



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM DANÇA**

RAIMUNDO SIMÕES DE SANTANA

**APRENDENDO COM A EXPERIÊNCIA:
PRINCÍPIOS ARTEDUCATIVOS PARA O ENSINO DA DANÇA ENTRE
CARLOS MORAES E O PROJETO AXÉ**

Salvador
2021

RAIMUNDO SIMÕES DE SANTANA

**APRENDENDO COM A EXPERIÊNCIA:
PRINCÍPIOS ARTEDUCATIVOS PARA O ENSINO DA DANÇA ENTRE
CARLOS MORAES E O PROJETO AXÉ**

Dissertação de Mestrado Profissional apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Elisabeth Brandão
(Beth Rangel)

Salvador

2021

RAIMUNDO SIMÕES DE SANTANA

**APRENDENDO COM A EXPERIÊNCIA:
PRINCÍPIOS ARTEDUCATIVOS PARA O ENSINO DA DANÇA ENTRE
CARLOS MORAES E O PROJETO AXÉ**

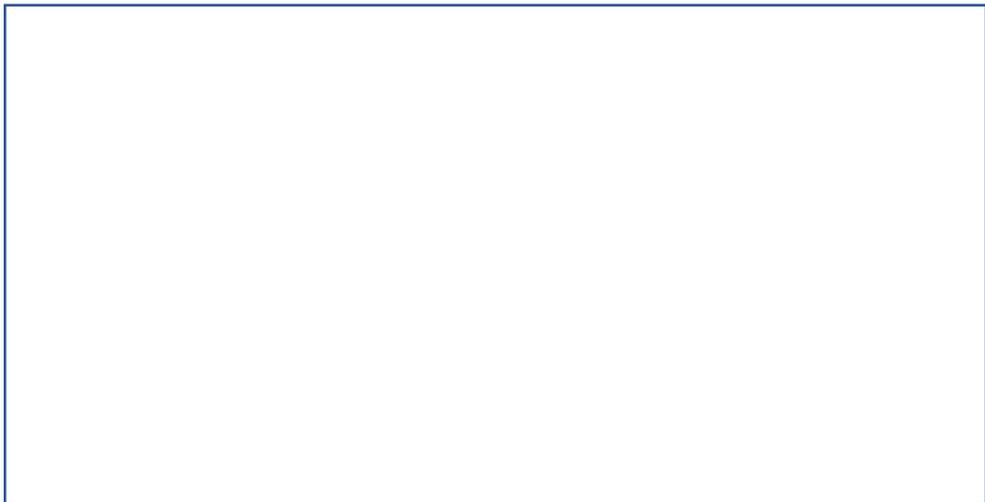
Banca Examinadora

Ana Elisabeth Simões Brandão
(PRODAN/UFBA) – Orientadora

Fernando Marques Camargo Ferraz
(PPGDANCA/UFBA, membro externo)

Rita Ferreira de Aquino,
(PRODAN/UFBA)

Ficha Catalográfica

A large, empty rectangular box with a thin blue border, intended for entering cataloging information.

DEDICATÓRIA

Meus irmãos me chamavam de mestre na minha adolescência e, nesta fase, eu nem imaginava que algum dia esse apelido viesse a ser concretizado. Sempre fui muito ligado aos estudos, aliás, ao conhecimento. A curiosidade é parte de mim. Às vezes fico pensando, será que, se, aos nove anos de idade, meu pai não tivesse negado a minha bolsa de estudos para uma escola renomada em Alagoinhas eu estaria vivenciando a arte? Fazendo um mestrado em dança? A minha família queria que eu fosse um advogado ou seguisse a carreira militar como meu pai seguiu.

A cena que até hoje não sai da minha memória foi a do dia em que eu estava na casa da minha tia, assistindo televisão, e passou o Balé Kirov no Brasil. A TV mostrava um homem dançando com uma mulher e, depois, ele dançava sozinho. Naquele momento eu disse em voz alta que queria dançar como ele. Fui crucificado por todos que ali estavam, mas esse sonho foi alimentado pela arte.

Chegar na capital e encontrar um mestre que acredita em você é tudo o que todos nós pretos e pretas desejamos, até mesmo porque na nossa história “preto não tem vez”. Portanto, dedicar esse trabalho à **Carlos Moraes** é reconhecer a força de sua presença na minha vida e na história da Dança nessa cidade, sobretudo sua pela sua luta para a inserção de bailarinos negros em espaços antes negados pelo racismo estrutural deste país. Agradeço e rogo à ancestralidade espiritual desse Mestre, na esperança de que ele, neste momento, esteja feliz, onde quer que sua alma habite.

Outro grande mestre que a vida me possibilitou cruzar, foi o filósofo e pedagogo **Cesare de Florio la Rocca**. Com ele, pude partilhar inúmeros momentos de aprendizado, tanto em diversas formações quanto em momentos cotidianos, nos quais a sua presença nos espaços de trabalho – mesmo que rápida – era de grande valia. Entre 1995 (quando de Alagoinhas liguei para o Projeto Axé no intuito de ser aluno desse espaço) e 2008 (quando fui integrado como educador), o tempo me conduziu a estar próximo dessa pessoa que muito

iluminou a minha prática como arteducador. Assim, muito me honra dedicar esse trabalho à sua memória, ele que nos deixou há pouco.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus, Oxaguiã e à minha mãe Oxum que me guiam, dão forças e cuidam do meu *okan* e dos meus caminhos.

À minha mãe, por ser a fonte inspiradora e de força nessa caminhada, ao meu pai, irmãos e irmãs, pois vocês são a minha completude.

Ao Edifranc Alves e Roque Antônio por terem me impulsionado nesse universo da arte.

Agradecer profundamente aos Orixás Omolu e Iansã por terem me colocado nos caminhos e assim poder conhecer o saudoso Mestre da Bahia e do Brasil Carlos Moraes (*in memoriam*).

Ao Projeto Axé, na pessoa do Cesare de Florio la Rocca (*in memoriam*) e de todas as crianças, adolescentes e jovens da Unidade de Atendimento em Dança e Capoeira Augusto Omolu.

Não posso deixar de citar aqui alguns mestres, artistas da dança que me ensinaram e influenciaram minha arte: Lia Robatto, Augusto Omolu (*in memoriam*), Mestre King (*in memoriam*), Bruno David Silva Romero (artista peruano), Mathias Santiago, Djalmir Melo, Pakito Lázaro, Marta Vilas Boas, Jailson Purificação (*in memoriam*), Sônia Gonçalves, Vera Passos, Deny Neves, Rosangela Silvestre, Tania Durand, Sheila Barbosa (*in memoriam*), Dailton Araújo, Geraldo Ciufu, Sandra Mascarenhas, Joffre Santos (*in memoriam*), Ajax Viana (*in memoriam*), Ana Karla Sampaio, Amilton Lino, Lucia Helena, Paco Gomes, Anderson Rodrigo, Ana Paula Drehemer, Robson Correia, Marcio Fidelis, Agnaldo Fonseca, Amélia Conrado, Ricardo Biriba.

Quero agradecer a todos os professores da Escola de Dança da FUNCEB, e aos funcionários que trabalhavam na época em que fui aluno e aos muitos que estão lá até hoje e me tratavam como um filho, cuidando de mim. A lembrança carinhosa do quanto, por muitas vezes, alimentavam-me e dos muitos ensinamentos da vida que tive com eles. Gratidão a todos os bailarinos e bailarinas com quem, neste espaço, pude, de alguma forma, aprender e ensinar.

Agradecer ao meu companheiro Carlos Barros que está ao meu lado nessa trajetória tão complexa e importante de minha vida. Oxossi é filho de Oxaguiã.

A todes docentes do mestrado profissional em dança quero tê-los sempre perto de mim, pois ainda tenho muito o que aprender com todes. Minha reverência!!!

A minha inesquecível primeira turma do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, cada pessoa da turma tem um lugar no meu coração que meu pai abençoe a todes!!

E neste momento singular de minha vida, devo agradecer a minha grande mestra Beth Rangel, por ter me ajudado a perceber todas essas histórias de práticas de aprendizagem/ensino. Ela, uma mulher de Iemanjá, sabe conduzir seus orientandos/filhos com grande sabedoria, sensibilidade e uma atenção ancestral. Aqui, a minha eterna gratidão!!! Se hoje me sinto um pesquisador, isso se deve a essa pessoa, mulher, filha de Iemanjá, arteducadora, Doutora Beth!!!

A todos os meus irmãos e irmãs-de-santo do Ilê Axé Odé Yeyê Ibomin.

Agradeço também a minha Mãe de Santo Odalice do Carmo e a meu Pai Leandro Vilas, eles que cuidam do meu Ori e me orientam espiritualmente.

Agradeço à Vida!

RESUMO

Esta pesquisa aborda as influências do Maître de Ballet Carlos Moraes na construção princípios arteducativos que fazem parte de meu trabalho como educador em Dança na cidade de Salvador. A partir da convivência com Moraes, da minha trajetória e estudos busco e sistematizar princípios pedagógicos que integram as técnicas do Ballet Clássico e as da Capoeira, como forma de contribuir para a criação de uma metodologia multidisciplinar para ser aplicada no Programa Educacional do Projeto Axé. Aos *princípios arteducativos para o ensino da Dança*, inspirados em falas e na convivência com Carlos Moraes, foram agregadas as discussões sobre ensino, decolonialidade, afroperspectivismo dentro do contexto de arteeducação do Projeto AXÉ.

Palavras-Chave: Arte - educação em Dança; Carlos Moraes; Ensino de dança; Projeto Axé; Arte-educação; Dança

**LEARNING FROM EXPERIENCE:
EDUCATIONAL ART PRINCIPLES FOR TEACHING DANCE BETWEEN
CARLOS MORAES AND THE PROJETO AXÉ**

ABSTRACT

This research addresses the influences of Maître de Ballet Carlos Moraes in the construction of art-educational principles that are part of my work as an educator in Dance in the city of Salvador. Considering my acquaintance with Moraes and my trajectory and studies, I seek and systematize pedagogical principles that integrate the techniques of Classical Ballet and Capoeira to contribute to the creation of an inter and or multidisciplinary methodology to be applied in the Educational Program of the Axé Project. In addition, to the art-educational principles for the teaching of Dance, inspired by speeches and by the coexistence with Carlos Moraes, discussions on teaching, decoloniality, afro-perspectivism within the context of art-education of the AXÉ Project were added.

Keywords: art education in Dance; Carlos Moraes; dance teaching; Axé Project; Courseware; Art Education; Dance

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Primeiro elenco masculino do Ballet Brasileiro da Bahia.....	344
Fotografia 2 – Educando - Projeto Axé	388
Fotografia 3 - Educanda - Projeto Axé	39
Fotografia 4 - Cesare de Florio La Rocca	442
Fotografia 5 - Grupo Educandos do Projeto Axé.....	44
Fotografia 6 - Educando - Projeto Axé.....	46
Fotografia 8 - Carlos Moraes, anos 2000, em Salvador.....	52
Fotografia 9 - <i>Carlos Moraes entre alunos do Advanced Ballet</i>	54
<i>Fotografia 10 - Alegria e glória de um povo 1979,</i>	56.
Fotografia 8 - <i>Cesare de Florio La Rocca e educandos do Projeto Axé nos anos 90.</i>	52
Fotografia 7- Carlos Moraes entre alunos do Advanced Ballet.....	54
Fotografia 8 - Alegria e glória de um povo, 1979,.....	56

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 - Capoeira.....	Erro! Indicador não definido. 9
--------------------------	--

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	12
1. INTRODUÇÃO	14
2. MEMORIAL	18
2.1. Percurso no Mestrado em Dança.....	24
2.2. Construindo a Pesquisa “Dança no Projeto AXÉ: uma experiência de autonomia com arte”	29
3. PRINCÍPIOS ARTEDUCATIVOS PARA O ENSINO DA DANÇA.....	32
3.1. Mestre Moraes, uma saudação ao mais velho	32
3.2. Contextos de Cidadania como ambientes de formação	37
3.3. Projeto Axé à luz das ideias decoloniais.....	47
3.4. APRENDENDO COM A EXPERIÊNCIA	52
3.4.1. Referências para a criação dos <i>princípios arteducativos</i>	52
3.4.2. Ensinamentos de Carlos Moraes e os processos de aprendizagem.....	54
3.4.3. Memórias de Moraes como princípios arteducativos para o ensino da dança	57
3.4.4. Cruzos dos <i>princípios arteducativos</i> com a Capoeira	67
3.4.5. Material Didático: Eko Lati Iriri - Jogo de memória - Princípios arteducativos para o ensino da Dança a partir de Memórias de Moraes.....	76
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
5. ARTIGOS	81
Raimundo Simões Santana.....	95
Beth Rangel	95
DANÇA NO PROJETO AXÉ:	98
UMA EXPERIÊNCIA DE AUTONOMIA COM ARTE	98
6. REFERÊNCIAS.....	106
7. APÊNDICE	110
Projeto AXÉ no projeto de pesquisa	110
7.2. Apêndice 2 – Link para Pasta de Vídeo de registro de atividades do Projeto Axé.....	117
8. ANEXO	118
8.1. Link para SÃO PAULO CIA DE DANÇA. Figuras da Dança - Carlos Moraes. Governo do Estado de São Paulo. 2010.	118
8.2. Link para o Vídeodocumentário “Figuras da Dança – Carlos Moraes”	118

APRESENTAÇÃO

O documento está organizado em três partes que correspondem às três produções que compõem o meu Trabalho de Conclusão do Curso de Mestrado Profissional em dança da UFBA.

Na primeira, apresento o meu **memorial** e procuro evidenciar como o processo de aprendizado na vida e na formação profissional tornaram relevantes a construção dos *princípios de ensino para a Dança* desenvolvidos durante o mestrado. Apresento toda a minha trajetória até chegar ao mestrado e os aprendizados obtidos durante o curso, que contribuíram imensamente para o desenho desta pesquisa e do material *arteducativo*¹ construído. Apresento o mestre Carlos Moraes, destacando no seu perfil os elementos biográficos que impactaram a minha formação como bailarino e como professor de Dança e, também, a todo um campo de atuação na Bahia e no Brasil. Nesta parte apresento como acontece a articulação entre as vidas na Dança com as vidas mobilizadas pelo ato educador que perpassa as atividades educativas no Projeto Axé. Evidencio também como esse espaço de educação não formal está, em alguma medida, impregnado de temas tão discutidos hoje, que vão desde a possibilidade de entender o mundo por outras lentes, com outras cosmopercepções, ao papel inclusivo da educação visionária de Paulo Freire e de educadores por eles inspirados, como Cesare la Rocca, um dos idealizadores do Projeto Axé.

Na segunda parte, apresento **o material didático configurados em princípios arteducativos para o ensino da Dança** a partir de expressões e orientações de Carlos Moraes. Discorro sobre os sentidos da escolha desses princípios e apresento a fundamentação e argumentação de cada um, a partir de referenciais e cruzamentos com estudos e teorias sobre o corpo, a arte e a

¹ O Projeto Axé adotou o termo “arteducação”, uma palavra só, sem hífen, como base para as suas ações inspiradas no pensamento do educador Paulo Freire, em especial o conceito de “educação para a liberdade”. A expressão “arteducativo” é uma forma de dissolver a possível separação entre os princípios artísticos e educativos na prática dessa organização. Assim, arteducação contém a ideia de que é impossível educar sem arte, beleza e estética. Consulta site Projeto Axé, em 20 de setembro de 2021: www.projetoaxe.org

educação. Como forma de contribuição trago falas de educandos do Projeto Axé, que participaram da construção e aplicação do *material arteducativo*. Por fim, apresento alguns princípios produzidos a partir do diálogo entre princípios inspirados em Carlos Moraes e princípios inspirados em trabalho de Euzébio Lobo, o Mestre Pavão da Capoeira. Trata-se de um exercício aproximativo, em alguma medida proposto por Moraes, que se provou possível e que pode inspirar a sistematização de novos *projetos arteducativos* que pensem nas confluências entre as artes. Por fim apresento o material didático resultante das reflexões e ações durante o mestrado, um jogo artístico educativo nomeado como **Eko Lati Iri - Jogo de memória - Princípios arteducativos para o ensino da Dança a partir de Memórias de Moraes**.

A terceira parte do TCC é formada por **dois artigos** produzidos de 2019 e 2021, ambos apresentados em Congressos da ANDA – Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. O primeiro intitulado “**Dança no Projeto Axé: uma experiência de autonomia com Arte**”, e o segundo **Aprendendo com a experiência a partir dos ensinamentos do Maître de Ballet Carlos Moraes (1936 -2015)**.

No **Apêndice**, fichas de avaliação de educandos do Projeto Axé são apresentadas no sentido de colaborar com a compreensão do processo de trabalho realizado com estes ao longo de 2020 e 2021. Selecionei alguns depoimentos a partir dessas fichas para demonstração ao longo dessa pesquisa.

1. INTRODUÇÃO

Algumas autoras têm se dedicado a escrever sobre suas experiências autobiográficas como base para construção de conhecimento. Entre elas, destaco Conceição Evaristo e seu conceito de “escrevivência”, algo que se aproxima do que fiz ao longo desse trabalho. Ter tido contato com sua obra² referendou a necessidade de reafirmação da minha história, na relação com a história de vida dos educandos do Projeto Axé. Pude compreender que tratar da minha história é também um caminho possível para que eu seja exemplo e referência para os educandos reconhecerem e valorizarem suas histórias e suas experiências.

Assim, este trabalho é um mergulho profundo na revisitação às minhas memórias. Ele tem me proporcionado emoções que jamais poderia imaginar. Foram momentos de choros, raiva, reconciliação, transformação e evolução. Momentos para olhar um menino que, em sua trajetória, foi abraçado pela arte que o levou a conhecer outras culturas, entender-se como sujeito de direito, a afirmar sua ancestralidade, religião, negritude, identidade de gênero, sexualidade, sua origem. Chegar até aqui só foi possível porque a arte teve um papel fundamental na mudança de um caminho que a sociedade sempre insistiu em afirmar como o único possível para uma pessoa com a minha história, o caminho da marginalidade social, econômica e cultural.

Como dizia meu grande mestre da Dança, Carlos Moraes, “a dança é uma senhora muito ciumenta ela precisa de alimento de carinho e movimento”. Tento alimentá-la, sempre! Trago essa frase porque ela reafirmava toda minha relação com a Dança. Mesmo quando a sociedade me dizia não, a Dança se tornou a minha reza, a minha fé. Isso durante a minha trajetória como bailarino e arte-educador, mas, principalmente, quando cheguei em Salvador, nos anos 2000, e conheci Carlos Moraes. Para mim, ele era a representação de uma sabedoria que dialogava com diversas culturas, em especial a Afro-brasileira e

² Tive contato com este conceito no componente curricular “Tópicos Especiais em Dança: Performance Negra na Contemporaneidade, poéticas e tensionamentos teóricos”, do Programa de Mestrado em Dança.

o Ballet. Embora fosse reconhecido como um grande maître de Ballet, ele também ensinava Dança Afro e criava coreografias utilizando o Ballet e as danças de matrizes africanas, ou seja, todos os aprendizados que tive eram sempre voltados à afirmação da nossa cultura, mesmo em suas aulas de Dança europeia.

Vindo do interior do Estado para a capital, um universo de possibilidades foi aberto. Além de fazer aulas e atuar como bailarino, meu corpo negro foi colocado à prova, por mim mesmo, em relação aos discursos correntes sobre “os corpos perfeitos para o Ballet”. Isso significa dizer que precisei enfrentar os preconceitos que muitas vezes impediram que se pensasse num “Ballet brasileiro”. Era necessário perceber que o nosso Ballet precisava contar com as corporeidades e anatomias do povo desse país miscigenado e de forte constituição afro-ameríndia. Mais uma vez, foi muito importante o meu encontro com Carlos Moraes, cujas ideias e ações levavam a dança para caminhos da diversidade e inclusão corporais e culturais.

A minha trajetória como bailarino, que aos poucos se consolidava também como professor de Dança, a partir da atuação em projetos como o da Funceb (Fundação Cultural do Estado da Bahia) e o da Fundac (Fundação da Criança e do Adolescente), levaram-me à atuação no Projeto AXÉ a partir de 2008. Essas experiências, somadas às influências dos estudos de anatomia, que me interessavam na busca do entendimento do meu corpo na Dança e dos corpos dos meus alunos negros, levaram-me a fazer uma Graduação em Fisioterapia na Universidade Católica de Salvador (Ucsal). Concluída essa etapa, ingressei em uma Pós-Graduação em Terapia Manual Aplicada à Posturologia e Ortopedia, na Instituição Unisba. Essas formações acadêmicas contribuíram muito para que eu pudesse aprofundar meus conhecimentos acerca do corpo humano, reafirmar a importância dos meus saberes prévios e utilizá-los em outras perspectivas.

Os saberes incorporados que obtive como artista, arte-educador e o aprofundamento nos estudos foram muito importantes pois me ajudaram a entender e, por outro lado, a negar os processos de formatação de uma educação privada, aquilo que o mestre Paulo Freire chama de educação bancária. Ao saber da existência do Mestrado Profissional em Dança na UFBA,

pensei na possibilidade de dar continuidade ao meu sonho de lutar por um lugar tão difícil e nele poder ser um dos porta-vozes do desejo de muitos jovens negros deste país, encorajando em especial os educandos e educandas do Projeto Axé. Vale ressaltar que – criado em 1990 – o Projeto Axé é uma obra pensada e levada a termo por Cesare de la Rocca³, cujo trabalho parte da relação entre arte e educação no sentido de atender crianças, adolescentes e jovens em situação de vulnerabilidade social na cidade de Salvador (Bianchi, 2000).

Com o ingresso no Mestrado percebi que pensar a minha prática profissional como educador de Dança no Projeto Axé, projeto social que trabalho há 13 anos, com crianças, adolescentes e jovens negros em situações de rua e de invisibilidade social, estaria vinculado a pensar sobre como o legado de Carlos Moraes impregnava a minha prática e como, em alguma medida, eu as resignificava dentro de um projeto com contexto específico.

Nesse sentido, o encontro com o Mestrado Profissional em Dança foi outro evento demarcador na minha trajetória. Este Programa torna a universidade um lugar onde os saberes dos artistas - construídos fora do ambiente acadêmico - são abraçados, apreendidos, absorvidos, discutidos e se tornam produtos que reafirmam o caráter científico das atividades profissionais. A diversidade de formas de apresentação (Memorial, Artigo, a Dança como escrita etc.) e de outras epistemologias a que tenho tido acesso, mostra que podemos ter um número maior de pessoas que são engajadas no fazer artístico e político na cidade de Salvador, atuando academicamente. Agentes que trazem suas histórias, construções e ideias artísticas e educacionais para a universidade e acrescentam outros conhecimentos ao seu universo, produzindo saberes consolidados.

