



UFPE

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
GRADUAÇÃO EM DANÇA**

ISABELA CABRAL FERNANDES

**A Influência da Memória na Dança
a partir de uma vivência do Movimento Autêntico**

**RECIFE
2024**

ISABELA CABRAL FERNANDES

A Influência da Memória na Dança
a partir de uma vivência do Movimento Autêntico

Trabalho de conclusão de curso (artigo científico) apresentado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda.

RECIFE
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Fernandes, Isabela Cabral.

A influência da memória na dança a partir de uma vivência do Movimento Autêntico / Isabela Cabral Fernandes. - Recife, 2024.

30 p.

Orientador(a): Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Dança - Licenciatura, 2024.

Inclui referências, anexos.

1. Dança. 2. memória. 3. processo criativo. 4. movimento autêntico. I. Lacerda, Cláudio Marcelo Carneiro Leão . (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

ISABELA CABRAL FERNANDES

A Influência da Memória na Dança
a partir de uma vivência do Movimento Autêntico

Trabalho de conclusão de curso (artigo científico) apresentado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Dança.

Área de concentração: Dança

Aprovada em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dra. Márcia Virgínia Bezerra de Araújo (Avaliadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Fábio Albuquerque Pereira de Jesus (Avaliador Externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, minha mãe Regina, meu pai Gilberto, e ao meu irmão Lucas que nos momentos mais sensíveis estiveram ao meu lado, dando forças e me encorajando a buscar meus objetivos, e que me apoiaram até o fim.

Ao meu orientador Cláudio Lacerda, agradeço por ter aceitado me conduzir neste caminho, pela grande contribuição não só nesta pesquisa, mas em todo o meu percurso no Curso de Dança. Pela escuta atenciosa, pelas indicações, correções textuais; agradeço por confiar na minha escrita, por agregá-la e por fazer possível que tudo ganhasse tal forma, principalmente correndo contra o tempo. Isso não seria possível sem você!

À Julia Almeida, minha melhor amiga que sempre se disponibilizou a me ajudar, meu ombro amigo, a pessoa que mais escutou meus desabafos em todo o período universitário e principalmente nessa fase final. A amizade é tudo!

A todas as minhas amigas e parceiras que sempre estiveram comigo em todos os momentos, me ajudando e dando forças para concluir este curso.

À minha terapeuta Laís, que sempre esteve me ajudando a me soltar mais na escrita acadêmica, construindo comigo possíveis ideias de escrita e as deixando bem destrinchadas. E que também me ajudou a não endoidar tanto nesse período.

Também quero agradecer a Vitor, uma pessoa muito querida pra mim e que, com os seus textos, me ajudou na direção que eu queria seguir do meu trabalho de conclusão de curso.

Agradecer a mim, por ter confiado e acreditado em mim, pois foi assim que deixei de acreditar que o TCC é um bicho de sete cabeças, por não ter medo e saber que escrever duas páginas já é um começo. Agradecer a mim por não ter me rendido a tantos impasses na minha trajetória universitária.

Chegar aqui hoje é motivo para celebração. Este momento significa a conclusão de mais um ciclo na vida. Ciclo de muitas alegrias compartilhadas e também de dificuldades encontradas no caminho. Agradecer o amor, a paciência, a levantada no ânimo, a confiança depositada, o apoio, a torcida, as mãos dadas, a mão na massa, as orações. A todos e todas, um sincero e sem medida muito obrigada. Chegar ao fim dessa jornada é uma conquista não só minha, mas de todas as pessoas que aqui foram mencionadas. Gratidão!

**A Influência da Memória na Dança
a partir de uma vivência do Movimento Autêntico**

**The Influence of the Memory on Dance
from an experience of the Authentic Movement**

RESUMO:

O presente artigo consiste em meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) que tem como objetivo discutir a memória junto com a dança, a partir da reflexão sobre como a memória ancestral e corporal influenciam no nosso processo de criação em dança. Em um primeiro momento, (1) será apresentada brevemente a pesquisa, relacionando a proposta de Halbwachs e atualizações de Pollak; desse modo, em seguinte, (2) trago um breve comentário do uso da memória na prática de dança e sintetização das questões gerais sobre o entrelaçamento das instâncias: memória e dança; canalizo minha pesquisa para (3) uma investigação corporal a partir da vivência do Movimento Autêntico, e por fim, (4) promovo uma proposta com viés educacional da pesquisa.

Palavras-chave: Dança; memória; processo criativo; movimento autêntico.

ABSTRACT:

This article consists of my final work in Dance at the Federal University of Pernambuco (UFPE) which aims to discuss memory together with dance, based on the reflection on how ancestral and bodily memory influence our creation process in dance. Firstly, (1) research related to Halbwachs's proposal and Pollak's updates will be briefly presented; Therefore, below (2) I bring a brief comment on the use of memory in dance practice and synthesis of general questions about the interdisciplinarity of the concepts of memory and dance; I channel my research towards (3) a corporal investigation from the experience of the Authentic Movement, and finally, (4) a proposal with an educational vision of the research.

Keywords: Dance; memory; creative process; authentic movement.

INTRODUÇÃO

O presente artigo consiste em meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e propõe discutir a memória junto com a dança. Mas não a memória de memorização, memorizar uma sequência de dança, o foco maior está na memória corporal e na memória ancestral que se dá através das danças.

Irei aprofundar essa análise da memória, descrevendo-a e mostrando que ela está presente em nosso cotidiano, bem como em nossas movimentações e criações em dança. As memórias corporal e ancestral se fazem presentes em nosso corpo, elas podem ter chegado há muito tempo, ou terem acabado de chegar, mas sempre irá ficar o lugar delas, a lembrança daquilo que um dia já esteve presente.

O que sabemos dos lugares é coincidirmos com eles durante um certo tempo no espaço que são. O lugar estava ali, a pessoa apareceu, depois a pessoa partiu, o lugar continuou, o lugar tinha feito a pessoa, a pessoa havia transformado o lugar (Saramago, 2009, p. 11).

Os principais pensadores que usei como referência para o tema da memória foram Maurice Halbwachs (1877-1945) e Michael Pollak (1948-1992). Me aprofundo na pesquisa sobre a *A memória coletiva* (1990), do sociólogo francês e judeu Maurice Halbwachs, obra que foi escrita na década de 1940 e publicada postumamente, pois Halbwachs faleceu em um campo de concentração. Seus trabalhos têm uma relação bastante significativa, ainda que não tão aparente, com a psicologia, e que depois vão ter uma grande presença no ramo da psicologia social. Então o que se vê no trabalho dele é uma interseção de áreas do conhecimento, a partir de uma proposição de Durkheim¹ sobre a sociologia, e também a importância desse referencial.

Apresento ainda, em meu artigo, o Michael Pollak (1992), pensador austríaco que abordava em suas pesquisas a memória e a identidade social, bem como a memória e o esquecimento. Para Pollak, a memória não se resume à vida de uma só pessoa, mas também é uma construção coletiva, um fenômeno construído. Portanto,

¹ Émile Durkheim – foi um sociólogo, antropólogo, cientista político, psicólogo social e filósofo francês (1858-1917). Acreditava que dentro dos grupos sociais o que prevalece é a consciência coletiva, ou seja, o conjunto de crenças e sentimentos de uma mesma sociedade que serve para orientar a conduta de cada um de nós. Portanto, os fenômenos individuais podem ser explicados a partir da coletividade.

podemos dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, pontuando que ela também é um fator de extrema importância para o sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Para relacionar o uso da memória na prática de dança, apresento-lhes o seu significado, seus níveis e subníveis de acordo com neurocientistas e trago também Michael Corballis (2001), psicólogo (1936-2021) cujos campos de pesquisa foram focados na psicologia cognitiva e na neurociência cognitiva, que analisou sistemas complexos, como percepção, memória e atenção.

Para a aplicação deste tema na minha prática em dança, apresento minha investigação no Movimento Autêntico – MA, o qual estudei e cuja prática vivenciei. Desenvolvo e contextualizo essa prática improvisacional, de investigação e de exploração do movimento, discorrendo sobre a história da fundadora, Mary Starks Whitehouse (1999), e sobre o que se baseia o Movimento Autêntico, seus funcionamentos e procedimentos. Concluo relatando a minha experiência dentro dessa prática e, por fim, apresento-lhes o desenvolvimento de uma proposta pedagógico-artística.

Conceito de memória coletiva: Halbwachs e Pollak

Ao descrever a memória como fenômeno social, Maurice Halbwachs apontou como memória individual, a que está inserida no meio social, desde as lembranças mais particulares, sofrendo influências desse fenômeno e estruturando-se a partir dele. Ao enfatizar, e até mesmo priorizar, o papel exercido pela sociedade, fica claro o quanto o sentido do coletivo é importante em sua formulação. A memória do indivíduo persiste porque, de alguma maneira, permanece na memória dos outros, um passado formado e conservado em comum, pelo grupo (Halbwachs, 2006).

A memória pode ser entendida como a possibilidade de o sujeito registrar, conservar e evocar acontecimentos vividos; assim, as nossas lembranças são armazenadas a partir de elaborações das experiências apreendidas. É interessante pensar que a memória está diretamente ligada a experiências que já aconteceram, ou

seja, está relacionada com o passado. No entanto, algumas lembranças são acessadas quando engatilhadas por alguma emoção; são os gatilhos atuais, aquilo que estamos vivendo, que nos fazem lembrar o que se passou.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (Halbwachs, 2006, p.12).

Para a maioria das pessoas, é comum entender memória como uma propriedade fantasiosa da imaginação, própria da dimensão individual e subjetiva das pessoas cujos pensamentos armazenam determinadas lembranças que as remetem ao passado, ou ainda como uma capacidade de registro e conservação de experiências e saberes.

Contudo, de acordo com Cabral (2017), a memória consiste não só no armazenamento estático de informações pretéritas, mas também em uma instância dinâmica responsável por fundamentar o entendimento sobre a realidade enquanto ponte que estabelece uma conexão entre o passado – vivido – e o presente concebido. Trata-se, de uma evocação momentânea, efetivada invariavelmente no presente para atender à pretensão do entendimento e assimilação da realidade vivida, argumento endossado pelo historiador Ulpiano Bezerra de Meneses que afirma ser “do presente, sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar” (Meneses, 1992, p.11).

Meneses acrescenta que:

Destarte, por mais que a memória remeta sempre a uma imagem do passado, só é possível se lembrar de algo no presente. Isso porque o passado é irreproduzível e a única forma de acessá-lo é através da memória. Ela quem orienta os sentidos simbólicos do indivíduo em relação ao tempo que transcorre permanentemente, estabelecendo referências do passado no presente e garantindo a continuidade temporal do sujeito que “se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto” (Meneses, 1992, p. 14).

Em conjunção ao pensamento de Halbwachs (2006), utilizo a proposta sobre memória e esquecimento do pensador austríaco Michael Pollak (1992), também

formado em sociologia e que, em 1987, esteve presente no Brasil em uma conferência, falando sobre sua proposta.

Nas estratégias identitárias elaboradas por Pollak, a memória exerce um papel fundamental ao proporcionar o sentimento de continuidade e coerência necessário para a construção dos sentidos de pertencimentos sociais, de um indivíduo ou de um grupo. Há, na verdade, um duplo movimento entre memória e identidade, pois uma é essencial a outra, e juntas são necessárias para a formatação dos diferentes níveis de associação e inserção social elaborados no tempo.

Halbwachs (1990) também explorou a relação entre memória e identidade, argumentando que a memória coletiva desempenha um papel central na formação da identidade e da solidariedade do grupo. Ele sugeriu que os indivíduos resultam seu senso de identidade e pertencimento de sua participação em grupos sociais e das memórias e tradições compartilhadas associadas a esses grupos.

A escolha do que deve ser lembrado e do que cai no esquecimento, ou o que é levado a ele, por meio de categorizações e combinações, é um importante aspecto do fenômeno da memória. Igualmente, cabe perceber que essa construção seletiva compreende operações de poder nas quais agentes sociais estão envolvidos. Se Halbwachs (2006) fala em negociação, Pollak aponta que memória e identidade são valores organizados em disputas e conflitos nos quais questões éticas e políticas estão presentes.

Halbwachs (1990, p. 32) diz que “os fatos e as noções que temos mais facilidade em lembrar são do domínio comum” e, inversamente, por mais paradoxal que seja, as lembranças mais difíceis de serem evocadas são àquelas que não concernem a ninguém senão à dimensão exclusiva do indivíduo, ou seja, uma memória só por ele vivida.

Isso pois, segundo ele, a lembrança é tida como um processo de reconstrução coletiva do passado, inserido sempre dentro de um contexto social que influenciará na seleção da memória.

Halbwachs argumenta que:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade (Halbwachs, 1990, p. 22).

No geral, Maurice Halbwachs fez contribuições significativas para a nossa compreensão da memória como um fenômeno social, destacando as formas pelas quais a memória individual é incorporada e moldada por estruturas coletivas de significado e interpretação.

O uso da memória na prática de dança

Segundo a neurocientista Cristina de Sá² (2012), memória é um termo que se refere a uma capacidade mental, que tem função de codificar, armazenar e recuperar informações, quer sejam imagens, ideias, sentimentos ou acontecimentos, entre outras coisas. Segundo ela, a memória está dividida em três níveis: memória sensorial; memória de curto prazo e memória de longo prazo.

Dois subníveis importantes da memória de longo prazo são a memória processual/implícita e a memória episódica. A primeira tem como foco o conhecimento sobre como fazer coisas. Essa categoria da memória comporta hábitos e habilidades, e particularmente, modos de movimento desenvolvidos e vivenciados ao longo da nossa vida. Enquanto a segunda, a memória episódica, está focada na descrição de parte da história de nossas vidas, nossas memórias de eventos que aconteceram conosco, os episódios pessoais pelos quais passamos; também se refere à temporalidade e à localidade de eventos específicos. Por exemplo, nossa memória de um evento ocorrido nos tempos da escola ou uma conversa que tivemos ontem com alguém.

A investigação cognitiva favorece o conhecimento dos mecanismos da habilidade somática e do sistema de comunicação que a memória humana envolve.

² Cristina dos Santos Cardoso de Sá é doutora em Neurociências e Comportamento pela USP e professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Seja criando uma coreografia ou uma simples sequência em aula, estamos desenvolvendo atenção, percepção, memória, decisão, solução de problemas, pensamento metafórico e criatividade, que são algumas das habilidades da cognição.

Os componentes da cognição humana são relevantes no entendimento de processos que envolvem a criação ou performance de dança, como a memória, pois é ativada em todos os seus níveis nas atividades da dança. Michael Corballis (2001) propõe que “nós somos o que nos lembramos”. Somos a nossa memória, bem como todas as informações armazenadas em algum lugar de nosso cérebro.