Dessa forma, esta pesquisa se direcionou para a articulação da minha atuação como artista e arte-educador e, principalmente, para que, a partir da experiência de vida, que é sempre a confluência de muitos outros encontros - a

³ Cesare de Florio La Rocca, italiano, foi um dos fundadores do Projeto Axé. Cesare vinha de uma experiência na articulação de projetos em favor de crianças de rua, desenvolvidos na Unicef. Em Salvador, encontrou algumas parcerias com pessoas que atuavam em ações da Pastoral do Menor da Igreja Católica, para fundar, em junho de 1990, o Projeto Axé voltado aos menores de rua da cidade. Deste então Cesare se estabeleceu em Salvador, vindo a falecer neste ano de 2021. Projeto AXÉ. Disponível em <http://www.projetoaxe.org/brasil/>. Acesso em: 01.10.2021.

com Carlos Moraes, por exemplo - eu pudesse conceber um conteúdo com a intenção de contribuir para o exercício do ensino da Dança. Foi relembando e refletindo sobre todo esse processo que procurei identificar e dar forma a *princípios arteducativos* para o ensino da dança, em cruzamentos entre a Dança e a Educação, a partir de estudos da Dança, Ballet Clássico, Danças de Matrizes Africanas e da Educação Somática e suas interfaces, dentro da perspectiva de matrizes afro-referenciadas e inclusivas exercida pelo mestre que inspira esse trabalho.

Relembando, há cerca de vinte anos eu, Raimundo Simões Santana, troquei a cidade de Alagoinhas, interior da Bahia para “arriscar a vida” em Salvador. Desde então venho me constituindo e me qualificando nesta cidade como arte-educador e artista em contextos da cultura e da educação não formal. Esta pesquisa teve a intenção de refletir, sistematizar e socializar aprendizagens formativas éticas e estéticas, que ficaram encarnadas em mim, na convivência e experiência com dança, durante 13 anos, com o Maître de Ballet Carlos Moraes (1936 -2015) que de forma orgânica contribuíram efetivamente na minha constituição, como artista e educador, marcando-me com valores humanos, sociais e culturais além de métodos de arte e educação para o Ensino da Dança, em especial o Balé Clássico, e a interface com a Capoeira.

Minha professora e orientadora, Beth Rangel, lembra-me sempre como um discurso tecido a partir de pensamentos que chamam atenção para a relação e interdependência ente sujeitos e contextos. Seja a partir do geógrafo baiano Milton Santos (1926-2001) ou de Boaventura Santos (2010) ela conclui: pensar nos contextos da ação educativa significa ampliar o olhar, desde a sala de aula e o ambiente escolar, em direção ao seu entorno: comunidade, município e território. Ressalta ainda que os contextos, vistos como de cidadania, são ambientes propícios para o desenvolvimento de ações e redes de relações educacionais (BRANDÃO, 2014).

Assim, reúno e reverencio a memória de um grande mestre-ensinador e todo o seu potencial como referência e como guia para a transformação individual e coletiva. Transformação que perpassa, necessariamente, pelo corpo e pelo olhar amplo e generoso próprio do ofício de ensinar.

2. MEMORIAL

*O saber da experiência é um saber que não pode
separar-se do indivíduo concreto em quem encarna*
Jorge Larrosa Bondía

Há cerca de vinte anos troquei a cidade de Alagoinhas, interior da Bahia para “arriscar a vida” em Salvador. Nasci, em 1977, em um bairro periférico da cidade baiana, filho de uma lavadeira, que lavava roupa num rio, cantando e dançando junto a outras mulheres. Tenho oito irmãos, duas mulheres e seis homens. Eu sou o único que chegou à Universidade. As festas populares, o candomblé, a capoeira angola sempre estiveram presentes e me fizeram, desde cedo, atentar para a cultura. Na infância, as quadrilhas juninas já eram para mim espaços de exercício da Dança, tendo sempre tirado os primeiros lugares em concursos no Centro Social São Luiz, onde estudei na minha adolescência. Cultura, Dança e Arte Afro-brasileiras estão em minha vida desde sempre, são a força constituidora da minha trajetória. Além das cantorias de minha mãe com as amigas, acompanhava escondido meu pai nos sambas-de-roda da cidade. Ao falar da infância, aparece fortemente o quarto sagrado de meu tio, praticante de Candomblé e presença influente, que fez da religiosidade um eixo articulador do meu passado, presente e futuro.

Seguindo nessa viagem, é importante ressaltar a presença de duas pessoas que contribuíram para a construção do meu desejo de seguir uma carreira profissional em Dança. Ainda em Alagoinhas, onde tudo começou,

desde minha vida até a minha relação com a arte. Falo de Roque Antonio⁴ e Edifranc Alves⁵.

Roque Antonio, bailarino, coreógrafo, foi convidado pelo diretor da Quadrilha Junina Beija Flor, para modernizar a coreografia, pois, até então, o estilo na época era considerado “matuto”, ou seja, era um estilo mais antigo. Eu era um dos componentes e, num dos ensaios, fazia um movimento que, ao fazê-lo, passava para uma quarta posição. Roque percebeu meu potencial e sugeriu que eu fizesse Ballet. Confesso que fiquei assustado, pois dançar quadrilha para aquelas pessoas não interferia no gênero, mas fazer Ballet era um “problema” em função da associação que os rapazes faziam entre o Ballet e a homossexualidade. Eu ainda não me entendia como homossexual e isso na minha cabeça ficou como um tormento, ao ponto de ter que esconder de todos que essa dança já estava em minha vida. Roque me encorajou a não dar ouvidos

⁴ Segundo depoimento ao autor, segue breve resumo da trajetória de Roque Antonio: “Natural de Alagoinhas. Bahia, tive contato com a dança no ano de 1979 com Jô Correia aqui na minha cidade quando a minha formação na dança começou. Na década de 80 conheci Fefê Nascimento no Núcleo Artístico da Vitória em Salvador fiz minha formação no Jazz com ele E Kit Magalhães em seguida fui me aperfeiçoar e ter contato com a técnica da dança moderna na antiga faculdade de Medicina no terreiro de Jesus daí foi que conheci a dança moderna e a técnica de Martha Graham. Fiz estudos afroscom Clyde Morgan. Breve grelber. Leda Muana dentre outros. Fiz no colégio salesiano técnica de Martha Graham com Beth Lascerd e por fim conheci a Isadora Duncan que marcou muito a minha vida. Aqui em Alagoinhas ministrei oficinas de dança durante 14 anos no centro de cultura de Alagoinhas mantido pelo governo do estado da Bahia. Atualmente continuo contribuindo para a dança e coreografias e produtor cultural com nossa produtora gata.com produções artísticas e culturais Ltda. www.gataprodutora.com.br.

⁵ Segundo depoimento ao autor, segue breve resumo da trajetória de Edifranc Alves: “Primeiro Solista do Theatro Municipal do RJ. Natural da Bahia, possui Curso Superior em Dança pela Universidade Federal da Bahia e UniverCidade do Rio de Janeiro. Começou seus estudos de ballet em Alagoinhas, sua terra natal, com Jô Corrêa, na La Dance Academia. Mais tarde aperfeiçoou seus estudos com o mestre Carlos Moraes, em Salvador, na Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (EBATECA). Ainda em Salvador, cursou a Oficina de Teatro da Fundação Cultural da Bahia, com o professor Marcos Malhado. Integrou as Companhias de Dança Moderna e Contemporânea de Roque Antonio e Jorge Silva e também a Companhia do Teatro Vila Velha, em Salvador. Integrou o Ballet do Teatro Castro Alves por 2 anos. Logo após prestou concurso público para o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Desde então, vem se apresentando em todas as temporadas desta Cia, incluindo obras de alanchine, Frederik Ashton, Uwe Scholz e Roland Petit, trabalhando com grandes nomes da dança, como: Dalal Achcar, Eugénia Feodorova, Natalia Makarova, Sir Peter Wright, Desmond Kelly, Glen Tetley, Richard Cragun, Márcia Haydeé, Vladimir Vasiliev, Yelena Pankova, David Parsons, entre outros. Seus maiores destaques são: Hilarion -Giselle; Conde Von Rothbart -O Lago dos Cisnes; Grand Brahamin -La Bayadère; Teobaldo -Romeu e Julieta; Príncipe Gremin -Onegin; Fauno -La-Prés-Midi d'un Faune. Participou do espetáculo Três Momentos de Amor, como partner de Ana Botafogo, viajando por todo o país. Também como partner de Cecilia Kerche, dançou o Pas-de-Deux de Carmen, como El Matador, de Alberto Alonso, no Festival Internacional de Dança de Santa Catarina. Com a “DC” Cia de Dança, sob a direção de João Wlamir, participou da tournée Européia apresentando-se na Alemanha, Áustria, Suíça e Holanda

a essa questão e ir atrás dos meus sonhos. Ele me apresentou ao seu aluno e amigo, que passou a ser seu assistente de coreografia - Edifranck Alves. Edifranck tinha experiência com balé e também dançava coreografias de artistas como Jorge Silva.

Conhecer Roque e Edifranc me levaram a vivenciar um outro espaço de cultura e arte na minha cidade, num local chamado Centro Cultural de Alagoinhas. Ali conheci artistas de diversas áreas, em especial do Balé do Teatro Castro Alves, companhia que foi desejada por mim e por Edifranck, que se tornou meu amigo. Nesse ponto da história, eu já sabia que precisava chegar em Salvador para me preparar para entrar nesta companhia. Isso se tornou um desejo. Edifranck veio antes por intermédio do Jorge Silva, dançou para ele em sua Companhia e depois entrou para o BTCA. Passei um bom tempo indo para Salvador assistir os espetáculos da *Jorge Silva Cia de Dança*. Também passei a acompanhar os espetáculos nos quais Edifranc dançou no BTCA. Esse tempo foi suficiente para solidificar o meu desejo de ser bailarino e perceber o quanto seria difícil enfrentar não somente a dança, como a sociedade. Eu segui.

Cheguei em Salvador em janeiro de 2000. Fui assistir a aula de Carlos Moraes e Edifranc a ele me apresentou. Logo, o maître falou - *deveria ter trazido a malha para fazer aula!* Foi uma grande recepção. Na quarta-feira da mesma semana eu já estava enfrentando uma aula difícilíssima, na qual só havia profissionais experientes na dança. Pessoas de diversas faixas etárias, corpos e cores. Isso me encantou. Antes de dançar no Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Edifranc me indicou também para fazer aula no Ballet do Clube Baiano de Tênis, onde eu aprenderia pelo método *Royal Academy*. Mais uma vez meus caminhos se cruzaram com os de Carlos Moraes, que também dava aula neste espaço. Eu fazia várias aulas do método inglês por dia e a última era com ele e seu *Método Livre*. Tempos depois, fiz duas formações no método inglês, tirando notas importantes e quebrando os meus limites, bem como padrões do próprio Ballet, o meu corpo negro e não longilíneo, destoava do ordinário nesta linguagem.

Comecei, aos 23 anos, a estudar Dança Clássica com Carlos Moraes – que chegou à Bahia em 1971, portanto, seis anos antes de eu nascer. Aprendi com este mestre que, entre tantas coisas, qualquer técnica de dança não pode

aprisionar e sim libertar tanto o corpo, quanto a mente. Isso levou à compreensão profunda de que o corpo pode dançar e experimentar de forma muito ampla. Conheci e estudei muitas referências da Dança Afro, Moderna, Contemporânea. Profissionais da dança e residentes em Salvador como Augusto Omolú, Jorge Silva, Emília Biancardi, Mestre King, e mestras e mestres como Mercedes Batista, Isadora Duncan, José Limón, Mat'sEk, JiryKilian, Pina Bausch. Estudos e técnicas que se tornaram basilares para mim, na interlocução com Carlos Moraes.

Em 2002, ao entrar para a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia - Funceb, também tive aprendizados para além das matérias que compõem a grade curricular que está no aprendizado com o coletivo, convivi com pessoas de outras culturas. Fiz o meu primeiro estágio em Dança (Projeto Viver com Arte), trabalhei na Fundação Cidade Mãe, conheci Mestre King, Vera Passos, Rosangela Silvestre, Paco Gomes (Grupo Gênesis), Denny Neves (Eu Quero É Prova), Anderson Rodrigo (Áttomos Cia de Dança), Robson Correia e sua Cia de Dança, Sui Ribeiro (Grupo de Dança Popular), Alvin Ailey, (Conservatório de dança em La Rochelle-França - intercâmbio), Daniel Gwuitzman (Dance Company, Fundação Sacatá – intercâmbio), Pakito Lazaro (Corpo Sísmico Cia de Dança), Matias Santiago, Dejalmir Melo.

A Escola de Dança da Funceb me proporcionava o conhecimento científico sobre o corpo humano e acrescentava, de outra forma, conhecimentos adquiridos nas aulas de Ballet com Carlos Moraes, que falava com frequência sobre a consciência corporal a partir de seu trabalho. Minha história como professor de Ballet ganhou força com os convites que recebi da professora Sonia Gonçalves para substituí-la em aulas nos Cursos Livres da Funceb, o que colaborou muito para solidificar meu lugar como professor.

Assim como na Funceb, a experiência na Fundação da Criança e do Adolescente - Fundac, foi muito importante na minha trajetória como professor. A Fundac é uma instituição pública de ensino não formal onde pude atuar também como assistente de coreografia, e coreógrafo. Atuar na Fundac deu certa visibilidade ao meu trabalho no cenário da Dança em Salvador e isso se desdobrou na minha entrada como arte-educador no Projeto Axé, nos idos de

2008. Paralelamente aos estudos na Escola de Dança da Funceb, eu vinha atuando como professor em diversos espaços.

A educação e a dança popular começaram a ganhar fôlego com o meu ingresso na Escola de Dança da FUNCEB⁶, no Curso Técnico de Dança, onde participei do primeiro estágio em Dança Afro senegaleza, junto a professora Nadir Nóbrega. Com ela, que fazia da sala de aula um espaço para todos, aprendi a perceber as diferenças entre os corpos negros, e pude contemplar, assim, a diversidade como nunca. Tudo isso se conectou com muita propriedade às propostas desenvolvidas por Carlos Moraes.

Agora exponho alguns trabalhos como bailarino que se destacaram em minha trajetória, porque me traduzem mais fortemente:

- “O Mágico de Óz” foi o primeiro trabalho de Ballet e o meu primeiro solo, pela Escola de Ballet do Clube Baiano de Tênis. Esta foi também a primeira escola dessa arte onde fui aluno em Salvador
- O Ballet “O Lago dos Cisnes” foi um divisor de águas pois eu nunca havia dançado um Ballet completo do repertório clássico. Fui convidado pelo Professor Bruno David Silva Romero (do Perú), para compor o elenco masculino, onde faríamos os amigos do príncipe. Eu ainda era o menos experiente dos rapazes e não tinha o físico longilíneo, era um espetáculo de comemoração dos 40 anos da EBATECA, e teve Ana Botafogo e André Valadão (BTMRJ) como bailarinos convidados. Era uma responsabilidade muito grande que eu precisei assumir.
- Anos depois fui convidado como bailarino profissional para fazer o papel principal no Ballet “Don Quixote”, com o personagem Basílio.
- O Ballet “Sonho de Uma Noite de Verão” tem grande relevância na minha carreira porque, desta vez, eu estudei profundamente a

⁶ Instituição integrada ao Centro de Formação em Artes (CFA) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb/Secult). A Escola de Dança atua na iniciação, formação técnica e qualificação em dança, atendendo, em média, cerca de 2 mil alunos anualmente. Seu público é formado por crianças, jovens e adultos, que têm acesso gratuito a diversas modalidades de cursos. Fonte:

<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10520>.

Acesso em 30 de agosto de 2021.

história junto com o mestre Carlos Moraes. Nesse momento, a sua saúde estava muito abalada, então tive que construir toda a estrutura técnica e artística do personagem, assistir aos dois vídeos de versões diferentes e fazer um trabalho para o meu corpo, dentro das minhas possibilidades. O *Puck*, personagem principal desta obra, interpretado por mim, se fortaleceu a partir de uma fala de Moraes quando comparou o personagem ao Orixá Exu. A partir daí, a minha atuação ganhou a energia necessária para dar vida ao ser inanimado que fazia todos os enredos do espetáculo. Esse fato se conecta, particularmente, a aspectos centrais da pesquisa que aqui apresento, pois, esse lugar de conexão entre o Ballet e as culturas afro-brasileiras é central nos ensinamentos que ficaram em mim, do saudoso Mestre.

Alguns outros trabalhos também marcaram a minha vida e trajetória solo, como “Retirante”, de Robson Correia, “Nada é inexplicável, mas nem tudo tem explicação”, de Anderson Rodrigo, “Barro à Brasileira”, de Líria Moraes (solo da lavadeira), “Corpo sísmico” (sobretudo o que chamo o solo do catador de latas), de Jorge Silva, “Aqui na terra”, de Carlos Moraes, “Lobos em pele de cordeiro” (cena da panela de pressão), de Dailton Araújo.

Assim, a chegada em Salvador em 2000, concretizou, em muitos sentidos, a relação que eu estabelecia com a dança e a música soteropolitanas tendo como base as festas populares e o carnaval. Desde Alagoinhas, vindo para Salvador a cada fevereiro e experimentando a festa, até ser habitante da cidade, meu corpo pôde se construir tendo como elemento dinâmico de referência o que alguns autores chamam de “baianidade” (MOURA, 2001). Esse conceito tenta abarcar uma forma de ser dos baianos do entorno da Baía de Todos os Santos. Desde esse primeiro momento, venho me constituindo e qualificando como cidadão, arte-educador e artista em contextos sociais, da cultura e da educação não formal, nesta cidade.

Mudar para Salvador representou um período de muitos aprendizados. De maneira continuada, durante 23 anos, compartilhei experiências formativas com o mestre de Ballet Carlos Moraes. Ter um mestre para orientar a minha

formação trouxe influências e confluências, em dimensões pessoais e profissionais, que me distinguiram e qualificaram como sujeito, bailarino e professor.

À essa trajetória somaram-se os estudos de anatomia no curso de Graduação em Fisioterapia seguida de uma especialização em Terapia Manual Aplicada à Posturologia e Ortopedia, estudos que me permitiram aprofundar os conhecimentos sobre o corpo humano que também foram incorporados no desenvolvimento dos princípios educativos.

Foi um longo trajeto até chegar ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, onde pude reunir minhas experiências e expandir o meu olhar, procurando refletir sobre o exercício profissional e pessoal de maneira a produzir um conhecimento que contribua com o ensino da Dança para crianças que eu conheço tão de perto, a partir de mim mesmo.

A seguir apresento o percurso no mestrado e as contribuições das disciplinas cursadas para a minha formação.

2.1. Percurso no Mestrado em Dança

Nesse momento, trago algumas experiências que foram relevantes no percurso dos componentes curriculares cursados ao longo do Mestrado. Textos, discussões e abordagens de alguns professores e convidados ao longo dos semestres, deram-me uma dimensão bem importante das relações possíveis entre as teorias e as práticas acadêmicas e a realização de meu trabalho como arte-educador.

- Disciplina **“Abordagens e estratégias para pesquisa em processos educacionais em Dança”**, com as professoras Cecília Accioly e Lenira Rengel.

Pude aprender muito com ambas. Foram experiências importantes, pois penso ser necessário falar como percebemos o outro em lugares diversos e posições diferentes. As duas trouxeram características marcantes em suas atuações. Lenira, na sua forma mais objetiva de ensinar e Cecília sendo mais sinuosa em suas abordagens. Ambas buscaram estimular a curiosidade epistemológica acerca da construção social das nossas

práticas arteducativas, expressão usual no contexto do Projeto Axé onde atuo. Nossos encontros foram intensos, cheio de discussões sobre metodologia, didática e pedagogia. Eu nunca havia me debruçado sobre textos que falassem sobre as duas primeiras abordagens, mesmo sabendo superficialmente do que se tratava. Esse lugar de percepção se dava, sobretudo, porque a minha prática sempre definiu os conceitos criados pela academia. Eu trazia métodos e didáticas incrustados na corporeidade. E com a disciplina entendi a diferença entre conceitos importantes para o desenvolvimento do em projeto de pesquisa. Refiro-me aqui, principalmente sobre os conceitos de método, metodologia, pedagogia, didática. Métodos são meios para se trabalhar conteúdos, e são utilizados para a obter um resultado. Já a metodologia é o estudo dos conteúdos, formas e métodos que utilizamos em nosso processo de ensino/aprendizagem. Pedagogia é a ciência social aplicada que trata do processo educativo, dos métodos de ensino e das formas pelas quais se aprende. Trata dos princípios do aprender. E, a Didática trata dos modos do aprender de maneira mais específica. É uma área da Pedagogia. Essas discussões permearam o componente curricular em diversas atividades realizadas. Entre essas, a turma realizou seminários. O grupo que fiz parte trabalhou com **infância associada aos conceitos de ubuntu e teko-porã, numa perspectiva decolonial**. Fizemos uma associação entre situações cotidianas da nossa sociedade com o debate realizado no texto “Infância, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivista”, de Nogueira (et al., 2018). Texto que se mostrou fundamental para o desenvolvimento de uma abordagem afroperspectivista para o meu trabalho final. Os textos de Boaventura de Souza Santos (2009) sobre a *pedagogia do conflito* e sobre as *epistemologias do sul* reconfiguraram minhas questões inserindo-as em uma dimensão contextual mais ampla.

- Disciplina “**Projetos Compartilhados**”, Prof.^a Dr.^a. Ana Elisabeth Simões Brandão, Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz, Prof.^a Dr.^a. Rita Ferreira de Aquino.

Com a disciplina pude estabelecer conexões na articulação com a qualificação profissional em Dança. Foram atividades voltadas ao

exercício de encontros regulares para discussão coletiva dos projetos individuais de prática profissional em Dança. Os professores possibilitaram o amadurecimento necessário no processo de construção do pesquisador e da pesquisa. O contato com pessoas diferentes, com histórias e caminhos percorridos bem distintos foi estimulante. Eram todos educadores que em sua diversidade se complementavam e nos conduziam à reflexões e aprendizados necessários que ajudaram a delinear o objeto de pesquisa. Uma experiência sensorial que me levou a fazer uma viagem, em minha própria vida para compreender como a arte se apresentava fazendo uma costura, dando sentido ao que venho pensando e construindo na minha trajetória até aqui. Isso significou reconhecer uma construção autobiográfica e ajudou a esculpir o projeto de pesquisa. A complementariedade foi um ponto muito forte dessa disciplina porque me fez perceber que no trabalho do outro há elementos que contribuem para o delineamento dos objetos de pesquisa de todos os participantes. Parecia uma comunidade “eu sou porque nós somos”, o já mencionado *UBUNTU*. As atividades desenvolvidas na disciplina colaboraram com o surgimento do sujeito de pesquisa, bem como com a elaboração do anteprojeto. A construção de uma linha do tempo favoreceu a retomada de questões que ajudaram a tecer uma narrativa coerente com minha trajetória.

- Disciplina **“Tópicos Interdisciplinares em Dança e Contemporaneidade”**, professores Ana Elisabeth Simões Brandão e Prof. Dr. Antrifo Ribeiro Sanches Neto.