Ter conhecimento dos processos cognitivos que envolvem a memória pode auxiliar no treinamento ou aprendizado de uma nova técnica, na elaboração de estratégias na criação coreográfica ou na apresentação da performance, e também, tornar ciente que adquire-se ao longo do treinamento que se opta em dança, hábitos e posturas corporais. Uma vez que “somos o que nos lembramos”, como sugeriu Corballis, podemos pensar que dançamos como é o que nos lembramos (Matlin, 2002, p. 4).

Depois de compreendermos que realmente a ligação de memória e dança tem, de fato, relevância, vamos pensar nesse entrelaçamento das instâncias “dança” e “memória” de que poucos falam. A questão central da pesquisa é como a memória influencia na dança. O nexo dessas duas instâncias é de máxima importância na construção de criações artísticas, pois conseguimos criar espetáculos de uma maneira tão sincera, com interesse, com estudo, com pesquisa, contando uma história através dos corpos dos dançarinos, dançarinas e dançarines. A memória sempre esteve presente sem que pensássemos muito nisso e nem na possibilidade de ter um viés poético ou não, que pode ser feita uma dança através de um objeto físico ou não, e que tenha uma história de memória por trás, um valor sentimental, um poema ou uma carta.

A memória é a possibilidade de acessar, na atualidade, episódios ocorridos em outros momentos. Como Halbwachs (1990) diz, a memória é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, que se opera segundo linhas já demarcadas e delineadas por nossas outras lembranças ou pelas lembranças dos outros.

Outro aspecto que chama atenção é como é possível acessar essa reconstrução para o nosso corpo, incorporá-la, encarná-la, torná-la corpo, trazer esse

objeto com esse valor, para dentro da nós que estamos dançando. Trabalhar com esse material na criação em dança é desafiador e, em minha vivência, não é algo com acesso fácil. Quando penso nisso, tenho muito mais dificuldade de criar algo do que quando estamos falando da relação entre música e dança, porque é algo já arraigado histórica e culturalmente no fazer da dança – a música podendo ser um catalisador para elementos emocionais, sentimentais e também de ritmo, acentos e dinâmica. É uma pesquisa de corpo na qual precisa-se revisitar e reinventar as noções de memória.

Abram acrescenta:

Porém, se as memórias são evocadas numa dimensão individual e subjetiva, seria possível a coexistência de memórias isoladas e desconexas ou, inversamente, existiriam memórias coletivas? Esse foi o questionamento levantado pelo sociólogo judeu Maurice Halbwachs, que inaugura na academia os estudos sobre a memória no campo das ciências sociais. Na esteira de seu mentor Émile Durkheim, ele sugere que a memória pode ser observada dentro uma ótica relacional dentro de um tecido social e que, por mais que possam ser individualizadas, as memórias só se constituem sob a influência de determinadas referências e contextos sociais (Abram, 2021, p. 26).

Enquanto pesquisa sobre memória e dança, nesse entrelaçamento de instâncias, surgiram algumas indagações além do tema principal e ainda adicionando-se a questão de criação: Como a memória influencia na sua criação em dança? Como planejar e desenvolver atividades com essas duas instâncias? Quais memórias você acessa para montar uma composição coreográfica? Você utiliza da sua ancestralidade para construir uma performance?

Investigação corporal: Movimento Autêntico

A presente investigação foi motivada a partir das aulas da disciplina Criação em Dança II, ministrada pela professora Gabriela Santana, que foi ofertada no oitavo período do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ao longo da qual ela nos apresentou o tema Movimento Autêntico (MA). O Movimento Autêntico é um método somático, uma prática do testemunho, que se dá por uma pesquisa de investigação do movimento, do gesto, da palavra e da relação com o outro, e tem como objetivo desenvolver uma escuta apurada dos impulsos corporais, explorando uma interrogação: “o que me leva a mover?”.

Na década de 1950 esse trabalho corporal foi iniciado por Mary Starks Whitehouse (1911 - 1979), dançarina, professora e terapeuta junguiana. Whitehouse foi aluna das famosas bailarinas Martha Graham³ e Mary Wigman⁴, ambas coreógrafas fortes e inovadoras, criadoras de danças que acessaram estilos de movimento fora dos limites da dança convencional da época. Suas danças exploravam e evocavam movimentos originais e fortes expressões emocionais. A exploração da interrogação chave do MA – “o que me leva a mover?” – se deu a partir das experiências que a Whitehouse teve com a Wigman, em relação à pesquisa de corpo da Wigman, na qual a improvisação era o seu ponto forte e se questionava “como nos movemos?”.

As poderosas experiências emocionais que Whitehouse (1999) teve em seu próprio corpo enquanto dançava com essas mulheres, e as experiências igualmente poderosas que ela testemunhou em seus próprios alunos em estúdio, despertaram sua curiosidade. Ela sentiu que precisava de uma compreensão mais profunda, isso a levou a estudar e se formar nos métodos da psicologia analítica de Carl Gustav Jung⁵, no Instituto C.G. Jung em Zurique, na Suíça. E foi justamente Jung que, a inspirou a uma nova investigação que trouxesse conteúdos do inconsciente que fossem expressos no movimento e a partir desses estudos e das vivências com a psicologia de Jung, ela fez uma transição da dança artística para a dança terapêutica.

Em meados do século XX, à medida em que Whitehouse (1999) estava se especializando no estudo da psicologia, agregando esse interesse ao que ela já estava vivenciando na dança, uma espécie de alquimia aconteceu, e uma nova forma de trabalhar se uniu e evoluiu de forma a apresentar uma ideia integrada de corpo-

³ Martha Graham (1894-1991) foi uma bailarina e coreógrafa estadunidense, um ícone do século XX que revolucionou com sua dança moderna. Como centro de tudo estava a respiração, e isso deu origem a sua identidade única que focava na contração e no relaxamento. Em suas coreografias também era notáveis as fortes expressões emocionais. Uma importante fala de Martha nos lembra que “O corpo diz o que as palavras não podem dizer”.

⁴ Mary Wigman (1886-1973) foi uma dançarina e coreógrafa alemã muito inovadora, pioneira na dança expressionista e na Dançaterapia, e que tinha a improvisação como seu ponto forte. É considerada como uma personalidade importante da história da dança moderna.

⁵ Carl Gustav Jung (1875-1961) foi o psiquiatra suíço responsável por fundar a psicologia analítica, que explora a importância da psique individual e sua busca pela totalidade. Jung ajudou a popularizar termos comuns da psicologia, como “arquétipo”, o significado de “ego” e a existência de um “inconsciente coletivo”. Seu trabalho influenciou vários campos além da psicologia, como a antropologia, filosofia e teologia.

mente, o corpo expressivo aliado à emoção, à autodescoberta. Uma nova investigação corporal para permitir que “o inconsciente se expresse em movimento”, foi considerado por outros terapeutas como uma forma de trabalhar a função transcendental.

Portanto, Whitehouse (1999) estava à procura, assim como tantos outros/as fazedores de dança, de sua forma de fazer dança considerando o corpo como uma entidade em integração, o que Gil (2005) vai chamar de alcançar uma “consciência do corpo”. Ele diz: “a consciência dos movimentos tornou-se movimentos de consciência” (2005, p. 131).

[...] do que significa mover-se (dançar) da maneira “mais inconscientemente consciente possível”: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto, por um lado; e, por outro lado, não abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar uma *consciência do corpo*. Trata-se daquilo a que os bailarinos anglo-saxônicos chamam *awareness* (Gil, 2005, p. 128).

Através do seu trabalho consigo mesma e com seus alunos no estúdio, Whitehouse descobriu uma forma de ser, mover-se e relacionar-se em corpo e alma como um só, e esse entrelaçamento tornou-se unidade; mas também é importante lembrar que não foi a única a desenvolver a dança de uma forma expressiva, foi justamente a experiência dela com os seguidores de Rudolf Laban⁶ (1978), como Mary Wigman, Kurt Joss⁷ e outros fazedores de dança que a influenciou na busca dessa conexão entre dança e psicologia na época.

Whitehouse (1999) passou anos desenvolvendo sua maneira única de ser e mover-se na presença de outro (testemunha) que era genuíno/real e não artificial. Ela

⁶ Rudolf Von Laban (1879-1958) foi bailarino e coreógrafo, considerado o maior teórico da dança do século XX e é conhecido como o pai da dança-teatro. Dedicou a sua vida ao estudo e a sistematização da linguagem do movimento. Suas teorias sobre o movimento e a coreografia estão entre os fundamentos principais da Dança Moderna e fazem parte de todas as abordagens contemporâneas de dança.

⁷ Kurt Joss (1901-1979) foi um famoso coreógrafo e bailarino alemão, discípulo de Laban, que ficou conhecido por mesclar a técnica do ballet clássico com o teatro moderno. Em suas coreografias, pretendia que ficasse claro para o espectador o que o bailarino estava sentindo naquele momento, ele queria capturar a essência de cada emoção. Um fato curioso é que teve como aluna a Pina Bausch, que mais tarde se tornou a coreógrafa mais famosa da Alemanha.

chamou essa sua maneira de se mover, de testemunhar e de ser, de “autêntica” e “movimento em profundidade”.

Quando o movimento era simples e inevitável, não podendo ser mudado, por mais limitado ou parcial que fosse, tornou-se o que chamei de ‘autêntico’ – poderia ser reconhecido como genuíno, pertencente a essa pessoa... [uma] verdade de um tipo não aprendido, mas ali para ser visto (Whitehouse, 1999, p. 4, tradução própria⁸).

Ao iniciar uma sessão de MA básica, os participantes começam em uma posição confortável, com os olhos fechados para sentir seus processos internos corpo-mente. Eles então esperam que os estímulos surjam dentro deles e seguem cada impulso que expressa movimento ou som. Os indivíduos movem-se pelo espaço totalmente livres de qualquer direção ou expectativa. Isso permite que as pessoas explorem os processos psicológicos, à medida que surgem, em respostas cinestésicas de movimento ou som.

O Movimento Autêntico explora a relação entre a pessoa que move e a pessoa que testemunha. Explora a relação de ver e ser visto. No processo de ser visto pelo outro, a pessoa começa a se ver. Um terceiro componente surge nessa relação – a Testemunha Interna – ver o outro como ele é, me ver como sou.

O testemunho como experiência de escrita elabora uma forma particular de escrita de si. O testemunho seria assim uma forma particular de escrita de si. Seria uma relação específica consigo mesmo, a relação do testemunho com sua testemunha. Mas seria igualmente uma forma de abertura do si para uma exterioridade, ao outro que si. Eis porque o testemunho não é autobiografia. Como escrita de si, a autobiografia ou as confissões exploram a singularidade do si na infinita variedade de seus movimentos interiores. O si se pinta a si mesmo. É retrato de si. Já o testemunho tem por projeto dar a ouvir o outro em si mesmo. O si da testemunha se faz atestação de uma exterioridade (Pierron, 2010, p. 61).

⁸ “When the movement was simple and inevitable, not to be changed no matter how limited or partial, it became what I called ‘authentic’- it could be recognized as genuine, belonging to that person...[a] truth of a kind unlearned, but there to be seen.” – Mary Starks Whitehouse

Aqui no Brasil, o Movimento Autêntico foi sendo disseminado por profissionais da dança e das artes cênicas como Soraya Jorge⁹ (2020), Ciane Fernandes¹⁰ (2006), entre outras pessoas. Nas aulas de Criação em Dança II, acabamos acompanhando mais sobre a pesquisa de Jorge em relação à abordagem, na qual ela quer encontrar espaços novos e tradicionais para ter uma relação consciente com a vida cotidiana no Brasil e no mundo. Ela pesquisa maneiras pelas quais o MA contribui para o surgimento da consciência: o Movimento Autêntico como uma Abordagem Relacional Somática, a Prática do Testemunho, o Terreiro Contemporâneo (Círculo Terroso Brasileiro-Africano) e a Ecologia Humana. E junto com Guto Macedo¹¹, criaram o C. I. M. A (Centro Internacional do Movimento Autêntico) para estimular as atividades ligadas à prática e ao processo formativo do MA, com intuito de aprofundá-la e expandi-la.

No começo dessas aulas eu não entendia muito bem os comandos que a professora dava e o que significava aquilo tudo do Movimento Autêntico, mas quando eu me permiti me aprofundar naquele estudo, os momentos de troca entre o movedor e as testemunhas; aquela relação de confiança, que posteriormente transformou-se em uma grande conexão, era necessária para que nós pudéssemos nos autoconhecer na dança através do olhar do outro e do sentimento do outro também. No começo, naqueles momentos de olhos fechados, eu não tinha muita vontade de expandir pelo espaço, então as vezes eu ficava parada, sem fazer movimentos, estava na minha pequena “bolha”, na minha kinesfera, só respirando, mas depois fui experimentando

⁹ Soraya Jorge é jornalista, bailarina, terapeuta corporal, professora e pesquisadora do movimento. Introdutora do Movimento Autêntico no Brasil e em Lisboa. É também criadora do Centro Internacional do Movimento Autêntico, juntamente, com Guto Macedo, e do Programa de Aprendizagem do Movimento Autêntico – parceria Brasil/Áustria. Vem apresentando o Movimento Autêntico em Congressos Junguianos de Educação, de Terapias Corporais e Encontros de Dança.

¹⁰ Ciane Fernandes é performer, coreógrafa e fundadora do A-FETO Grupo de Dança-Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA, que recebeu em 2000 o Prêmio ANDES-SN de Arte Universitária Brasileira na categoria Dança. Também é professora titular da UFBA (Escola de Teatro / Escola de Dança / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Programa de Pós-Graduação em Dança). Seu mais recente projeto de pesquisa aborda a relação entre artes cênicas e meio ambiente, em imersões somático-performativas que integram ensino e criação em campo expandido. Este é um dos temas de seu novo livro *Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*, publicado pela Editora da UFBA.

¹¹ Guto Macedo é diretor teatral (RJ/2006) e pós-graduado em Neurociências (RJ/2016), ambos cursos da UFRJ. Bailarino bolsista da Jennifer Muller & The Works Foundation (NYC/1985 a 87) e iniciado em Contato Improvisação (CI) por Nina Martin (NYC/1986). Pioneiro no ensino do CI no Brasil. Cocriador, com Soraya Jorge, do C. I. M. A. e do Processo Formativo do MA.

os movimentos de fortalecimento que eram adequados ao meu corpo que estava em recuperação, mesmo sendo pequenas movimentações fui feliz nas minhas experimentações corporais.

Aos poucos fui me conectando e, durante esse processo de criação que conclui na minha performance, fui inserindo memórias que uma vez, no mínimo, já haviam estado presentes no meu corpo; sequências de movimentos que tive que fazer para fortalecer músculos e articulações que estavam parados por mais de 90 dias devido a uma cirurgia que fiz na região do abdômen. Com isso, não pude fazer exercícios muito intensos por esses três meses. Então nessa minha criação, além de ter memórias corporais que eu tinha de antes de ficar os noventa dias parada, também apareceram novas memórias corporais que estão até hoje comigo e que agora têm mais de dois anos. E com essa ligação de memórias passadas e atuais me adaptei melhor às circunstâncias presentes no dia a dia, o que reforça ainda mais o pensamento de Halbwachs (1990) quando diz que a memória é uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente.