Propiciou o diálogo sobre temas multirreferenciados. Os professores convidados com seus múltiplos e diferentes olhares e saberes, nos permitiram discussões acerca da Dança sob vários aspectos. A cada novo saber, um outro processo, uma nova vivência. O contato com os convidados trouxe informações relevantes, colaborativas e muitas vezes desconhecidas, o que sempre era motivo de mais e mais desejo de compartilhar, de exercer o conhecimento na dimensão transdisciplinar. Dessa forma, as aprendizagens multireferenciais, inclusive, pela maneira como se articulam no projeto pedagógico do Projeto Axé ganharam mais força na produção da pesquisa do mestrado. Os convidados que foram

trazidos para as aulas tiveram contribuições que resumo brevemente aqui. A presença de **Ciane Fernandes** trouxe elementos que me chamaram muito a atenção. A sua maneira de levar a turma a uma improvisação com sua fala, utilizando objetos, sons e intervenções como participantes da improvisação, levou-me a diversos lugares do passado, presente e futuro que me remeteu ao meu lugar de fala com o meu corpo e as minhas inquietações. Me levou também a refletir sobre o que venho produzindo e o que quero acrescentar no meu trabalho, enquanto profissional da dança, bem como na minha pesquisa do Mestrado. Com a atividade proposta pude compreender que a escrita corporal ainda é um entrave para a Academia e, nós, precisamos fortalecer essa forma de pensar e escrever com o corpo. **Lia Robatto** tratou da importância da técnica como um dos caminhos para a produção. Ela me deixou mais atento também para a utilização dos métodos e que esses devem ser usados da forma mais adequada à nossa realidade. Lia expande o “eu” pesquisador, coreógrafo, pessoa. Na construção como pesquisador, a distinção entre o que posso ser e o que é exigido ser, aparece como uma necessidade. **Vanda Machado** foi uma das poucas mulheres negras que em sua época teve acesso ao ensino superior, sua família foi o alicerce que a ajudou a seguir e construir o seu lugar na academia, trazendo consigo toda a história e a ancestralidade carregada no seu corpo, mente e atitude. A sua presença no Mestrado Profissional foi importantíssima, pois a sua trajetória nos encorajou a permanecer na luta por uma educação libertadora. Ela nos trouxe uma das formas mais simples de ensinar trazendo a nossa cultura como princípio. Como uma contadora de histórias soube nos entrelaçar pelos seus caminhos que se entrecruzavam com os nossos. Foram imagens, músicas orquestradas por ela, que fizeram desse encontro um encantamento. **Leonardo Sebiane Serrano** abordou as similaridades entre a Costa Rica e a Bahia. A atividade com os olhos vendados mexeu muito comigo. Eu me transportava para a minha cidade, para as festas com música brega. Parecia que não era estranho. Tinha a ver comigo, com minha ancestralidade. Essa sensação tem relação com o tema do artigo do autor, o mover-se sensorialmente. Eu li antes de participar da aula com

ele e percebi que tudo aplicado na aula tinha a ver com a escrita dele. Ele aplicou uma técnica. Os vídeos apresentados sobre as festas me fizeram ver as semelhanças entre Costa Rica e Bahia. Ele falou sobre a sua identidade cultural indígena, embora, aqui no Brasil, ele seja considerado branco. Os lugares de preconceito. Sua crítica ao pouco relacionamento do Brasil com países da América Central chamou minha atenção. **Terezinha Fróes Burnham e Marise Sanches** reforçaram o tema da multireferencialidade, afirmando que nenhum ser humano é unireferencial. Aprendemos a ser assim, mas isso não é natural. Eu vim me entender multireferenciado no Mestrado. Terezinha Fróes iniciou sua aula com uma imagem da TV em que informações estavam sendo retiradas do cérebro. Isso fez o link para a demonstração de que o sistema faz as pessoas se perderem da multireferencialidade. Nossa própria cultura faz a gente se perceber multireferencial. Ao nos apropriarmos da cultura, entendemos que o sistema nos faz perder essa dimensão. A partir do momento que traço, através das minhas experiências multiferenciais, meu objeto de estudo, esse entendimento multireferencial fortalece aquilo que venho propondo, que é a relação dialógica sobre mim e a minha trajetória como a do bailarino e arte-educador Carlos Moraes, sobretudo no que se refere à Capoeira e ao Ballet. Por fim, **Ludmila Pimentel** trouxe a possibilidade de continuar dançando através da tecnologia, sem precisar utilizar o corpo e espaços constantemente. Usar um vídeo em outros contextos. A Dança se propagando através da tecnologia. Isso pode minimizar problemas como stress físico, lesões etc. Muitos se identificam com essa possibilidade e muitos não. As diversas funções para ocorrer o espetáculo de Dança. Cenografia, produção dos vídeos para vídeodança, sonoplastia, editor, iluminador etc. A fala de Ludmila me fez pensar o meu trabalho nesse lugar de poder dialogar com a tecnologia e, também, mostrar aos educandos outros campos de atuação na Dança, para além do palco.

- As disciplinas “**Prática profissional orientada I e II**” foram centrais para uma articulação entre os campos acadêmico e profissional, a partir do trabalho com as referências de ambos os campos. É importante salientar o quanto foi importante ouvir na banca de seleção do Mestrado, em

especial de Beth Rangel, sobre a importância da minha história e trajetória neste lugar e nesta cidade. Neste dia me senti como o Rio do Campo de Alagoinhas, com sua correnteza em lágrimas. Posso dizer que eu escrevo porque Beth me estimula com sua forma de ser e pelo fato de ela acreditar em mim. Por isso lembro, em cada momento que escrevo, os momentos em que, juntamente com a minha mãe, lavávamos roupas para dez famílias burguesas no Rio do Campo e, porque também prometi para ela que iria estudar para que ela não pegasse ônibus errado e nem fosse enganada na hora de receber o pagamento por seu trabalho.

2.2. Construindo a Pesquisa “Dança no Projeto AXÉ: uma experiência de autonomia com arte”

Ao entrar no Programa de Pós-Graduação em Dança (Prodan), no ano de 2019, pude construir, a partir de experiência significativa na minha trajetória, um projeto de pesquisa que conciliava a vida profissional com os estudos acadêmicos. Em linhas gerais, o projeto “Dança no Projeto Axé: uma experiência de autonomia com arte” teve como objeto analisar a influência das contribuições artístico-educacionais e metodológicas do maître de Ballet e coreógrafo Carlos Moraes na minha formação e trajetória chegando às confluências no trabalho desenvolvido no Projeto Axé – um contexto de educação não formal em Dança. Partindo dessas análises pude desenvolver princípios para o ensino de dança, os quais apresentarei adiante.

Os objetivos específicos da pesquisa foram:

- Reconstruir as memórias sobre a contribuição de Carlos Moraes, a partir dos anos setenta, para a inclusão de adolescentes e jovens negros no mundo da dança das academias e dos grupos profissionais baianos, e também evidenciar como Carlos valorizava os jovens capoeiristas com potencial para a dança.
- Identificar e registrar princípios estéticos e sociais na metodologia de ensino da Dança (Ballet Clássico) de Carlos Moraes
- Estabelecer paralelos entre questões que atravessam a metodologia e a prática de Moraes e o trabalho desenvolvido por mim no Projeto Axé.

- Desenvolver princípios educativos de dança a partir da confluência dos ensinamentos do mestre Carlos Moraes e da minha experiência de vida, como bailarino e professor, no contexto do Projeto Axé.

O problema de pesquisa buscou identificar a influência de Carlos Moraes para a configuração do cenário da Dança na Bahia e como essa influência vem sendo reconhecida ao longo do tempo por muitos de seus pares. Foi possível afirmar, inclusive, o desenvolvimento de um método de ensino, a partir da presença do maître de ballet Carlos Moraes, que eu pude identificar na minha própria prática profissional no Projeto Axé. O entendimento da efetiva contribuição de Carlos Moraes, que teve como base a dança/ballet clássico na perspectiva social, e a definição, com este trabalho, de princípios para o ensino da Dança à luz desse entendimento. Procuro assim, contribuir para a valorização do seu legado e para o fortalecimento de práticas de inserção de jovens negros, em muitos casos em situação de vulnerabilidade social, - na arte.

Justificativa

Em termos de justificativa, é possível perceber que educação social vem sendo uma atividade de grande relevância na recente história do Brasil. Em um contexto em que a exclusão social ainda é um grave problema, os trabalhos de educadores e ativistas (em ONG's ou em outras instituições) vem possibilitando mudanças na vida de muitos jovens ao longo do tempo. A Educação Social pode ser lida como uma gama de ações que buscam minimizar as disparidades de quadros sociais recorrentes no nosso país, sobretudo nas últimas décadas do século XX (CARVALHO e CARVALHO, 2006).

Esse projeto se justificou pela pertinência da construção memorial, para a qual considera-se que a metodologia desenvolvida por Carlos Moraes possibilitou minha prática artística e pedagógica voltada para a inclusão de jovens e adolescentes negros. As atividades que venho desenvolvendo no Projeto Axé, ao longo de dez anos se constituem como materialização de princípios teórico-metodológicos⁷ incorporados por mim a partir dos

⁷ A serem apresentados no capítulo 3 desse trabalho.

aprendizados com Carlos Moraes, cuja prática já valorizava processos inclusivos na Bahia desde os anos setenta.

Quadro conceitual

As teorias que podem, dar suporte para esse trabalho provém de estudos sobre que promovem diálogos entre Arte, Pedagogia e estudos sobre a sociedade. Algumas perguntas definidas aqui como problemáticas colaboram na construção desse quadro, em fase de amadurecimento:

1. Qual a importância desse projeto e do espetáculo⁸ a ser constituído para o desenvolvimento de *autonomia* entre os educandos do projeto Axé, pensando a contribuição da obra de Paulo Freire?
2. Como o espetáculo pode dialogar com as ideias contidas na "pedagogia do oprimido", tal como se apresenta em Paulo Freire?
3. Como o trabalho de Lia Robatto - sobretudo a ideia da dança como via educativa - influencia a construção artística e pedagógica do espetáculo em questão?
4. Em que medida a realização dessa pesquisa e do espetáculo a ser constituído pode demonstrar o conceito de *formatividade* de Pareyson?
5. Em que medida os conceitos de Equilíbrio Dinâmico, Economia de Meios e Estado de Prontidão trazidos por Lia Sfogia dialogam com princípios de Carlos Moraes trabalhados com os educandos do projeto axé?
6. De que forma os conceitos e princípios da capoeira podem ser entendidos na relação com o balé a partir do trabalho desenvolvido por mestre Pavão e Bertissolo?
7. Como o método Laban, colabora com a compreensão das qualidades dos movimentos no balé?

⁸ O espetáculo que havia sido pensado como possibilidade ainda na formatação inicial da pesquisa foi substituído pela construção de um material didático que está apresentado no capítulo 3. De todo modo, atividades de dança foram realizadas durante os anos de 2020 e 2021 e em virtude das dificuldades inerentes às fases mais graves da pandemia de COVID 19, achei melhor não focar nesse formato.

3. PRINCÍPIOS ARTEDUCATIVOS PARA O ENSINO DA DANÇA

3.1. Mestre Moraes, uma saudação ao mais velho

Carlos Moraes, gaúcho da cidade de Caçapava do Sul, nascido em 1936, chegou a Salvador em 1971 a convite da carioca Dalal Achcar que se dividia entre a direção artística da recém-criada (1962) EBATECA – Escola de Ballet do Teatro Castro Alves e o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Carlos Moraes trabalhava com Achcar no Rio de Janeiro, atuando como bailarino do Corpo de Baile do TMRJ, onde veio a ser mestre de Ballet em 1977 (Santana, Joceval, 2012).

Carlos veio para trabalhar como professor no aprimoramento das alunas da EBATECA. No texto do catálogo da série “Figuras da Dança”, videodocumentários sobre bailarinos produzido pela São Paulo Cia de Dança em 2012, o jornalista Joceval Santana - na série sobre Carlos Moraes - conta um pouco sobre o impacto da Bahia na trajetória do bailarino e sobre o impacto do bailarino na cena da Dança da Bahia. Para Santana (2012):

Carlos Moraes promoveu, através de um trabalho sério e de revestimento profissional, o cruzamento entre a dança afro, o balé clássico, a dança moderna e as manifestações folclóricas; entre o erudito e o popular; estimulou o convívio entre as bailarinas brancas de classe média e os “capoeiristas”, rapazes negros e pobres; fez da decantada miscigenação uma matriz dos seus espetáculos.

Ao mesmo tempo que fortalecia a sua atuação junto a grupos folclóricos, de capoeira e, em especial, o seu vínculo com a religião do Candomblé, Carlos movia-se para a promoção de diálogos entre o Ballet e as danças populares na Bahia. Com isso, incentivava a presença de jovens negros nos espaços privilegiados da Dança em Salvador. Seu movimento abrangia capoeiristas, jovens negros, moradores de periferia e chamava a atenção para a possibilidade de acesso à cena da Dança por uma população que vivia à margem do cenário cultural “oficial” de Salvador (MELO & PEDROSO, 2004). Essa inserção, conseqüentemente, ampliava a participação desses jovens no mercado profissional e nos círculos culturais da efervescente Salvador das décadas 1970,

80 e 90. Todas essas questões são particularmente importantes nesse estudo, já que é por conta, em grande medida, desta forma de atuação de Carlos Moraes no universo da Dança de Salvador, que eu tive a oportunidade de me construir como estudante e professor de Dança, com a singularidade de tê-lo como mentor.

Deste modo, entendo que trazer o repertório e refletir sobre as experiências e conhecimentos disponibilizados pelo Mestre-Maître Carlos Moraes, vivenciados por mim como discípulo, é um ato de gratidão. Ao mesmo tempo, penso que esse agradecimento honra a trajetória de Moraes à medida em que contribui para a estruturação e a consolidação de uma aprendizagem que será compartilhada e, penso eu, renderá outros bons frutos. Como educador, artista e pesquisador do Mestrado Profissional, elaborei uma reconstituição autobiográfica, a partir de imersão em lembranças da nossa convivência e do meu próprio processo formativo e de atuação profissional. Esse exercício foi complementado com pesquisas documentais a respeito de Moraes e com a imersão em bibliografias que traziam pesquisas e estudos sobre o Ballet a partir de uma compreensão somática, além da capoeira, bem como de estudos sobre temas e áreas correlatas. Esse movimento intencionou melhor entender como esse artista contribuiu não só com a minha formação, mas também com a área da Dança e da cultura como um todo, quebrando paradigmas em relação ao Ballet na Bahia e no Brasil.

É importante salientar que Carlos Moraes inaugurou uma nova perspectiva sobre uma nova convivência e talvez - mais do que tudo - uma relação com os bailarinos, na Bahia. Formou gerações de bailarinos em diferentes espaços de ensino da Dança, tanto em companhias como em escolas públicas. Com isso, incentivou a inserção de bailarinos negros nas companhias profissionais de Dança e na primeira e única Academia de Ballet até então existente na cidade, a Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (EBATECA).

Ainda nos primeiros anos de residência em Salvador, Carlos Moraes foi convidado a trabalhar como coreógrafo do Grupo Viva Bahia⁹, cuja diretora era

⁹ O Grupo Viva Bahia foi criado pela etnomusicóloga Emília Biancardi, em 1963. Possui discos lançados com o cancionário folclórico baiano e é uma referência nos registros da cultura popular brasileira.

a professora e etnomusicóloga Emília Biancardi. A partir daí, ele se insere na cidade, no mundo da Dança da Bahia, transitando não só entre os Grupos Folclóricos como em espaços privados de formação em Dança.

Fotografia 1 - Primeiro elenco masculino do Ballet Brasileiro da Bahia.



Em pé, da esquerda para a direita: Apolo, Senzala, Carlos Moraes, Adilson Costa, Satélite e J. Cunha. Sentados: Sérgio Pelourinho, Geraldo Ciuffo, Marcelo Maltez, Tarzan e Sputnik.

Fonte: Figuras da Dança. Carlos Moraes, 2010.

Esta oportunidade possibilitou que Moraes, com sensibilidade e comprometimento, tanto percebesse o talento dos capoeiristas do Grupo Viva Bahia, quanto acabasse por levá-los para a EBATECA, fundando o Ballet Brasileiro da Bahia. Essa atitude revolucionária, literalmente, a constituição dos corpos de Ballet na cidade de Salvador. O elenco masculino passa a ser basicamente de jovens negros, oriundos da capoeira, em diálogo com bailarinas, na sua maioria branca, de classe média alta. Segundo Gilmar Sampaio, bailarino do Balé do Teatro Castro Alves: “... a primeira riqueza foi trazer o pessoal da capoeira pra dentro da escola de balé. Foi um choque porque toda sociedade baiana fazia aula na Escola de Balé do Teatro Castro Alves, a EBATECA”

(comunicação oral de Gilmar Sampaio no videodocumentário “Figuras da Dança”, 2010, 29m37s).

Vale destacar o quanto essas ações de formação foram inovadoras no Ballet Clássico e marcaram a Dança na Bahia, reunindo artistas que, para gerações futuras, seriam importantes para os diversos caminhos tomados por essa arte.

Outra contribuição que demonstra um impacto cultural e social na cidade de Salvador foi identificar que as bailarinas e bailarinos, que foram alunos de Carlos Moraes, criaram suas escolas e proliferaram seus trabalhos. A inserção de capoeiristas, que levava a uma inserção de homens negros no ambiente do Ballet foi sentida como algo realmente forte e necessário.

A influência de Carlos Moraes para a Dança na Bahia vem sendo reafirmada ao longo do tempo por muitos de seus pares. A série de videodocumentários já citada aqui, “Figuras da Dança”, produzida por Iracity Cardoso e Inês Bogéa, da São Paulo Cia da Dança (em 2010) é emblemática nesse sentido. Carlos Moraes é um dos retratados da série, junto a outros bailarinos icônicos da cena da Dança brasileira.

Diante da influência que eu percebo de Moraes sobre seus alunos, é possível afirmar, inclusive, que foi desenvolvido um método de ensino a partir de sua prática, mas que não foi suficientemente mapeado e estruturado. Espero que este trabalho seja um passo a mais nesse sentido e possa contribuir para ser ampliado e desdobrado por mim ou outros pesquisadores da Dança.

Moraes atuou como um agente que incentivava a participação e inserção de jovens negros capoeiristas em espaços tradicionalmente distantes de suas realidades sociais mais imediatas, além de atentar para danças de matrizes afro-baianas em seus contextos. Sua atuação propiciou um passaporte aos jovens bailarinos negros para participação e inclusão em espaços da classe-média baiana, como a EBATECA (Escola de Ballet do Teatro Castro Alves), e o Balé do Teatro Castro Alves.

Ao inserir a capoeira nos espaços formais de Dança, Carlos Moraes construía movimentos duplamente ousados. Mexia com estruturas sociais borrando fronteiras, tanto de uma área específica – a Dança, quanto de uma

sociedade altamente segregacionista pela cor da pele e pela classe social. Assim, percebe-se que Carlos Moraes se inscreveu e colaborou para a inscrição na dança do elemento afro, a partir de uma cosmovisão afro-referenciada (OLIVEIRA, 2012). Esse conceito trazido aqui significa o reconhecimento e uma forma amparada na ancestralidade africana ressignificada no Brasil. Como diz o autor, *a cosmovisão africana é a epistemologia dessa ontologia que é a ancestralidade* (OLIVEIRA, 2012, p. 40).

Nesse sentido, Carlos Moraes foi um visionário, senão um precursor no âmbito do Ballet Clássico, que estimulou o pensamento da arte como uma ação afirmativa de participação e reparação social, entendendo a Dança como uma ação inclusiva.

Dessa forma, uma contribuição de grande relevância que Moraes deixou para o campo da Dança na Bahia, entre tantas outras, foi aquela que possibilitou colocar lado a lado na cena, a estética do Ballet Clássico e a das danças populares e afro-brasileiras produzidas na Bahia. Com isso, estiveram em um mesmo palco jovens negros e brancos, fossem eles vindos da experiência nas rodas de capoeira, nas casas de Candomblé ou aqueles que participavam das aulas de Ballet nas academias da classe média-alta de Salvador.

As memórias sobre as vivências compartilhadas com o Mestre-Maître de Ballet Carlos Moraes, evidenciam as situações que denotam o compromisso social e a visão inclusiva que marcaram posição na década de setenta. Quando tive a oportunidade de estudar e trabalhar com Moraes, a partir do ano de 2000, a cena da Dança já tinha recebido o colorido, o gestual, o som, a técnica e as matrizes afro-brasileiras, então, neste sentido, parte do caminho já havia sido pavimentado. Com o ingresso no mestrado percebi que pensar a minha prática profissional como educador de Dança no Projeto Axé¹⁰ estaria vinculado a pensar sobre como o legado de Carlos Moraes impregnava a minha prática e como, em alguma medida, eu as ressignificava dentro de um projeto específico.

Foi relembando e refletindo sobre todo esse processo que procurei identificar e dar forma a *princípios arteducativos* que pudessem ser utilizados no

¹⁰ Projeto social que trabalho há 13 anos, com crianças, adolescentes e jovens negros em situações de rua e de invisibilidade social

ensino da dança, dentro da perspectiva afro-referenciada e inclusiva exercida pelo mestre que inspira esse trabalho. Assim, procurei refletir *pari passu* sobre a influência desse grande bailarino, professor, e agente da cultura no universo artístico de Salvador e na minha trajetória, vislumbrando as confluências desse processo formativo e de ensino que ganhou concretude na minha atuação e que anseia por se multiplicar, reverberar no contexto da dança e da inclusão sociocultural da cidade.

Carlos Moraes - há mais de 40 anos - é uma referência para gerações e precursor de iniciativas e de atitudes emancipatórias no campo da dança, e é com ele que seguimos neste trabalho, no nosso *pas de deux*.

3.2. Contextos de Cidadania como ambientes de formação

A educação social vem sendo uma atividade de grande relevância na recente história do Brasil. Em um contexto em que a exclusão ainda é um grave problema, os trabalhos de educadores e ativistas (em ONG's ou em outras instituições) vêm possibilitando mudanças na vida de muitos jovens ao longo do tempo. A Educação Social pode ser lida como uma gama de ações que buscam minimizar as disparidades de quadros sociais recorrentes no nosso país, sobretudo nas últimas décadas do século XX (CARVALHO & CARVALHO, 2006).

Neste contexto ressalto a pertinência desta construção memorial, para a qual considera-se que a metodologia desenvolvida por Carlos Moraes possibilitou minha prática artística e pedagógica voltada para a inclusão de jovens e adolescentes negros. As atividades que venho desenvolvendo no Projeto Axé, ao longo de mais de dez anos, constituem-se como materialização de princípios teórico-metodológicos incorporados por mim a partir dos aprendizados com Carlos Moraes, cuja prática já valorizava processos inclusivos na Bahia desde os anos setenta.

Na atuação como arte educador no Projeto Axé venho ressignificando meu lugar como bailarino/negro/ de origem pobre na identificação com os educandos do Projeto Axé. Assim, é relativamente fácil atuar com empatia com

os alunos, pois, em alguma medida, é possível reconhecer e valorizar a realidade sociocultural e os desafios vividos pelos alunos, pois já estive em lugares semelhantes. Ao mesmo tempo, saber do potencial de cada criança para a realização dos seus sonhos e contribuir com esse processo deu direcionamento à minha trajetória profissional. O encontro com a teoria de Paulo Freire no Projeto fortaleceu a compreensão do quanto a educação pode ser transformadora e mobilizadora da realidade - influência que será mais bem trabalhada adiante.

Fotografia 2 – Educando - Projeto Axé



Fonte: Captura de tela de vídeo. Autoria própria.