A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados, nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. [...] Somos arrastados em múltiplas direções, como se a lembrança fosse um ponto de referência que nos permitisse situar em meio à variação contínua dos quadros sociais e da experiência coletiva histórica (Halbwachs, 2006, p. 14).

Assim, por mais que quando você para de praticar algo por meses, seja dança, skate, vôlei, o cérebro tem essa função essencial que é de guardar a memória, que ele aprendeu com a experiência, com o movimento do corpo, e então quando você volta a praticar, simplesmente acontece um “estalo” na sua cabeça relembrando de como se faz aquilo que se antes fazia, porque nunca saiu de lá por conta da sua memória do corpo.

Tendo em vista essas reflexões, esse entrelaçamento dessas instâncias se realiza como uma forma de ver e sentir o mundo, de estar no mundo, de perceber, de entender as múltiplas implicações que se realizam ao analisarmos os fenômenos nas dimensões social, natural ou cultural.

Proposta pedagógico-artística-terapêutica

Conforme supracitado, lancei o questionamento de como podemos planejar e desenvolver atividades relacionando essas duas instâncias, e, na minha opinião, a memória desempenha um papel significativo na dança, influenciando tanto a criação quanto a execução da coreografia.

E fui pensando em promover uma atividade que pudesse evocar vários estratos de memória, tais como ancestralidade de uma família, a memória por trás de um objeto, de um acontecimento, de um cheiro, de um trecho de poema, de uma palavra. E embora em um primeiro momento possa não fazer sentido para quem está no papel de espectador – bem como para o aluno ou a aluna que vão fazer esse exercício – e eles possam ficar meio confusos, ao final da atividade espera-se que eles tenham conseguido entender que não é necessário se mexer sempre, e que eles podem ficar parados. Isso é considerado dança também, é para dançar como você se sente, transmitir na dança essas sensações que você está sentindo naquele momento; todo esse processo de improvisação com o corpo é uma das principais estratégias do MA.

Apesar do entrelaçamento da memória e da dança ser um trabalho que já vem acontecendo no mundo e tem sido feito por várias pessoas, vários/as coreógrafos/as, teóricos/as, para mim é uma experiência nova, e reconheço que há inúmeras práticas em atuação, das quais muitas eu desconheço. Mas pude entrar em contato com uma delas, o Movimento Autêntico, que me fez pensar em novas percepções sobre o nosso jeito de criar com a dança.

A essência da experiência do movimento é a sensação de mover e ser movido... Idealmente, ambos estão presentes no mesmo instante e pode, literalmente, ser apenas um instante. É um momento de total consciência, de união entre o que estou fazendo e o que está acontecendo comigo. Um momento que não pode ser previsto, explicado, “trabalhado”, e nem reproduzido exatamente (Whitehouse, 1999, p. 43).

Para pessoas como eu, para quem essa maneira de trabalhar seja uma experiência nova, pode haver um estranhamento no começo, deve-se criar um estímulo para olhar e aprofundar a prática dos seus processos emocionais, pois dançar perguntas, sensações e emoções, realmente, vai além da ideia de reapresentar o que aparece com força quando fazemos essa atividade em um só dia; é algo que precisa ser trabalhado e construído. Fico pensando como é que faz para

avivar sensações na hora da performance? Como seria modular e aperfeiçoar a sua criação? Esse é um exercício muito mais complexo, que tem todo um processo de criação por trás, com muitas percepções corporais que podem ser bem aprofundadas.

A partir das minhas inquietações fui desenvolvendo essa proposta pedagógico-artística-terapêutica cujas proposições, infelizmente, não tive a oportunidade de aplicar em aula para que pessoas pudessem executar, porém é algo que ainda tem a possibilidade de ser feito. Pois foi a partir dessa pesquisa que surgiu o interesse de pensar e desenvolver uma proposta educacional, e acho interessante aprofundar mais essa questão de expressar o seu sentimento, o seu dia a dia.

A atividade que penso em promover tem um público-alvo de crianças do Ensino Fundamental I – Anos Iniciais (do 1º ao 5º ano), mas que também poderá ser aplicada para pessoas de diversas idades. Como possíveis conteúdos da atividade, selecionei três habilidades propostas pela Base Nacional Curricular Comum (BNCC):

(EF15AR08) Experimentar e apreciar formas distintas de manifestações da dança presentes em diferentes contextos, cultivando a percepção, o imaginário, a capacidade de simbolizar e o repertório corporal; [...]
 (EF15AR10) Experimentar diferentes formas de orientação no espaço (deslocamentos, planos, direções, caminhos etc.) e ritmos de movimento (lento, moderado e rápido) na construção do movimento dançado;
 (EF15AR11) Criar e improvisar movimentos dançados de modo individual, coletivo e colaborativo, considerando os aspectos estruturais, dinâmicos e expressivos dos elementos constitutivos do movimento, com base nos códigos de dança (BNCC, 2017, n.p.)

Trata-se de uma combinação da prática do Movimento Autêntico, fazendo uma transposição indireta para o Espaço – Fator do Movimento como conceituado por Laban (1978) e a Categoria Ação (Coreologia¹²). Tem como objetivo a criação de partituras corporais que possam remeter a vários estratos de memória, como os que foram citados acima. Em acréscimo a essas criações, também exploraríamos e

¹² A Coreologia é a “ciência” de registrar coreografia por escrito em forma de partitura, não era apenas um estudo acerca da dança, mas sim acerca de todas as artes do movimento. Esta “ciência” teve uma importância muito grande na preservação de danças e coreografias muito antigas, cujos movimentos conhecemos em parte devido a estas partituras. Em 1928, Laban publicou “*Kinetographie Laban*”, uma de suas grandes contribuições para o mundo da dança e da compreensão do movimento. Neste livro, articula os princípios da “*Labanotation*”, um dos principais sistemas de notação de movimento utilizados atualmente. (Santos, 2019, n.p.)

experimentaríamos formas do corpo no espaço, níveis espaciais e a Categoria Ação (Pausar, Cair, Expandir e Recolher).

Para o primeiro encontro, começaríamos com a preparação do corpo e compreensão dos níveis espaciais; realizaríamos a brincadeira “Vivo, morto ou enterrado”. Seguindo a mediação do professor/a/e, os estudantes devem estar no nível alto ao ouvirem o comando “VIVO!”, nível médio ao ouvirem o comando “MORTO!” e nível baixo ao ouvirem o comando “ENTERRADO!”.

Em seguida, faríamos o jogo da estátua, que consiste em colocar uma música e mover-se até a música parar. Durante esse mover, podemos explorar mais os níveis espaciais vistos anteriormente, tendo como objetivo traçar uma transição entre uma postura e outra. Nesta atividade, o importante são os movimentos que acontecem “entre” as formas vivenciadas.

Para irmos finalizando, faríamos uma roda de MA, todos os estudantes começam em uma posição confortável, com os olhos fechados para sentir seus processos internos de corpo-mente, e depois os indivíduos podem começar a mover pelo espaço totalmente livres de qualquer direção ou expectativa. Mais para o fim, eu pediria para reproduzir um movimento que surgiu nessa investigação, que foi marcante no momento e mostrar para a turma. Levaríamos como tarefa de casa para a próxima aula, as perguntas “O que me levou a mover?” e “Por que essa movimentação foi marcante para mim?”.

A dança é uma área de conhecimento que possibilita diversos tipos de aprendizagem. Entrar em contato com os padrões de movimento é uma oportunidade de vivenciar múltiplas experiências que constituem o desenvolvimento humano em diversos aspectos: motores, cognitivos, perceptivos e socioafetivos. Espera-se que os alunos por meio dos estudos do Laban (1978) e de sua arte do movimento, compreendam melhor seus movimentos e suas relações com seu cotidiano e sua memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo surgiu a partir da observação das transformações pessoais e coletivas vivenciadas na disciplina de Criação em Dança II do Curso de Licenciatura

em Dança da UFPE, algo que se pareceu muito como uma terapia em grupo, na qual um se conectava a todos na sala de aula. O Movimento Autêntico é um método de autoconhecimento por meio do qual o indivíduo tem a oportunidade de descobrir e vivenciar um caminho em/de movimento entre o consciente e o inconsciente.

Vim, através desta pesquisa de conclusão de curso, em busca de experiências genuínas de movimentações. Boa parte dos dançarinos, e eu me encontro nesta parcela, estamos muito acostumados a ter modelos prontos em nossa cabeça, e isso é algo que tenho procurado questionar e desconstruir em minhas experiências de dança, e percebo que com o MA é possível ter esse balanceamento com o qual podemos ter várias etapas e descobertas de possibilidades expressivas significativas.

Naquela sala de aula nós estávamos desbravando nosso modo de dançar, experienciando, praticando e exercitando nossa singularidade, nosso saber corporal constituídos através de nossas noções do mundo.

Apesar de não ter executado minha proposta pedagógico-artística-terapêutica de forma presencial, no decorrer da construção do meu processo de criação dessa proposta, foi como se ao mesmo tempo eu a estivesse executando, só que em minhas formulações mentais; e o que tenho dela agora está na minha memória ativa, como uma lembrança que um dia poderá se tornar real.

Acredito que o presente trabalho se figura apenas como o início de uma grande jornada que começa no encerrar desta etapa na graduação. Ninguém chega ao propósito sem passar pelo processo. Inspiro-me em um trecho do livro *Água viva* da Clarice Lispector: “Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é. O futuro é para frente e para trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e existirá” (Lispector, 1973, p. 30).

REFERÊNCIAS

ABRAM, Vitor Cândido Azoubel. **Cidades sem Memória**: a investida do mercado imobiliário contra as memórias e paisagens urbanas. Recife: UNICAP, 2021.

ADLER, Janet. **Oferenda do Corpo Consciente**: a disciplina do Movimento Autêntico. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: <http://download.basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

CABRAL, Ione dos Santos Rocha. **Entre “esquinas esquisitas” e “nuanças de paredes”**: reprodução do espaço e memória na cidade de Vitória da Conquista-BA (2000-2016). Tese de doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista: Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017.

CENTRO INTERNACIONAL DO MOVIMENTO AUTÊNTICO. Terreiro Contemporâneo. Disponível em: <https://www.movimentoautentico.com/soraya-jorge>. Acesso em: 24 fev. 2024.

CORBALLIS, Michael Charles. Learning and Cognition. *In*: **Psychological Science an Introduction**. Australia: Ed. Bond & McConkey. 2001, p. 69-105.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GIL, José. **Movimento total**: o Corpo e a Dança. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

_____. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

JORGE, Soraya. Movimento Autêntico (MA). Um Testemunho no Brasil. *In*: VICENTE, Ana Valéria Ramos; LARANJEIRA, Carolina Dias; MORAIS, Líria de Araújo (org.) **Anais de trabalhos completos**: X Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas; I Colóquio de Pesquisa em Artes nas Escolas. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.

_____. Movimento Autêntico: Uma Cartografia do Testemunho. *In*: CUNHA, Carla Sabrina; *et al.* (org.) **Anais do I Encontro Internacional de práticas somáticas e dança**: Body-Mind Centering em criação, pesquisa e performance [recurso eletrônico]. 1. ed. Brasília: Ed. IFB, 2019.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MATLIN, Margaret. **Cognition**. 5th Edition. USA: Harcourt College Publishers. 2002.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A História, cativa da memória: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 34, p. 14, 1992.

PIERRON, Jean-Philippe. **Transmissão**: uma filosofia do testemunho. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Editora da FGV, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SÁ, Cristina dos Santos Cardoso de. **Aquisição, retenção e transferência de habilidades motoras em crianças de 7 e de 12 anos**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://livros01.livrosgratis.com.br/cp041888.pdf> . Acesso em: 20 mar. 2024.

SANTOS, Amanda dos. Coreologia: a escrita do movimento. São Paulo: Artes pela arte, 2019. Disponível em: <https://artespelaarte.wixsite.com/website/coreologia> Acesso em: 10 mai. 2024

SARAMAGO, José. **O Caderno**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WHITEHOUSE, Mary Starks. The Tao of the body. In: Patrizia Pallaro. **Authentic Movement**: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow. London and New York: Jessica Kingsley Publisher, 1999, p. 3-4. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=kFsoDwAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Acesso em: 14 mar. 2024.

ANEXO

Diretrizes para Autores da Revista Brasileira de Estudos em Dança - UFRJ

Diretrizes para Autores

A Revista Brasileira de Estudos em Dança aceita para publicação, trabalhos em forma de artigos, ensaios, relato de experiência, crítica de obra de dança, resenha de livro, entrevista, memoriais e traduções de textos originais e inéditos, redigidos em português, inglês, francês ou espanhol que sejam resultantes de estudos acadêmico/artísticos e que promovam o conhecimento nas áreas temáticas relacionadas à Dança.

Todos os trabalhos devem ser enviados por meio do Sistema Eletrônico de Editoração de Revista (SEER), ao endereço: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbed>. No momento da submissão, devem ser preenchidos com nome(s) da(s) pessoa(s) autora(s), instituição a que pertence, e-mail, endereço postal, telefone(s) da(s) pessoa(s) autora(s), títulos do artigo, informação sobre resumos na língua original do artigo, em espanhol e em inglês. É necessária, também, uma breve descrição no item biografia, que será incluída no final do artigo e cadastro de ORCID da(s) pessoa(s) autora(s).

É importante ressaltar que as informações gerais sobre a autoria, filiação, titulação e email, devem estar restritas ao cadastro, não devendo haver qualquer tipo de identificação ao longo do trabalho.

Para submeter textos para a Revista Brasileira de Estudos em Dança, é exigido a titulação de mestrado ou doutorado. No entanto, os números terão a distribuição percentual de publicação de **no mínimo 80% para pessoas pesquisadoras com doutorado** e **no máximo 20% para pessoas pesquisadoras com mestrado**.

Submissões de textos por pessoas pesquisadoras graduadas, especialistas ou mestrandas, é exigida coautoria de pessoa doutora (com ou sem vínculo de orientação), a serem avaliados às cegas.

Atendida às condições em relação à submissão de um artigo por pessoa autora, a cada duas publicações, a avaliação será realizada pelo sistema cego para encaminhamento aos pareceristas. Caso haja divergência de opiniões, recorrer-se-á a uma terceira pessoa parecerista.

As correções de conteúdo e de normas, incluindo a ABNT, são de inteira responsabilidade da(s) pessoa(s) autora(s). Trabalhos enviados sem as devidas correções e formatações serão devolvidos para que as recomendações sejam atendidas, evitando assim, sobrecarregar a revista.

A Revista Brasileira de Estudos em Dança, aceita prioritariamente submissões de artigos em português, espanhol, inglês e francês. Como periódico bilíngue, todos artigos serão publicados em duas línguas, português e inglês, português e espanhol, português e francês. Outros idiomas serão aceitos exclusivamente por convite ou após consulta aos editores, sendo obrigatória sua publicação em português (além do idioma original).