Citando o artigo “Confabulando com Pesquisas Implicadas” (RANGEL; AQUINO; VALENTIM, 2021) que referencia a proposta político pedagógica do PRODAN - Mestrado Profissional em Dança que participo, o *contexto de cidadania* pode ser compreendido como campo de práticas para construção de uma cultura propícia ao desenvolvimento da formação, e para a constituição de sujeitos emancipados. A esse respeito Boaventura Santos (1989, p.151) diz “[...] que cada contexto é um espaço e uma rede de relações dotadas de uma marca

específica de intersubjetividade que lhes é conferida pelas características dos vários elementos que o constituem”.

Nessa perspectiva a construção social das nossas práticas *arteducativas*, expressão usual no contexto do Projeto Axé, está embebida da proposta de formação de sujeitos emancipados, colocando em relevo a importância do ensino. Até o mestrado eu nunca havia me debruçado sobre as discussões relativas à metodologia, didática e pedagogia. Esse lugar de percepção se dava, sobretudo, porque a minha prática sempre definiu os conceitos criados pela academia. Eu trazia métodos e didáticas incrustados na corporeidade. Método como meio para se trabalhar conteúdos, utilizados para a obter um resultado; metodologia como o estudo dos conteúdos, formas e métodos que utilizamos em nosso processo de ensino/aprendizagem; pedagogia como a ciência social aplicada que trata do processo educativo, dos métodos de ensino e das formas pelas quais se aprende; e didática como modo do aprender de maneira mais específica – foram ideias/conceitos que aproximaram o meu fazer como educador de um conhecimento sistematizado que é discutido, criticado, recriado e repassado pela academia.

Fotografia 3 - Educanda - Projeto Axé



Fonte: Captura de tela vídeo. Autoria própria

Tal exercício aproximativo fez muito sentido para pensar o contexto educacional do Projeto Axé, sua especificidade e o quanto essa experiência educativa poderia contribuir com outras instituições de ensino e arte, com características e objetivos semelhantes. Eu entendi que a ação, quando alvo de

sistematização e reflexão pode ser multiplicadora, isto porque, como nos ensinou Boaventura de Souza Santos, cada contexto pode ser entendido como um universo cultural rico de experiências intersubjetivas justamente pela diversidade de elementos constitutivos. Esse entendimento somou com a minha trajetória de vida, vivência como aprendiz de um mestre e a prática como professor.

O Projeto Axé, criado por Cesare La Rocca, em 1990, em Salvador, concebe um programa educacional referenciado na “educação como prática da liberdade” e na “pedagogia da autonomia” do educador brasileiro Paulo Freire (FREIRE, 1980 e 2002). Com base nesse referencial foi concebida a “pedagogia do desejo”, explicada por La Rocca, em entrevista ao repórter da Folha de São Paulo, em 1996:

Folha: O que é a pedagogia do desejo, do Projeto Axé?

Cesare de Florio la Rocca - Nossa filosofia inicial foi baseada na construção teórica de Paulo Freire. À medida que íamos armando os educadores com essa pedagogia, começamos a verificar que criança que está na rua - depois verificamos isso na criança de periferia, da classe popular - perdeu, ou tem escondida, a característica fundamental da infância, que é sonhar, desejar e ter ambições.

Então elaboramos uma proposta pedagógica em que estimulamos permanentemente o menino e a menina a voltar a desejar e a sonhar. E sonhar alto.

A imagem é que, com a estimulação, leva-se o menino para cima, sem medo. Compete depois a nós, educadores, colocar um pára-quadras pedagógico para que ele possa pousar suavemente num campo onde encontre as oportunidades para sua realização (La Rocca, 1996).

A Pedagogia do Desejo, que trabalha com o estímulo constante ao sonho como pressuposto para ser, apresenta-se como eixo teórico para a prática pedagógica do Projeto Axé e é uma referência para outros projetos sociais. Paulo Freire, na mesma entrevista à Folha de São Paulo, assim se refere sobre a especificidade da construção dessa pedagogia a partir da sua obra:

Paulo Freire - Até me emociono ao ouvir a explicação que o Cesare dá sobre a pedagogia do desejo. Eu me lembro que, nos anos 80, houve um movimento forte de bóias-frias em São Paulo. Vi pela televisão uma entrevista em que uma jornalista se encontrava com um adolescente e perguntava: "Você sonha?".

E o menino respondeu: "Não, eu tenho só pesadelo". É interessantíssima essa resposta. É a confirmação do que Cesare acaba de dizer. No fundo, essa é uma infância que vem sendo proibida de sonhar. E o sonho, a arquitetura de hipótese, o lúdico, faz parte da experiência das crianças. Essa possibilidade de sair um pouco de dentro de si mesmo faz com que o ser aprenda a manejar o imaginário.

A firmeza e a beleza desses educadores e toda a energia colocada no Projeto Axé, que transformou e transforma tantas vidas por meio dos projetos arteducativos, propõe o direito ao sonho e à capacidade desejante como princípios para a formação cidadã e como a alma do projeto. Além da perspectiva revolucionária de Paulo Freire no campo da educação inclusiva, o educador tinha uma concepção de corpo como expressão cultural. E, em função do período de seu exílio político, quando esteve em 1977 em Guiné-Bissau, a percepção do corpo negro, tornou-se ainda mais significativa para o reconhecimento da cultura africana presente nele mesmo e em seu país. No Dicionário de Paulo Freire consta o verbete “corpo”, elaborado por Figueiredo (2008)

Freire (1978) registrou o seu primeiro encontro com a África, em *Cartas a Guiné-Bissau*, em que as “mínimas coisas” “começaram a falar a mim, de mim”. Ele escreve que foi vendo o gingar do corpo das pessoas andando nas ruas, o seu sorriso disponível à vida, os tambores soando no fundo da noite, os corpos bailando e, ao fazê-lo, desenhando o mundo, a presença entre as massas populares, da expressão de sua cultura que os colonizadores não conseguiram matar...”.

Freire, percebia no corpo e nas expressões *incorporadas* o potencial de resistência frente às políticas de dominação dos corpos, impressas pelo imaginário colonizador. No mesmo verbete o autor chama a atenção para o quanto da dimensão corporal da educação havia sido adotada por Freire.

É o que eu faço, ou talvez melhor, o que eu faço faz meu corpo. O que acho fantástico nisso tudo é que meu corpo consciente está sendo porque faço coisas, porque atuo, porque penso já. A importância do corpo é indiscutível; o corpo move-se, age, rememora a luta de sua libertação, o corpo afinal deseja, aponta, anuncia, protesta, se curva, se ergue, desenha e refaz o mundo. Nenhum de nós, nem tu, estamos aqui dizendo que a transformação se faz através de um corpo individual. Não, porque o corpo se constrói socialmente. (FREIRE, 1991 apud FIGUEIREDO, 2008, p. 92).

Nos anos de 1990, pós ditadura civil-militar, quando foi possível recuperar as experiências de educação popular realizadas por Freire no Brasil antes de ser exilado, e toda a reflexão posterior realizada pelo educador, um horizonte se abria. A concepção do Projeto Axé, criado nesses anos, a partir das ideias de Freire, propiciou um encontro promissor no sentido de conceber a *arteducação* do Projeto centrada na cultura e no respeito entre os interlocutores, sendo o principal a interação e o aprendizado mútuo entre educadores e educandos. Esse enfoque foi fundamental para a gestação do Projeto, pois o universo ao qual se pretendia adentrar era formado por crianças com todos os tipos de dificuldades socioeconômicas, mas que também traziam consigo um rico universo cultural que precisava ser conhecido e valorizado.

Fotografia 4 – Cesare de Florio La Rocca



Fonte: Acervo Pessoal

A pedagogia da liberdade de Paulo Freire engendrou no Projeto Axé a dimensão da liberdade no reconhecimento da força do ser humano para lutar contra a dominação e a opressão “no anseio de liberdade, de justiça, de luta pela recuperação de sua humanidade roubada” (FREIRE, 1979, p. 30 apud SUNG, Jung Mo, 2008, p. 241). Imagem importante para o contexto de formação cidadã. Pensar o corpo socialmente, no contexto do Projeto, é pensar o corpo “desajustado” na sociedade que o quer branco e dócil e tem o corpo que ginga, dança e canta. Para Freire era importante recuperar esse corpo na dimensão educativa, o que pode ser mais bem compreendido com a ideia de que

O Corpo Humano exige reflexões daquele teor a que eu denominava epistemológicas. A corporalidade é um tipo de consciência que se baseia numa inteireza consigo mesma. E isso se expressa, ao desenvolver-se nas inteirezas. E, isso se expressa, ao desenvolver-se nas interações com os objetos e com os outros Seres Humanos. Não apenas consciência de mim mesmo que me sugere a consciência do entorno, mas penso eu, a consciência de inteirar-se do Mundo e com o Mundo que me permite criar noções do “eu consciente”. (FREIRE apud FIGUEIREDO, 2008, p. 92)

Com isso, Freire elabora a ideia de corpo consciente que aparece pela primeira vez, segundo Gonzaga (2008), em 1968. Mas, em 1985, esse corpo consciente surge com uma dimensão mais ampla, no livro “Por uma pedagogia da pergunta”, a de corpo “sentidor”, aquele que se relaciona com o mundo pelos sentidos.

“O corpo humano, velho ou moço, gordo ou magro, não importa de que cor, o corpo consciente, que olha as estrelas, é o corpo que escreve, é o corpo que fala, é o corpo que luta, é o corpo que ama, que odeia, é o corpo que sofre, é o corpo que morre, é o corpo que vive!”. Logo em seguida, acrescenta: “Não foi rara a vez que pondo minha mão afetivamente no ombro de alguém, tive-a, de repente, no ar, enquanto curvando-se, o corpo tocado recusava o contato do meu”. Freire, na sua condição de exilado, experimenta um estranhamento cultural, enquanto entrelaça deliberadamente a ideia genérica de corpo consciente à ideia, digamos assim, particular do corpo “sentidor” (GUIMARÃES ROSA, 1979, p. 237). Nesse caso, a experiência de corpo consciente é intransferível, é o Paulo Freire com sua sensibilidade particular que alcança no exílio. Até o *Pedagogia da pergunta*, a noção de corpo consciente aparecia relacionada aos seres humanos, de modo geral: ao professor, ao educando, aos trabalhadores, ao camponês, etc. (GONZAGA, 2008, p. 94)

Pensar o corpo desta maneira confere outra complexidade às ações educativas voltadas ao ensino da dança no Projeto Axé, pois no Projeto, pelo ato educador, experiências culturais se encontram, relacionam-se na diferença e é onde se exerce o ensino da arte com a finalidade de contribuir para a constituição de corpos conscientes de si (historicidade, contexto, subjetividade) que podem lançar-se ao mundo, com capacidade de transformá-lo. Segundo Moreira (2008, p. 173) para Paulo Freire, é preciso haver criticidade no processo educativo, que

é a capacidade do educando e do educador refletirem criticamente a realidade na qual estão inseridos, possibilitando a constatação, o conhecimento e a intervenção para transformá-la. Essa capacidade exige um rigor metodológico, que combine o “saber da pura experiência” com o “conhecimento organizado”, mais sistematizado.

Assim, a constatação da necessidade de estimular a criança a sonhar e assim mobilizar o imaginário, como queria Paulo Freire e Cesare La Rocca, perpassa pela produção de corpos conscientes que “rememorem a luta para a sua libertação”. No entanto trata-se de uma liberdade favorecida por uma metodologia de ensino que se proponha a articular a experiência com o conhecimento sistematizado. Nesta perspectiva, a Dança tem um papel fundamental no arteducativo do Projeto Axé.

Fotografia 5 - Grupo Educandos do Projeto Axé



Fonte: Captura de tela de vídeo. Autoria Própria.

No campo da Dança, propriamente, o Projeto Axé recebeu contribuições significativas de Lia Robatto (2012), que concebe a Dança como via privilegiada de educação. A presença de Lia Robatto tem grande relevância na história da Dança na Bahia, com contribuições que merecem destaque. O Projeto Axé tem tido em Lia uma referência que se apresenta com força. Nas palavras da própria Lia Robatto, numa entrevista em 2013, para o site da EDUFBA, quando questionada sobre a diferença entre ensinar na Escola de Dança da UFBA e no Projeto Axé, temos:

Claro que em termos de educação, em termos de psicologia, há diferenças. O que eu aprendi foi que, na Escola de Dança, quando eu ainda estava na Universidade, a gente buscava a liberdade criativa, a procura e a pesquisa do movimento. No Projeto Axé, a minha linha *sine qua non* também era a liberdade, mas aqueles meninos, que vinham de uma vida destruída, precisavam de uma construção. Eles precisavam justamente de método, de ordenação, de uma previsão do que vai haver todo dia. Isto dava segurança a eles. Se eles optaram por sair da rua, era porque alguma coisa na rua já não os satisfazia mais. Eu não precisava dar liberdade na dança, porque se eles foram para a rua foi por uma opção de liberdade. O que eles precisavam era de segurança, tranquilidade, acolhimento... E isso só se dá com uma rotina cotidiana. Eu aprendi então que a disciplina é importantíssima não para tolher ou tyrannizar o jovem, mas para dar a ele a garantia de que as coisas são contínuas.

Lia Robatto conferiu ao projeto esse olhar para a disciplina que a educação exige. Embora a arte possa requerer um exercício de liberdade, a realidade das crianças do projeto demandava uma referência estável, menos caótica que no espaço em que viviam. Lia Robatto, a partir de suas concepções, confere ao Projeto um lugar que oferece segurança aos alunos. O Projeto Axé sustenta o desejo de liberdade como característica e a disciplina vem como um vetor de organização para estruturar a Pedagogia do Desejo preconizada nessa Instituição. É o desejo de ficar e ter acesso à arte e à educação e daí estabelecer novos horizontes. Por outro lado, Robatto dá relevo à segurança, tranquilidade e ao acolhimento, um tripé que sustenta a própria noção de educação no Projeto Axé. A arte colabora profundamente não só para a manutenção como para o despertar dessas três aprendizagens atitudinais. Outra fala importante de Lia Robatto, na mesma entrevista, que singulariza este trabalho, é a valorização da capoeira na formação em Dança:

O fato de eu vir de São Paulo me deu o olhar de quem descobre. Quando eu cheguei à Bahia, e me deparei com a capoeira, eu fiquei apaixonada. O que eu percebi, e eu falo bastante sobre isso, foi que o primeiro passo que o menino, que qualquer pessoa, vai aprender na capoeira é o gingado. E a ginga é natural, é algo que você só precisa deixar o corpo fazer. A capoeira respeita muito a individualidade do jogador. Cada capoeirista tem sua própria dinâmica de corpo, enquanto o bailarino clássico segue parâmetros e códigos corporais que vêm de fora para dentro. Eu sou a favor do Balé Clássico e o acho importantíssimo para preparar o corpo do dançarino para a

Dança Contemporânea. O dançarino ganha muito ao ter essas duas aprendizagens, uma que é absorver o que vem de fora e a outra que é tirar de dentro a sua própria dinâmica. Tanto que os melhores dançarinos que eu tive vieram da capoeira (Lia Robatto, 2020).

Nesta entrevista Lia Robatto traduz algumas dimensões importantes na relação entre Dança e educação, Dança e Capoeira e propósitos de vida, referendando meu campo de interesse profissional. Nesse sentido, Robatto colabora com a defesa central da minha abordagem, que reside no entendimento do encontro de linguagens, de experiências diversas que possibilitam a valorização da formação do jovem a partir dos seus próprios repertórios e da ginga da Capoeira. Essa atitude é fundamental para que a experiência trazida pelos alunos possa se relacionar com outras Danças, inclusive com o Ballet Clássico.

Fotografia 6 - Educando - Projeto Axé



Fonte: Captura de vídeo. Autoria Própria

Pudemos ver que um mesmo estranhamento, curiosidade e encantamento afetaram, cada um a sua maneira, Carlos Moraes, Paulo Freire, Lia Robatto, quando se depararam com os corpos com as marcas da africanidade, toda a cultura latente e suas possibilidades. Haveria de haver um jeito, pela educação, de aproximar os saberes da experiência do ser e da

experiência sistematizada. Com esse olhar sensível para a cultura local e sua dimensão social é que se foi formando a base para o projeto educativo. Afirmo que esta potencialidade se fez e se faz presente no âmbito da arteeducação praticada no Projeto Axé.

3.3. Projeto Axé à luz das ideias decoloniais

Paulo Freire como referência na arteeducação do Projeto Axé, em diálogo com as perspectivas decoloniais que vem ampliando espaço nas discussões acadêmicas e sociais, ilumina as reflexões sobre minhas atividades como educador no Projeto. Fez pensar como nós, no Projeto Axé, proporcionamos aos educandos participação e entendimento sobre seus processos arteducativos, correlacionando-os com a atuação em seus projetos de vida na sociedade em que vivemos. Assim, pensar sobre didáticas e metodologias contribui para melhorar a atuação profissional como *arteducador*.

Nesse sentido, tomar contato com a obra de Boaventura de Sousa Santos teve um lugar especial nos estudos do mestrado, pois o autor faz uma análise crítica sobre o capitalismo e o seu processo de deslegitimação. O texto *Para uma Pedagogia do conflito* (2009) promove uma discussão bem pertinente com relação aos modelos vigentes na Educação, sobretudo nas perspectivas que buscam a superação do capitalismo como base para a ordem do mundo. A interculturalidade e o multiculturalismo¹¹ aparecem na abordagem do autor como possibilidades de superação de discursos totalizantes sobre a cultura e seus efeitos opressores, no que ele aponta como *aplicação edificante*. O Projeto educativo emancipatório, para o autor, demanda definição correta da natureza do conflito cultural, ou seja, investigar dispositivos que facilitem a comunicação. Dessa forma, o multiculturalismo surge como modelo emergente de interculturalidade.

Percebe-se que o campo pedagógico emancipatório proporciona imagens desestabilizadoras do relacionamento hierárquico entre culturas. Estas

¹¹ Trato o multiculturalismo aqui na acepção mais ligada à percepção de diferentes vetores culturais interagindo entre si.

imagens ajudam a gerar o espaço pedagógico para um modelo alternativo de relações interculturais.

Boaventura (2009), acima citado, fez-me pensar muito sobre as práticas pedagógicas libertadoras e não formais. O Projeto Axé trabalha com pessoas diversas e com múltiplas formas de ver o mundo, o que faz do trabalho um momento de encontro multicultural. Perceber essas formas desconstruídas de ler o mundo me ajuda muito a fortalecer um discurso emancipatório que interessa em particular à minha pesquisa. Por outro lado, no texto *Epistemologias do Sul* (2010), o autor aponta que há conhecimento em todas as relações sociais, portanto, é inexistente a construção desse conhecimento sem prática e sem a observação do contexto onde ele acontece. Há uma crítica sobre o colonialismo e o capitalismo, a dimensão cultural do mundo cristão e a dimensão política. Trata-se de um processo histórico que anulou os conhecimentos locais, pois a missão colonizadora homogeneizou o mundo.

O projeto educativo emancipatório é um projeto de aprendizagem de conhecimentos conflitantes, com o objetivo de, através dele, produzir imagens radicais e desestabilizadoras dos conflitos sociais em que se traduziram o passado, imagens capazes de potencializar a indignação e a rebeldia. Essa abordagem me reporta também a Paulo Freire e a como, no Projeto Axé, a ideia de emancipação através da ardueducação se faz central.

As novas epistemologias, chamadas por Boaventura de “do Sul” - permitem que vozes desautorizadas pelos processos de opressão na história possam ser escutadas. São essas epistemologias que podem melhor orientar o ensino e a aprendizagem em ambientes formais e não-formais.

Penso que a construção de “epistemologias do sul” traz boas possibilidades de enxergar o mundo para além da dominação capitalista, que tentou tornar único vários aspectos da existência, inclusive, a produção de conhecimento. Com a atuação no Projeto Axé, como em outros espaços de Educação, ler o mundo com o olhar epistemológico não-hegemônico é uma ação necessária.

A abordagem conduzida por D’Avila e Ferreira (2018) mostra as concepções pedagógicas que precisamos dar atenção. A concepção crítica,

crítica-construtivista, epistemologia da prática, e a fenomenologia existencial são correntes que acabam por se associar na minha prática profissional. Ao aprofundar sobre essas epistemologias, vejo uma convergência na minha trajetória como arte-educador. Busco o rigor crítico sobre mim e sobre o meu fazer.

No contexto das formações e análises da prática que fazemos, os princípios pedagógicos fundamentados pelo filósofo e pedagogo Paulo Freire, têm como base as concepções crítica e crítica-construtivista. A fenomenologia existencial, ao abordar o conhecimento a partir de percepções autobiográficas se conecta com a perspectiva de ensino e aprendizagem proposta no que o Projeto Axé chama “projeto de vida”.

A abordagem de D’Avila e Ferreira (2018) fez pensar muito sobre as práticas pedagógicas nos espaços profissionais onde atuo. Foi possível perceber a existência de concepções pedagógicas conflitantes e foi possível pensar sobre a necessidade de assumir teorias que deem conta da construção de um projeto de ensino para a Dança no Projeto Axé.

Nesse sentido as contribuições de autores que trabalham com modelos filosóficos africanos e indígenas foram fundamentais para situar o contexto educativo em que se inserem os princípios que desenvolvo. A afroperspectividade é a abordagem filosófica que guia essa fundamentação, tratando a infâncialização como um princípio ético. Autores de diversas origens étnicas como a antropóloga Guarani Nhandeva Sandra Benites; a antropóloga branca Tânia Stolze Lima; a socióloga nigeriana Oyeronke Oyewumi; o filósofo quilombola Antônio Bispo dos Santos; o xamã e filósofo yanomami Davi Kopenawa; o pan-africanista e sistematizador da *afrocentricidade* Molefi Asante; o cientista social e ativista negro Abdias do Nascimento; o antropólogo branco brasileiro Eduardo Viveiros de Castro e os pensadores brancos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari são representativos das perspectivas decoloniais e/ou críticas, ligadas de alguma forma a vertentes de pensamento que dialogam com olhares menos restritos às epistemologias dominantes, típicas da modernidade.

A ideia de “afrocentricidade consiste numa questão de localização porque os africanos vêm atuando na margem da experiência eurocêntrica” (ASANTE,

2009), conduzindo a uma autonomia dos saberes negros. Nesse sentido, *Afroperspectividade* significa criar conceitos africanos e indígenas para enriquecer o enfrentamento de problemas que corriqueiramente são pensados por meio de ideias ocidentais. Infanciarizar faz parte desse processo. Uma relação direta com o trabalho no Projeto Axé aparece aqui: lidamos com crianças, adolescentes e jovens e esse princípio ético é coerente com a proposta de educação com a qual atuamos. Da mesma forma, a noção de *ubuntu* também se mostra presente.

O *ubuntu* se relaciona com a cultura dos provérbios africanos, que trazem ensinamentos. Um exemplo: “uma pessoa é pessoa através de outras pessoas”. A ideia de polidiálogo é fundamental. Vários pontos de vista que precisam conviver na contradição, para chegar a um outro conceito do *ubuntu*, que é a instabilidade como estado comum das coisas no mundo.

Noguera e Barreto (2018), chamam atenção que em algumas culturas indígenas na América do Sul não é possível definir um único modo de conceber a infância, pois há muita diversidade. O que se sabe, de maneira geral, é que a criança é vista como um ser que precisa ser cativado para permanecer na Terra. Nesse sentido é preciso reconhecer modos de perceber a criança não colonizados pela Europa. A expressão *teko porã*, por exemplo, traz à tona um dilema criado pelas culturas de colonização: *viver à parte da terra, pensando controlar a natureza, entendendo-se como suprasumo da própria natureza versus viver como parte da terra, convivendo com outros seres como mais um ente da natureza*. *Teko porã* é uma expressão do tronco linguístico Guaraní, de regiões da Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai. *Teko porã* é um sistema filosófico que ensina: nunca trate seres vivos como se fossem coisas, levando a concepções de vida em comum, através de ideias de reciprocidade (expressa pelo Guaraní no afixo *jo* que indica relação mútua): *teko joja* (igualdade), *teko joayhu* (amor mútuo).

Em termos afroperspectivistas, a infância (*ubuntwana*, *mitã/kyringue*) é a possibilidade mais genuína da educação e o fundamento ético para conviver na instabilidade irremediável de existir. Noguera e Barreto (2018), trazem exemplos dos mitos de Exu (a boca que tudo come) e Jesus (na sua pregação sobre a

proximidade das crianças do reino dos céus e fazem um paralelo com o protagonismo da infância para essa ética da infancialização.

Segundo Noguera e Barreto (2018, p. 642),

(...) através de vivências baseadas numa ética afroperspectivista (articulação entre princípios ubuntu e teko porã) na escola: crianças, adolescentes, adultos e idosos podem manter conexão ou se reaproximar daquilo que os torna seres biocêntricos, curiosos e criativos: a infância. Uma cumplicidade cosmológica com o existir. A escola pode primar por uma ética que não permita que as crianças deixem de habitar a infância, fazendo o mesmo com adolescentes e jovens – evitando as angústias perversas da adultidade.

As discussões a respeito da decolonialidade e afroperspectivismo têm muita importância para a temática com a qual estou trabalhando. Perceber a realidade através de outras visões de mundo que não a eurocentrada faz com que a noção de criança e infância tenha menos estigmas. Enquanto para o mundo ocidental, criança é aquele ser que ainda está em construção (um futuro incerto), para as concepções do *Ubuntu* e do *Teko Porã*, a infância é um momento singular de encontro entre passado, futuro e presente.

Fotografia 7 - Cesare de Florio La Rocca e educandos do Projeto Axé nos anos 90.



Fonte: Acervo Pessoal

3.4. APRENDENDO COM A EXPERIÊNCIA

3.4.1. Referências para a criação dos *princípios arteducativos*

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

Fotografia 8 - Carlos Moraes, anos 2000, em Salvador.



Fonte: Figuras da Dança. Carlos Moraes, 2010.

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

A partir do respeito às pessoas e da valorização da cultura, sintetizo estes ensinamentos em **objetivos** amplos pela complexidade de possibilidades: **(1)** identificação e contribuição dos estudos das técnicas do Ballet Clássico e dos estudos da Capoeira tanto na formação de habilidades como nas estratégias dos processos de criação; **(2)** identificação e sistematização dos princípios arteducativos, de natureza emancipatória, mapeados na vivência formativa e criativa com o mestre Carlos Moraes. Proponho com isso, que os resultados produzidos agreguem além do artístico e do educativo, o campo da formação cidadã do Projeto Axé e que garantam a Dança como linguagem colaborativa e inclusiva de jovens negros, na cena social e cultural da cidade de Salvador.

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

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

3.4.2. Ensinaamentos de Carlos Moraes e os processos de aprendizagem

Como mestre de Ballet, Carlos Moraes valorizava a cultura local e as danças de matrizes africanas, possibilitando a inclusão de jovens negros capoeiristas para fazer parte da EBATECA (Escola de Ballet do Teatro Castro Alves), assim como para fazerem aulas em academias e companhias de dança. Moraes reconhecia a importância da Capoeira para a Dança e a potência que é a junção da Capoeira com a técnica do Ballet Clássico dentre outras. Ia além, numa postura transgressora e emancipatória, propiciava a participação de outros corpos-sujeitos, mais especificamente, jovens negros de periferia, em contextos do Ballet Clássico, tradicionalmente de classe média alta de Salvador.

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

Fotografia 9 - Carlos Moraes entre alunos do Advanced Ballet



Fonte: Figuras da Dança. Carlos Moraes, 2010

O tempo de trabalho com Carlos Moraes me proporcionou uma série de aprendizados que utilizo até hoje. Aqui cabe lembrar que muito de seu pensamento foi sistematizado na obra “Carlos Moraes – Coleção Destaque

Cultural Dança”, lançado em 2004, pelo Governo da Bahia e organizado por Nice Melo e Eliana Pedroso.

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

No olhar de Carlos Moraes, a dança afro, que é de origem religiosa como toda dança, nasceu de maneira silenciosa e da necessidade mais uma vez, de a criatura se comunicar com o criador. Católico praticante, quando criança, por influência da mãe e da família, Moraes precisou de respostas que o catolicismo não dispunha. Esta necessidade o leva a ter os primeiros contatos com a cultura milenar africana.

Eclético, ao mesmo tempo lia livros sobre iôga, sobre a cultura hindu, jogava o I Ching. Mas foi no Candomblé que encontrou o que precisava. E reproduz em seus espetáculos a cultura africana com a visão endógena de quem conhece a verdade da tradição (Melo e Pedroso, 2004, p. 99).

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

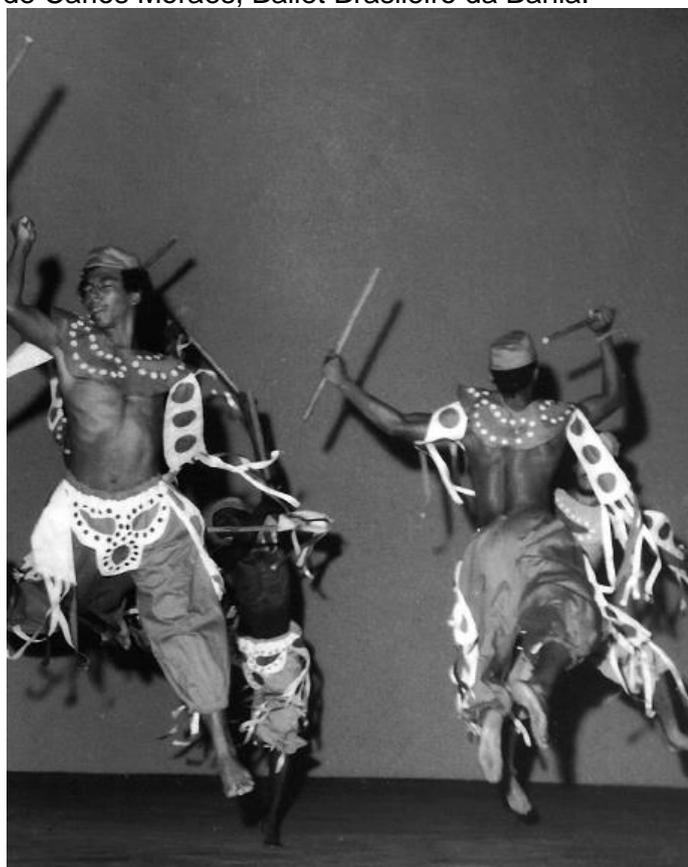
Esse aspecto da vida de Carlos Moraes, bem como sua relação com os referenciais africanos apresentava uma intersecção com pensamento de Eduardo Oliveira (2012), quando aborda a cosmo-percepção e a ancestralidade em termos mais contemporâneos. Assim:

Alojada no útero da ancestralidade está a cosmovisão africana, isto é, sua epistemologia própria que, por ser absolutamente singular e absolutamente contemporânea, partilha seus regimes de signos com todo o mundo, enviesando sistemas totalitários, contorcendo esquemas lineares, tumultuando imaginários de pureza, afirmando multiplicidade dentro da identidade. Fruto do agora, a ancestralidade ressignifica o tempo do ontem. Experiência do passado ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência. A cosmovisão africana é, então, a epistemologia dessa ontologia que é a ancestralidade. De uma epistemologia marcadamente antirracista para uma ontologia da diversidade. De uma epistemologia da inclusão para uma ontologia da heterogeneidade. De uma forma cultural abrangente para um regime de signos específico. De uma semiótica

abrangente para uma forma cultural de organizar experiências singulares (OLIVEIRA, 2012, p. 40).

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

Fotografia 10 - Alegria e glória de um povo, 1979, de Carlos Moraes, Ballet Brasileiro da Bahia.



Fonte: Figuras da Dança. Carlos Moraes, 2010.

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

3.4.3. Memórias de Moraes como princípios arteducativos para o ensino da dança

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

Para esta construção ampliei os estudos sobre a Educação (FREIRE, 1967, 2019; MORIN, 1998; NOGUERA, 2008; BRANDÃO, 2014); sobre a Dança a partir de conceitos da Educação Somática (ROSÁRIO, 2012; SOUZA e AUHAREK, 2017); sobre o Corpo na Capoeira (SILVA, 2008), a capoeira e os processos criativos em arte (SFOGGIA, 2019); e sobre a filosofia Africana (OLIVEIRA, 2016). Desta maneira, faço um cruzo (cruzamento) entre pensamentos ocidentais e africanos. O objetivo é fundamentar os princípios arteducativos propostos pelo diálogo entre culturas.

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

- Inicialmente, juntando as potências da Arte-Educação em processos de formação pessoal e transformação social;
- Depois, pensando o encontro entre dança e fundamentos da ciência, oferecidos pela Fisioterapia, Cinesiologia e, de maneira mais abrangente, pela Educação Somática;
- Por fim, mas sem pretender esgotar, apresento a Dança a partir de cruzos com princípios da Capoeira.

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

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

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

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

Princípios arteducativos para a Dança

1º. “A dança é uma senhora ciumenta, precisamos alimentar e cuidar como se fosse Orixá”

Início pedindo licença para trazer Moraes nesta referência que demonstra o respeito à ancestralidade no trato com a Dança, especialmente ao relacioná-la ao Orixá. Uma fala que concebe a Dança para além do alimento ao corpo físico, trazendo a dimensão espiritual. Para Moraes, a Dança transcende. Essa fala, transformada em *princípio*, remete a um debate muito atual sobre *cosmopercepção* (Oyěwùmí, 2002). A *cosmopercepção* amplia o pensamento sobre os *princípios* no que diz respeito ao ensino da Dança, saindo de uma esfera meramente técnica e direcionando-se a um modo mais amplo de encarar essa arte. A relação que Carlos Moraes estabelecia com as culturas afro-brasileiras, inclusive como sacerdote, fazia com que ele trouxesse para aulas e espetáculos, muitos elementos não pertencentes à cultura ocidental. É possível

compreender essa perspectiva tendo como base a dedicação à Dança a partir de culturas mais afeitas ao sentir e que leem o mundo para além da ideia de “visão”. Assim, para Oyěwùmí (2002, p. 3)

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

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

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

Essa orientação de Moraes traduzida em *princípio*, alerta-nos para a importância do uso correto do ato de respirar, no sentido de facilitar a execução do movimento, tornando-o harmonioso. Com referência à anatomia da Dança, a respiração integra o movimento tanto como a Dança (Haas, 2010). Lembrando que ao ministrar uma aula deve-se incluir exercícios de respiração. Alguns cuidados devem ser adotados em relação à respiração: o controle do seu processo reduzindo a tensão da parte superior do corpo; a atenção às fases - inspiração quando o oxigênio flui para o interior dos pulmões e expiração quando o gás carbônico sai dos pulmões; o aumento do fluxo de oxigênio para os músculos, que acionará os músculos do *core*, contribuindo para a qualidade do movimento.

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

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

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

Princípio vinculado à ideia anterior, tem nessa orientação uma ligação direta com os princípios da Dança Afro e da Capoeira e com o entendimento do seu uso. Ao estudar o Orixá Ossain numa cosmopercepção poética, Oliveira (2016, p. 71) nos traz uma contribuição valiosa:

Ossain como poética para a dança afro-brasileira busca atuar como um “contradispositivo” a um pensamento hegemônico. Nessa perspectiva, o lugar de poder aparece em duas direções: a que nos interessa, que vem da vida, é criativa e se relaciona na horizontalidade, e na outra, que é a que não nos contempla, pois vem de espaços hierarquizados e se relacionam verticalmente (OLIVEIRA, 2016, p. 71).

Desse modo, os “pés no chão” nos levam também a entender a complexidade e a busca por percepções não hegemônicas sobre o mundo. Os pés no chão que alimentam a relação ancestral (traduzida aí no Orixá Ossain) apresentam-se na fala de Moraes na “consciência do chão”. Por outro lado, pés

fortes e equilibrados são a base para o corpo. O alinhamento da perna, em associação à força da pelve e do core potencializam o pé e dão a ele rapidez e audácia, necessários para a Dança. Assim, para Greene Haas (2010, p. 145):

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

Realizei atividades nas quais as (os) educandas (os) do Projeto Axé receberam as falas de Moraes como provocação para a construção de coreografias solos, exercícios a partir dos quais eles fizeram breves comentários acerca do processo. Ao longo das aulas, reiterei várias vezes o quanto as memórias de Moraes estavam presentes na metodologia que utilizo com elxs no meu fazer cotidiano, provocando reflexões sobre o que havia na metodologia do Mestre que ficaram em meu corpo e como elxs sentiam/percebiam em seus corpos. Selecionei as falas que apresentaram mais elementos para análise no contexto do trabalho.

Aqui, o primeiro deles:

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

A relação estabelecida entre os pés no chão e a dança para seu Orixá chama atenção. Trouxe na sua fala a cosmovisão afrocentrada, que se apresenta forte no contexto dos educandos do Projeto Axé, mesmo que, atualmente, haja alguma resistência em função de outros credos religiosos que vêm se tornando mais presentes. Vejo potência criativa quando fala do “contato

com a terra”. Em outras palavras, o/a educando/a retoma o princípio que traz a necessidade da “consciência do uso do chão”.

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

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

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

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

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

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

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

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

Este princípio de Moraes se conecta ao conhecimento sobre a pelve na perspectiva da biomecânica, demonstrando o quanto é importante a compreensão a respeito da diversidade dos corpos. Qualquer mudança no padrão anatômico do indivíduo interfere no corpo como um todo, podendo este corpo passar por adaptações ou sofrer lesões.

Outra expressão nos chamava atenção para a limitação articular de cada corpo, evitando assim o seu desgaste, como: “**o excesso de en dehors machuca**”

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

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

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

Quando ela aponta que a mente pode conduzir o corpo, percebo que há um entendimento dela a respeito dessa consciência corporal necessária para a dança, evitando excessos.

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

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

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

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

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

Aqui se vê o despertar da relação com o corpo e sua total dimensionalidade. Essa relação entre os braços e as costas vem sendo estudada no âmbito da cinesiologia da Dança, sobretudo apontando para a necessidade de entendimento dos grupos musculares que integram os movimentos (Souza e Auharek, 2017). Os membros superiores revelam-se fundamentais para proporcionar equilíbrio, impulso, leveza, beleza e potência para os movimentos na dança. A articulação do ombro, o cotovelo e o punho se conectam para promover fluidez nos movimentos a partir da parte superior do corpo. O fortalecimento dos músculos que controlam o ombro colabora na movimentação do core. Esse controle é necessário para que os dançarinos executem levantamentos e as dançarinas coordenem melhor os movimentos, conforme se vê em Greene Haas (2010).

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

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

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

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

Isso significa dizer que deve haver liberdade para poder e saber usar da técnica como recurso, sem que isso defina, de forma restritiva, o lugar do artista e da pessoa.

Um dos educandos do Axé, registra sua experiência com esse princípio:

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

9 – Quanto mais simples, mais complexo é o movimento”

O entendimento dos movimentos simples permite chegar à complexidade sem que se pulem etapas. Esse princípio encontra eco em Morin (1998, p. 138), ao tratar da complexidade. Para o autor:

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

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

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

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

Outro aspecto de Carlinhos que muito influenciou seu trabalho foi o conhecimento da cultura popular – ainda no Rio de Janeiro ele já nutria interesse pelas manifestações de origem africana, frequentando candomblés das mais variadas nações. Aqui na Bahia Carlos Moraes aprofundou seu conhecimento sobre a dança dos Orixás. Essa relação com as manifestações populares da Bahia aproximou Carlinhos do “povo de santo” e da capoeira onde descobriu jovens com grande talento para a dança. Sua dedicação, através de um trabalho voluntário, intenso, constante e isolado formou muitos bailarinos negros que de outra forma não teriam acesso a dança, rapazes portadores de uma cultura do movimento, que aliavam toda a dinâmica fluente e vital das danças de origem africana e do jogo da capoeira com a técnica corporal requintada do balé clássico. (ROBATTO apud MELO e PEDROSO, 2004, p. 18).

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

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

Agora, parto para alguns princípios arteducativos presentes na Capoeira, a partir da apreciação do trabalho de Mestre Pavão, uma referência importante no ensino da Capoeira na Bahia. Aqui, pretende-se estabelecer relações produtivas entre Dança, Educação e Capoeira, seguindo o fluxo desse trabalho.

3.4.4. Cruzos dos *princípios arteducativos* com a Capoeira

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

Para maior aprofundamento da Capoeira estudei as produções bibliográficas de Euzébio Lobo da Silva - Mestre Pavão, professor doutor de dança da UNICAMP e da Professora de Dança Lia Sfoggia. Na linha dos princípios da Capoeira, é fundamental agregar a contribuição de Euzébio Lobo da Silva/Mestre Pavão (2008), para entender como, no contexto, os atos e intenções da Capoeira são significativos. Para o autor, a Capoeira pode ser considerada uma interpretação poética. Ao mesmo tempo que tem conceitos básicos é qualificada pela interpretação individual de cada um.

Segundo Silva (2008) o estudo da Capoeira parte da observação e análise de elementos espaciais e cinéticos do movimento do corpo. O autor vai estabelecendo padrões pela identificação de fundamentos entendidos como princípios e conceitos básicos do jogo corporal na Capoeira. Existe um número de movimentos básicos e cada grupo de movimentos básicos tem possibilidade de criação e desdobramento em outros. Assim, ele nos demonstra que a Capoeira permite um processo de construção e desconstrução inesgotável no jogo de corpo assim como na prática da Dança.

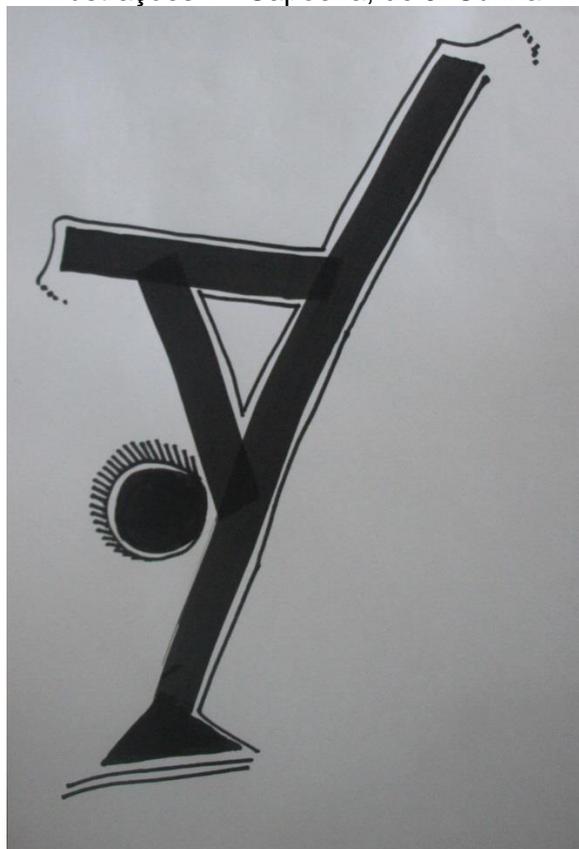
Como arteducador, não só na concepção de estudos técnicos de movimentos, mas com grande atenção às possibilidades de processos de criação, vejo nestes ensinamentos do Mestre Pavão princípios que nos inspiram não só para o processo compositivo da Dança, mas também na perspectiva interpretativa. Destaco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

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

Passo agora a esboçar e relacionar princípios elencados por Euzébio Lobo da Silva (2008), como estão presentes nas práticas arteducativas do Projeto Axé, assim como neste material referencial para o ensino da Dança que ora apresento.

Princípios arteducativos, a Capoeira e o Projeto Axé

Ilustrações 1 - Capoeira, de J. Cunha



Fonte: Ilustração J.Cunha, 2021. Acervo Próprio.

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

Iniciando a análise dos princípios da Capoeira que estão sendo trabalhados na prática no Projeto Axé, é possível elencar, em primeira mão, aqueles descritos por Mestre Pavão (Euzébio Lobo) que colocam a Capoeira em diálogo e apropriações com a Dança, principalmente no que se refere a sua presença em processos de educação cidadã do ponto de vista atitudinal. Vejamos a seguir:

1 - Princípio do relaxamento ativo

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

Realizando atividades¹² com os educandos, pude coletar depoimentos delxs a respeito dos princípios e comentarei aqui. Sobre o relaxamento ativo, segue uma fala substancial:

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

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

Percebe-se, assim, possibilidades de cruzamentos entre perspectivas que alimentam diálogos inter-teóricos, incluindo o princípio do relaxamento ativo proposto por Lobo da Silva, com os princípios arteducativos trazidos acima, a partir dos ensinamentos de Moraes: **“A respiração é muito importante para o corpo e para o corpo que dança”**

¹² Nos apêndices, relatórios estão disponíveis para a compreensão mais aprofundada das atividades que realizei durante a confecção da pesquisa.

2 - Princípio da simplicidade

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

Uma educanda do Projeto Axé conclui:

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

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

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

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

3 - A técnica na Capoeira é um aspecto do conjunto, mas não suficiente para o jogo.

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

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

Sabendo que o jogo é também estrutura, experiência, fluxo e consciência e que esses saberes estão ainda em construção na fala da educanda esse princípio nos leva diretamente ao que Carlos Moraes tratava ao dizer que **“A técnica do Ballet não deve aprisionar, mas proporcionar liberdade”**, conforme apresentado mais acima. Melo & Pedroso (2004, p. 96) assim se referem:

Carlos achava engraçado ter que seguir as rígidas anotações que a técnica da Royal Academy of Dance exigia, sobretudo porque esta não era sua vivência. Ele não tivera que cumprir etapas, não precisou esperar até nove anos (tempo médio de conclusão dos cursos tradicionais) de aulas para poder subir no palco e dançar. Era do tipo que mal aprendia o passo, era incluído no espetáculo.

O que à primeira análise pode parecer despreparo técnico ou inexistência de perfeição dos movimentos, ele esclarece e ensina: qualidade é uma meta que se persegue e se aprimora a vida toda.

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

4 - O conceito de resolução

Enunciado por Lobo da Silva (2008), pode ser identificado na prática da capoeira assim como da Dança, no momento do deslocamento do corpo do eixo, quando o capoeirista se projeta para fora, buscando o retorno à estabilidade e a neutralização do golpe recebido. Significa aproveitar o ataque do companheiro para neutralizar o problema, iniciando outro ataque. A Capoeira prepara o capoeirista para descobrir resoluções para os possíveis problemas. A Capoeira não indica verdade definitiva, apenas circunstancial, possível. O capoeirista pode se projetar para baixo e para o próprio centro, sendo uma das formas da negativa. **O princípio da resolução está ligado ao princípio da imprevisibilidade**, pois permite ao capoeirista, inúmeras formas de solução.

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

Aqui, duas educandas comentam a pertinência dos movimentos na Capoeira, mostrando entender as passagens de um movimento para outro e a importância da improvisação, que ocorre tanto na Capoeira quanto na Dança. Como vemos a seguir:

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

O outro olhar:

Entendi que a capoeira tem várias soluções, e que a capoeira tem suas preparações, podendo neutralizar e estabilizar os problemas do golpe recebido, além da capoeira ser uma dança acredito que ela também é uma luta a qual eu admiro muito....

Faço capoeira e dança há um tempo, e percebo as passagens que a capoeira tem, ajuda e influencia na dança. A capoeira tem suas passagens. No início eu tinha muita dificuldade por conta do Molejo, gingado e movimentos, porém, com tempo fui aprimorando. Ainda não sou 100%, mas, com a prática, percebi a evolução e, hoje consigo diferenciar as passagens que a capoeira tem! (Educanda do Projeto Axé)

Por fim, o corpo como dimensão polissêmica aproxima ainda mais princípios que orientam atividades arteduchativas em Dança daqueles da Capoeira.

5 - Corpo polissêmico

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

Nosso corpo é um corpo cheio de possibilidade, por isso entendo que a capoeira ela pode se dividir, repartir, somar, diminuir, acrescentar... E se fazer presente em qualquer lugar tanto, na luta quanto na dança, tanto na vida, quanto na esperança. (Educando do Projeto Axé)

Essa ideia de corpo polissêmico atravessa a concepção de Carlos Moraes sobre o corpo, já que aqui na Bahia, ele reconhece os corpos e suas histórias na integralidade, reconhecendo-se como agente capaz de colaborar na mobilização desses corpos no cenário da Dança. Eu, por outro lado, trago na

minha história uma relação profunda com a arte e dentro dela amplio as minhas percepções sobre o meu corpo e os corpos negros, percebendo os corpos diversos e polissêmicos como arteducador.

Somados a esses princípios apontados acima, Lobo da Silva (2008) ainda nos leva a perceber o princípio dos movimentos da ginga como semelhantes à rotação e translação da terra. Movimentos em torno de seu próprio raio de ação ou alcance. A corcurinha, rola, volta ao mundo. Ela reproduz a roda e a representação da mãe natureza e corpos celestiais. O autor aponta para uma percepção africana ancestral sobre a natureza na perspectiva dos capoeiristas de seus próprios corpos. Nesse momento, muitas falas dos educandos dialogaram com as cosmovisões apresentadas na maneira de o Mestre Pavão entender a arte da Capoeira.

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

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

Finalizando estas contribuições e cruzos, enfoco a prática e o ensino da Capoeira, a partir de conceitos básicos apontados por Mestre Pavão, que nos lembra que a Capoeira é uma interação entre opostos ou o jogo dessas interações. Está associada ao entendimento de equilíbrio e desequilíbrio, podendo criar diálogos não-verbais. A natureza de todas as ações da Capoeira está pautada no recolhimento e na expansão. *Para o autor, o capoeira não segue uma direção, mas ele constrói as direções.*

Caminhemos!

3.4.5. Material Didático: Eko Lati Iri - Jogo de memória - Princípios arteducativos para o ensino da Dança a partir de Memórias de Moraes.

Trata-se de um jogo pensado para ser utilizado por docentes com educandos em dança, considerando-se os princípios organizados a partir das memórias que trago de Carlos Moraes, bem como na interação com os princípios da Capoeira construídos por Mestre Pavão.

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

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

Nesse sentido, as figuras de J. Cunha – cuja relação com as culturas afro-brasileiras é nítida – são de fundamental importância para tornar mais explícita a combinação que define o jogo *Eko Lati Iri*; entre os cruzos dos princípios de Mestre Pavão e Carlos Moraes. Esse combinar indica possíveis tarefas improvisacionais que se conectam com dimensões poético/políticas/corporais muito próprias das estéticas diaspóricas, onde se localiza meu fazer *arteducativo* ao longo da trajetória que venho realizando.

Uma demonstração da imagética do jogo encontra-se disponível – como matriz para posterior confecção em larga escala – em vídeo no seguinte endereço:

<https://www.youtube.com/watch?v=Fm6HNKu1VR4>

EKỌ LATI IRIRI

Jogo de memória com ilustrações que indicam princípios arteducativos para o ensino da Dança a partir de Memórias de Moraes.

Instrumento artístico-pedagógico: cada educador juntamente com seus educandos, definem e investigam possibilidades para as regras do jogo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, nestas considerações finais, chamo atenção para as contribuições identificadas a partir do estudo da *Educação Somática*, aplicadas ao ensino da Dança. Trago a Somática para esta finalização devido ao olhar abrangente que essa área de conhecimento me propiciou para o entendimento das relações entre o corpo e as expressões colocadas em diálogo: Ballet e Capoeira. Isto porque a Educação Somática contribui com a compreensão da abordagem em que o corpo e suas singularidades estão à frente da técnica pura e fria. De maneira geral, pode-se dizer que *Educação Somática* é, segundo BALDI (2017, p. 125) o uso de aprendizagem sensório-motora para obter maior controle voluntário dos processos fisiológicos, e esta aprendizagem ocorre no indivíduo em um processo internalizado. É um processo, portanto, individual. Cada um constrói o seu conhecimento somático ao seu modo, mas de forma inter-relacional.

Assim, o trabalho que realizamos no Projeto Axé parte da consideração dessa particularidade que ocorre “dentro do indivíduo”, mesmo quando se trabalha o Ballet Clássico como conteúdo de aprendizagem da Dança. Sendo o Ballet uma linguagem definida pela precisão e pela correção dos movimentos, a *Educação Somática* contribui para a percepção de como a linguagem pode dialogar com a diversidade de corpos, tornando-se mais adaptada às necessidades arteducativas em questão.

Esse aspecto retoma o que Fortin (2002, p. 139) afirma em relação ao aspecto integral da somática. Trata-se de um campo que muda constantemente ao passo que os praticantes caminham com singularidade. Não há um fechamento numa técnica específica, mas um encontro de conhecimentos do campo.

Retomando a ideia de *princípio* como elemento orientador do processo de ensino e aprendizagem da Dança, é possível perceber como a possibilidade do somático no trabalho com os educandos do Projeto Axé, faz-se de forma fluida nas minhas abordagens pedagógicas de educação pela Dança, mesmo que não houvesse antes uma consciência plena dessa presença teórica na prática realizada. Por outro lado, o que Domenici (2010, p. 80) trata como o “interesse

pelas emoções e seus efeitos”, qualificando estados tônicos do corpo, apresenta-se como item fundamental no cotidiano como arteducador.

Num movimento de retorno aos ensinamentos que tive com Carlos Moraes e de conclusão desta produção arteducativa, vemos como ele estava inscrito e colaborou para inscrição da dança como um elemento afro referenciado na Bahia, unindo sua inserção espiritual ao seu trabalho artístico e educativo, a partir de uma cosmovisão afrocentrada. A Capoeira e os capoeiristas, inclusive, estando no centro dessa ação da qual ele foi propulsor. Retomando - mais uma vez - a lembrança do contato cotidiano com Carlos Moraes, por treze anos e como discípulo, estes ensinamentos marcaram minha formação, ressignificando meu entendimento sobre a Dança, a arte em geral e o mundo. Cabe a mim, como sujeito social implicado nos ambientes profissional e cultural compartilhá-los.

Saliento aqui, que além do legado material e imaterial deixado por Carlos Moraes, esta pesquisa partiu de imersões nas minhas memórias e estudos. Assim, apresentei um material didático que buscou trazer a importância de compreendermos os elementos que relacionam a dança e a educação, tendo como eixos as técnicas e os aprendizados possíveis a partir do Ballet Clássico e da Capoeira. Desta forma penso que isso possibilite a construção de um diálogo, uma interface e a criação de caminhos metodológicos interdisciplinares passíveis de aplicação junto às crianças, adolescentes e jovens educandos. Considero que as experiências que tive e tenho ao longo dos anos no Projeto Axé são material importante para crer nesse trajeto. Neste sentido, pretende-se que esta contribuição artística e pedagógica possa fazer parte do repertório teórico conceitual e prático inicialmente no Programa Educacional do Projeto Axé, bem como possa ser referência para outras iniciativas arteducativas no terreno da Dança, da Capoeira e de suas interações.

Assim, com o ingresso no curso de mestrado profissional em Dança da UFBA, em 2019/1, tive a oportunidade de refletir, sistematizar e socializar as aprendizagens formativas estéticas e éticas, que ficaram encarnadas em mim, na convivência e experiência com a dança, e durante o convívio com Carlos Moraes (1936-2015). De forma orgânica, essa experiência contribuiu efetivamente na minha constituição como artista e educador, marcando-me com valores humanos, sociais e culturais. Contribuiu, em especial, com métodos e

técnicas de arte e educação para o ensino da Dança, notadamente o Ballet Clássico, sempre na interface com a Capoeira e outras Danças de Matrizes Africanas. Assim, a forma de pensar e agir na arte de Carlos Moraes se apresentou impregnada também na minha prática pedagógica. De tão fortes e estruturantes que são esse pensar e agir em meu cotidiano profissional que passei a entender as inúmeras contribuições desse mestre como *princípios*.

A presença de Carlos Moraes como mestre na minha trajetória e sua preocupação com a inclusão artística de jovens negros na arte da Dança em Salvador, conduziu esse trabalho a uma perspectiva de estudo continuado que, aqui apresentei como a produção de *princípios arteducativos* com a intenção de referenciar processos de ensino de dança em contextos não formais de educação, elaborados como resultado da minha pesquisa no Mestrado Profissional em Dança da UFBA.

Dessa forma, meu trabalho objetivou compreender a influência das contribuições artístico-educacionais do mestre de Ballet e coreógrafo Carlos Moraes na minha formação e trajetória, em especial no trabalho realizado no Projeto Axé, e desenvolver, a partir dessa experiência, *princípios* que contribuam para o ensino da Dança. Tratou-se assim, de abordar uma influência inspiradora do mestre na minha formação e concepção de Dança e de ensino junto com a experiência de apropriação e aplicação dos saberes em mim corporificados. Uma forma de, também eu, contribuir com essa linha de transmissão, recepção e tradução de saberes com potencial para impactar positivamente a vida das pessoas.

5. ARTIGOS

Aprendendo com a experiência a partir dos ensinamentos do Maître de Ballet Carlos Moraes (1936 -2015)

Raimundo Simões de Santana (PRODAN-UFBA)

Comitê Temático: Dança como área de conhecimento:
perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares

Resumo: A vivência por 13 anos junto ao Maître Carlos Moraes me possibilitou aprender muito, a partir de experiência formativa e de vida. Desse modo, trago para o meu campo de atuação, enquanto arteeducador de crianças, adolescentes e jovens no Projeto Axé, possibilidades de compartilhamentos e ensinamentos organizados por mim como princípios éticos e estéticos, na perspectiva de corroborar com referenciais artísticos e pedagógicos para o Ensino da Dança, e no seu desdobramento, a interface com a Capoeira. Partindo de uma pesquisa autobiográfica, com reconstituição de memórias e compreensão de falas, fatos nas relações com os contextos, as experiências vêm sendo ressignificadas e referenciadas aliando-se a pesquisa bibliográfica apoiada em teóricos como Paulo Freire, Lia Robatto, Edgar Morin, Brandão entre outros.

PALAVRAS CHAVES: EXPERIÊNCIA. BALLETT. ARTE EDUCAÇÃO. ENSINO DE DANÇA.

Há cerca de vinte anos troquei a cidade de Alagoinhas, interior da Bahia para “arriscar a vida” em Salvador. Neste período, venho me constituindo e me qualificando enquanto arteeducador e artista em contextos da cultura e da educação não formal, nesta cidade. Este artigo tem a intenção de refletir, sistematizar e socializar aprendizagens formativas éticas e estéticas, que ficaram encarnadas em mim, na convivência e experiência com dança, durante 13 anos, com o Maître de Ballet Carlos Moraes (1936 -2015) que de forma orgânica contribuíram efetivamente na minha constituição, enquanto artista e educador, marcando-me com valores humanos, sociais e culturais além de

métodos de arte e educação para o Ensino da Dança, em especial o Balé Clássico, e a interface com a Capoeira.

Carlos Moraes é um Maitre de Ballet que chegou à Bahia em 1971. Veio ajudar no aprimoramento das alunas da EBATECA (escola de ballet do Teatro Castro Alves (Governo do Estado de São Paulo, 2010) Sua atuação junto a grupos folclóricos, de capoeira, como também, em especial seu vínculo com a religião do Candomblé contribuíram para suas atitudes e movimentos de incentivo à promoção de diálogos entre o ballet e as danças populares na Bahia, bem como estimular jovens negros à incursão em espaços privilegiados da Dança. Sua atuação diante de capoeiristas colocados na cena da Dança também chama atenção e é particularmente importante nesse estudo que realizo.

Deste modo, entendo que trazer o repertório e refletir sobre experiências e conhecimentos disponibilizados pelo Mestre-Maître Carlos Moraes e vivenciados por mim enquanto discípulo, é um ato de gratidão e consolidação de uma aprendizagem, para compartilhamento em seguida. Como educador, artista e pesquisador do Mestrado Profissional, venho fazendo uma reconstrução autobiográfica, a partir de imersão em lembranças e memórias, complementando com pesquisas documentais, a respeito de Moraes e com estudos de temas e áreas correlatas, para melhor entender, como esse artista contribuiu não só com minha formação, mas também com a Dança trazendo quebras de paradigmas em relação ao Ballet, na Bahia e no Brasil.

Destaco aqui dois ensinamentos obtidos na convivência com o Maître Carlos Moraes, que tomei-os como princípios orientadores e estruturantes que influenciaram o meu fazer arteducativo¹³, conceito adotado pelo Projeto Axé: o primeiro deles foi a premissa do respeito pelas pessoas, pelos sujeitos com quem trabalhava e conseqüentemente com seus alunos e o segundo a importância e valorização da cultura, das danças de matrizes populares e africanas, mas especificamente, a capoeira e a dança afro-brasileira.

¹³ O Projeto Axé adota a expressão “arteducativo” como uma forma de dissolver a possível separação entre os princípios artísticos e educativos na prática dessa organização.

Moraes se mostrava sempre atento ao potencial individual de cada aluno, dentro de uma turma com pessoas das mais variadas experiências e origens. Sua aula contemplava a todos, falava sobre cada passo do ballet, correlacionando com energias e fenômenos da natureza. Inspirado em Brandão (2014), trazemos que nós, corpos-sujeitos evoluímos e desenvolvemos a partir da capacidade de relacionar e articular a compreensão entre natureza e cultura, da nossa dimensão complexa, bio-fisio-socio-cultural. Assim imagino que experiências como as minhas, podem contribuir para a formação em dança a que me dedico como educador.

Sintetizando assim a valorização do corpo-sujeito e da cultura, passam de forma subliminar e crescente, a se constituírem como premissas para o fazer-pensar-sentir a dança que trabalho, seja no campo da Arte quanto na interface com a Educativo. Reafirmo que essas referências, dentre outras, fazem parte do meu processo de ensino-aprendizagem enquanto Arteeducador e da minha construção enquanto ser humano.

Contextos de Cidadania, como ambientes de formação

Na oportunidade, o compromisso com o Mestrado Profissional em Dança - PRODAN, que com o ingresso em fevereiro de 2019, me possibilitou uma qualificação do meu fazer/pensar da minha prática profissional, enquanto educador de Dança, no Projeto Axé _ projeto social que trabalho há 13 anos com crianças, adolescentes e jovens negros em situações de rua e de invisibilidade social, campo de pesquisa, a partir da premissa de referenciar uma experiência de formação, que vem contribuindo tanto para a qualificação do meu fazer/pensar profissional como com a reverberação no meu contexto de trabalho.

O Projeto Axé (BIANCHI, 2000), criado por Cesare La Rocca, em 1990, no Pelourinho-Salvador, concebe um Programa Educacional referenciado em uma Educação como prática da Liberdade e Pedagogia da Autonomia (FREIRE, 1980 e 2002), e contribuições de Lia Robatto (2012), ao abordar a Dança como via privilegiada de Educação. A Pedagogia do Desejo se apresenta como referencial teórico para a prática pedagógica do Projeto Axé, como se pode ver em Carvalho (2000). Na atuação nesse espaço, venho ressignificando meu

lugar enquanto bailarino/negro/ de origem pobre na identificação com os educandos do Projeto Axé.

Deste modo este estudo, tem possibilidades de me qualificar enquanto artista docente pesquisador a partir da compreensão de estudos e fatores que constituem o fazer/sentir/pensar da dança, nas técnicas do Ballet Clássico e da Capoeira. Este processo tem favorecido uma revisão de processos de ensino e aprendizagem, no campo profissional do Projeto Axé, reafirmando a noção de integralidade do corpo-sujeito, de crianças e adolescentes em formação, assim como a possibilidade de socializar com outros profissionais e em especial com contextos não formais de *arteducação* inclusiva.

Assim, transponho a compreensão de corpo enquanto sujeito individual e a valorização da cultura como pressupostos que dão base a objetos da minha pesquisa de Mestrado. Pretendo a partir desta mobilização buscar (1) a identificação e sistematização de princípios sócio-artísticos-educativos, na vivência formativa e criativa com o Maître Carlos Moraes que possam contribuir para processos de ensino e aprendizagem da Dança, sejam de técnicas do Ballet Clássico ou da Capoeira; (2) e a partir da compreensão de fundamentações construídas para esses princípios arteducativos, estabelecer abordagens metodológicas, tanto para a formação de habilidades corporais, como para estratégias de processos de criação.

Estes princípios arteducativos, além de se constituírem como estratégia pedagógica para o ensino de dança, têm o potencial, de agregar valores ao campo da formação cidadã, junto aos adolescentes e jovens, do Projeto Axé no trabalho de Dança, fazendo garantir cada vez mais, a hipótese da Dança enquanto linguagem colaborativa e inclusiva de jovens negros, na cena social e cultural da cidade de Salvador. Pela complexidade de possibilidades que pautaram o meu percurso, proponho também que poderão influenciar outros profissionais arte-educadores.

Nesse caminho de pesquisa, estou investigando com atenção, como as contribuições de Carlos Moraes vão além do campo da dança, resvalando na educação no sentido de promover processos de emancipação social. Moraes foi uma figura importante nesse processo, atuando como um possível agente que

incentivava a inserção de jovens negros capoeiristas em espaços tradicionalmente distantes de suas realidades sociais mais imediatas, além de atentar para danças de matrizes afro-baianas em seus contextos. Sua atuação propiciou um passaporte para participação e inclusão em espaços da classe-média baiana, como a EBATECA (Escola de Ballet do Teatro Castro Alves), e futuramente ao Balé do Teatro castro Alves.

Percebe-se, dessa forma, que Carlos Moraes estava inscrito e colaborou ainda para a inscrição da dança enquanto um elemento afro referenciado na Bahia, a partir de uma cosmovisão afro-referenciada (OLIVEIRA, 2012). Carlos Moraes foi um visionário, senão um precursor no âmbito do Ballet Clássico, a estimular o pensamento da Arte enquanto uma ação afirmativa de participação e reparação social, vendo a Dança como ação inclusiva.

Dessa forma, uma contribuição de grande relevância que Moraes deixa para o campo da Dança na Bahia – entre tantas outras – acaba sendo aquela que uniu possibilidades de colocar lado a lado na cena as estéticas do Ballet Clássico e das danças populares e afro-brasileiras produzidas na Bahia, assim como jovens negros e brancos, sejam estes com experiência nas rodas de capoeira, nas casas de candomblé ou aqueles que participavam das aulas de ballet nas academias, da classe média-alta de Salvador.

Princípios arteeducativos* (*Projeto Axé) para o ensino da dança

Como um bom aprendiz, com determinação entendo que os ensinamentos vivenciados na prática com Carlos Moraes, podem ser apropriados e compreendidos por mim dando inspiração e base para a criação de princípios orientadores de conceitos e práticas para o ensino da Dança. E para tanto a partir de falas e expressões utilizadas pelo mestre Carlos Moraes durante suas aulas ou em processos de ensaios, tomei estas expressões, como inspiração para criação e proposição de *princípios arteeducativos* facilitadores do processo de ensino e aprendizagem da Dança.

Desta forma apresento aqui esses *princípios arteeducativos* de dança organizados em categorias, referenciados a partir da “memória de Moraes” para

que melhor possam agir em complementaridade de significados e orientações à práticas pedagógicas e criativas no ensino da dança.

A partir destas proposições ampliei estudos sobre conceitos da Educação Somática, assim como da prática da capoeira, como representação das Danças de Matrizes africanas, com a intenção de trazer fundamentos aos Princípios recém-criados, tendo como referencial o cruzo entre pensamentos ocidentais e africanos. Vale registrar as múltiplas possibilidades de cruzamentos:

inicialmente, em se pensando na dança: princípios do ballet e da capoeira se encontrando no corpo; depois juntando as potências da arte e da educação em processos de formação pessoal e transformação social e sem querer esgotar, indicar possibilidades de cruzos entre as linguagens artísticas e áreas de conhecimento.

Desta maneira, encontro-me em um processo de pesquisa laboral de imersão e construção, a partir da lembrança de falas, imagens e visualidades corporais propondo articulações com fundamentos a respeito de noções sobre complexidades do corpo, a partir do entendimento de natureza e cultura, sobre noções de consciência corporal, de Cinesfera, pensando o corpo no espaço, somadas a pensamentos referenciados nas matrizes afro-brasileiras. Outras ignições para o movimento da dança são possíveis, a partir das metáforas com livres associações, criadas por estes princípios, assim como de ideias para uma educação libertadora e emancipatória.

Assim apresento em primeira mão, dando forma a falas e a visualidades encorpadas em mim desde 2000, enquanto convivência e influência pessoal e profissional de Carlos Moraes, na minha trajetória profissional e de vida, alguns exemplos do que vem a ser o material arteducativo que vem sendo compilado e traduzido enquanto princípio orientador, ou como princípio inspirador para o processo de ensino aprendizagem em dança:

1) “A dança é uma senhora ciumenta, precisamos alimentá-la e cuidar como se fosse Orixá”

Início pedindo licença, para trazer Moraes, em uma referência, remetendo o respeito e a ancestralidade no trato com a Dança quando relaciona-a ao Orixá. Uma fala que aponta que para além do alimento ao corpo físico, a dança transcende. Essa fala/princípio de Carlos Moraes remete a um debate

muito atual sobre *Cosmopercepção*. A relação que ele estabelecia com a culturas afro-brasileiras, inclusive enquanto sacerdote, fazia com que ele trouxesse muitos elementos que não eram privilégio da cultura ocidental. É possível ler essa preocupação com a dedicação à Dança como uma característica de culturas mais afeitas ao sentir e que leem o mundo para além da ideia de “visão”. Assim,

O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (Oyěwùmí, 2002, p. 3).

2) **“A respiração é a coisa mais importante para o corpo e para a dança”**

Essa orientação que Moraes que ora traduzo em princípio, nos alerta para a importância do uso correto do ato de respirar, no sentido de facilitar a execução do movimento, tornando-o harmonioso. Com

referência na Anatomia da Dança (Greene Haas, 2010) A respiração integra o movimento como a dança. Lembrando que ao ministrar uma aula de dança deve-se incluir exercícios de respiração. Alguns cuidados devem ser adotados em relação a respiração: o controle no processo da respiração reduzindo a tensão da parte superior do corpo, a atenção às fases da respiração: inspiração quando o oxigênio flui para o interior dos pulmões e expiração quando o gás carbônico sai dos pulmões; o aumento do fluxo de oxigênio para os músculos, e acionará os músculos do core, contribuindo para a qualidade do movimento.

3) **“Na dança, os pés precisam estar agarrados ao chão. Não é a sapatilha que é responsável pelo sucesso do movimento.”** *A consciência do uso do chão é uma das ações mais importantes;* Aqui, uma quebra total com um objeto que é colocado num lugar de importância que não pode ser

determinante em relação à arte da dança. Apesar de Moraes fazer referência às sapatilhas, notava-se na experiência, uma ligação direta com a importância basilar dos pés, no fazer da dança afro e da capoeira. Há estudos muito importantes realizados sobre os pés e sua relação com o chão. Embora no âmbito do balé, Carlos Moraes trazia em sua fala o chamado à consciência dos pés fincados no chão, tanto físico quanto ancestral. Desse modo, os “pés no chão” nos levam também a entender a complexidade e a busca por percepções não hegemônicas sobre o mundo. O princípio a seguir continua na mesma linha de pensamento, onde se apresenta uma reconexão do bailarino com a terra e com sua ancestralidade.

- 4) Continuando ainda na relação com o chão, o solo como base, trazendo: **“A consciência do uso do chão é uma das ações mais importantes.”** Nessa orientação, nota-se uma ligação direta com os princípios da dança afro e da capoeira e o entendimento do seu uso. Há estudos muito importantes realizados sobre os pés e sua relação com o chão. Embora no âmbito do balé, Carlos Moraes trazia em sua fala o chamado à consciência dos pés fincados no chão, tanto físico quanto ancestral. Ao estudar o Orixá Ossain numa cosmopercepção poética, Oliveira (2016) nos traz uma contribuição valiosa:

Ossain como poética para a dança afro-brasileira busca atuar como um “contradispositivo” ao um pensamento hegemônico. Nessa perspectiva, o lugar de poder aparece em duas direções: a que nos interessa, que vem da vida, é criativa e se relaciona na horizontalidade, e na outra, que é a que não nos contempla, pois vem de espaços hierarquizados e se relacionam verticalmente (OLIVEIRA, P. 71).

Desse modo, os “pés no chão” nos levam também a entender a complexidade e a busca por percepções não hegemônicas sobre o mundo. O

princípio a seguir continua na mesma linha de pensamento, onde se apresenta uma reconexão do bailarino com a terra e com sua ancestralidade. Por outro lado, Pés fortes e equilibrados são a base para o corpo. O alinhamento da perna, em associação à força da pelve e do core potencializam o pé e dão a ele rapidez e audácia, necessários para a dança. Assim:

Como dançarino é necessário que você tenha um conhecimento básico sobre o alinhamento preciso e a ação muscular para melhorar sua técnica. Existem 26 ossos e 34 articulações em seu pé, criando, portanto, muitas possibilidades de movimento. Ao suportar peso, qualquer movimento articular tem relação direta com outras articulações do pé. Você deve ser capaz de dançar como uma unidade, em que todas as articulações trabalham em harmonia. (Greene Haas, 2010, p. 145).

Num relato expressivo de uma educanda do Projeto Axé, temos:

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

5) **“A tomada de consciência de si e do movimento estão interligados”;**

Essa fala me levou para um olhar sobre o meu corpo como um sistema único. Esse princípio nos leva a Greiner e Katz, quando tratam da relação entre a consciência do corpo no espaço, abordando como *um movimento implica em acoplamento entre sistemas de referência que vão mudando gradualmente de moldura* (Greiner; Katz, 2002, p. 94-95).

Numa descrição sobre movimento um educando fala sobre como entendeu esse princípio:

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

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

Com isso faz com que se perceba através da imaginação a viabilidade do movimento humano ter a qualidade da movimentação do animal. Despertava outras possibilidades de olhares sobre outros seres. Pensar a chegada ao chão durante o salto. Percebe-se que o amortecimento na aterrissagem do salto é o tema desse princípio: O tronco é de onde se originam os movimentos na dança. A estabilidade da coluna vertebral revela uma base que sustenta o dançar, bem como proporciona passos mais desafiadores e com naturalidade.

Quando a coreografia exige que seu tronco se desestabilize a força do core impede o colapso da coluna vertebral. Durante a extensão da coluna vertebral em um salto, a musculatura do core deve protegê-la, fixando como uma cinta. Todos os aspectos da dança podem interferir na posição da coluna vertebral. Quando você se prepara para movimentar-se, a ativação do core lhe proporciona maior controle de seus movimentos (Greene Haas, 2010, p. 51).

7) ***“A técnica do Ballet não deve aprisionar, mas proporcionar liberdade”;***

Isso significa dizer que deve haver liberdade para poder e saber usar da técnica como recurso, sem que isso defina de forma restritiva o lugar do artista e da pessoa.

Um dos educandos do Axé, registra sua experiência com esse princípio:

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

- 8) **“Não coloca essa bunda para dentro”**, Ele referia-se à retroversão do quadril. Mais um ponto que conecta com o meu (e tantos outros) corpo(s) negro(s) me fazendo aceita-lo e não buscar o corpo europeu, a partir destes parâmetros eurocêntricos. É interessante perceber como o ballet exige do corpo das bailarinas, em conformidade com essas falas/princípios formulados por Carlos Moraes. Assim, a dança exige muito da região do quadril, a partir da repetição de movimento, incomum em atividades cotidianas. Assim:

Pense no seguinte: a musculatura do core termina na pelve (inserção inferior) e os músculos do membro inferior começam nela (inserção proximal). Sua pelve é, portanto, a conexão entre o tronco e os membros inferiores (Greene Haas, 2010, p. 101).

- 9) **“O excesso de en dehors machuca.”**

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

No olhar de uma educanda do Projeto Axé:

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

10) **“os pés não podem cair pra dentro ou pra fora.”** Isso significa que os pés devem estar numa posição neutra, mantendo os arcos. Quando Carlos Moraes faz essa correção, ela apresenta uma percepção biomecânica, pois:

Em muitas danças, das mais variadas matrizes culturais, o corpo se apoia constantemente sobre os pés. Sendo assim, a mobilidade, fortalecimento e alinhamento de tornozelos e pés são fundamentais para todos aqueles que as praticam. É sempre bom lembrar que o movimento dos pés está conectado com todo o corpo. Mudanças posturais e desequilíbrios musculares na coluna e na pelve terão influência nos tornozelos e pés (FRANKLIN, 2012) e lesões nestes (como as entorses) também afetarão as pernas e o tronco, comprometendo o alinhamento e mobilidade global otimizada (Souza e Auharek, 2017, p.87)

11) **A ação dos braços vem das costas e elas são de extrema importância**,

Aqui se vê o despertar da relação com o corpo e sua total dimensionalidade. Essa relação entre os braços e as costas vem sendo estudada no âmbito da cinesiologia da Dança, sobretudo apontando para a necessidade de entendimento dos grupos musculares que integram os movimentos (Souza e Auharek, 2017). Os membros superiores revelam-se fundamentais para proporcionar equilíbrio, impulso, beleza e potência para os movimentos na dança. A articulação do ombro, o cotovelo e o punho se conectam para promover fluidez nos movimentos a partir da parte superior do corpo. O fortalecimento dos músculos que controlam o ombro colabora na movimentação do core. Esse controle é necessário para que os dançarinos executem levantamentos e as dançarinas coordenem melhor os movimentos (Greene Haas, 2010).

12) *Um battment tendu devant, a lá seconde e derriere é suficiente*”, isso remete ao princípio de Economia de Meios tratado por Sfoggia (2019) ao se reportar à Capoeira Regional. Carlinhos, o “nosso mais velho” o maître e professor nos brindava assim como com belíssimas metáforas e ensinamentos carregados de sabedoria, característico de seres que cuidam e que tem sintonia com suas ancestralidades. Todas estas cheias de significados nos faziam entender os movimentos através de sensações, o que se identifica com perspectivas contemporâneas e decoloniais tão necessárias para o entendimento da complexidade humana na Dança e na vida.

13) **Quanto mais simples, mais complexo é o movimento**”; O entendimento dos movimentos simples permite chegar à complexidade sem que se pulem etapas. Esse princípio encontra eco em Morin, ao tratar do tema. Para o autor:

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

Por fim, percebe-se em Carlos Moraes uma atenção especial à Arte e ao ser na Arte. Ele preocupava-se profundamente com o fazer artístico para além das técnicas como aprisionamentos. Finalizando com falas e orientações que evocavam a relação do corpo como somático com abertura para a espiritualidade, trazemos aqui o princípio que indica que:

14) ***Em qualquer papel desempenhado na dança deve haver uma ligação energética e ou pessoal do indivíduo***”;

Essa citação, por mim proposta como princípio para o ensino de Danças remete a um tema importante para Carlos Moraes, sua trajetória e a relação com a cultura afro-brasileira bem como com as manifestações de origem africana. Arremato trazendo palavras de Lia Robatto:

Outro aspecto de Carlinhos que muito influenciou seu trabalho foi o conhecimento da cultura popular – ainda no Rio de Janeiro ele já nutria interesse pelas

manifestações de origem africana, frequentando candomblés das mais variadas nações. Aqui na Bahia Carlos Moraes aprofundou seu conhecimento sobre a dança dos Orixás. Essa relação com as manifestações populares da Bahia aproximou Carlinhos do “povo de santo” e da capoeira onde descobriu jovens com grande talento para a dança. Sua dedicação, através de um trabalho voluntário, intenso, constante e isolado formou muitos bailarinos negros que de outra forma não teriam acesso a dança, rapazes portadores de uma cultura do movimento, que aliavam toda a dinâmica fluente e vital das danças de origem africana e do jogo da capoeira com a técnica corporal requintada do balé clássico.... (MELO e PEDROSO, 2004, p. 18).

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

Concluindo trago o afeto, a partir da memória de uma fala que trazia com carinho aos seus educandos: **“A posição da cabeça quando o corpo está em *croisé* refere-se ao cumprimentar uma pessoa com um beijo”**

É importante salientar que Carlos Moraes mergulhou na cultura afro-brasileira e teve inserção sacerdotal no Candomblé. Filho de Omolu, além do olhar como artista, ele buscava as africanidades como modelos de vida. Esse aspecto da vida de Carlos Moraes, bem como sua relação com os referenciais africanos apresenta uma intersecção ao pensamento de Eduardo Oliveira (2012), quando aborda a cosmo percepção e a ancestralidade em termos mais contemporâneos. Assim:

Alojada no útero da ancestralidade está a cosmovisão africana, isto é, sua epistemologia própria que, por ser absolutamente singular e absolutamente contemporânea, partilha seus regimes de signos com todo o mundo,

enviesando sistemas totalitários, contorcendo esquemas lineares, tumultuando imaginários de pureza, afirmando multiplicidade dentro da identidade. Fruto do agora, a ancestralidade ressignifica o tempo do ontem. Experiência do passado ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência. A cosmovisão africana é, então, a epistemologia dessa ontologia que é a ancestralidade. De uma epistemologia marcadamente antirracista para uma ontologia da diversidade. De uma epistemologia da inclusão para uma ontologia da heterogeneidade. De uma forma cultural abrangente para um regime de signos específico. De uma semiótica abrangente para uma forma cultural de organizar experiências singulares (OLIVEIRA, 2012, p.40)

Percebe-se, dessa forma, que Carlos Moraes estava inscrito e colaborou para inscrição da dança enquanto um elemento afro referenciado na Bahia, unindo sua inserção espiritual ao seu trabalho artístico e educativo, a partir de uma cosmovisão afrocentrada.

No contato cotidiano com Carlos Moraes, por treze anos e como discípulo, estes ensinamentos marcaram minha formação, ressignificando meu entendimento sobre a Dança e a arte em geral e o mundo. Cabe a mim, enquanto sujeito social implicado nos ambientes profissional e cultural repassá-los.

Raimundo Simões Santana

PRODAN-UFBA
rayfidan@gmail.com

Mestrando no Programa de Pós Graduação do Mestrado Profissional em Dança da UFBA. Graduado em Fisioterapia pela Universidade Católica do Salvador. Bailarino, Coreógrafo, Arteeducador do Projeto Axé Bahia. Atuou como Professor de Ballet Clássico nos Cursos Livres da FUNCEB.

Beth Rangel

UFBA
bethrangel19@gmail.com

Orientadora: Beth Rangel é professora Dra. da Escola de Dança da UFBA, coordenadora do Programa de Pós Graduação Profissional de Dança da UFBA, atua em pesquisas da Arte enquanto Tecnologia Educacional. É líder do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e enlaces.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ana Elisabeth Simões. A Arte como tecnologia Educacional. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação; UFBA. Salvador. 2014.

CARVALHO, Marcos Antonio Cândido. O Desejo na Pedagogia do Desejo. In: BIANCHI, Ana Maria (org). Plantando Axé: uma proposta pedagógica. São Paulo. Cortez. 2000.

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

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019, 58ª Edição.

São Paulo Cia de Dança. Figuras da Dança Carlos Moraes. Governo do Estado de São Paulo. 2010

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

MELO, Nice e PEDROSO, Eliana. Carlos Moraes Dança. Salvador. Secretaria da Cultura e Turismo. 2004.

MORAES DE OLIVEIRA, Viviane Maria. Alterações posturais em adolescentes praticantes de balé clássico. Dissertação de Mestrado. UFPE. Recife. 2017

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

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: Educação e Cultura Afro-brasileira.

OLIVEIRA DA SILVA, Marilza. Ossain como poética para uma Dança Afro-Brasileira. Dissertação de Mestrado. Salvador. UFBA. 2016.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

RENGEL, Lenira Peral. Corponectividade – Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na Educação. Tese de Doutorado. PUC SP. São Paulo. 2007.

ROBATTO, Lia. A Dança como via privilegiada de Educação. Salvador. EDUFBA. 2012

----- Lia Robatto. Espaço do Autor.

In <http://www.edufba.ufba.br/2013/08/lia-robatto/>

ROSÁRIO, Rosana Lobo. Dança e educação somática: uma experiência com o método GYROKINESIS®. Belém: Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós Graduação em Artes - PPGARTES; Orientadora Ana Flávia Mendes.

SFOGGIA, Lia Günther. *Corpos que são: a Capoeira Regional reverberada em processos criativos em Arte*. Tese de Doutorado. POSCULT/UFBA. Salvador. 2019

SOUZA, Bel e AUHAREK, Claudia. *Laboratório de Cinesiologia na Dança II*. Salvador. Universidade Federal da Bahia. 2017

DANÇA NO PROJETO AXÉ: UMA EXPERIÊNCIA DE AUTONOMIA COM ARTE

Raimundo Simões (UFBA)*
Beth Rangel (UFBA)**

RESUMO:

Esse artigo propõe uma investigação sobre a influência das contribuições artístico-educacionais do Maitre de Balé Carlos Moraes na formação e trajetória profissional de Raimundo Simões e as confluências no trabalho desenvolvido como educador no Projeto Axé - projeto social que trabalha com jovens negros em situações de rua e de invisibilidade social. Dessa forma, se pensa atingir uma identificação e sistematização de princípios sócio-artísticos-educativos, de natureza emancipatória, identificados na vivência formativa e criativa com Carlos Moraes, além da compreensão dos elementos que integram as técnicas do Ballet Clássico e de Estudos da Capoeira, com vista a formulação de uma **metodologia interdisciplinar**, para ser aplicada no Projeto Axé. Como referências teóricas desse trabalho, encontram-se as abordagens de Paulo Freire, sobretudo nas obras **Educação como prática da Liberdade** e **Pedagogia da Autonomia** (FREIRE, 1967 e 2019), Lia Robatto em **Dança como via privilegiada de Educação** (2012) e a **Cabeça Bem Feita** (Morin,2000)

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Carlos Moraes. Corpo Negro. Educação. Projeto Axé

DANCE IN THE AXÉ PROJECT: AN EXPERIENCE OF AUTONOMY WITH ART

ABSTRACT:

This article proposes an investigation on the influence of the artistic and educational contributions of Maitre de Balé Carlos Moraes on the formation and professional trajectory of Raimundo Simões and the confluences in the work developed as educator in the Axé Project - social project that works with black youngsters that lives in the streets. In this way, it is intended to identify and systematize socio-artistic-educational principles of emancipatory nature, identified in the formative and creative experience with Carlos Moraes, as well as the compression of the elements that integrate the techniques of Classical Ballet and Capoeira Studies, with a view to the formulation of an interdisciplinary methodology, to be applied in the Axé Project. As theoretical references of this work, are the approaches of Paulo Freire, especially in the works "**Education as a practice of Freedom**" and "**Pedagogy of Autonomy**" (FREIRE, 1967 and 2019), Lia Robatto in "**Dance as a privileged way of Education** (2012) and the "Well Done Head" (Morin, 2000).

KEYWORDS: Dance. Carlos Moraes. Black Body. Education. Axé Project

INTRODUÇÃO

Nasci, em 1977, em um bairro periférico da cidade baiana de Alagoinhas, filho de uma lavadeira, que lavava num rio cantando e dançando junto a outras mulheres. Tenho oito irmãos - duas mulheres e seis homens. Eu sou o único que cheguei ao nível superior. As festas populares, o candomblé, a capoeira angola sempre estiveram presentes e me fizeram desde cedo atentar para a cultura. Na infância, as quadrilhas juninas já eram espaços de exercício de dança para mim, tendo tirado os primeiros lugares dos quatro anos em que estudei no Centro Social São Luiz.

Indo acompanhar (escondido) meu pai nos sambas-de-roda da cidade, tendo a influência de um tio, praticante de candomblé e trazendo na lembrança maior dele o quarto sagrado que ele tinha em casa produzem o entorno que me formou.

A chegada em Salvador (em 2000) concretizava uma relação que eu estabelecia com a dança e a música soteropolitanas a partir das festas populares e do carnaval. Desde Alagoinhas, vindo para a cidade a cada fevereiro e experimentando a festa, até ser habitante de Salvador meu corpo pôde se construir também tendo como elemento dinâmico o que alguns autores chamam de "baianidade", esse conceito que tenta abarcar uma forma de ser dos baianos do entorno da Baía de Todos os Santos. A chegada a Salvador representou um momento de muitos aprendizados pra mim.

INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS COM CARLOS MORAES

Comecei a estudar Dança Clássica aos 23 anos com o Mestre Carlos Moraes – que chegou à Bahia em 1971, portanto seis anos antes de eu nascer - com quem aprendi - entre tantas coisas - *que qualquer técnica de dança não pode aprisionar e sim libertar tanto o corpo, quanto a mente*. Isso me levou a uma compreensão muito profunda de que meu corpo pode dançar e experimentar de forma muito ampla. Conheci e estudei muitas referências da Dança Afro, Moderna, Contemporânea. Nomes como os de Mercedes Batista, Augusto Omolú, Jorge Silva, Emília Biancardi, Mestre King, Isadora Duncan, José Limón, Mat'sEk, JiryKilian, Pina Bausch se tornaram basilares para mim, na interlocução com Carlos Moraes. A forma de pensar e agir na arte de Carlos

Moraes se apresenta também na minha prática pedagógica. De tão fortes e estruturantes que são esse pensar e agir em meu cotidiano profissional, passo a entender as inúmeras contribuições desse mestre como princípios. Dessa forma, busco orientar os (as) educandos (as) com quem já trabalhei e trabalho a construir autonomia e não se aprisionar por nenhuma técnica, bem como a nenhuma ideia de conhecimento único. Ingressei na Escola de Dança da FUNCEB no Curso Técnico de Dança, onde participei do primeiro estágio em Dança Afro, junto a professora Nadir Nóbrega com quem tive a experiência de aprender a perceber as diferenças entre os corpos negros, fazendo da aula um espaço para todos, e contemplando, assim, a diversidade.

A Educação Popular começa a ganhar fôlego e isso se conecta com muita propriedade às propostas desenvolvidas por Carlos Moraes. Os anos seguintes coincidem – inclusive – com a criação do Projeto Axé (1990), central neste trabalho. Essa experiência no Projeto Axé se projeta para a construção do artigo que aqui escrevo. A presença de Carlos Moraes como mestre na minha trajetória e sua preocupação com a inclusão artística de jovens negros na arte da Dança em Salvador conduz esse trabalho a uma perspectiva de estudo que apresento também como projeto de pesquisa no Mestrado Profissional em Dança da UFBA. Dessa forma, meu trabalho visa compreender a influência das contribuições artístico-educacionais do Maitre de Balé e coreógrafo Carlos Moraes na minha formação e trajetória assim como as confluências no trabalho desenvolvido no Projeto Axé.

É importante salientar que Carlos Moraes inaugurou uma nova perspectiva na concepção de Dança e sua relação com os bailarinos na Bahia. Sua contribuição se deu – entre outras tantas coisas – na inserção de bailarinos negros em companhias profissionais de dança, a partir da década de setenta, como também na primeira e única Academia de Ballet até então existente na cidade, a Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (EBATECA). Em seguida, Carlos Moraes foi convidado a trabalhar como coreógrafo do Grupo Viva Bahia, cuja diretora era a professora e etnomusicóloga Emília Biancardi e a partir daí se insere na cidade, no mundo da Dança da Bahia, transitando não só entre os Grupos Folclóricos, quanto em espaços privados de formação em Dança. Esta oportunidade contribui para com sensibilidade e comprometimento perceber o

talento dos capoeiristas do Grupo Viva Bahia e acaba levando esses capoeiristas para a EBATECA fundando o Ballet Brasileiro da Bahia, o que revoluciona – literalmente - a constituição dos corpos de ballet na cidade de Salvador, o elenco masculino passa a ser basicamente de jovens negros, oriundos da capoeira, em diálogo com bailarinas, na sua maioria branca, de classe média alta.

Segundo Gilmar Sampaio, bailarino do Balé do Teatro Castro Alves:

... a primeira riqueza foi trazer o pessoal da capoeira pra dentro da escola de balé. Foi um choque por que toda sociedade baiana fazia aula na Escola de Balé do Teatro Castro Alves, a EBATECA. BOGEA, Inês e TOLEDO, Moira. **Figuras da Dança**. 2010 (29m37s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSjz2FSO6eQ> Acesso em: 20 mai 2019.

Vale destacar o quanto essas ações de formação em Ballet Clássico foram inovadoras e marcaram a Dança na Bahia, reunindo artistas que em gerações futuras seriam importantes para diversos caminhos tomados por essa arte. Outra contribuição que demonstra um impacto cultural e social, na cidade de Salvador, é identificar que as bailarinas e bailarinos participantes da sua formação em Dança/Ballet criaram suas escolas, e proliferaram seus trabalhos. A inserção de capoeiristas – o que levava a uma inserção de homens negros – no ambiente do balé foi sentida como algo realmente forte e necessário.

Admite-se neste artigo que a influência de Carlos Moraes para a Dança na Bahia vem sendo reconhecida ao longo do tempo por muitos de seus pares. É possível afirmar, inclusive, que se desenvolveu um método de ensino a partir de sua prática. A minha pesquisa de Mestrado na UFBA, traz como problema o entendimento da efetiva contribuição de Carlos Moraes a partir da dança/ballet clássico na perspectiva social, ou seja, de que forma(s) seu trabalho colaborou e colabora com a inserção de jovens negrxs - e em muitos casos também em vulnerabilidade social - na arte.

Deste modo, este artigo busca analisar a presença da metodologia Carlos Moraes na minha prática profissional e em meu trabalho em contextos de educação não formal em Dança. saliento a importância de compreendermos os

elementos que constituem as Técnicas do Ballet Clássico e da Capoeira, possibilitando a construção de um diálogo, uma interface, criando uma metodologia interdisciplinar com possibilidades de aplicação junto aos jovens do projeto Axé. Neste sentido pretende-se que esta contribuição artística e pedagógica possa fazer parte do repertório teórico conceitual e prático do Programa Educacional do Projeto Axé.

A AUTONOMIA ENQUANTO ARTISTA EDUCADOR E PESQUISADOR

Proponho-me ainda a analisar os contextos em que Carlos Moraes atuou nos anos setenta e também entender como seu trabalho possibilitou uma valorização dos jovens negros capoeiristas com potencial para a dança, a partir de princípios sócio-artístico-educativos.

Trazendo Brandão (2017) a interdisciplinaridade, deve ser entendida como um exercício para o pensamento complexo. As recentes teorias do conhecimento propõem um conjunto com características *interdisciplinares* que garantem um exercício da prática do pensamento complexo, o que se completa, na referência também a Morin (2000), que aponta como no percurso de estudos e pesquisas e à medida que as informações são distinguidas, é preciso aprender a conhecer, separando, analisando e sintetizando ao mesmo tempo, e depois voltar a unir, para ganhar autonomia.

De fato, são os complexos de intermulti-transdisciplinaridade que realizaram e desempenharam um fecundo papel na história das ciências; é preciso conservar as noções chave que estão implicadas nisso, ou seja, cooperação; melhor, objeto comum; e, melhor ainda, projeto comum (MORIN, 2000, p. 115).

Concluo com o depoimento da minha orientadora, profa. Beth Rangel: “É uma oportunidade o acompanhamento e orientação do processo de qualificação profissional de Raimundo enquanto artista, educador social e pesquisador. O esforço em reconstruir as memórias sobre as vivências compartilhadas com o Maître de Ballet Carlos Moraes, lembrando situações que denotam um compromisso social e uma visão inclusiva que desde então, marcavam posição na década de setenta, para a inclusão de adolescentes e jovens negros,

capoeiristas com potencial para a dança, no contexto profissional da dança das academias e nos grupos profissionais baianos, a exemplo do Balé do Teatro Castro Alves, identificando desta forma princípios sócio-artístico-educativos. Carlos Moraes é uma referência para gerações e precursor de iniciativas e de atitudes emancipatórias no campo da dança, há mais de quarenta anos”.

REFERÊNCIAS

- BIANCHI, Ana (org.) Plantando Axé. Uma proposta pedagógica. São Paulo. Cortez Editora. 2000.
- BRANDÃO, A. E. S. Pistas para um fazer-pensar interdisciplinaridade na Educação, 2018. XII Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade – EDUCON. Universidade Federal de Sergipe. Data: 20 a 22 de setembro de 2018. http://anais.educonse.com.br/2018/pistas_para_um_fazerpensar_interdisciplinar_na_educacao_clues_to.pdf
- FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019, 58ª Edição.
- ROBATTO, Lia. A Dança como via privilegiada de Educação. Salvador. EDUFBA. 2012
- MONTEIRO, Mariana. **Balé, tradição e ruptura.** In: PEREIRA, R. E SOTER, S. (orgs). **Lições de dança 1.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000
- MORIN, E. **A cabeça bem-feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

*Mestrando no Programa de Pós Graduação do Mestrado Profissional em Dança da UFBA. Graduado em Fisioterapia pela Universidade Católica do Salvador, Educador Social do Projeto Axé e Professor de Ballet Clássico dos Cursos Livres da FUNCEB. Bailarino e Coreógrafo. rayfidan@gmail.com

** Doutora em Educação pela FAGED UFBA. Professora da Escola de Dança da UFBA desde 1979. Com experiência em projetos comunitários. De 2007 a 2014 foi diretora da Escola de Dança e do Centro de Formação em Artes da Fundação Cultural/Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Vice- coordenadora do Curso Noturno de Licenciatura em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança. bethrangel19@gmail.com



6. REFERÊNCIAS

- ASANTE, K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110
- BIANCHI, Ana. **Plantando Axé: uma proposta pedagógica**. São Paulo: Cortez, 2000.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Jan./Fev./Mar./Abr, n. 19, 2002.
- BRANDÃO, Ana Elisabeth Simões. **A Arte como tecnologia Educacional**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação; UFBA. Salvador. 2014.
- BROOKE, Siler. **O corpo Pilates: um guia para o fortalecimento, alongamento e tonificação sem uso de máquinas**. [tradução: Angela Santos] São Paulo, Summus, 2008
- CARDOSO, Iracity & BOGÉA, Inês. Carlos Moraes. **Figuras da Dança** [vídeo documentário], 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSjz2FSO6eQ>. Acesso em 01.10.2021.
- CARVALHO, Josué de Oliveira & CARVALHO, Lindaiva R. S. O. A educação social no Brasil: contribuições para o debate. **Anais do 1º. Congr. Intern. de Pedagogia Social**. Mar., 2006.
- CARVALHO, Marcos Antonio Cândido. O Desejo na Pedagogia do Desejo. In: BIANCHI, Ana Maria (org). **Plantando Axé: uma proposta pedagógica**. São Paulo. Cortez. 2000.
- D'ÁVILA, Cristina; FERREIRA, Lúcia Gracia. Concepções pedagógicas na Educação Superior: abordagens de ontem e de hoje. In: D'ÁVILA, Cristina; MADEIRA, Ana Verena (Orgs.). **Ateliê didático: uma abordagem criativa na formação continuada de docentes universitários**. Salvador: Edufba, 2018. p. 21-46
- FIGUEIREDO, Márcio Xavter Bonorino. Corpo [Verbete]. In STRECK, Danilo et al. **Dicionário de Paulo Freire**. São Paulo: Editora Autêntica, 2008.
- FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. Trad. de Kátia de Mello e Silva. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

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

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019, 58ª Edição.

FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. **Por uma pedagogia da pergunta**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. 158 p.

Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB.
<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10520>. Acesso em 30 de agosto de 2021.

GONZAGA, Luiz. Corpo(s) Consciente(s) [Verbetes]. In STRECK, Danilo et al. **Dicionário de Paulo Freire**. São Paulo : Editora Autêntica, 2008.

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

HAAS, Jacqui Greene. **Anatomia da Dança**. Barueri, SP: Manole, 2010.

LA ROCCA, Cesare. Freire e Axé ensinam crianças a sonhar. Entrevista concedida a Fernando Rossetti. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 outubro de 1996. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/13/cotidiano/30.html>. Acesso em 20 set. 2021.

MELO, Nice e PEDROSO, Eliana. **Carlos Moraes Dança**. Salvador. Secretaria da Cultura e Turismo, 2004.

MOLLER A, MASHARAWI, Y. The effect of first ballet classes in the community on various postural parameters in young girls. **Phys Ther Sport**. 2011;12(4):188-93.

MORAES DE OLIVEIRA, Viviane Maria. **Alterações posturais em adolescentes praticantes de balé clássico**. Dissertação de Mestrado. UFPE. Recife. 2017.

MOREIRA, Carlos Eduardo. Criticidade [Verbetes]. In STRECK, Danilo et al. **Dicionário de Paulo Freire**. São Paulo : Editora Autêntica, 2008.

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

MOURA, Mauro. **Carnaval e baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidades no carnaval de Salvador. Tese de doutorado, 2001

NOGUERA, Renato e BARRETO, Marcos. Infância, Ubuntu e Teko Porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. In:

Childhood & Philosophy, Rio de Janeiro, v.14, n 31, set-dez 2018, pp 625-644.

OLIVEIRA DA SILVA, Marilza. **Ossain como poética para uma Dança Afro-Brasileira**. Dissertação de Mestrado. Salvador. UFBA. 2016.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: Educação e Cultura Afro-brasileira**, 2012,

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. (Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento).

Projeto AXÉ. Disponível em <http://www.projetoaxe.org/brasil/>. Acesso em: 01.10.2021.

RANGEL, B.; AQUINO, R.F.; ROCHA, L. V. Confabulando com pesquisas implicadas em Dança. **Anais do 6º. Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª**. Ed. Virtual. Salvador : Associação Nacional de pesquisadores em Dança – Editora Anda, 2021, p. 666-678

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade – Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na Educação**. Tese de Doutorado. PUC SP. São Paulo. 2007.

ROBATTO, Lia. **A Dança como via privilegiada de Educação**. Salvador. EDUFBA. 2012

ROBATTO, Lia. Entrevista. Espaço do Autor da Editora UFBA. [2013]. Disponível em: <http://www.edufba.ufba.br/2013/08/lia-robato/>. Acesso em 01.10.2021.

ROSÁRIO, Rosana Lobo. **Dança e educação somática: uma experiência com o método GYROKINESIS®**. Belém: Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES; Orientadora Ana Flávia Mendes, 2012

SAMPAIO, Gilmar. Comunicação oral de Gilmar Sampaio no videodocumentário **“Figuras da Dança”**, 2010, 29m37s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fSjz2FSO6eQ>. Acesso: 01.10.2021.

SANTANA, JOCEVAL. **Réguia, compasso e inquietação**. [02 de abril de 2012] Disponível em <http://www.festivalvivadanca.com.br/2017/regua-compasso-e-inquietacao/>. Acesso 18.08.2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma Ciência Pós-moderna**. Porto: Afrontamento, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma pedagogia do conflito. In Freitas, Ana Lúcia e Moraes, Salete Campos (Orgs.). **Contra o desperdício da**

experiência. A pedagogia do conflito revisitada. Porto Alegre: Redes Editora Lda, 2009,15-40.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul.** São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SÃO PAULO CIA DE DANÇA. **Figuras da Dança - Carlos Moraes.** Governo do Estado de São Paulo. 2010.

SFOGGIA, Lia Günther. **Corpos que são:** a Capoeira Regional reverberada em processos criativos em Arte. Tese de Doutorado. POSCULT/UFBA. Salvador. 2019.

SILVA, Eusébio Lobo da. **O corpo na capoeira.** Campinas, SP: Unicamp, 2008.

SOUZA, Bel e AUHAREK, Claudia. **Laboratório de Cinesiologia na Dança II.** Salvador. Universidade Federal da Bahia. 2017.

SUNG, Jung Mo. Liberdade [Verbetes]. In STRECK, Danilo et al. **Dicionário de Paulo Freire.** São Paulo : Editora Autêntica, 2008.

7. APÊNDICE

7.1. Apêndice 1 – Fichas de registro de participação de Educandos do Projeto AXÉ no projeto de pesquisa

MOD 2 ATIVIDADES ARTEDUCATIVAS

1. DATA: 24/05/2021
2. EDUCADOR(A): Raimundo Simões
3. OFICINA: UAO GP- de Dança
4. NOME COMPLETO: Diana Priscila Santos
5. IDADE: 18
6. GÊNERO: Feminino
7. COR: Preta
8. BAIRRO: Massaranduba

9. DESCRIÇÃO DA ATIV. DESENVOLVIDA:

Atividade de pesquisa em Dança desenvolvida pelo arteducador/pesquisador, discente do Mestrado Profissional em Dança UFBA/PRODAN. Trata-se de uma atividade de aplicação de princípios de dança voltados para a arteeducação construídos a partir das minhas experiências com o Maître de Balé Carlos Moraes. Para cada educando(a), encaminhei um ou mais Princípios Arteducativos a serem trabalhados, buscando trazê-los para o movimento (dança). “Na dança, os pés precisam estar agarrados ao chão.”

10. DEPOIMENTO DO EDUCANDO(A):

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

11. ORIENTAÇÕES DO EDUCADOR(A):

Pensar em possibilidades de criação de um solo de dança através do princípio.
Buscar um espaço que lhe possibilite criar.
Filmar num ambiente mais silencioso possível.
Usar música ou não.

12. AUTORIZA USO DE IMAGEM (S OU N): S

13. CONTATO (CONT) OU ATENDIMENTO (ATEND): Atend

MOD 2 ATIVIDADES ARTEDUCATIVAS

1. DATA: 14/06/2021
2. EDUCADOR(A): Raimundo Simões
3. OFICINA: UAO GP- de Dança
4. NOME COMPLETO: Edivan Nazaré Santos
5. IDADE: 20
6. GÊNERO: Masculino
7. COR: Preta
8. BAIRRO: Massaranduba

9. DESCRIÇÃO DA ATIV. DESENVOLVIDA:

Atividade de pesquisa em Dança desenvolvida pelo arteducador/pesquisador, discente do Mestrado Profissional em Dança UFBA/PRODAN. Trata-se de uma atividade de reescrita de princípios arteducativos de dança construídos a partir das minhas experiências com o Maître de Balé Carlos Moraes. Para cada educando(a), encaminhei um princípio arteducativo a ser reescrito.

Princípio;

O Estado de Prontidão deve possibilitar a qualquer momento, estar sempre pronto a modificar o movimento, pronto para a ação, sabendo como atacar e reagir. Esse estado significa ter a capacidade de ver o jogo e responder com prontidão e isso tende a superar a virtuosidade e se estender à vida cotidiana. A Capoeira é um jogo que mimetiza a vida real.

10. DEPOIMENTO DO EDUCANDO(A): Reescrita do educando

No meu ponto de vista estado de prontidão é estar atento, pronto e ligado a qualquer coisa e a capoeira se encaixa perfeitamente nesse quesito de prontidão ,além de ser uma luta é também uma dança, e quem pratica essa maravilha da cultura negra tem que estar sempre atento e ligado nos passos nos movimentos do outro, e sempre olhando fixamente nós olhos da pessoa é uma base incrível da vida real, tipo dançamos felizes, lutamos conta as coisas ruins procurando a melhora, estamos sempre atentos o que está acontecendo ao nosso redor e no mundo.

11. ORIENTAÇÕES DO EDUCADOR(A):

Ler, compreender e reescrever.

12. AUTORIZA USO DE IMAGEM (S OU N): S

13. CONTATO (CONT) OU ATENDIMENTO (ATEND): Atend

MOD 2 ATIVIDADES ARTEDUCATIVAS

1. DATA: 25/05/2021
2. EDUCADOR(A): Raimundo Simões
3. OFICINA: UAO GP- de Dança
4. NOME COMPLETO: Geovane Oliveira dos Santos
5. IDADE: 20
6. GÊNERO: Masculino
7. COR: Preta
8. BAIRRO: Fazenda Coutos 2

9. DESCRIÇÃO DA ATIV. DESENVOLVIDA:

Atividade de pesquisa em Dança desenvolvida pelo arteducador/pesquisador, discente do Mestrado Profissional em Dança UFBA/PRODAN. Trata-se de uma atividade de aplicação de princípios de dança voltados para a arteeducação construídos a partir das minhas experiências com o Maître de Balé Carlos Moraes. Para cada educando(a), encaminhei um ou mais Princípios Arteducativos a serem trabalhados, buscando trazê-los para o movimento (dança). “A tomada de consciência de si e do movimento estão interligados”.

10. DEPOIMENTO DO EDUCANDO(A):

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

11. ORIENTAÇÕES DO EDUCADOR(A):

Pensar em possibilidades de criação de um solo de dança através do princípio.

Buscar um espaço que lhe possibilite criar.

Filmar num ambiente mais silencioso possível.

Usar música ou não.

12. AUTORIZA USO DE IMAGEM (S OU N): S

13. CONTATO (CONT) OU ATENDIMENTO (ATEND): Atend

MOD 2 ATIVIDADES ARTEDUCATIVAS

1. DATA: 25/05/2021
2. EDUCADOR(A): Raimundo Simões
3. OFICINA: UAO GP- de Dança
4. NOME COMPLETO: Ian Bittencourt Bezerra
5. IDADE: 24
6. GÊNERO: Masculino
7. COR: Preta
8. BAIRRO: Cajazeiras 10

9. DESCRIÇÃO DA ATIV. DESENVOLVIDA:

Atividade de pesquisa em Dança desenvolvida pelo arteducador/pesquisador, discente do Mestrado Profissional em Dança UFBA/PRODAN. Trata-se de uma atividade de aplicação de princípios de dança voltados para a arteeducação construídos a partir das minhas experiências com o Maître de Balé Carlos Moraes. Para cada educando(a), encaminhei um ou mais Princípios Arteducativos a serem trabalhados, buscando trazê-los para o movimento (dança).
“A técnica do Ballet não deve aprisionar, mas proporcionar liberdade”
“Não é a sapatilha que te faz dançar.”

10. DEPOIMENTO DO EDUCANDO(A):

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

11. ORIENTAÇÕES DO EDUCADOR(A):

Pensar em possibilidades de criação de um solo de dança através do princípio.
Buscar um espaço que lhe possibilite criar.
Filmar num ambiente mais silencioso possível.
Usar música ou não.

12. AUTORIZA USO DE IMAGEM (S OU N): S

13. CONTATO (CONT) OU ATENDIMENTO (ATEND): Atend

MOD 2 ATIVIDADES ARTEDUCATIVAS

1. DATA: 14/06/2021
2. EDUCADOR(A): Raimundo Simões
3. OFICINA: UAO GP- de Dança
4. NOME COMPLETO: Jackson Sant'Anna Alves
5. IDADE: 19
6. GÊNERO: Masculino
7. COR: Preta
8. BAIRRO: Pirajá

9. DESCRIÇÃO DA ATIV. DESENVOLVIDA:

Atividade de pesquisa em Dança desenvolvida pelo arteducador/pesquisador, discente do Mestrado Profissional em Dança UFBA/PRODAN. Trata-se de uma atividade de reescrita de princípios arteducativos de dança construídos a partir das minhas experiências com o Maître de Balé Carlos Moraes. Para cada educando(a), encaminhei um princípio arteducativo a ser reescrito.

Princípio:

A ideia de corpo polissêmico – o corpo manifesta vários sentidos. Corpo-luta, corpo-histórico, corpo-esporte, corpo-dança. O capoeirista explora movimentos seus e descobre na prática a harmonia e beleza na arte da capoeira, seja com sentido de dança, luta, terapia ou qualquer outro. A capoeira é polissêmica e por isso permite essas possibilidades.

10. DEPOIMENTO DO EDUCANDO(A): Reescrita do educando

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

11. ORIENTAÇÕES DO EDUCADOR(A):

Ler, compreender e reescrever.

12. AUTORIZA USO DE IMAGEM (S OU N): S

13. CONTATO (CONT) OU ATENDIMENTO (ATEND): Atend

MOD 2 ATIVIDADES ARTEDUCATIVAS

1. DATA: 14/06/2021
2. EDUCADOR(A): Raimundo Simões
3. OFICINA: UAO GP- de Dança
4. NOME COMPLETO: Maria Joana da Silva Bispo
5. IDADE: 16
6. GÊNERO: Feminino
7. COR: Preta
8. BAIRRO: Boca do Rio

9. DESCRIÇÃO DA ATIV. DESENVOLVIDA:

Atividade de pesquisa em Dança desenvolvida pelo arteducador/pesquisador, discente do Mestrado Profissional em Dança UFBA/PRODAN. Trata-se de uma atividade de reescrita de princípios arteducativos de dança construídos a partir das minhas experiências com o Maître de Balé Carlos Moraes. Para cada educando(a), encaminhei um princípio arteducativo a ser reescrito.

Princípio:

O conceito de resolução – pode ocorrer no momento do deslocamento do corpo do eixo e o capoeirista projeta-se para fora, buscando o retorno à estabilidade e neutralização do golpe recebido. Aproveitar o ataque do companheiro para neutralizar o problema, iniciando um ataque. A capoeira prepara o capoeirista para descobrir resoluções para os problemas possíveis. A capoeira não indica verdade definitiva, apenas circunstancial possível. O capoeirista pode se projetar para baixo e para o próprio centro, sendo uma das formas da negativa. O princípio da resolução está ligado ao princípio da imprevisibilidade, pois permitem ao capoeirista, inúmeras formas de soluções.

10. DEPOIMENTO DO EDUCANDO(A): Reescrita da educanda

Entendi que a capoeira tem várias soluções, e que a capoeira tem suas preparações podendo neutralizar e estabilizar os problemas do golpe recebido, além da capoeira ser uma dança acredito que ela também é uma luta na qual eu admiro muito....

Faço capoeira e dança a um tempo e percebo, as passagens que a capoeira tem ajuda e influência na dança a capoeira tem suas passagens, no início eu tinha muita dificuldade por conta do Molejo, gingado e movimentos porém com tempo foi aprimorando ainda não sou 100% mas com a prática percebi a evolução e hoje consigo diferenciar as passagens que a capoeira tem !

11. ORIENTAÇÕES DO EDUCADOR(A):

Ler, compreender e reescrever.

12. AUTORIZA USO DE IMAGEM (S OU N): S

13. CONTATO (CONT) OU ATENDIMENTO (ATEND): Atend

MOD 2 ATIVIDADES ARTEDUCATIVAS

1. DATA: 18/06/2021
2. EDUCADOR(A): Raimundo Simões
3. OFICINA: UAO GP- de Dança
4. NOME COMPLETO: Milena Santos de Jesus
5. IDADE: 15
6. GÊNERO: Feminino
7. COR: Preta
8. BAIRRO: Pelourinho

9. DESCRIÇÃO DA ATIV. DESENVOLVIDA:

Atividade de pesquisa em Dança desenvolvida pelo arteducador/pesquisador, discente do Mestrado Profissional em Dança UFBA/PRODAN. Trata-se de uma atividade de reescrita de princípios arteducativos de dança construídos a partir das minhas experiências com o Maître de Balé Carlos Moraes. Para cada educando(a), encaminhei um princípio arteducativo a ser reescrito.

Princípio; A técnica na capoeira é um aspecto do conjunto, mas não suficiente para o jogo. O que importa é focar no potencial do estudante em diversos níveis. A Capoeira deve buscar o potencial criativo no estudante. Técnica como meio.

10. DEPOIMENTO DO EDUCANDO(A): Reescrita do educando

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

11. ORIENTAÇÕES DO EDUCADOR(A):

Ler, compreender e reescrever.

12. AUTORIZA USO DE IMAGEM (S OU N): S

13. CONTATO (CONT) OU ATENDIMENTO (ATEND): Atend

7.2. Apêndice 2 – Link para Pasta de Vídeo de registro de atividades do Projeto Axé

https://drive.google.com/drive/folders/1oOHpq39-Q9PK_ocBJWk4juUIM00mPvLx?usp=sharing

8. ANEXO

8.1. Link para SÃO PAULO CIA DE DANÇA. Figuras da Dança - Carlos Moraes. Governo do Estado de São Paulo. 2010.

http://18.219.77.141/wp-content/uploads/2020/03/carlos_moraes.pdf

8.2. Link para o Videodocumentário “Figuras da Dança – Carlos Moraes”

<https://www.youtube.com/watch?v=fSjz2FSO6eQ>