É de responsabilidade das pessoas autoras providenciar a tradução do texto para o segundo idioma, a ser encaminhado à revista apenas após a aprovação do texto pelas pessoas avaliadoras.

Além de artigos podem ser submetidos textos acadêmicos de diferentes seções - ensaios, entrevistas, relato de experiência, críticas de obras de dança, memoriais e resenhas de livros. As

submissões podem ser realizadas em qualquer período, em regime de demanda em fluxo contínuo, salvo as datas específicas de dossiês temáticos.

Pessoa(s) autora(s) deverão informar seu número ORCID.

Caso haja mais de uma autoria, a efetivação da submissão implica conhecimento e anuência com a Política Editorial e Diretrizes para publicação no periódico, assumindo a pessoa autora responsável pela submissão, as responsabilidades cabíveis. Em caso de utilização de imagens ou fotos, a autorização do fotógrafo ou do proprietário dos direitos autorais da imagem deve ser inserida no sistema no ato da submissão, pela pessoa autora correspondente, como documento suplementar.

Para as seções de relato de experiência, ensaios, críticas de obras de dança, memoriais (e suas respectivas traduções), os textos podem apresentar formatações singulares, não estando obrigadas a seguirem a normas de formatação da seção de artigos.

Para seção de artigos, resenhas de livros e suas respectivas traduções deve-se seguir:

Títulos (em português e no segundo idioma) devem ser escritos em caixa alta e baixa, ou seja, com letras minúsculas, com maiúsculas apenas na inicial e em nomes próprios (exemplo: O pensamento vivo de Benjamin).

Os **resumos** (em português e no segundo idioma) não devem ultrapassar 150 palavras.

As **palavras-chave** (em português e no segundo idioma) devem figurar logo abaixo do resumo, antecidas da expressão "Palavras-chave:", separadas entre si por ponto e vírgula e finalizadas também por ponto. Devem ser grafadas com as iniciais em letra minúscula, com exceção dos substantivos próprios e nomes científicos.

O **corpo de texto** (em português) das submissões deve possuir entre 30.000 e 80.000 caracteres com espaços (texto principal, notas e legendas; exceto título, resumo, palavras-chave e referências). Necessidades especiais (para convidados) podem ser discutidas com os editores. Não é necessário entregar a versão em inglês do artigo previamente, antes da avaliação e aprovação. A entrega deve ser feita apenas depois da aprovação (exceto para o título em inglês, o *abstract* e as *keywords*, que são informados antecipadamente).

Para uso de **ilustrações**, a autoria obrigatoriamente deverá possuir documentos formais autorizando ou liberando a publicação das imagens utilizadas, quando não em "domínio público" ou com licenças internacionais, como Creative Commons. A autoria das imagens devem estar identificados nas legendas, assim como a pessoas ou instituições que autorizaram o uso.

As notas de rodapé, quando necessário, devem ter caráter explicativo.

Citações com mais de três linhas devem aparecer destacadas do corpo do texto, em espaço simples, em corpo 10, sem aspas e endentadas a quatro centímetros da margem esquerda;

Margens justificadas com parágrafos a 2,54 cm das margens esquerda e direita e a 3,17 cm das margens superior e inferior (padrão *Office 2003 Default*);

Aspas duplas são usadas apenas para citações diretas no corpo do texto;

Usa-se itálico para palavras estrangeiras, neologismos, para usos particulares e títulos de obras.

Tamanho dos textos e arquivos

Artigos – podem ter entre 30.000 e 80.000 caracteres (incluindo espaços), com referências, notas, imagens, tabelas, etc. E o arquivo deve ser limitado a 4 MB.

Resenhas, relatos de experiência, entrevistas e Críticas de Obras devem ter até 20.000 caracteres com espaço.

Ensaio e Memoriais devem ter até 80.000 caracteres com espaço.

Todos os textos devem ser submetidos em editor de texto universal (como Word for Windows ou equivalente), usando a fonte Arial, tamanho 12, espaçamento 1,5.

As normas usadas pela Revista Brasileira de Estudos em Dança são adequadas aos requisitos da **ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas)**: veja abaixo modelos de citação. A norma principal é seguir o critério autor-data-página entre parêntesis após citações diretas ou indiretas, sobrenome do autor em caixa alta e baixa, seguido por ano e página (Oliveira, 2015, p. 132). Na lista de referências deve aparecer:

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Tentando definir a estética negra em dança. *Repertório*, nº 24, p. 128-136, 2015.

Títulos de obras artísticas (espetáculos, músicas, performances) e obras publicadas: mencionar, no corpo do texto, os títulos originais destacados em itálico, seguido de data de lançamento (ex.1). Em caso de obra estrangeira, o título traduzido deve ser mencionado entre parênteses, seguido de sua data de lançamento (ex.2). Se houver nova menção ao mesmo trabalho, conservar o título na língua em que está sendo redigido o corpo do texto. Apenas quando o título não puder ser traduzido ou quando o original já for uma palavra estrangeira, o título se manterá na língua original ao longo do texto toda vez que for mencionado. O título da obra artística deve ser grafado em itálico no seu idioma original ou como consagrado no português, exceto quando for sua tradução.

Ex. 1. O coreógrafo Luiz de Abreu em *Samba do crioulo doido* (2004), [...]

Ex. 2. Em *Position Parallèle au Plancher* (Posição Paralela ao Chão), obra de 2008 da diretora e coreógrafa francesa Phia Ménard, [...]

Produtos audiovisuais relacionados podem ser submetidos como documentos suplementares (imagens, som e imagem em movimento) nos formatos MP3, MP4 e/ou JPG. Recomenda-se também o depósito dos arquivos de vídeo no portal [Internet Archive](#), ou de sons no portal [Petrucci Music Library](#).

Exemplos para Referências

Livros

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. *Título [itálico]*: subtítulo [normal]. Edição [quando não for a primeira]. Local: Editora, ano de publicação.

SETENTA, Jussara. *O Fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

Teses/ Dissertações/Monografias

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. *Título*: subtítulo. ano. nº total de páginas. Tese, Dissertação ou Monografia (grau e área). Unidade de Ensino, Instituição, Local, ano.

MONTEIRO, Fábio. *Coreografia da Burocracia: implicações políticas nos processos criativos em dança*. 2014. 121pgs. Dissertação (Mestrado em Dança) Escola de Dança, UFBA, Salvador, 2014.

Capítulo de livros tipo coletânea

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. Título. In: SOBRENOME, Prenome do (org.) ou (ed.). *Título*: subtítulo. Edição (diferente da primeira). Local: Editora, ano de publicação, página inicial-final.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira; ROCHA, Lucas Valentim. Dança, Política e Acessibilidade: Confissões para Odete. In. SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara (Orgs.). *Tudo isto é Dança*. Salvador: Editora ANDA, 2021, p. 226-239.

Capítulo de livro do mesmo autor

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. Título. In: *Título*: subtítulo. Edição (diferente da primeira). Local: Editora, ano de publicação, página inicial-final.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara. Ensino remoto emergencial e metodologias ativas no contexto da Dança. In. *Tudo isto é Dança*. Salvador: Editora ANDA, 2021, p.152-168.

Artigos

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. do artigo. Título do artigo. *Título da Revista*, local, volume, número, páginas do artigo (inicial e final), ano da publicação do artigo. (Observação: volume, número e página são abreviados por v., n., p.)

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. *Investigaciones en Danza y Movimiento*, v. 1, n. 1, p. 3-21, 2019.

Artigos de periódicos na internet

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora.. Título do artigo. *Título da Revista*, local, volume, número, páginas do artigo, mês e ano de publicação. Disponível em: <http://www.....>. Acesso em: 25 abr. 2012.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Capoeira e cenografia: diálogos possíveis pelo espaço. *Urdimento*. Florianópolis, v. 2, n. 38, 1-26, agot/set 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17905/11938> Acesso em: 22 fev. 2022.

Textos completos publicados em Anais de eventos

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora.. Título do artigo. *Título dos Anais*. Local: ano. páginas. Disponível em: <http://www.....>. Acesso em: dia mês. 2012.

LIMA, Bruna Reis. A dança hétero: coreografias sociais da cis-heterossexualidade compulsória. *Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual*. Salvador: 2021. p. 1205-1213. Disponível em: <https://proceedings.science/anda-2021/papers/-a-danca-hetero--coreografias-sociais-da-cis-heterossexualidade-compulsoria#> Acesso em: 22 fev. 2022.

Documento iconográfico (Pintura, gravura, ilustração, fotografia, desenho, entre outros)

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. Título. Data. Especificação do suporte.

BRUSCKY, Paulo. Ensaio. 2008. Tubos e papel picado.

Documento sonoro (Disco, CD, cassete)

COMPOSITOR (ES) ou INTÉRPRETE (S), título, local, gravadora (ou equivalente), data e especificação do suporte.

SIMONE. Face a face. [S.l.]: Emi-Odeon Brasil, 1977. 1 CD (ca. 40 min).

MÁRIO REIS e ORCH. COPACABANA. Mulato Bamba. Noel Rosa. [Odeon 10928/B, p1932]. In: Noel Rosa por Aracy de Almeida e Mário Reis. Curitiba: Revivendo, RVCD-027 Remasterizado em digital. 1 CD (ca 60 min), faixa 1, (2 min 36 s).

Vídeo, Imagem em movimento, DVD, Internet

TÍTULO [apenas primeira palavra em caixa alta]. Direção, produção, local, produtora, data e especificação do suporte em unidades físicas.

PARTIDO Alto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1973. 1 fita de vídeo (11 min), son., color, 35mm.

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos e outros. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Música: Vangelis. Los Angeles: Warner Brothers, c1991. 1 DVD (117 min), widescreen, color. Produzido por Warner Video Home. Baseado na novela "Do androids dream of electric sheep?" de Philip K. Dick.

Alternativa para fragmentos

DALE, Lennie; REGINA, Elis. Elis Regina e Lennnie Dale - Me deixa em paz - 1971. Vídeo de 1 minuto e 25 segundos postado por Ernesto Prohaska em 14 de fevereiro, 2014. Trecho retirado do programa Som Livre Exportação da Rede Globo (1971) e incluído no filme Dzi Croquettes (2010). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=TJGStH9nerk. Acesso em: 09 abr. 2016.

As pessoas autoras são responsáveis pelo conteúdo de seus artigos, assim como pelos direitos autorais de imagens, vídeos e quaisquer elementos textuais ou complementares ao seu artigo.

Pessoas autoras que publicam neste periódico concordam com os seguintes termos:

- 1) Pessoas autoras mantém os direitos autorais e concedem à Revista Brasileira de Estudos em Dança o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença Creative Commons Attribution Non Commercial.
- 2) Pessoas autoras têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não-exclusiva da versão do trabalho publicada nesta Revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- 3) Pessoas autoras têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, desde que citada a referência do local de origem de publicação, ou seja, do endereço eletrônico/referência da Revista Brasileira de Estudos em Dança.

4) Pessoas autoras dos trabalhos publicados na Revista Brasileira de Estudos em Dança são expressamente responsáveis de direito por seu conteúdo.

5) Pessoas autoras não serão remunerados pela publicação de trabalhos na Revista Brasileira de Estudos em Dança.

Artigos

Podem ter entre 30.000 e 80.000 caracteres (incluindo espaços), com referências, notas, imagens, tabelas, etc. E o tamanho do arquivo deve ser limitado a 2 Mb.

Todos os artigos terão uma versão bilíngüe em português/inglês ou outro idioma/Português.

Os autores devem apresentar um trabalho de cada vez, ou seja, enquanto um trabalho estiver sendo avaliado, outro trabalho não deve ser apresentado, mesmo que seja co-autor.

Relatos de experiência

Relatos de Experiência são textos que descrevem uma dada experiência capaz de contribuir, de forma relevante, para a área da Dança. É a descrição feita de uma vivência que aponta contribuições com a discussão, a troca e a proposição de ideias sobre determinado tema. É feito de modo contextualizado, com objetividade e articulação teórica. Cabe ao relato trazer considerações que sejam significativas para a área de estudos em questão, não ficando apenas no nível de descrever uma situação.

Memorial

Memoriais são textos que resultam de pesquisas em pós-graduação profissional que relatam a trajetória de uma pesquisa, ou textos da trajetória de professor titular ou livre docente com seus resultados ou a trajetória na universidade, de modo a demonstrar a relevância desse percurso em pesquisa, ensino e/ou extensão.

Crítica de Obra de Dança

A crítica de obra de dança é um texto sobre e a partir da fruição de uma obra de dança, entrelaçando o escopo de informações disponíveis sobre ela, o repertório de dados e/ou materiais fornecidos pelas pessoas artistas envolvidas e as perspectivas subjetivas da(s) pessoa(s) autora(s). A crítica deve apresentar informações sobre a criação e seu contexto, exercendo reflexão e/ou teorização da experiência de forma também acessível a pessoas que não assistiram à obra.

Ensaios

O ensaio é um gênero textual opinativo, que se dedica a expor críticas, ideias, analisar e exprimir impressões pessoais sobre determinado assunto, sem a preocupação de seguir procedimentos específicos do campo acadêmico/científico como: metodologia, fontes e referências. Deste modo, o texto ensaístico consiste num "ato de ensaiar" problemas e críticas pessoais a nível aprofundado.

Entrevistas

Constitui-se de entrevistas com artistas da área que contribuem para o aprofundamento e para a revisão de temas estabelecidos na área da Dança.

Resenhas de Livros

A resenha de livros é caracterizada pela descrição sintética de um livro onde a pessoa redatora, além de apresentar pontos principais da obra, também emite sua opinião ou considerações sobre seu conteúdo.

Tradução

Textos anteriormente publicados em outros idiomas e que são considerados basilares ou importantes para os debates dos estudos em dança.

Declaração de Direito Autoral

As pessoas autoras que publicarem na Revista Brasileira de Estudos em Dança são os responsáveis pelo conteúdo dos artigos assinados e retêm os direitos autorais. Concedem à revista o direito de primeira publicação com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença [Creative Commons Atribuição-Não Comercial](#) 4.0 (Open Archives Initiative - OAI). Esse recurso, utilizado para periódicos de acesso aberto, permite o compartilhamento do trabalho para fins não comerciais com reconhecimento da autoria. Caso o texto venha a ser publicado posteriormente em outro veículo, a pessoa autora deverá informar que o mesmo foi originalmente publicado como artigo na Revista Brasileira de Estudos em Dança. Assim sendo, ainda que a revista seja detentora da primeira publicação, é reservado às pessoas autoras o direito de publicar seus trabalhos em repositórios institucionais ou em suas páginas pessoais, mesmo que o processo editorial não tenha sido finalizado.

É reservado à revista o direito de realizar alterações de ordem normativa, ortográfica e gramatical visando manter o padrão de língua, respeitando-se, porém, o estilo autoral.

Política de Privacidade

Com o intuito de garantir a privacidade da pessoa autora, os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades.