

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” – CAMPUS SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARTES – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

Corpo-casa:

DANÇA, MANIFESTAÇÕES POPULARES TRADICIONAIS
E PERCURSOS EDUCATIVOS COM BARRO



ELIZABETH MENEZES DA SILVA

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Instituto de Artes - CAMPUS de SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação em Artes

ELIZABETH MENEZES DA SILVA

CORPO-CASA:

**DANÇA, MANIFESTAÇÕES POPULARES TRADICIONAIS E
PERCURSOS EDUCATIVOS COM BARRO**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração: Arte e Educação, Linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, sob orientação da Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy

SÃO PAULO
2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

S396p	Silva, Elizabeth Menezes da Corpo-casa: dança, manifestações populares tradicionais e percursos educativos com barro / Elizabeth Menezes da Silva. - São Paulo, 2020. 197 f.: il. color. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kathya Maria Ayres de Godoy Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Dança. 2. Danças folclóricas brasileiras. 3. Dança na educação. 4. Coco (Dança). I. Godoy, Kathya Maria Ayres de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 793.3
-------	--

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Corpo-casa: dança, manifestações populares tradicionais e percursos educativos com barro

AUTORA: ELIZABETH MENEZES DA SILVA

ORIENTADORA: KATHYA MARIA AYRES DE GODOY

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em ARTES, área: Arte e Educação pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. KATHYA MARIA AYRES DE GODOY
Professora voluntária / Instituto de Artes - UNESP

Profa. Dra. CAROLINA ROMANO DE ANDRADE
Pesquisadora / Independente

Prof. Dr. ANDRE CURIATI DE PAULA BUENO
FFLCH / Universidade de São Paulo

São Paulo, 30 de março de 2020

À memória de meu pai, quem me ensinou a
mergulhar em águas profundas com coragem e confiança.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, quero agradecer muitíssimo a minha orientadora Prof. Dra. Kathya Godoy, pela paciência e generosidade com que me acolheu em suas preciosas contribuições.

Sou igualmente grata a pessoas que me ajudaram, neste percurso contínuo de desafios e superações, das mais diversas maneiras:

À amiga Prof. Dra. Andréa Cristina Felix Dias, que possibilitou a identificação do terreno e a preparação do alicerce para a construção do meu trabalho acadêmico.

À banca que compôs a qualificação deste estudo, que ampliou a reflexão acerca dos Princípios do Movimento e das Manifestações Populares Tradicionais: André Paula Bueno e Carolina Romano de Andrade.

Ao Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação (GPDEE), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do IA/Unesp, coordenado pela Profa. Dra. Kathya M. A. Godoy, por trocas enriquecedoras e contribuições específicas nos encontros diferenciados e atividades realizadas.

Aos participantes dos *Sete encontros de dança em família*, que de corpo e espírito brincante contribuíram para a realização das práticas desenvolvidas no campo deste trabalho.

À minha mãe Alvandi Menezes, pelos ensinamentos de uma vida intensa e dos passos tranquilos, confiantes e amorosos ao meu lado durante este percurso.

Especialmente às minhas filhas Maria Natália e Gabriela, e ao meu neto Pedro, que com pisadas singulares, me ajudaram edificar o conceito Corpo-casa.

Aos mestres e alunos de cada setênio da minha vida pelos aprendizados diários.

Ao Programa de Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa.

À CAPES - O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“A identificação corporal”

“A autenticidade da experiência da arquitetura se fundamenta na linguagem tectônica de se edificar e na abrangência do ato de construir para os sentidos. Contemplamos, tocamos, ouvimos e medimos o mundo com toda nossa existência corporal, e o mundo que experimentamos se torna organizado e articulado em torno do centro de nosso corpo. Nosso domicílio é o refúgio do nosso corpo, nossa memória e identidade. Estamos em um diálogo e interação constantes com o ambiente, a ponto de ser impossível separar a imagem do ego de sua existência espacial e situacional. “Eu sou meu corpo”, afirma Gabriel Marcel, mas “Eu sou o espaço, sou onde estou,” define o poeta Noël Arnaud.”

Juhani Pallasmaa (2011, p.61)

RESUMO

O território desta pesquisa é habitado pelas práticas em dança com barro desenvolvidas no percurso de formação e atuação artística pedagógica da autora. Os processos de aprendizagem sobre o corpo e o movimento em contexto educativo, brincante e artístico com a dança – sustentações de minha atuação profissional nessa área – emergem do encontro com a história dos trabalhadores de mutirão para a construção de casas de pau-a-pique e de sua relação com a Dança do Coco Alagoano, que associei ao trabalho com argila desenvolvido com crianças, jovens e adultos.

Nessa perspectiva, a questão proposta para esta pesquisa é: como, em um grupo intergeracional, no contexto de educação não formal em um espaço público da cidade de São Paulo, práticas de dança com barro podem contribuir para a construção de um Corpo-casa? Três pilares sustentam esta arquitetura corporal proposta: os Fundamentos da Educação, dos estudos de Rudolf Steiner acerca da Antroposofia, foco da Pedagogia Waldorf; as Manifestações Populares Tradicionais do repertório selecionado de danças e brincadeiras da infância, relacionadas com o Coco Alagoano; e os Princípios do Movimento identificados em estudos de Rudolf Laban e Béziers-Piret, sobre as camadas do corpo, que nas práticas com barro possibilitaram a (in)corporação de saberes em dança, conceituados por Godoy, pelos participantes e pela autora. Por meio do relato de experiência da vivência “Sete encontros em família”, evidenciei aspectos particulares das práticas pedagógicas em dança (com registros em fotos e filmagens de todo o processo que se encontram em versão resumida no youtube <https://youtu.be/i9rlhVjTzew>) que permitiram a defesa do conceito Corpo-casa por mim criado. Os aportes teóricos usados foram de Béziers e Piret (1992); Laban (1976, 1978, 1990); Lanz (1998); Steiner (1988); Godoy (2013; 2016); Ki-Zerbo (1982); Pallasmaa (2011).

Palavras-chave: Dança. Intergeracionalidade. Manifestações Populares Tradicionais. Princípios do Movimento. Experiência Educativa.

ABSTRACT

This Dissertation is inhabited by dance practices with clay (argil). Researching body and movement in artistic and educational contexts - my daily environment and work in São Paulo - I incorporated rhythm and lyrics from dancing groups which revive the making of clay houses in Northeastern Brazil. Their ancestors used to dance and sing patterns from the gender "Coco" to energize the collective construction of each house, *and tap the clay*. With a long-term learning process I started transpositions of this cultural knowledge in body activities with clay, developed with children, youngsters and adults.

The dialogue between local Brazilian dances and R. Laban's *studies* flourished in the concept of House- body, proposed and developed here. In an analogy with the clay house, built with dance and singing. The Dissertation explores aspects of dances with clay, and describes my work with intergenerational groups in public spaces. Three pillars were united, to articulate an architecture of the body in construction: Education fundamentals with R. Steiner's studies on Antroposophy, the focus for Waldorf Pedagogy; Popular dance manifestations (selected repertoire with childhood games and verses related to Coco dance from Northeastern Brazil); and the Principles of Movement identified in R. Laban's and Béziers-Piret's works about body layers, which, in the practices with clay/argil, enabled the (in)corporation of knowledges in dance, as conceptualized by (GODOY, 2013; 2016), *and* by the participants and the author. I developed field research with a workshop sequence, "Seven meetings in family", and explain this pedagogical practice here, with photo and film resources (edited video online with this link youtube <https://youtu.be/i9rlhVjTzew>). The process led to the defense of the House-body concept, created by me. Theoretic references used came from Béziers and Piret (1992); Laban (1976, 1978, 1990); Lanz (1998); Steiner (1988); Godoy (2013 [*and 2016?]); Ki-Zerbo (1982) and Pallasmaa (2011).

KEYWORDS: Dance. Intergenerational. Traditional Popular Manifestations. Principles of Movement. Educative Experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pilares	18
Figura 2 – Lemniscata e modelagem do corpo em argila.....	21
Figura 3 – Imagens da esfera representando partes do corpo.....	27
Figura 4 – Desenho com bastões e corpo em recolhimento.....	30
Figura 5 – Quadro 1 – Pilar – Educação	33
Figura 6 – Quadro 2 – Repertório musical e assunto – Corpo e Movimento.....	48
Figura 7 e 8 – Imagens do Coco Alagoano (1980)	49
Figura 9 e 10 – Ilustração Choreutics (Planos: porta, roda e mesa - fig.9)	50
Figura 11 e 12 – Ilustrações sobre “Cadeias musculares” e divisão do corpo em planos (nos estudos de Laban).....	54
Figuras 13 – Ilustração dos princípios da coordenação.....	55
Figuras 14 e 15 – Ilustrações dos apoios e arcos dos pés.....	56
Figura 16 – Foto Tíbia	56
Figuras 17, 18, 19, e 20 – Fotos das vivências da aldeia Awa Porungawa Dju – Peruíbe/SP – I	58
Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26 – Fotos das vivências da aldeia Awa Porungawa Dju – Peruíbe/SP – II.....	59
Figura 27 - Foto Mãos.....	60
Figura 28 - Ilustração das três unidades do membro inferior.....	61
Figura 29 - Ilustração das articulações em descompressão.....	61
Figura 30 - Foto de modelagem em argila da linha do fator Peso na relação com o corpo na posição vertical.....	63
Figura 31 – Foto Pega de Jabaculê.....	64
Figura 32 – Tabela dos Fatores do Movimento - Laban.....	64
Figura 33 - Foto de modelagem da linha do fator Tempo na relação com o corpo na posição vertical.....	66
Figura 34 - Ilustração Leonardo da Vinci (1452-1519) <i>O Homem Vitruviano</i>	68
Figura 35 e 36 - Foto de modelagem da linha do fator de movimento Espaço na relação com o corpo na posição vertical.....	69
Figura 37 – Foto da janela da casinha.....	73

Figura 38 – Organograma do objetivo dos <i>Sete encontros com dança em família</i>	75
Figura 39 – Foto do café coletivo.....	76
Figura 40 – Foto da <i>Performance Reconstruir Corpo e Terra</i>	77
Figuras 41 e 42 – Fotos da imagem corporal, modelagem do corpo bidimensional e tridimensional.....	82
Figura 43 – Quadro 3 – Pisa barro	83
Figuras 44 a 45 – Fotos das pisadas no barro/argila, marcas dos pés na esfera e formas do imaginário das crianças.....	84
Figura 46 – Foto o corpo em movimentos fundamentais I.....	85
Figura 47 – Foto o corpo em movimentos fundamentais II.....	86
Figura 48 – Foto da maquete de uma casa de pau a pique construída em 2016.....	88
Figura 49 – Foto da modelagem das crianças.....	88
Figura 50 – Quadro 4 – Mais quem é.....	89
Figuras 51 a 52 – Fotos sobre a reverberações plásticas da pisada e dos acordelados.....	90
Figuras 53 e 54 – Fotos das brincadeiras e brinquedos – piões e cordas.....	93
Figuras 55 a 59 – Fotos de momentos de exploração de movimentos circulares (torção e rolamento). Interação criança adulto em deslocamentos e pausas nos níveis com apoios.....	94
Figura 60 – Foto da exposição das modelagens em barro/argila.....	95
Figura 61 – Foto de piões diversos.....	96
Figura 62 – Quadro 5 – Brincar e dançar.....	97
Figuras 63 e 64 – Fotos dos desenhos e lembranças sobre o brincar.....	99
Figuras 65 a 69 – Fotos da brincadeira Jabaculê.....	102
Figuras 70 e 71 – Fotos dos corpos brincantes no espaço físico da praça.....	103
Figuras 72 a 77 – Fotos de Amarelinha, a brincadeira de riscar o chão.....	104
Figura 78 – Foto do momento de relato das experiências.....	106
Figura 79 – Quadro 6 – Casa iluminada.....	108
Figura 80 – Foto da dança do Pega o Touro – Coco Alagoano.....	109
Figuras 81 a 86 – Fotos do encontro Criança em festa.....	112
Figura 87 – Foto do Bumba-meu-boi.....	113

Figura 88 – Foto do Bumba-meu-boi na roda do Coco Alagoano.....	114
Figura 89 – Foto do Bumba-meu-boi e o Touro.....	115
Figura 90 – Foto do Cavalinho acolhedor entre brinquedos e brincadeiras	116
Figura 91 – Foto da Roda de movimento.....	117
Figuras 92 e 93 – Foto da Roda de movimento e relaxamento.....	117
Figura 94 – Foto do corpo em repouso expansivo.....	118
Figura 95 – Quadro 6 – Criança em festa Festa.....	120
Figura 96 a 102 – Fotos da automassagem com bambu.....	123
Figura 103 – Foto do céu e pássaros.....	124
Figura 104 – Foto do balanço das escápulas, sons e voo.....	125
Figuras 105 a 107 – Foto dos sons e voos de pássaro.....	125
Figuras 108 a 111 – Fotos Passarinho tá...?.....	126
Figuras 112 e 113 – Fotos de ninhos de abraço.....	127
Figura 114 – Fotos Passarinho tá... voando!.....	129
Figuras 115 e 116 – Fotos da dança indígena dos Kalapalos – <i>Itó Huje</i>	130
Figuras 117 a 120 – Fotos da dança indígena dos Guaranis – <i>Xandaró</i>	131
Figuras 121 a 124 – Dança da Araúna do Coco Alagoano.....	132
Figuras 125 e 126 – Fotos da pisada com a cantoria do Beija-flor – Coco Alagoano.....	133
Figuras 127 a 130 – Foto da pisada em dupla e individual.....	134
Figura 131 – Fotos da pisada em família.....	135
Figuras 132 a 134 – Fotos do espaço cênico interativo.....	135
Figuras 135 e 136 – Foto da pisada intergeracional.....	136
Figura 137 a 139 – Fotos das mãos no barro.....	137
Figura 140 e 141 – Foto da materialidade que acionam o Corpo-casa.....	137
Figura 142 – Foto dos olhares, processualidade e criação.....	138
Figura 143 e 144 – Fotos das modelagens sonoras.....	139
Figura 145 – Foto do abraço coletivo.....	139
Figuras 146 e 147 – Foto dos registros das experiências de dança com barro.....	140
Figura 148 – Foto do relato de experiência com a Dança da Araúna do Coco Alagoano.....	140
Figura 149 e 150 – Fotos entre o céu e a terra.....	141
Figura 151 – Quadro 7 – Araúna – a leveza do voo no corpo.....	141

Figuras 152 a 156 – Foto da Arte manual do mutirão.....	144
Figuras 157 a 160 – Fotos da Amassera.....	145
Figuras 161 a 164 – Fotos do terreiro da casinha de sapé.....	146
Figuras 165 – Foto Casinha de sapé.....	146
Figura 166 – Foto da brincadeira do Jabaculê no mutirão.....	147
Figura 167 – Foto da roda do Jabaculê.....	147
Figura 168 – Quadro 8 – Mutirão.....	148
Figura 169 – Tabela 1 – Conteúdos práticos e teóricos de dança com barro.....	156
Figura 170 – Foto da casinha de sapé/pau-a-pique na construção do Corpo-casa..	158

SUMÁRIO

1 Ritmos da vida com dança e as lúdicas brasileiras na educação.....	16
1.1 Em cada passo uma força de ação do corpo no mundo: educação	19
1.2 As tradições nos percursos educativos com barro.....	33
1.3 Corpo e Movimento - dança com barro.....	48
2 Amassera no campo	70
2.1 Em campo	72
2.2 Os encontros	76
2.2.1 Pisa barro, barreleiro	76
2.2.2 Mais quem é... ..	83
2.2.3 Brincar e dançar	89
2.2.4 Casa iluminada!	97
2.2.5 Criança em festa	108
2.2.6 Araúna – a leveza do voo no corpo	120
2.2.7 Mutirão	142
3 Práticas com barro na construção do Corpo-casa.....	148
Considerações finais.....	156
Referências	160
Apêndices	163
Apêndice A Definições sobre as danças do Coco Alagoano.....	163
Apêndice B Definições sobre as danças Indígenas dos Cariri-Xocó.....	173
Apêndice C Definições sobre a dança Indígena dos Guaranis.....	175
Apêndice D Definições sobre a dança Indígena dos Kalapalos.....	176
Apêndice E Definições sobre Cantigas da infância.....	178
Apêndice F Definições sobre brincadeiras e brinquedos.....	180
Apêndice G Carta de ciência à Prefeitura Regional de Pinheiros.....	186
Anexos	188
Anexo A Repertório do Coco Alagoano.....	188
Anexo B Repertório do Coco Pernambucano.....	192
Anexo C Repertórios Indígenas.....	193
Anexo D Cantigas de Roda	194

Anexo E Protocolo de envio de carta de ciência à Prefeitura Regional de Pinheiros.....	195
Anexo F <i>Fôlder</i> de divulgação do evento “Sete encontros com dança em família”.....	196
Anexo G <i>Fôlder</i> de divulgação do evento “Criança em festa – Amassera no Campo”.....	197

1 Ritmos da vida com a dança e as lúdicas brasileiras na educação

Neste estudo, escrito por meio de um relato de experiência, disserto sobre o percurso das práticas desenvolvidas com o barro/argila, agora apresentadas com o propósito de construir fundamentos de um conceito de Corpo-casa, advindos dos conhecimentos adquiridos acerca do corpo e do movimento. Concebido em analogia com a casa de pau-a-pique, que se constitui em terra pisada e firme.

Os passos que marcaram o território que edificou saberes sobre corpo, movimento e dança são revisitados, na perspectiva de um afastamento reflexivo sobre as experiências que proporcionaram vislumbrar um corpo habitado e híbrido, a partir da sua percepção tridimensional, do espaço que ocupa com suas ações, gestos e expressões, ao ser contextualizado nos processos educativos em dança.

Para introduzir o que está por vir, seguirei as forças de ação do corpo humano, segundo estudos de Rudolf Steiner, evidenciados por Lanz (1998), acerca dos "ritmos da vida e do tempo de vida"¹, referência que responde à busca da fundamentação do primeiro pilar deste estudo: a Educação. Trata-se de uma pedagogia que considera o desenvolvimento da pessoa em seus aspectos físico, emocional e espiritual, em períodos de sete anos. Largueza de tempo-espaço que contribui para acionar a memória dos passos que trilhei ao encontrar a dança e de como se constituiu a prática de hoje. Esses setênios reúnem, conforme descrevo, experiências afetivas, sensoriais e perceptivas.

Ao estudar a Arte do Movimento (LABAN, 1978) e aprender brincando² sobre os saberes presentes nas Manifestações Populares Tradicionais, em especial as que pude conhecer por meio da convivência e da aproximação durante os ciclos festivos do Carnaval, São João e Natal. Elas foram se constelando em meu corpo por meio de conexões perceptivas de diálogo entre tradição, arte e ciência, os *saberes em dança*³ e aqueles oriundos das referidas manifestações.

¹ "Ritmos de vida e do tempo de vida" corresponde aos estudos de Rudolf Steiner, contemplados na pedagogia Waldorf, de que a vida perpassa por ciclos de aproximadamente sete anos, e que estão inseridos em um tempo de vida individual, bem como suas condições de atuação das forças que regem as ações do corpo humano.

² Aprender brincando corresponde ao espírito brincante das pessoas que participam das manifestações populares tradicionais, e que, com essa denominação, expandem a essência lúdica da criança como um envoltório de preservação da alegria festiva. Trata-se de estar e fazer parte, em comunidade, em coletivo, criando processos de diversas ordens expressivas: jogos, brincadeiras, danças e brinquedos.

³ O conceito de *saberes em dança* foi cunhado por Kathya Godoy (2013) e será aprofundado no decorrer do texto.

As Manifestações Populares Tradicionais, segundo pilar que estrutura a conceituação em estudo, integram a cultura popular evidenciada na dança do Coco Alagoano, em suas cantorias selecionadas, identificadas na maneira de pensar, sentir, agir e reagir da pessoa. Também na relação com a natureza, onde as canções de trabalho marcam fortes traços, e com o grupo social. Esse assunto é considerado o disparador da pesquisa, por trazer o objeto essencial a ser investigado, tanto no aspecto da materialidade do barro/argila, utilizado na construção e finalização, em festejo, da casa de pau-a-pique com a presença da dança do Coco Alagoano, como no das relações que o corpo da pessoa estabelece com os espaços físico e social, a partir dos relacionamentos em comunidades específicas. O cap.1 no item 1.2 “As tradições nos percursos educativos com barro”, apresenta uma contextualização teórica desse universo.

Os Princípios do Movimento com referências aos estudos de Rudolf Laban (1978), constituem o terceiro pilar deste estudo. São apresentados no cap.1 no item 1.3 “Corpo e Movimento - dança com barro”, nos aspectos ligados às práticas de dança.

Conforme esse ponto de vista, vale dizer que os conhecimentos e as experiências com dança absorvidos desde a década de 1980 são relevantes para esta pesquisa, tendo contribuído para minhas atuações profissionais no âmbito da dança e das ‘lúdicas brasileiras na educação’⁴. Ao reconhecer a importância do papel das Manifestações Populares Tradicionais nos processos de ensino e aprendizado, por tratar da relação direta com o ritmo da natureza, ao promover celebrações festivas em cada estação do ano. E também pela labuta diária com esses conteúdos, trabalho aliviado e compensado, com alegria em forma de poesia, corpo e movimento, em nossas danças brasileiras. Elas são carregadas de Princípios do Movimento, presentes no impulso corporal de brincadeiras cantadas e dançadas, por “crianças de todas as idades”.

A presença dos princípios da coordenação motora (BÉZIERES; PIRET, 1992), os quais foram “(in)corporados”⁵ (cf. GODOY, 2013) de maneira que o corpo, ao

⁴ Lúdicas brasileiras na educação, termo adotado a fim de traduzir o trabalho desenvolvido em dança, na perspectiva educacional. Câmara Cascudo em seus estudos se refere às Lúdicas brasileiras para retratar as Manifestações Populares Tradicionais, que carregam a espiritualidade da brincadeira. (In. VILELA, 1980, p.8)

⁵ O conceito de *(in)corporados* foi cunhado por Kathya Godoy (2013) e será aprofundado no decorrer do texto.

dançar, fosse conduzido por direções ósseas organizadas entre si, em harmonia com o espaço de cada movimento, acompanhado de sentido e significado⁶, corrobora para as atuações corporais com atitude identitária, relacionadas à intenção como um propósito ou desejo.

Nesse sentido pergunto: Como definir tal conceito de Corpo-casa? E, a partir dessa definição, como identificar e refletir sobre os fundamentos dessa construção?

Essas questões me acompanham desde há muito, nas práticas de dança que tenho desenvolvido ao longo dos anos. E, ao se manifestarem no contexto acadêmico, tornam-se relevantes para um espaço educativo que em sua função primordial identifica valores, nos estudos que deem visibilidade que desperte o potencial humano de construir conhecimento sobre si e o mundo que o rodeia. Levar para o contexto acadêmico aspectos das Manifestações Populares Tradicionais requer experiências práticas sólidas que descrevo por meio dos conhecimentos adquiridos nas vivências extramuros da universidade.

Apresento no gráfico abaixo os pilares que edificam este trabalho.

Figura 1 – Pilares



Fonte: Autora

⁶ Sentido e significado, estão relacionados aos impulsos dos movimentos corporais presentes no contexto cultural das Manifestações Populares Tradicionais, especificamente do repertório selecionado de suas danças, brincadeiras e brinquedos da infância; como também de uma necessidade pessoal de mover o corpo no espaço habitado, com atitude, ou seja, com intenção, que envolve uma relação estabelecida com uma materialidade, ou um relacionamento.

1.1 Em cada passo uma força de ação do corpo no mundo: Educação

Tendo em vista a antroposofia⁷, estudo de Rudolf Steiner (in: LANZ, 1988), o desenvolvimento do ser humano acontece em setênios (períodos correspondentes a sete anos). Que será aqui contemplado no relato sobre o percurso de formação e atuação profissional da autora na área da dança. Tal relato, fruto das etapas percorridas e de seus respectivos acontecimentos na colheita, integra a constituição dos três pilares deste estudo. O pilar da educação vem sob a perspectiva das forças fundantes que regem a pedagogia Waldorf⁸, reconhecida como arte de educar a criança, e atenta às suas necessidades em cada ciclo. É fundamentada por Steiner pela trimembração, que corresponde a uma tríade voltada ao querer (primeiro setênio), sentir (segundo setênio) e pensar (terceiro setênio), considerados fatores essenciais para o desenvolvimento do ser humano. Bem como de suas atuações no mundo, respectivamente associadas com a estrutura corporal: abdômen e membros, tronco, cabeça.

O primeiro setênio requer atenção às necessidades físicas, período de cuidados básicos para a rotina, desde higiene, até sua característica volitiva⁹ ligada ao sistema metabólico e motor. Aqui os membros são identificados atendendo à vontade de conhecer o mundo, por meio do aspecto motor.

O segundo setênio, voltado para o sistema rítmico, enfatiza o tórax, região onde o sentir das emoções parte do movimento de expansão e recolhimento da respiração. Aqui, as artes (música, dança, artes visuais e o teatro) ampliam a percepção e a relação com o mundo revelados nas expressões corporais, carregadas de sentido e significados particulares.

O terceiro setênio é a fase em que o pensar se constitui por meio do sistema neuro-sensorial, quando a autoconsciência é firmada, e as percepções são absorvidas

⁷ A Antroposofia quer dizer sabedoria do ser humano, antropo = homem e sofia = conhecimento. Foi desenvolvida por Rudolf Steiner (1861 -1925), como teoria do desenvolvimento que apresenta uma forma livre e responsável de o ser humano pensar, perceber e atuar no mundo.

⁸ A pedagogia Waldorf foi desenvolvida por Rudolf Steiner com base na Antroposofia, concebida como uma arte de educar, a partir de 1919, na Alemanha. No Brasil já encontramos em vários estados escolas Waldorf, com maior concentração na cidade de São Paulo, onde reside a Federação das escolas Waldorf, e a Faculdade Rudolf Steiner.

<http://www.federacaoescolaswaldorf.org.br/Links-Uteis.php>

<http://faculdaderudolfsteiner.com.br/> Acesso em 25.07.2019

⁹ Corresponde ao volitivo, que significa “quero”, termo derivado do latim *volo*. Está relacionado com a vontade, com uma decisão de ação, volição.

e processadas por uma reflexão a partir das experiências vividas e proporcionadas em contextos sócio-culturais.

Com este caminho se constrói um ensino para a liberdade¹⁰, por evidenciar princípios básicos de cada período, o primeiro da vontade, depois o do sentimento e por fim o do raciocínio.

Querer, sentir e pensar de forma sucessível, se desenvolvem em seus respectivos setênios, sem perder de vista o aspecto simultâneo que habita a unidade corporal em que se desenvolve a trimembração, ao considerar o pensamento pelo imaginário, característico da infância.

Embora nos três primeiros setênios exista a preponderância do querer, sentir, pensar, nesta ordem, saliento que em todos os setênios até o fim da vida todos fatores estão presentes. A atuação humana, nessa perspectiva educacional, torna-se fluida ao ser envolvida por uma movimentação representada pela lemniscata¹¹, o oito deitado ∞ . O sentir, entre o querer, e o pensar, mantém o ritmo da vida, com o papel de realizar a conexão entre eles. Um movimento contínuo, sem pausa e ritmado conforme a realidade vivida e a força adquirida para o exercício de ser e de atuar no palco interno do corpo, e externo da terra.

A imagem da forma lemniscata no plano vertical, e plano do imaginário perceptivo, possibilita o reconhecimento da relação com as partes do corpo em que se dão cada período de maior desenvolvimento dos fatores da trimembração humana. O pensar (cabeça), é permeado pelo sentir (tórax) e realiza a ação pela força metabólica da vontade (abdômen e membros).

¹⁰ Importante compreensão esta para a antroposofia, que ao observar o ser humano em seu ambiente, enxerga-o como um ser capaz de desenvolver o pensar, o sentir e o querer por meio de atitudes que correspondam à liberdade com responsabilidade. Fazer parte do mundo pelo entendimento de sua relação com ele, com a natureza, no sentido do microcosmo, como uma representação do macrocosmo.

¹¹ Lemniscata é o símbolo ∞ , forma do oito deitado, que representa o infinito, ligado à eternidade com um potencial divino. No adjetivo latino significa “Ornada de fitas”, sem começo e sem fim, é um traço contínuo. Essa forma para Steiner proporciona equilíbrio dinâmico, harmonioso e rítmico ao corpo, inserida em processos da antroposofia: medicinais, pedagógicos e terapêuticos.

Figura 2 – Lemniscata e modelagem do corpo em argila



Fonte: Autora

Ao relatar o percurso do meu corpo em movimento, e da construção de saberes que se efetivaram nessa jornada com e sobre a dança, compartilho experiências e ofereço uma perspectiva educativa no encontro com a dança.

O corpo em movimento sempre foi um processo de construção de conhecimento, e a brincadeira, com suas potencialidades expressivas, me conduziu a eventos em que o desafio de participar em movimentos coletivos, como o do esporte e o da dança, contribuiu para o desenvolvimento como pessoa interessada no mundo, do qual faz parte a criatividade lúdica, com propósitos educativos.

Na comunidade onde fui criada, pude absorver a sabedoria popular desde a infância, por meio das brincadeiras. Brinquei muito na rua com minhas irmãs e irmão mais velhos, e com as crianças do bairro. O repertório de brincadeiras contemplava esconde-esconde, amarelinha, pião, estrela, nova sela, bola de gude, carrinho de rolimã, sem contar as brincadeiras de boneca e casinha. Acompanhei ainda o levantamento de mastro com as bandeiras de Santo Antônio, São João e São Pedro na Festa Junina que a vizinha¹² de frente da minha casa realizava. Hoje, dou

¹² Dona Lázara é negra e sua família preserva as raízes do samba. Sempre em festa, gerações de netos e bisnetos seguem com os valores da cultura afro-brasileira. A imagem do mastro de Santo Antônio, São João e São Pedro em seu quintal permanece em minha memória, bem como a amizade e a parceria em projetos que desenvolvi na comunidade com as Manifestações Populares Tradicionais

continuidade à tradição da fogueira que minha mãe fazia para São Pedro, em homenagem à minha avó paterna, de ascendência indígena.

Em constante movimento lúdico, meu corpo, no primeiro setênio de vida, se desenvolveu na dinâmica dessas inúmeras brincadeiras de rua e celebrações coletivas. Semente brincante e, sem que eu pudesse imaginar na época, veio a integrar experiências práticas com a dança. Para Steiner, citado por Lanz (1998), nesse período a criança já assimilou o tempo no qual está imersa, conhece a vizinhança da casa, passou pelas estações do ano, conhece festas religiosas, ligou-se à vida cultural e à coletividade da qual integra um mundo que é naturalmente bom.

Aqui, a tradição das brincadeiras infantis incorpora o alicerce do pilar que corresponde às Manifestações Populares Tradicionais, evidenciando a denominação brincante para as pessoas das comunidades que dão continuidade às suas tradições transmitidas de geração em geração. Algo valioso que se liga a esse mundo naturalmente bom, que não é externo ao corpo de cada pessoa, mas interno e em constante construção. Cabe ao adulto reaprender com a força da criança e reconhecer a força interna transformadora que possui. Nós, educadores, somos a imagem concreta dela.

No segundo setênio, com o corpo mais desenvolvido, a bola, o bambolê e a ginástica olímpica despertaram meu interesse pelo domínio do movimento e pelo desafio de contrapor à força da gravidade. Lançar a bola, os giros do bambolê e virar estrelas foram atividades que me iniciaram nos princípios da dança. Os aprendizados adquiridos nos jogos de handebol e na ginástica olímpica, na década de 1970, foram marcantes para a compreensão dos princípios que envolvem a relação do corpo com os espaços, ao ampliar minhas relações com a dança, reconhecida não mais apenas como diversão, mas também como o estudo do Movimento.

Sem saber, eu me relacionava com os fatores do movimento: peso, espaço, tempo e fluência (LABAN, 1978), nos quais posteriormente me aprofundei, ampliando o repertório de brincadeiras, brinquedos e movimentos que constituíram recursos para práticas com dança e, mais tarde, na educação. Nesse sentido, o mundo, além de bom, se tornou belo (BOANI, 2018).

Do terceiro setênio, já adolescente, extraio a imagem do encontro com a dança nas festas de aniversário no bairro Americanópolis, no Jabaquara, Zona Sul da cidade

(Bumba-meu-boi, Coco, Cacuriá e Jongo). Continuamos a nos encontrar em volta da fogueira de São Pedro, com dança e música.

de São Paulo, onde nasci e cresci. Dancei samba rock e floreado, danças de par, criando passos coreografados em grupo, ao som da música pop. Na época, integrava as festas de aniversário o “bailinho”, no qual tive oportunidade de vivenciar as intensidades do movimento no corpo.

Foi quando, nas aulas de balé, encontrei a dança que se tornaria parte da minha vida, e não mais como lembrança dos momentos felizes da adolescência, mas como uma opção de carreira. Ainda não sabia que ela habitaria meu corpo profissional.

Apesar de experimentar, recorrentemente, a dificuldade em dançar com o mesmo envolvimento que havia vivenciado nas festas da juventude, continuei seguindo o desejo de conhecer mais sobre o universo da dança. Nessa época, participei de uma série de *workshops*, dentre eles um de história da dança, ministrado por Helena Katz, que marcou esse percurso.

A origem dos grandes balés foi uma descoberta: os castelos dos reis e rainhas das histórias infantis estavam ali, contextualizados, desde o bobo da corte até o Rei Sol (Luís XIV) com sua paixão pelo dançar. Ali pude compreender o que me fascinava na dança: o espírito festivo, um dos aspectos que serviram à realeza, pois enriquecia suas celebrações, em forma de espetáculo, embora em um contexto ostensivo.

A história de que os balés foram criados a partir do espírito festivo das manifestações populares permitiu identificar o que, na dança, me atraía. Viver em comunidade e festejar os momentos especiais com dança oferece para o movimento um sentido diferente daquele reproduzido em sala de aula. Pude compreender a arte como um processo autoral e o dançar como um processo investigativo voltado para o corpo e o movimento, quando também pude ‘redimensionar o papel da dança na sociedade’¹³.

A principal leitura da bibliografia indicada no curso foi o livro *Dançar a vida* (GARAUDY, 1980), que possibilitou entrar em contato com um panorama histórico e filosófico sobre a dança. Sem conhecer na prática a dança moderna, deparei-me com um território potente e de imediata identificação ao ler sobre Isadora Duncan,

¹³ Ao conhecer a história de Diaghilev, produtor artístico dos grandes balés russos. Sua atuação proporcionou o diálogo entre as linguagens artísticas – música, dança e artes visuais – a partir do envolvimento de figuras emblemáticas da dança, da cenografia, da pintura, da música em um mesmo espetáculo, entre elas Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Serge Lifar, Léonide Massine, Stravinski, George Balanchine, Debussy, Ravel, Satie, Prokofieff, Stravinsky, Matisse, Picasso, Cocteau, entre muitos outros. Seu trabalho reverberou na criação de grandes “balés modernos” marcados pela estética da tradição clássica: corpo alinhado aos códigos de movimentos definidos. Sem dúvida, reconheço a beleza virtuosa desse período histórico da dança e comento mais adiante a semelhança identificada com as manifestações populares tradicionais brasileiras.

Denishawn, Martha Graham, Mary Wigman, Rudolf Laban, Maurice Béjart, os precursores da dança moderna, e a nova dança. O encontro com a dança na juventude assinalou o momento em que a responsabilidade para com meu destino se colocou e o mundo tornou-se verdadeiro (BOANI, 2018).

Nascia o entendimento sobre a dança contemporânea¹⁴ como a busca constante de investigar no corpo o sentido do movimento e do não movimento, da pele como fronteira dos espaços interno e externo do corpo, exercendo a função dialógica entre a subjetividade e a ação, envolvendo o olhar para dentro e o olhar para fora, à luz da presença corporal, de uma atitude autônoma. Segundo Pallasmaa (2011, p. 39), “Todos os sentidos, inclusive a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato – como especializações da pele”.

Estava em transição para meu quarto setênio, momento em que as três principais fases do desenvolvimento – querer, sentir e pensar – já estavam consolidadas na minha composição humana básica. Segundo os estudos de Steiner apresentados por Lanz (1998), após os três primeiros setênios considerados maduros, prontos, chega o quarto setênio, de fazer escolhas pessoais visando à construção de um caminho autônomo. Os passos dados a partir desse período confirmaram minha ação no mundo e para o mundo, o que significa na perspectiva da Pedagogia Waldorf o momento em que o jovem se depara com a liberdade que “...não é apenas um direito, mas implica em muitas responsabilidades; que existe a liberdade de ser...”, mas também a ‘liberdade para...’.” (1998, p.63)

Nessa época, Helena Katz divulgou o vestibulinho para o curso acadêmico de dança que ela estava criando. Reconheci aquilo como uma oportunidade para estudar fundamentos da dança e me inscrevi.

Do referido curso, destaco as aulas de danças brasileiras com Graziela Rodrigues, cuja abordagem descortinou um novo horizonte. Não se tratava de coreografias de dança, mas de percepções sobre os caminhos que ela cria no corpo e as partes do corpo nas quais cada gesto e/ou ação acontecem, relacionados primeiramente com os elementos da natureza.

Após as aulas, o grupo, que tinha o metrô como destino comum, conversava

¹⁴ A dança contemporânea segue os princípios que regem o corpo e o movimento de cada pessoa a partir da sua conexão com o que lhe é mais urgente em ser comunicado em relação às suas questões poéticas e estéticas. É identificada como um gênero de dança teatral que surgiu no século XX (FARIA, 2018).

sobre as experiências vividas e outros cursos existentes na cidade que dialogavam com os conteúdos práticos e teóricos. Foi nessa época que entrei em contato com os mestres Maria Melô, Cybele Cavalcante, Maria Duschennes, Sônia Mota, Klauss Vianna, Zélia Monteiro e Tião Carvalho, figuras icônicas do universo da dança no Brasil. Ao conhecê-los, meu percurso foi definitivamente reconstruído.

Paralelamente a esse percurso com a dança, no segundo grau prossegui com o magistério. Em seguida, no curso de especialização em pré-escola, ao estudar o livro *O desenvolvimento da capacidade criadora* (BRITTAIN; LOWENFELD, 1970), vi as possibilidades do trabalho com a Artes. Publicado inicialmente em 1947, esse livro teve grande importância na formação dos professores nos anos 1970, década em que foi introduzida nas escolas a então chamada Educação Artística. Somado a essa leitura, frequentei um curso que abordava o Método Montessori com propostas específicas de trabalhos corporais, deslocamentos em círculos, envolvendo o imaginário e práticas lúdicas, e por essa razão busquei compreender como se dava o desenvolvimento corporal e expressivo da criança. Isso ocorreu quando fiz estágio em uma escola montessoriana, na qual fui contratada como auxiliar de sala e, pouco tempo depois, como professora de Educação Infantil, o que me levou a exercer a função de especialista em Artes.

Na prática com as crianças, na escola montessoriana, além de seguir o ritmo dos planos de aula do método, pude desenvolver um plano pessoal com Arte. Foi na prática que constatei a relevância das proposições com brincadeiras corporais relacionadas a materiais das Artes Visuais, como lápis, tinta e argila, bem como vivências para aguçar os sentidos com o uso de materiais ou brinquedos, por exemplo, vendas para degustar diferentes sabores, instrumentos para aguçar a audição e penas para a percepção tátil, além das cantigas infantis e da dança para desenvolver o ritmo e a expressão corporal, como eram nomeadas na época atividades que tivessem como foco o despertar de uma movimentação com identidade de cada criança.

Ainda não concebia a dança com sua especificidade de conhecimento, e a oportunidade de integrar as linguagens era única naquele momento.

A importância deste pilar Educação para este estudo está ligada a essa experiência prática pedagógica que vislumbrou um trabalho que fomentasse a Educação por meio da Arte. E, ao seguir perseverante nessa empreitada como educadora, no sentido de educar (*lat educare*) que em MICHAELIS (2008, p.313) é o mesmo que educação (*lat educatione*) - Ensino, Civilidade, Delicadeza, Cortesia. No

percurso simultâneo com os aprendizados sobre o corpo e movimento nos estudos em dança, encontrei na Pedagogia Waldorf de Steiner o conhecimento do ser humano vivificado com a arte pedagógica. Vivificar nesse contexto educativo, é dar vida aos conteúdos escolares por meio da sensibilidade que as linguagens artísticas oferecem, desde os movimentos corporais vivenciados nas brincadeiras da infância, acompanhadas por uma expressão poética dos gestos e ações de suas cantorias, versos e histórias; até o aprendizado da escrita e da leitura pelo imaginário. Por exemplo, que envolve um fonema, representado em desenho na lousa, de forma harmoniosa, sem linha, mas com volume. Foi esse encontro que despertou a percepção do espaço como algo a ser desvelado em relação ao corpo e seus movimentos.

O conhecimento adquirido sobre a sistematização da Arte do Movimento formulada por Laban, com Cybele Cavalcanti, foi junto a Maria Duschenes e suas discípulas: Daraína Pregnoatto e Renata Neves. O aprendizado sobre espaço que tive com cada uma revelou a percepção tridimensional que o corpo possui no que concerne às possibilidades de movimentos expressivos e à importância da compreensão dos esforços¹⁵ para percorrer um caminho próprio, de qualidade técnica, na dança. Me conduziu ao retorno para o balé, e que correspondeu a um novo percurso na dança com a professora Zélia Monteiro que abordava essa técnica associada ao trabalho de Klauss Vianna¹⁶, bem como as abordagens que focalizam a consciência corporal pelo estudo anatômico na dança. Além da experiência com Klauss, busquei formação com Ivaldo Bertazzo, com quem aprofundei conhecimentos sobre a coordenação motora (BÉZIER; PIRET, 1992), com a compreensão das cadeias musculares.

A dança moderna, abordada por Sônia Mota, possibilitou outro encontro com a fluência do movimento¹⁷, entre quedas e sustentações do corpo. Recordo-me especialmente da experiência de recolhimento em esfera – com os ísquios sobre os calcâneos e a cabeça apoiada no chão, com o tronco sobre o fêmur. Nessa pausa de movimento, chorei. No final da aula, ao conversar com Sônia para entender o motivo,

¹⁵ Esforços, segundo Laban, correspondem aos impulsos internos para o movimento, acompanhados de fatores do movimento e que serão apresentados mais adiante.

¹⁶ Klauss Vianna foi bailarino, coreógrafo e professor. Criou seu método de trabalho e ensino da dança.

¹⁷ Refiro-me ao movimento interno conectado com o movimento externo do meu corpo no espaço/na dança. A fluência corresponde à sensação do movimento, denominada fator de movimento por Laban (1978).

tive a resposta de que abri “mais uma janela” para os caminhos da dança e que muitas mais se abririam ao continuar dançando.

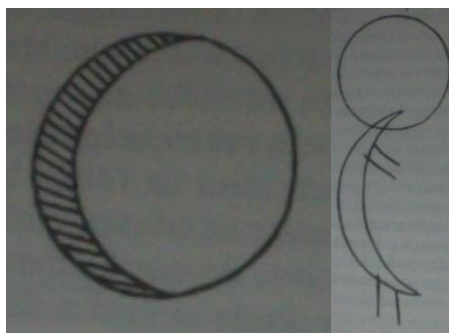
Antes da revelação que está por vir com a dança, apresento o significado da esfera na Pedagogia Waldorf, e o sentido que faz no trabalho que desenvolvi nas práticas de dança com barro, contemplado no decorrer desta dissertação. Steiner ao conceber a trimembração com foco nas forças das ações humanas em cada período do seu desenvolvimento, apresentado anteriormente, ao relacionar com as partes do corpo: cabeça, tronco e membros, proporcionou um entendimento sobre a relação do homem com a natureza, ao meu ver, surpreendente. Quando nos diz, “qualquer coisa do reino natural jamais poderia deixar de incluir o ser humano, pois no homem se reúnem todas as atividades da Natureza” (In. LANZ, 1988, p.85) e apresenta a forma da esfera, relacionada com a cabeça que contempla o mundo, e ainda, com a imagem da esfera como um sol.

Convido o leitor a imaginar uma esfera de argila em suas mãos.

Quando tiramos uma parte da esfera, em forma de lua, essa se transforma em tronco e seu prolongamento, em membros. O corpo humano se manifesta, e se diferencia dos animais por sua excelência em possuir membros com funções privilegiadas: os inferiores aptos para transportar o corpo de um lugar para outro; e os superiores para realizar com liberdade movimentos diversos e de trabalho, principalmente aqueles que proporcionam sustento e moradia.

Abaixo seguem as imagens registradas por desenho, do sol e da lua, transformados em corpo: cabeça, tronco e membros.

Figura 3 – Imagens da esfera representando partes do corpo



Fonte: ARTE EDUCAÇÃO II, de Rudolf Steiner (In. LANZ, 1988, p.79)

Hoje, reconheço a experiência de recolhimento, como uma esfera, que tive com Sônia Mota, um privilégio, por integrar o querer, o sentir e o pensar, na unidade do corpo com a dança e inspirando a ampliar saberes.

Outra janela se abriu pouco depois. Conheci Tião Carvalho quando participei de sua oficina de danças brasileiras no Teatro Ventoforte¹⁸, e sua essência brincante com a Arte do Movimento. Sua atuação como professor de danças brasileiras corresponde à de uma figura polivalente, um artista educador que transmite, no corpo, o diálogo entre as linguagens artísticas. Participei do seu grupo de danças brasileiras, denominado Cupuaçu, por um período de cinco anos, aproximadamente.

Nos ensaios do Cupuaçu e nas festas do folguedo Bumba-meu-boi, as experiências que tive com as linguagens artísticas potencializaram o trabalho com o corpo e o movimento, ou seja, com a dança. O aprendizado simultâneo de dançar, cantar, tocar e dramatizar, além do figurino, intensificou o interesse pelo estudo acerca do diálogo entre a Arte do Movimento e a Cultura Popular Tradicional.

Diante dessa vivência, os Princípios do Movimento conduziram olhar atento para a relação com danças brasileiras. Com aquelas que, pela fruição, foi possível identificar percursos educativos com a dança e conceber o trabalho que descrevo nos pilares que complementam este estudo.

Setênio importante, em que a autoeducação e o interesse pelo mundo ganharam prevalência sobre a impulsividade, no sentido de conquistar uma certa objetividade, momento em que “os instintos são domados e a extrema curiosidade é controlada” (BOANI, 2018, p. 12).

No meu quinto setênio se deu o encontro com a academia, ao realizar a graduação em Dança e Movimento na Universidade Anhembi Morumbi¹⁹. Essa jornada possibilitou construir em meu corpo, com a linguagem da dança contemporânea, o texto poético de movimentos com o solo *Trupé dança no pé*²⁰ –

¹⁸ O Teatro Ventoforte, localizado no Itaim Bibi, São Paulo, foi fundado pelo diretor argentino Ilo Krugli e por Silvia Aderne, Caique Botkay, Silvia Heller, Beto Coimbra e Alice Reis em 1974. Com estrutura comunitária que reverbera nas ações dos integrantes do grupo, acredita na potencialidade artística do ser humano, desenvolve espetáculos com ênfase nas manifestações populares e no universo infantil. Ainda se mantém ativo, apesar da triste perda de seu fundador em setembro de 2019.

¹⁹ A Universidade Anhembi Morumbi, localizada em São Paulo, é uma instituição privada de ensino superior que possui conceituação reconhecida em diversas áreas do conhecimento, inclusive na área da Dança e Movimento. <https://portal.anhembi.br> Acesso em 25.07.2019

²⁰ O solo *Trupé dança no pé* é uma obra sobre o universo poético da cultura tradicional brasileira, mais especificamente a Dança do Coco Alagoano. O contexto dessa dança são as construções de pau-a-pique, em que o trupé – ou sapateado – está presente no ato de nivelar o piso da casa. A liberdade do corpo e suas possibilidades de expressão, baseadas nos estudos de Laban, são reveladoras de uma

uma investigação cênica a partir do corpo no contexto da construção das casas de pau-a-pique com a Dança do Coco Alagoano. O potencial dessa dança brasileira em relação ao trabalho de pisar o barro e de nivelar o chão, enfatiza na pisada o ritmo dos trupés. Dessa maneira, construí meu corpo cênico e vislumbrei a possibilidade de desenvolver procedimentos para a elaboração de uma proposta pedagógica em dança.

Na universidade, desenvolvi o projeto *Todos na dança*²¹ com a comunidade da universidade. A proposição ofereceu oficinas de danças brasileiras a partir da consciência corporal. Essa iniciativa foi ampliada para a formação do Grupo Candieiro²², integrado por alunos e convidados, que foi estendido para o Acervo da Memória e do Viver Afro-brasileiro, atual Centro de Culturas Negras. Esse projeto obteve apoio da coordenação e foi desenvolvido com oficinas e eventos denominados Encontros Culturais para a comunidade do Jabaquara, o que gerou experiência para a concepção de práticas em dança para um grupo intergeracional em espaços públicos. Esse setênio, na perspectiva do ponto de mutação²³, revelou maior senso de responsabilidade e conquista de liberdade interior (BOANI, 2018).

No sexto setênio, realizei o curso *lato sensu* em Educação Lúdica no Instituto Vera Cruz – *Pegar a dança, um percurso de eventos lúdicos* –, acerca da montagem/ensaio da congada, manifestação popular tradicional Afro-brasileira, para a festa junina da Escola Vera Cruz de Educação Infantil, com crianças de cinco anos de idade. Essa especialização enfatizou procedimentos práticos de dança

estrutura simples de movimentos, a qual, no seu próprio fluxo, pode chegar a configurações mais complexas. O objetivo último da coreografia foi a reconstrução da “casa-corpo”. Coreografia e interpretação: Elizabeth Menezes. Direção: Mariana Muniz. Essa obra foi apresentada na conclusão da graduação na Universidade Anhembi Morumbi, em 2002; na Bienal Sesc de Dança, 2004 – O corpo brasileiro na dança, Sesc Santos; e na programação da Galeria Olido da Secretaria Municipal da Cultura, pela mostra de trabalhos da Associação Cultural Cachuera, coordenada por Marianna Monteiro, em 2005.

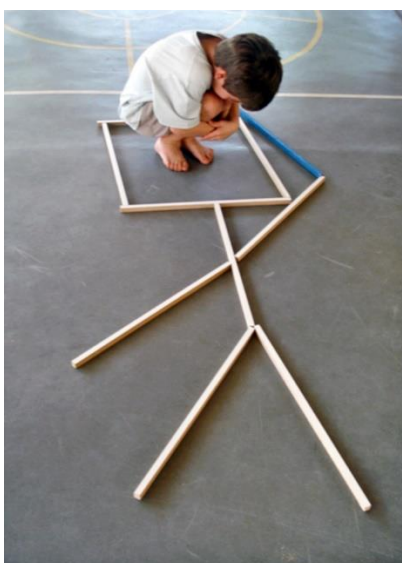
²¹ Todos na Dança, projeto de danças brasileiras, ação cultural e educativa concebido por Elizabeth Menezes para a comunidade da Universidade Anhembi Morumbi, foi desenvolvido na comunidade de Americanópolis e no Acervo da Memória e do Viver Afro brasileiro, atual Centro de Culturas Negras de São Paulo, que apoiou a iniciativa ao contratar oficinas com culminâncias denominadas Encontros Culturais. <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/2644/>

²² O Grupo Candieiro é um grupo de estudo de Danças Brasileiras coordenado por Elizabeth Menezes que contou com a participação dos alunos dos cursos de Dança e Teatro da Universidade Anhembi Morumbi, em 2000.

²³ O ponto de mutação está relacionado ao desenvolvimento humano na perspectiva antropológica em que, na trimemoração há três ciclos maiores de formação, que envolvem os setênios: o primeiro até os 21 anos, para formar o corpo; o Segundo até os 42 anos, que forma a psique; e até os 63 anos, para desenvolver a individualidade. Passagem de setênio, em ciclo de com três setênios, que culminará numa transição de mudança de ciclo.

desenvolvidos a partir da brincadeira tradicional da infância, a amarelinha, relacionada com os bastões da dança tradicional (Moçambique de Bastões) e suas possibilidades de criação: manobras de transferência do bastão de uma mão para a outra; de equilíbrio do bastão em partes do corpo; de deslocamentos em volta dos bastões no chão com saltitos, e pulos sobre as diversas disposições de bastões unidos pelas extremidades, criadas pelas crianças, inclusive a forma de amarelinhas, no ritmo característico da dança. E a partir do próprio corpo, que trago para as reflexões sobre a importância do recolhimento. Os estudos acerca da Pedagogia Waldorf foram ressaltados sobre pensar a comunicação corporal da criança, pois a imagem que compartilho sobre este período é reveladora, e alimenta reflexões sobre educação, na perspectiva da linguagem do corpo, da dança.

Figura 4 - Desenho com bastões e corpo em recolhimento



Fonte: Arquivo pessoal

Nesse período, experimentei maior interiorização, no sentido de uma pedagogia do corpo e do movimento inserida no desenvolvimento sociocultural de cada pessoa. A criança em seu universo lúdico, brincou com seu corpo em deslocamentos, enfatizados pelos pés, e manobras curiosas com as mãos despertando o imaginário ao transformar o bastão, pelo movimento, em figuras personagens e objetos diversos, como: cavalo, espada, guitarra, entre outros semelhantes aos dos folguedos populares. Ela pode conhecer, no corpo, elementos da dança do Moçambique de Bastão que aborda a batalha entre cristão e mouros, e

ampliar com os Princípios do Movimento aspectos rítmicos e plásticos. Por meio do desenvolvimento de forças físicas (querer), afetivas (sentir) e perceptivas (pensar), onde a volição teve seu papel preponderante ao ser manifestada pelo espírito brincante.

O diálogo entre Princípios do Movimento e Manifestações Populares Tradicionais nos processos educativos de dança revelou-se potente nos aspectos formadores de uma sociedade em constante transformação. A preservação do lúdico da infância, fonte de alegria e liberdade de expressão, presente no trabalho em arte na educação, faz a conexão entre os *saberes em dança* com barro, identificados na ancestralidade do “corpo criança”, e do “corpo adulto” na labuta diária. A criança, com sua sabedoria corporal, que se desenvolve ao brincar de riscar a terra para brincar de pular amarelinha, desafiando a gravidade; e o adulto, que planta e constrói sua casa com barro a fim de sobreviver, ambos no coletivo, em constante partilha e aprendizado.

[...] os *saberes em dança* não podem ser ensinados, mas sim experienciados. A ideia é possibilitar a disseminação dessas experiências por meio da apropriação feita pelos sujeitos (professores e crianças) do que é único da linguagem e os sentidos atribuídos à dança individualmente e pelo coletivo.

Nos estudos de Godoy os *saberes* constroem-se a partir da vivência que na dança acontece no corpo da pessoa. (ANDRADE; GODOY 2018, p.42).

No final do sétimo setênio, de volta à universidade, participei do Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação (GPDEE), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do IA/Unesp, coordenado pela Profa. Dra. Kathya M. A. Godoy. Conheci a dinâmica de trabalho do grupo, envolvendo os estudos de cada integrante, inclusive os meus; me aproximei de aspectos importantes da linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes; e colaborarei com os projetos do grupo, como o *Quintas em dança*²⁴ – apresentação de espetáculos de dança com diferentes

²⁴ Quintas em Dança, projeto liderado pela Profa. Dra. Kathya Godoy, foi vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp, e promoveu o acesso à Arte e à Cultura por meio de encontros entre professores e estudantes da rede pública, graduandos da licenciaturas do Instituto de Artes: artes visuais, teatro e música, com a oferta de oficinas/palestras e apresentações artísticas realizadas por grupos fomentados (SMC e SEC), grupos de dança (SPCD, entre outros), teatro e extensionistas das IES como o IAdança, grupo de dança do IA com artistas e especialistas da Dança, seguidas de debates intermediados por pesquisadores do Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação (GPDEE), 2013-2017.

temáticas para formação de público –, momento enriquecedor para uma nova jornada acadêmica.

Nesse setênio a força de ação foi decisiva para o passo definitivo. Aprender a olhar a própria vida a partir de um plano superior, ter uma visão global, abarcar os fenômenos da vida externa e resolver desafios de imediato como questões importantes (BOANI, 2018).

Um percurso contínuo com passos seguidos de atitude artística-pedagógica para dissertar sobre dança.

No oitavo setênio ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, na linha de pesquisa em Arte e Educação, vi a possibilidade de ampliar minhas reflexões. E de pensar no espaço como disparador de questões investigativas da dança com barro.

E destaco meu memorial apresentado como recurso utilizado para enfatizar o papel da Arte na Educação no percurso de formação e na sua reverberação em minha atuação profissional.

Num caminho brincante, na escolha de conhecer a criança, e a que fui, em seu desenvolvimento, na inquietude do corpo, com a dança. E pude concretizar em meu corpo a possibilidade de desenvolver procedimentos práticos para a construção do Corpo-casa, em suas camadas: pele, músculos e ossos.

Abordei o tato, enfatizado no contato com o barro/argila; a respiração, na presença do ritmo das danças brasileiras e brincadeiras da infância, movendo cadeias musculares; e as direções espaciais, na organização corporal de suas articulações ósseas, por um pensar ativado sobre o corpo nos espaços pessoal, físico e social. Uma relação estabelecida com a trimembração, de Steiner, que fundamenta este pilar, pela identificação do corpo, em suas partes cabeça, tronco e membros, associadas ao pensar, sentir e querer que contribuem para, em sua unidade, ser habitado de forma híbrida, com Arte e Tradição. A pele associada à vontade, pelo desejo de tocar; as cadeias musculares, com o sentir, na ação ativa dos músculos em expansão e recolhimento da respiração; e o pensar, na organização da estrutura óssea, em alavancas²⁵ articulares utilizadas nos movimentos diários.

Sigo neste setênio com sua característica harmônica, de interiorização e de

²⁵ Alavanca articular do corpo humano corresponde a mecânica em sua unidade, é a força muscular exercida nos ossos para seus movimentos ao utilizar uma articulação como eixo.

escuta, aqui, das respostas confirmadas nas práticas vinculadas à Arte e Educação. Um ressoar do corpo habitado, com desejo de compartilhar experiências para um grupo intergeracional, guiado por sentimentos de pertencimento de uma cultura popular viva e rica de possibilidades de construção de conhecimentos no coletivo.

Encontros para dançar na praça em harmonia com a natureza do corpo brincante.

Figura 5 – Quadro 1 – Pilar – Educação



Fonte: Arquivo pessoal

1.2 As tradições nos percursos educativos com barro

Com propósito estrutural irei mostrar o contexto que envolve o corpo brincante, no ritmo do trabalho e da festividade, base do pilar aqui denominado Manifestações Populares Tradicionais, fonte de inspiração de uma construção corporal, que se constitui unindo-se aos pilares Educação, como apresentado no item anterior, e Princípios do Movimento, que será exposto logo a seguir, no item 1.3.

As tradições dizem respeito à transmissão de conhecimento, e têm na oralidade o veículo de uma herança ancestral com valores espirituais, entre outros, relacionados

aos costumes de um determinado grupo. Dessa forma, as Manifestações Populares Tradicionais possuem um acervo corporal de raízes históricas, registradas nos passos, gestualidades e expressões de suas danças, folguedos, músicas e artes manuais.

Reportar a tradição oral ressalta sua riqueza, que nas palavras de Hampaté Bá a seguir, é reforçada.

[...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre permite remontar à unidade primordial.

Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribui para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana.

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo - um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem (1982, p.168).

O contato com danças e folguedos, que iniciei com passos dançados, e que continuam em festa, corresponde ao aprendizado contínuo de encontros com mestres brincantes, que possuem conhecimento aprofundado sobre a respectiva tradição e experiência prática. É visível, como o corpo e a voz desses mestres carregam informações preciosas sobre a vida na terra, de épocas longínquas.

O encontro com o Coco Alagoano foi pela oralidade, quando pude vislumbrar uma nova jornada com a dança. Antes de referências teóricas sobre esse universo, pude fruir entre mestres e brincantes da tradição brasileira em seus ciclos festivos: em São Paulo nas festas juninas da comunidade em que cresci, e em Maceió, na época do ciclo natalino, na primeira vez que visitei para conhecer suas danças e folguedos tradicionais.

A dança do coco alagoana, no contexto de trabalho das construções de casa de pau-a-pique, que abarca o fazer brincante, pode ser identificada com uma proposição que atende processos de caráter artístico-pedagógico. É referência para o alicerce deste pilar, e oferece subsídios para a compreensão dos procedimentos práticos desenvolvidos que visam potencializar o corpo e o movimento com a dança, como linguagem.

O Coco Alagoano

*Esse coco é alagoano
 Dança de muita alegria
 No Quilombo dos Palmares
 Os negros se reunia
 Todos iam quebrar coco
 Trabalho e dança se unia
 Mais pra frente, na senzala
 Ou na casa do patrão
 O COCO foi sendo usado
 Pra fazer a construção
 Todo mundo se juntava
 E fazia o “casarão”
 O PAGODE se estendia
 Noite adentro, pé no chão
 As meninas da “casa grande”
 Num podia ir lá não!
 Depois com o passar do tempo
 Foi havendo aceitação
 O COCO foi se adentrando
 E apareceu no salão
 Da alta sociedade
 Muita coisa recebeu
 Recebeu o xote e a valsa
 Tudo lá dos europeu.*

Telma César, (1992)

A alagoana Telma César, ao poetizar historicamente a dança do Coco, tradição do seu estado, revela uma trajetória específica dos negros em terra brasileira. E ainda, de como adentraram espaços sociais por meio da arte popular com música e dança de trabalho. A ação de quebrar o fruto coco, e de pisar o barro para a tapagem das paredes, e nivelamento do piso da casa de pau-a-pique, deram ritmo ao movimento lúdico dos trabalhadores.

Na interação que tive com Telma César, a transmissão oral foi contemplada desde o primeiro momento, quando compartilhamos nossos aprendizados sobre dança. E logo com foco no reconhecimento da importância de inserir as lúdicas brasileiras nos processos de ensino da dança, uma vez que a experiência de ambas como intérpretes-criadoras no espetáculo Festarola²⁶, de Célia Gouveia, inspirado na

²⁶ *Festarola* é o resultado cênico do projeto “A identidade da Dança Nacional”, desenvolvido na atual Oficina Cultural Oswald de Andrade, em 1988 denominada Oficinas Três Rios, da Secretaria de Estado da Cultura. Estudos práticos e teóricos sobre festas populares desde a Antiguidade até nossos dias foram realizados com a predominância do lado menos civilizado do ser humano, irracional ou selvagem,

identidade da dança nacional, enfatizou a possibilidade de atuação na área educativa.

O relato de experiência acerca das Manifestações Populares Tradicionais de cada uma apresentou um diferencial característico: Telma contou sobre as danças típicas de Alagoas, e eu contei sobre as brincadeiras de minha infância e da presença desse repertório lúdico no contexto escolar, enfatizando a relação com a Arte do Movimento, de Laban, com os meus estudos em dança paralelos ao magistério.

A escolha da dança do Coco Alagoano, entre tantas outras riquezas locais, como Pastoril, Guerreiro, Maracatu, Taieira e Baianas, foi por estar inserido em grupos formados por crianças, jovens e adultos. Percebi nesse momento, o quanto a intergeracionalidade está presente nas Manifestações Populares Tradicionais. O Coco não era uma dança apenas e sim um ritmo com uma variedade de danças, denominada ainda como Pagode e mesmo Samba, e conhecido também como Coco-de-roda.

A vontade das crianças de festejar São João com a dança do Coco-de-roda, pude apreciar em vídeo, num primeiro momento, e confirmar pela alegria manifestada em seus corpos. Nos jovens, o sentimento de uma autoestima enfatizado nos trajes e exuberância expressiva de trupé, é muito revelador da nítida passagem de etapa da vida em que o pensar segue em busca de valores que garantam sua identidade. E no Pagode, dos idosos, a afirmação de que eles são os guardiões de uma herança cultural, com uma força espiritual que os sustenta como cidadãos.

Aqui a escuta do universo poético das cantorias, e do imaginário lúdico representado nas danças com evoluções e coreografias diversas, acompanhadas de trupés de pisada contextualizada com funções narrativas, tanto para preparar o barro para a tapagem da casa de pau-a-pique, construída em mutirão, como para o nivelamento do piso, suscitou a inspiração para uma didática específica de ensino da dança.

O aprendizado se estendeu *in loco*, quando estive em Maceió - AL, com os mestres que estavam em intensa atividade: Mestra Virgínia, Mestra Hilda, Mestre Verdinho, especialmente, marcaram o meu percurso com as Lúdicas brasileiras²⁷.

o que culminou na presença marcante do Carnaval. Foi concebido por Célia Gouvêa, com direção geral, cenário, figurino e iluminação de Maurice Vaneau. As apresentações, após circulação em teatros do interior do estado de São Paulo (São Carlos, Itapira e Ourinhos), se encerraram no Teatro Sérgio Cardoso, na capital São Paulo.

²⁷ Mestra Virgínia Moraes era parteira de profissão, e da sua comunidade em Rio Novo Maceió-AL comandava e cantava em apresentações de Coco e Reisado. Mestra Hilda Maria da Silva liderava em

As Manifestações Populares Tradicionais trouxeram sentido e significado para a dança que escolhi para atuar, tanto em processos com objetivo cênico, como pedagógico. O contato com o barro/argila proporcionado pela presença da dança do Coco, no ritmo do trabalho e na sua culminância em festa, com corpos em movimento lúdico, construiu meu corpo e o habita com a mesma sensação da primeira pisada, quando vislumbrei possibilidades de criação em Arte e Educação.

A trimembração como referência para os percursos educativos com barro sustenta os aprendizados por meio das percepções sensoriais e motoras. E os membros do corpo, com vitalidade relacionada ao abdômen em sua função metabólica, exercem ações básicas que revelam a vontade de tocar, de pisar no barro/argila com sentimento de liberdade pela investigação. Desde formas de pisadas com diferentes partes dos pés, até variações de ritmos e danças. Atuação que requer um pensar engajado na experiência do movimento.

Com as informações teórica apresentadas a seguir, espera-se partilhar, de um tempo mais estendido, registros realizados com a dança do Coco, sem julgamentos mas como o real da complexidade em que foi criada a diversidade das lúdicas brasileiras.

De Aloísio Vilela, autor local que escreveu *O Coco de Alagoas* (1980 e 2003), cito, como primeira referência, um trecho do prefácio de seu livro, escrito em Natal (agosto de 1961), por Câmara Cascudo (In. VILELA, 1980):

Por um milagre prestigioso do Sr. Arnaldo Jambo²⁸, Vilela aparece com este ensaio, pesquisa, depoimento, conclusão, sentença de um julgamento que a verdade autoriza em sua legitimidade indiscutível. (p.6)

É o COCO, origem, evolução, danças, modalidades. Fundamentei-me parcialmente nessa contribuição para escrever o verbete COCO no DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO. Ninguém pode falar com autoridade maior, autoridade sentimental, direta, participante em quarenta anos de convivência e convivência, amor e exercício funcional no “valsado” e no “tropel.” (p.7)

Já na segunda edição o sobrinho de Aloísio Vilela afirma ter sido o tio “um dos maiores folcloristas do Nordeste” (In. VILELA, 2003, prefácio) ao validar suas

Maceió grupos de Baianá e do Coco, que denominava Pagode “Comigo ninguém pode”. Mestre Benon Pinto da Silva criou o grupo de Guerreiro, em Cajueiro-AL, e já com a sua profissão de relojoeiro em Maceió criou o Guerreiro Treme-Terra de Alagoas no bairro da Chã de Bebedouro.

²⁸ Sr. Arnaldo Jambo foi jornalista e diretor do Departamento de Cultura em Maceió AL, e realizou o convite para Aluísio Vilela documentar o estudo realizado acerca do Coco Alagoano, em 1951.

vivências pessoais. Zé Aprígio, em memória ao parente, diz que por nove anos teve a convivência próxima nos períodos de férias, quando pôde ouvir suas histórias, o que o aproximou desse universo das tradições.

A investigação realizada acerca da origem do Coco contou com contribuições particulares do autor a respeito da perspectiva de uma referência africana, vinda para o Brasil com os negros escravizados. Os estudos não deixam de considerar a marca de algumas expressões indígenas. Citou autores com a mesma opinião, por exemplo Manuel Diégues Júnior²⁹, que considerou a presença da influência africana, indígena e lusa, com a presença eventual do valsado.

A cidade de Viçosa - AL foi o campo das investigações de Vilela sobre o Coco, participante dessa manifestação. Ele vê esta dança como uma expressão folclórica mista, afro-indígena. Da tradição oral, colheu a informação sobre o Quilombo dos Palmares ter sido lugar onde o Coco se manifestou pelos negros. Com o pandeiro e o ganzá, instrumentos também de origem africana, e a presença do espírito vibrante das suas danças. O autor chamou a atenção para o fato de o ritmo sincopado presente no Coco ser da dança indígena da *tucanaíra*, assim como a execução do passo lateral, pisada para o lado esquerdo e para o lado direito.

Dimensionando a riqueza do Coco, dança, música e poesia, listou poetas cantadores de Coco que tiveram destaque. Se o Coco, em outras regiões do Nordeste, tivesse naquela época um olhar investigativo, com registro e documentação, com suas outras denominações locais (como Zambê no Rio Grande do Norte, Samba de Coco em Sergipe, Coco praieiro na Paraíba) seria possível uma geografia do Coco. Antes que fosse tarde conforme prefácio Vilela, (1980). Mas a tradição do Coco se mantém viva, com registros e documentações de cunho literário, como aquela coordenada por Maria Ignez Ayala, docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba, com sua experiência em temas da cultura popular. Ela colaborou com seus alunos no inventário do Ministério da Cultura para reconhecimento nacional do Coco como patrimônio imaterial, com informações atualizadas, dos grupos em atividade a partir de 2009.

A meta de conhecer a dança do Coco dos outros estados do Nordeste, com a mesma aproximação realizada em Alagoas, existe. Em, Pernambuco, no período do

²⁹ Manuel Diégues Júnior, considerado versado historiador e sociólogo, autor do livro O COCO E SUAS ORIGENS.

Carnaval, tive contato com a mestra Selma do Coco³⁰, dancei a pisada característica da região e identifiquei na marcação do passo a possível brincadeira de encaixar o trupé alagoano; com o mestre Salustiano³¹, dancei Maracatu Rural, uma experiência que atravessou meu corpo e alma, vestida de baiana entre caboclos de lança, pude viver a intensidade do ritmo e do movimento em total harmonia. E com a sua música “Coco de Manuel”³², dancei em São Paulo e o incluí nas minhas aulas de dança.

O imaginário poético sobre o corpo, os movimentos, os gestos e as ações dessa manifestação, acompanhadas de sua poesia e ritmo característico é um material artístico-pedagógico possível de ser (in)corporado³³ nos processos de criação cênica e educação formal, redimensionado em seus contextos sócio-cultural, como já se dá em alguns espaços de Arte e Educação.

A prática na fruição com os mestres é fundamental para a aquisição de conhecimento sobre a dança. O corpo absorve um conjunto de informações pelos movimentos preservados da respectiva tradição, e que podemos reconhecer como memórias ancestrais.

Das tradições, o entendimento de preservação torna-se uma busca contínua quando nos envolvemos pela (in)corporação. Estamos constantemente desvelando saberes na medida que, na perspectiva da trimembração de Steiner, nos transferimos de uma fase para outra, de um pensar vindo do imaginário lúdico da infância, ao vivenciar nas festas, por exemplo de São João. Aspectos brincantes das Manifestações Populares Tradicionais envolvem o sentir e o querer, pela alegria de construir no coletivo a celebração do alimento, em volta da fogueira e em roda, com suas danças características, entre elas o Coco Alagoano.

³⁰ Selma do Coco, de Vitória de Santo Amaro, PE (1935-2015), mais conhecida como Dona Selma do Coco, na década de 90 foi reconhecida como cantora e compositora, descoberta pelos jovens do movimento Maguebeat. De Olinda, onde seu público se formou, viajou para outros países, em diversos Festivais.

³¹ Mestre Salustiano, de Aliança, PE (1945 - 2008), com o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco, foi um artista popular reconhecido como: músico, compositor, ator e artesão. Mestre do Maracatu Piaba de Ouro, Cavalo Marinho e Coco, foi reconhecido como um dos maiores rabequeiros do país.

³² CD Mestre Salustiano - Sonho da Reabeca, 1998.

³³ Conceito que fundamenta os estudos realizados no Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação do Instituto de Artes da UNESP, que o vem trabalhando ao longo dos últimos dez anos. Trata-se das experiências corporais em espaços físicos que proporcionaram possibilidades de construção de conhecimento sobre o corpo e o movimento, e de procedimentos práticos que utilizam recursos para esse fim. Como aqui o barro é condutor, para a (in)corporação das percepções da estrutura corporal e das suas diversas possibilidades de movimento.

O histórico das festas cíclicas tradicionais é um assunto correlacionado com este pilar, mas os passos trilhados nesta reflexão seriam desviados neste momento se fossem tratados com detalhe. O âmago deste pilar está no cultivo das tradições em suas formas de preservação e prática nos percursos educativos com barro.

A pesquisa de Mário de Andrade sobre o Coco, cuja organização foi finalizada por Oneyda Alvarenga, e saiu como livro apenas nos anos oitenta (*Os cocos*, 1984), é uma referência preciosa de cunho literário. Embora Mário tenha publicado bastante nos jornais de São Paulo e Rio, desde os anos 20, e desde o *Turista Aprendiz*³⁴, valorizando a poética dos cocos nordestinos. Essa referência contribuiu para novas pesquisas, inclusive a organizada por Maria Ignez Novais Ayala, no livro *Os cocos: alegria e devoção*. Ao ler seu livro, e depois o seu artigo, intitulado “*Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do séc XX*”³⁵, trago um olhar reflexivo sobre o diálogo desses autores.

Aqui peço licença aos mestres que conheci em Alagoas e com quem tive aprendizados transformadores, em aspectos de relação humana com seus valores tradicionais, inscritos na oralidade e fisicalidade de cada um, em 1992 e 1993. Dos seus respectivos grupos, participei, mesmo que num tempo finito, e assimilei conhecimentos além da dança. Licença, mestre Benon do “Guerreiro Treme Terra”, que me colocou no palco como brincante, com apenas um encontro e um ensaio que tivemos, na confiança respeitosa para com minha afinidade com a dança, e foi um presente inesquecível. Licença, mestre Verdelinho do “Coco de trupé” e brincante de Guerreiro, com quem confirmei que a dança educa em todos os espaços físicos, ao aprender as primeiras pisadas de trupé do Coco Alagoano. Na varanda do prédio do seu trabalho, no seu horário de almoço, aproveitou o tempo para transmitir seus conhecimentos sobre sua história brincante, cantando e dançando. Licença, mestra Virgínia do Coco-de-Roda e Reisado, no quintal de sua casa, onde dancei com seu grupo de crianças e jovens, ao som de seu pandeiro e cantorias do Coco, e conheci a força de uma mulher guerreira. E mestra Hilda do Pagode “Comigo Ninguém Pode”, que me mostrou que a fé existe, com um escorpião no corpo não foi picada; e

³⁴ Livro das viagens etnográficas de Mário de Andrade (2002, p. 25) “O Turista Aprendiz/ (Viagens pelo Amazonas até Peru, pelo Madeira até Bolívia/ por Marajó até dizer chega)/ 1927”.

³⁵ https://www.researchgate.net/publication/250983819_Os_cocos_uma_manifestacao_cultural_em_três_momentos_do_seculo_XX. Acesso em 19.01.19.

agradeço os estudos iniciados com Telma César, por ter me apresentado a todos eles, e também à terra de Maceió-AL.

Vamos às visões de Maria Ignez Ayala:

[...] autores que estudam os cocos, dançados ou apenas cantados, encontrados em diferentes estados do Nordeste, entre eles José Aloísio Vilela, Abelardo Duarte, José Tenório Rocha e Altimar de Alencar Pimentel, há um ponto comum no que se refere à origem dessa manifestação da cultura popular. Todos são unânimes em afirmar que o coco possui origem alagoana, tendo daí se difundido por toda a região, sofrendo aqui e ali determinadas modificações quanto ao modo de apresentação, seja com relação à dança ou ao canto. Suas teses parecem-nos pouco convincentes, dada a ausência de rigor na explicitação das fontes, sejam elas escritas ou orais, resultantes de investigação bibliográfica ou de observação direta. ... Os trabalhos refletem uma forte tendência de abordagem calcada em especulações que mais parecem preocupadas em encontrar uma origem dentro da região (no caso, Alagoas), o que demonstra um viés regionalista, em alguns casos com matizes ufanistas que muito guardam de provinciano e ideológico. Admitindo a importância da influência negra recebida pelo coco, José Aloísio Vilela, em *O coco de Alagoas*, inicialmente apresentado em 1951 como *Memória ao I Congresso Brasileiro de Folclore* no Rio de Janeiro e depois publicado em livro, também atesta de forma implícita a origem alagoana dessa manifestação popular de canto e dança, na medida em que a relaciona com as práticas culturais dos negros do Quilombo de Palmares, hoje região inserida no Estado de Alagoas. Deve-se lembrar, no entanto, que na época da existência do Quilombo de Palmares a divisão territorial era outra: não havia o Estado de Alagoas e sim a Capitania de Pernambuco, de grande extensão. (AYALA, 2000, p.27-28)

Essa visão crítica da autora, recente, vem dar balanço que nos interessa, para uma abordagem contemporânea. A presença da dança do Coco no Nordeste é unânime, como suas características particulares conforme a comunidade em que se manifestou. O ir e vir das pisadas de sua dança, hoje, marcam presença em quase todo o Brasil como fios de uma rede tecida pelas palhas das palmeiras, que em suas raízes profundas guardam memórias dos ritmos das quebras dos seus cocos, e que no corpo de brincantes, artistas educadores, são puxados ampliando a rede de preservação dessa tradição.

Com essa perspectiva, sigo com as relações que compõem este trabalho com os registros de uma experiência dialógica de tradições. O foco é, a dança com barro, inspiração que surgiu da oralidade no encontro com a dança do Coco Alagoano.

Aqui a identificação de um cenário educativo potente oferece recursos poéticos para desenvolver conhecimentos sobre o corpo e o movimento, com identidade cultural.

Do fruto coco, com a quebra da sua castanha, à dança na comunidade, torna-se evidente a presença da pessoa com suas necessidades físicas e afetivas. Comer, atividade corporal, e dançar, uma “atividade da alma”, são verbos que exigem ações específicas e estão presentes em celebrações importantes nos ciclos da vida. O pensar em como adquirir o fruto, e conseguir comer sua castanha, requer força de vontade para a execução. O sentir, em sua amplitude, tange ao instinto de sobrevivência: quando a fome surge com a sensação fisiológica, o corpo em estado de atenção percebe que precisa de alimento para se movimentar. Muitos de nós vivemos sem saber o que isto significa, e o que significou no contexto dos negros escravizados. Em fuga, mata adentro, até a conquista de espaço, constituídos em Quilombos, no qual o sentimento de alegria pela conquista de liberdade era celebrado com dança, que também reverenciava a natureza pela sua generosidade em disponibilizar seus frutos.

O trabalho da quebra do coco, relatado por Vilela evidencia essa possível realidade:

Como toda gente sabe, as palmeiras, principalmente a Pindoba, existiam em grande quantidade naquela zona e o seu fruto - o coco - era também em grande abundância.

Os negros iam em busca do coco, tanto para comer a polpa dos que estavam maduros como para retirar a amêndoa - chamada *coconha* os negros sentavam-se no chão, colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse.

A grande quantidade de negros empenhada neste serviço provocava nas pedras uma zuada enorme que se misturava com os seus costumeiros alaridos.

E em meio a estas barulhentas reuniões, alguns começavam a cantar, outros levantavam-se e davam início a um forte sapateado e os demais uniformizavam a pancada das pedras para acompanhar aquele estranho ritmo que surgia. E os negros renovavam sempre a brincadeira e a coisa virou costume, pois a quebra do coco terminava sempre em cantiga e em dança. (VILELA, 1980, p.17)

Por considerar o substancial repertório de Coco registrado pelo mesmo Vilela, e informações históricas dessa tradição que também esteve presente nas casas da

“primeira” sociedade³⁶, da classe dominante, retomo informações do mesmo autor a fim de contextualizar a tradição. Em sua pesquisa, confirma a observação de L. Lavenère, no trabalho *Cantiga do Nordeste (1962)*, de que havia uma sociedade formada com o nome “Cocadores Federais”, formada pelos funcionários dos Telégrafos e da delegacia Fiscal do Tesouro Nacional, celebrando o início do século XX com a cantoria das emboladas do Coco e suas danças.

Ele descreve a dança com seus sapateados típicos – trupel³⁷ – como o *travessão*, o *cavalo manco*, o *trupé repartido*, o *sete e meio* e o *xipapá*. Considera a necessidade de força nas pernas que o brincante deve ter, e ainda descreve uma evolução característica. Diz que a dança se inicia com a formação da roda: o cantador, com seu ganzá ou pandeiro, puxa a cantoria que é respondida pelos denominados dançarinos, que, em paradas (pares), dançam com passos laterais sustentando a pisada noite adentro.

Entre os trupés relatados, o *travessão*, *cavalo manco* e *xipapá*, correspondem aos apreendidos com o mestre Verdelinho. Que, no mesmo encontro, contou sobre a presença da dança do Coco Alagoano nas construções das casas de-pau-pique, enfatizando que os trupés são relacionados com o nivelamento do chão de terra da casa; e ainda que durante a festa de comemoração do trabalho realizado em mutirão, em que se aproveitava para tal finalização do piso, a dança com trupé era realizada em forma de desafio, e ganhava aquele que ficava mais tempo na pisada.

Entre muitos cantadores de Coco, o negro Jacinto Tigre, reconhecido pelos amigos como goela de ouro, teve destaque. Sua presença, no período de **aceitação do Coco pelo branco**, foi marcada noite adentro em várias casas da cidade, consideradas as melhores de Viçosa-AL. E assim a presença de Mário de Andrade, quando esteve em Alagoas, revelou admiração pela feição local da dança do Coco.

Ao retratar a poesia popular de Alagoas relacionada com a dança, Vilela revela ter sido o “coco solto” a primeira manifestação. Por não ter a amarração, como acontecia na cantoria entre dois cantadores de Coco, em que um canta e o outro

³⁶ “primeira” sociedade, diz respeito às ocupações das terras brasileiras por uma sociedade formada principalmente por colonizadores, primeiramente em comunidades com suas casas em vilas, transformadas em cidades e estados. Ou também, diz respeito à classe dominante, que neste caso incorporou a dança e poética da classe trabalhadora, com o orgulho renovado do pertencimento local.

³⁷ Trupel, e “trupé” na oralidade, de tropel, é a transposição do galope de cavalo, do imaginário lúdico, em um passo do Coco, no sapateado característico da dança.

repete a amarração final, sem mudar a letra e a música. O “coco solto” possuía apenas o refrão, que era repetido por todos durante a dança.

Entre os Cocos registrados por Vilela com os estribilhos que eram modificados durante a cantoria e dança, identifiquei o que a mestra Hilda cantava, na época em que estive em Alagoas, 1993.

O vapô³⁸, apitou
Pedi mala,
Que é que tem este povo
Que não fala.

Cito mais um estribilho, ressaltado pelo próprio Vilela, para justificar o seu surgimento no Quilombo dos Palmares, cantado pelos negros:

Êh bango, bango êh
Caxinguelê³⁹,
Come coco no cocá.

Os gêneros musicais tratados pelos violeiros da época, entre eles os *martelos*, foram adotados pelos cantadores de Coco, aparecendo padrões diferenciados como os registrados por Vilela (1980), entre eles “o *topado de Xico Paesinho*, o *remado de Zé Imbuzeiro*, o *falado de Zé Rubina*, o *dobrado de Manoel Catuaba*, e o célebre *tranquiado de Jacu* (p.49).”

No Coco remado de Zé Imbuzeiro, que possuía um canto anasalado assemelhado ao de muitos indígenas, uma voz agradável e melodiosa que reverberava na sua atitude atenciosa e conversa agradável. Em um encontro que Vilela teve com ele numa das feiras em Viçosa, *perguntou se não tinha mais vontade de cantar*. “Qual o que seu moço, eu **hoje só dou mesmo algum grito é em barreiro de tapage de casa**, e quando na entrada do verão eu vejo no roçado a lavourinha boa, ainda me animo a dar um *aboio de rojão*.” (VILELA, 1980 p.52, grifo do autor e grifo nosso).

³⁸ Surge a referência ao vapor que se liga tanto ao barco a vapor quanto ao trem. São ambos transportes de um mundo moderno que esse povo trabalhador que dançava cocos celebrava, já no correr do século XX. O soar do apito marcou as saídas, as vidas desses trabalhadores e entrou para a poética dos cocos.

³⁹ Aqui surge o caxinguelê, espécie de esquilo brasileiro, silencioso e com seus grandes olhos vivazes, que coincide com o mesmo personagem nos jongs da Serrinha, Rio de Janeiro: “eu quebrei o coco/ caxinguelê tá me olhando...”

Na estrutura das evoluções da dança do Coco, geralmente os poetas tiradores de Coco ficavam cantando no centro da roda. Imbuzeiro era uma exceção, pois, além de cantar, dançava a noite inteira, maravilhosamente bem, segundo o autor.

Das amostras que Vilela compartilhou dos Cocos cantados de Imbuzeiro, relacionei “*Vou casar Mariquinha, com João*” ao repertório musical do trabalho pedagógico com dança. Principalmente para o público infantil, aprendido na versão “*Vou casar Jacu com a Ema*”, desdobrando em vários casais de animais. Nas práticas de dança, este exemplo é dedicado à experiência motora com deslocamentos nos níveis baixo, médio e alto, pelo imaginário lúdico de representação dos animais, quando exploram diversos apoios corporais, na preparação da dança. Com essa proposição a força do querer é desenvolvida na criança; o sentir é vivenciado com alegria; e a imaginação desperta o pensar pelos desafios corporais.

E o Coco *falado* de Zé Rubina, o mesmo registrado no livro referido de Aluísio Vilela, antes do prefácio de Câmara Cascudo, é um marco no meu contato com registros sobre o Coco Alagoano. Desde 1991, quando ouvi a gravação em fita K7⁴⁰, que reportava-se ao mesmo livro em referência, e ao contexto festivo que o Coco manifesta.

A música “*Mais quem é que eu danço hoje?*” na minha experiência das práticas em dança, em que corpo, movimentos e gestos das pessoas, pelo imaginário poético das cantorias dos Cocos, puderam ser ampliados em suas possibilidades. A partir de uma identidade cultural inserida em processo investigativo e criativo com os Princípios do Movimento, assunto disparador de um dos encontros de dança com barro, contemplado no capítulo 2.

A obra do cantador Zé Rubina desperta um valor afetivo e perceptivo, por ser reveladora de uma literatura popular sobre um contexto sócio-cultural. E guardo lembranças de quando, na região de Chã de Bebedouro (bairro em Maceió-AL), onde conheci o mestre Benon do Guerreiro, e a mestra Hilda, do Pagode *Comigo ninguém pode*. Dancei com eles movimentos brincantes de uma espiritualidade festiva.

⁴⁰ Tive acesso a fita K7 gravada por Telma César em Alagoas, em 1991, e viajei junto com ela em 92 e 93. Aqui nas notas explicativas vou detalhando essas informações que se ligam a cada coco cantado e dançado.

*Com quem é que eu danço hoje?*⁴¹
Danço com você menina.
Mas quem não gosta,
De dançar de madrugada,
Uma roda bem tirada
Pelo mestre Zé Rubina,
Pisa no chão,
Muito bonito e bem feito,
Com um cravo branco no peito,
No chiado da butina. (VILELA, 1980 p. 61)

O aprendizado sobre tradição oral desenvolvido na história africana corresponde, segundo Hampaté Bá (1982, p. 167), a “uma herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos...”. Um tempo sem pausa torna o passado presente em movimento, como uma força sagrada e divina, que se manifesta nos cantos de trabalho, nas brincadeiras de roda da infância e entre adultos com suas danças. É a partir da riqueza da oralidade presente nas cantorias do Coco Alagoano que este estudo evidencia os procedimentos práticos da dança com barro e fundamenta o conceito que se refere à construção de uma arquitetura corporal.

Desenvolvi as práticas de dança com o barro a partir de um repertório selecionado do Coco Alagoano manifestações relacionadas, geradoras de possibilidades de estruturar o corpo e ampliar seus movimentos.

A tradição chama a atenção para o seu alicerce, pisadas na terra, com os trupés do Coco Alagoano que nivelaram o chão da casa, mas também para pisar o barro/argila, que sedimenta o alicerce do corpo em construção.

A obra de Mário Andrade (1984), *Os Cocos*, com foco no valor literário e musical dado pelo autor, vem com a sequência que Oneyda Alvarenga⁴² escolheu para a documentação por ele realizada.

[...] Mário de Andrade absolutamente não pretendeu fazer uma *classificação* dos Cocos, isto é, uma rígida divisão científica em categorias, talvez inatingível, se procurada no assunto poético. E também na ordem em que as publico [...] Mário de Andrade não lhes

⁴¹ Na versão que coletei pessoalmente junto a Telma César, vem:

“Mais quem é que eu danço hoje?

danço mais você menina...” ,

que pode realçar o modo nordestino, na oralidade, de dizer o: “Com quem é que eu danço hoje”. Isso será comentado posteriormente neste trabalho.

⁴² Da introdução de Oneyda Alvarenga em *Os Cocos* (ANDRADE, 1984).

determinou a sequência, precisei escolher uma e o fiz pensando que o país e a terra, o mundo de todos nós, deveria começa-la e ter e seguida o mundo cotidiano dos melhores coqueiros ouvidos por Mário, o engenho. (1984 p.21)

Mário de Andrade ouviu Cocos por toda a parte, no Nordeste. Mais de uma vez as “Notas de Viagem” e “O Turista” mostram um quase espanto de quem, vindo de uma terra pouco cantadeira, cai no meio de uma gente que vivia levando o peito numa cantoria que acompanhava tudo, trabalho e diversão. O hábito intensivo e generalizado de cantar e dançar Cocos é anotado várias vezes. (1984 p.28)

Para esse momento, aproveito a escolha por estruturar as práticas deste trabalho, por assunto, da poética musical do Cocos, documentados por Mário de Andrade, da paisagem do cotidiano que inspirava os cantadores, como: Cocos da Terra, Cocos Geográfico, Cocos dos Vegetais..., conforme podemos verificar na organização do livro os Coco (ANDRADE; ALVARENGA, 1984).

Na dança com barro, o corpo encontra a fonte de uma movimentação conectada com a poética musical, advinda de assuntos que se correlacionam com os Princípios do Movimento. A escolha de uma música do Coco Alagoano, pelo seu assunto, desencadeia práticas que envolvem um repertório das Manifestações Populares Tradicionais, relacionado com o assunto correspondente para trabalhar corpo e movimento, em seus aspectos educativos.

Desta forma os repertórios das lúdicas brasileiras que foram contemplados estão registrados com informações para uma aproximação maior de cada dança. Estão localizados no apêndice 1 deste estudo, com as letras das músicas.

O repertório de danças do Coco Alagoano e das manifestações relacionadas, tendo em vista influências das culturas ibérica, africana e indígena, compreendidas como frutos de uma árvore antropológica, que gera sementes da própria terra e de terras distantes, ressoa ritmos comunitários que reverberam valores sociais e relação direta com a natureza. Este segundo pilar do trabalho se constituiu enfatizando a poética-musical como fonte inspiradora.

Segue um quadro que evidencia o repertório das Lúdicas brasileiras com o assunto correspondente ao corpo e movimento, desenvolvido nas práticas de dança com barro, e que será aprofundado a seguir, no item 1.3.

Figura 6 – Quadro 2 – Repertório musical e assunto – Corpo e Movimento

REPERTÓRIO	ASSUNTO	
Manifestações Populares Tradicionais	Corpo e Movimento	
Danças do Coco	Corpo	Peso e Espaço
Danças Indígenas	Pele	Tempo e Ritmo
Cantigas de roda	Ossos e Músculos	Centro Leveza

Fonte: Autora

1.3 Corpo e Movimento - dança com barro

Princípios do Movimento, terceiro pilar deste trabalho, neste subcapítulo, contempla os assuntos eleitos como condutores dos procedimentos das práticas com barro.

Aqui em diálogo com os pilares anteriores, o da Educação, tendo em vista a trimembração (pensar, sentir, querer) de Steiner; e o das Manifestações Populares Tradicionais, com o repertório de lúdicas brasileiras relacionadas com a dança do coco alagoano, no contexto de pisadas no barro. O corpo e movimento, como mote, modelam essa comunicação.

A dança, compreendida como linguagem artística que se manifesta no corpo de forma lúdica e poética, abarca saberes sobre corpo e movimento.

Figuras 7 e 8 – Imagens do Coco Alagoano (1980)



Fonte: Capa do livro de Aluísio Vilela - *O Coco de Alagoas* (1980)

A imagem que compõe a capa da primeira edição do livro *O Coco de Alagoas* (1980), de Aluísio Vilela, apresenta “antiga foto de uma possível festa com a presença do Coco Alagoano, no início do século. (Da fototeca do Arquivo Público de Alagoas)”⁴³. No terreno em frente a uma casa de pau-a-pique, a roda com formação de pares já de uma classe social diferenciada, com olhar atento de crianças para as evoluções de possíveis valsados e trupé. E se constata um contexto histórico da lúdica brasileira⁴⁴. Nesta capa de livro, surge a imagem de festa aparentemente desvinculada do contexto afro-brasileiro que originou essa dança.

O corpo brincante nos espaços em que se desenvolvem os Princípios do Movimento: pessoal, físico e social, segundo Laban (1978) e Béziers-Piret (1992), são referências adotadas para evidenciar a organização estrutural do corpo em relação espacial e atitudinal⁴⁵.

A percepção do espaço pessoal, que segundo Laban (1978) é aquele que nos envolve e no qual expressamos uma gama significativa de gestos e ações, em grande

⁴³ Século XX corresponde ao registro da época da foto que consta na capa do livro de Vilela (1980).

⁴⁴ Uma forma como Câmara Cascudo nomeou as danças brasileiras.

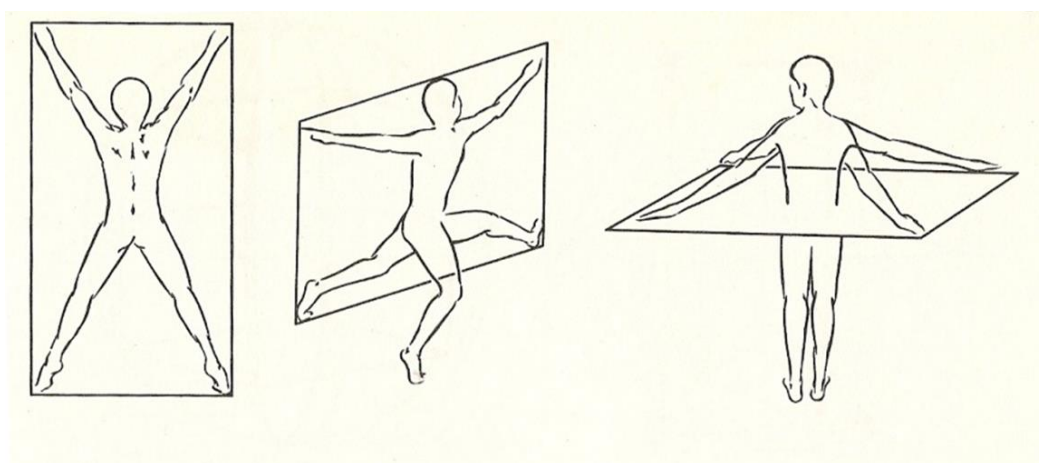
⁴⁵ A relação atitudinal do corpo nos espaços em que os Princípios do movimento se desenvolvem, corresponde à ação propriamente dita de cada pessoa, tendo vista o seu querer, ou sua vontade no agir.

parte relacionados com a cultura que adquirimos em sociedade, na comunidade em que estamos inseridos. Esta é a referência que norteou minhas práticas no decorrer dos anos e que utilizei para os *Sete encontros com dança em família*, abordados no capítulo 2.

O estudo realizado por Laban (1976), especificamente em *Choreutics*⁴⁶ sobre a percepção do espaço que o corpo ocupa, denominado Kinesfera ou cinesfera, em suas dimensões, níveis e direções com foco na harmonia espacial, me possibilitou conceber uma arquitetura corporal proativa, referência de ações, expressões e movimentos tridimensionais identificados nas Manifestações Populares Tradicionais.

Laban, ao localizar o corpo no espaço tridimensional⁴⁷, identificou os esforços⁴⁸ no estudo qualitativo do movimento com a Eukinética⁴⁹, determinando os fatores do movimento por meio da observação das ações, gestos e expressões relacionadas a intenção (peso); atenção (espaço); decisão (tempo), e precisão (fluência).

Figuras 9 e 10 – Ilustração *Choreutics* (Planos: porta, roda e mesa - fig. 9)

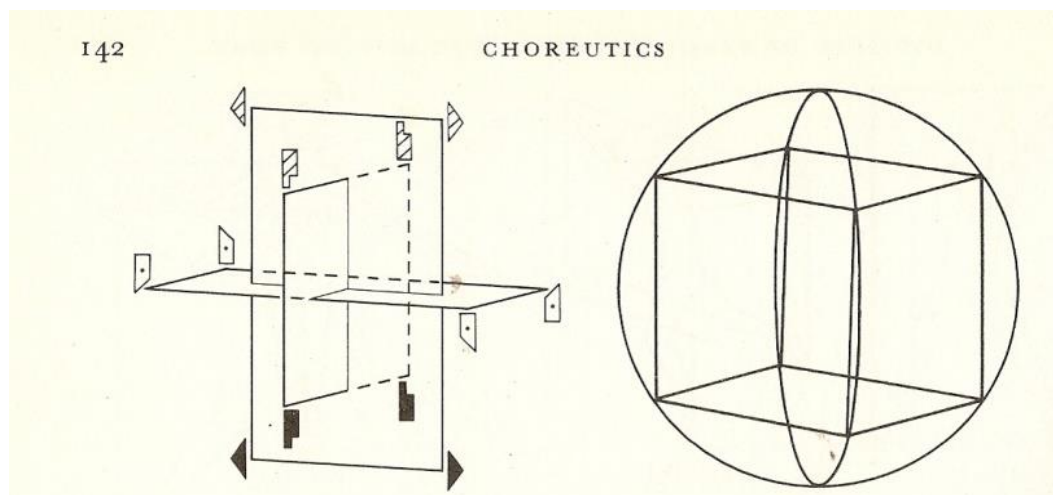


⁴⁶ Estudo de Rudolf Laban (1976). "...é o estudo da organização espacial do movimento que Laban desenvolveu. Corêutica é também nomeada de harmonia espacial." (RENGEL, 2000 p.36)

⁴⁷ Nos estudos desenvolvidos por Laban (1976), encontramos uma detalhada investigação sobre o espaço, mais especificamente sobre o círculo e a esfera, esta última relacionada com o espaço que rodeia o corpo da pessoa e no qual se desenvolvem os movimentos cotidianos.

⁴⁸ "Os impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento, nesta e em outras publicações do autor são denominados esforço" (LABAN, 1978, p. 32)

⁴⁹ "é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo do ritmo e dinâmicas de movimento. É o estudo das qualidades expressivas do movimento. Eukinética é a parte integrante da Teoria dos Esforços. A Eukinética levou Laban à conceituação da palavra esforço e dos quatro fatores de movimento... no início da sua carreira (1910)". (RENGEL, 2000 p. 63)



Fonte: Rudolf Laban (in: LISA ULLMANN, 1976, p.142 e143)

Na figura 9 acima observamos o corpo nas dimensões do espaço pessoal, kinesfera, com planos, traduzidos para melhor aproveitamento prático por: porta, roda, mesa, conforme ordem apresentada. Curiosa a semelhança do espaço com objetos e partes da casa. O corpo em expansão, no plano da porta, como uma estrela de cinco pontas; em deslocamento de uma corrida, com passos longos; e “tocando” o espaço como um giro de pião: a dança do pião com saia godê, e braços alongados, imagens de brincadeiras dançadas. O que revela apreço pela arquitetura, cultivado no curso de Arte realizado aos 21 anos em Paris, na École de Beaux-Arts, quando Laban revelou seu interesse pelo palco e inclusive pela arquitetura do teatro.

Com a arquitetura, área de conhecimento voltada para construções no espaço físico, em sua relação com o corpo, procuro estender diálogo entre pensadores sobre a importância da integridade do movimento corporal em deslocamento nos espaços físicos. Laban (1976) e Pallasmaa (2011), cada um em sua época e pesquisa, revelam em suas narrativas a importância de considerarmos nas construções, da casa e do corpo, arquiteturas orgânicas, que se correlacionam pelo movimento. Como exemplo das ações realizadas durante as construções das casas de pau-a-pique, em que a dança do Coco Alagoano preserva, na célula de seus trupês, o espírito brincante, desse contexto em que casa e corpo se constroem.

Pallasmaa chama a atenção para a importância de nova visão sobre o equilíbrio sensorial, com uma perspectiva diferenciada do corpo no espaço, quando diz

A perda de foco trazida pela corrente de imagens talvez possa emancipar o olho de sua dominação patriarcal e permitir o surgimento de um olhar participativo e empático. As extensões tecnológicas dos sentidos até agora têm reforçado a primazia da visão, mas é possível que as novas tecnologias ajudem “o corpo [...] a destronar o olhar desinteressado do espectador cartesiano desencarnado. (2011, p.34)

A possibilidade de ampliar movimentos no espaço tridimensional do corpo foi registrada por Laban, ao desenvolver projetos relacionados com uma escrita em dança, que rascunhou e mais tarde concluiu, denominada “Kinetography” ou “Labanotation”.⁵⁰

Acima, na figura 10 podemos ampliar a imaginação ao encaixarmos a composição dos planos na esfera ao lado, que contém um cubo, e como um quebra cabeça, podemos visualizar o corpo preenchendo os espaços, além dos planos. É uma tradução pessoal do que, em Choreutics, Laban desenvolveu criando possibilidades harmoniosas de movimentos na Kinesfera, como espaço pessoal. Os símbolos registrados no vértice de cada plano da figura 10 são estudos realizados por Laban de registro do movimento - Labanotação. A riqueza de seus trabalhos para com a Arte do Movimento é admirável, presente em muitas abordagens do corpo.

Laban foi influenciado pela agitação filosófica e artística na Europa da virada do século XIX para o XX, período histórico marcado por diferentes tentativas de renovação do pensamento sobre o corpo, a saúde, a educação, a ginástica e o movimento artístico. Foram relevantes para sua trajetória o desenvolvimento da antroposofia e da eurtmia (*eurhythmy*) de Rudolf Steiner; ... (SCIALOM, 2017, p.20)

Steiner e Laban foram criadores, penso eu, da Arte Educação no corpo, e o trabalho de ambos foi estendido para a terapia, a cura num fluxo de movimento contínuo e vivo. Não irei me deter nesse assunto, como também não abordarei os estudos de Laban em sua grandeza.

Em analogia com a construção da casa de pau-a-pique, o corpo se constrói e se desenvolve pelos fatores do movimento: peso, espaço, tempo e fluência, identificados por Laban como esforços corporais, ou impulsos internos para o movimento. Considerados universais, estão presentes em qualquer que seja o movimento corporal, independente de sua localização geográfica, identidade cultural,

⁵⁰ A fonte dessas informações consta nos estudos realizados em materiais didáticos elaborados por: Analívia Cordeiro, Claudia Homburger e Cybele Cavalcante, em 1989.

ou de ser habitado de forma híbrida. O hibridismo aqui corresponde às possibilidades subjetivas de cada pessoa construir conhecimento, sobre si e do mundo, e de suas atuações cotidianas, acompanhadas, ou não, de resiliência.

A sabedoria dos corpos é surpreendente, possui capacidade criativa que não deveria jamais ser tolhida. Desafiar a lei da gravidade, bem como as relações de tempo e espaço, é um treinamento constante. A beleza em superar os próprios limites é, sem dúvida, uma aproximação com a força exuberante de um eucalipto, a flexibilidade de um bambu, entre outras semelhanças do corpo com a natureza.

Pallasmaa (2011), ao investigar as relações entre a natureza humana e a arquitetura, alerta para o modo como as construções contemporâneas podem isolar o homem de si e do espaço físico em que vive. Nesse sentido, a natureza da arquitetura da casa de pau-a-pique e seu processo de construção em mutirão, com pisadas e ritmo do coco oferecem uma experiência integrada, fortalecendo identidade cultural e o contato com o entorno. Nessa perspectiva, vejo conexão com o estudo investigativo da dança com barro/argila em diálogo com outras áreas de conhecimento, nesse caso com a arquitetura.

Com as experiências advindas dos setênios anteriores, e especificamente do quinto setênio, o processo de criação do solo “Trupé dança no pé” contribuiu para eu construir internamente um percurso tendo em vista a edificação do meu corpo, como uma casa de espaços internos e externos em inter-relação com os espaços das outras pessoas e da arquitetura urbana. Por essa razão, ao eleger assuntos correlacionados do corpo e movimento com repertórios específicos das lúdicas brasileiras, tornou-se possível a realização dos *Sete encontros com dança em família*, apresentados no capítulo 2, a fim de compartilhar a proposição desta abordagem intergeracional em dança, inspirada nas manifestações populares tradicionais em que a transmissão de conhecimentos é realizada via corpo e no coletivo, de forma fluida.

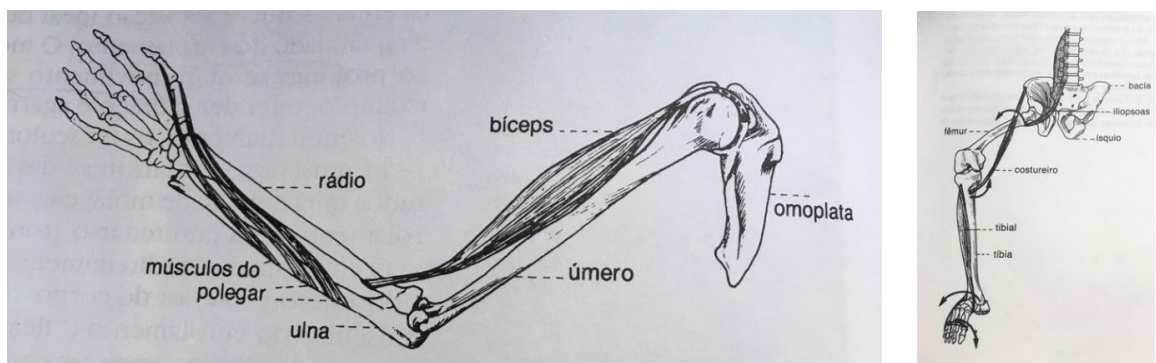
Na figura 6, o quadro 2 elaborado para a conclusão do segundo pilar Manifestações Populares Tradicionais antecipou o repertório musical e assunto - Corpo e Movimento contemplados nas práticas de dança com barro/argila. Neste momento cada um será modelado com suas respectivas informações.

Os assuntos eleitos correspondem a visão contemporânea da dança, em percurso educativo com barro, aqui desenvolvidos como Princípios do Movimento desta proposição.

CORPO

A unidade corpo em suas camadas: pele, músculos e ossos; articulações; e circulação do sangue e da energia vital em movimento, encontra possibilidades de uma organização motora por meio da automassagem. E sua reverberação atinge, pelas cadeias musculares ativadas, a estrutura óssea.

Figuras 11 e 12 – Ilustrações sobre “Cadeias musculares”



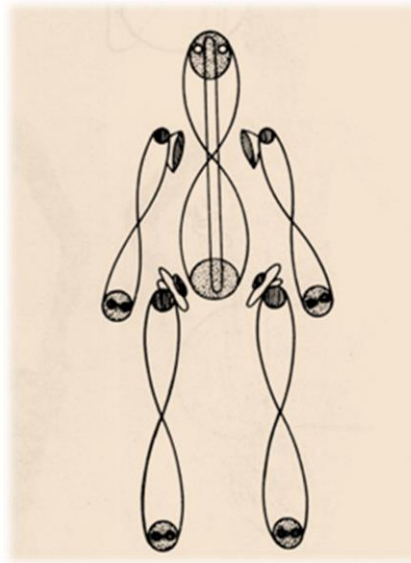
Fonte: Béziers-Piret (1994, p.26 e p.31)

As cadeias musculares são compreendidas como a conexão de músculos realizada por caminhos de força no corpo⁵¹ todo. Nos estudos de Béziers-Piret (1992, p.22) são identificadas por reunião das unidades de coordenação da seguinte forma:

A organização mecânica do corpo, fundada no antagonismo muscular, é construída com base no princípio de elementos esféricos tensionados pelos músculos condutores que, da cabeça à mão e ao pé, unem todo o corpo em uma tensão que rege sua forma e seu movimento, constituindo a coordenação motora.

⁵¹ Os caminhos de força, que seguem as cadeias musculares, utilizam as energias produzidas pelos alimentos consumidos e que geram movimento de acordo com a intensidade de impulso.

Figuras 13 – Ilustração dos princípios da coordenação



Fonte: Béziers-Piret (1992, p.22)

As relações estabelecidas em um corpo que se constrói seguem a natureza orgânica do movimento inserido no território fértil de possibilidades de desenvolvimento da coordenação motora. A terra reverbera, pois em cada pisada sentimos o impulso articulado e seguro para nossa caminhada dançante e com espírito brincante.

Na Eurytmia Curativa⁵² o caminhar é um treinamento muito importante para fortalecer as forças que regem o corpo, segundo Steiner, pela trimembração que surge durante o deslocamento de cada passo. O primeiro impulso de um dos pés está relacionado ao pensar - para onde vou? O sustentar a perna fora do chão, com o sentir, introduz instabilidade, na busca de equilíbrio. E o querer concretiza o passo ao apoiar o pé no chão, na direção estabelecida.

⁵² A Eurytmia Curativa segue os fundamentos da antroposofia de Rudolf Steiner. Uma terapia do movimento “revela um acontecimento plástico-musical”. Segundo a antroposofia, forças atuantes na forma humana se manifestam quando o corpo dança a poesia, ou a música.

Figuras 14 e 15 – Ilustrações dos apoios e arcos dos pés



Fonte - Ivaldo Bertazzo (2012, p. 99 e 100)

A organização do corpo no plano vertical, em sua unidade, acontece pelo alinhamento necessário à permanência do equilíbrio. Logo, este alinhamento depende de uma mobilidade do tornozelo que favoreça o deslocamento da tíbia para a frente e dos arcos transversos e longitudinais dos pés.

Figura 16 – Foto Tíbia



Fonte: Acervo pessoal

A pisada no barro/argila favorece o exercício de toda a cadeia muscular dos pés, sensibilizando-a para o fortalecimento dos arcos.

A formação dos arcos acontece por forças antagônicas, que são trabalhadas na manutenção do equilíbrio do corpo no plano vertical e no deslocamento dos pés.

A imagem do tripé que temos nos pés como pontos de apoio favorece o entendimento das forças presentes nas partes anterior e posterior, que formam o arco longitudinal, e das forças laterais que formam os arcos transversos.

A modelagem de uma esfera no barro/argila com os pés é um desafio motor, de força e paciência. O papel principal deste processo está na articulação presente na construção da forma arredondada que exerce função de gerar movimento, visto na figura 13 acima. A lemniscata percorre os espaços internos e externos do corpo, que se constrói no fluxo contínuo das ações.

PELE

A pele é um envoltório sensório-motor e, por meio da percepção tátil, o contato com barro/argila pode ampliar as potencialidades da pessoa, de conexão dos espaços internos e externos do corpo. Materialidades orgânicas, como varas de bambu, permitem atravessar camadas do corpo em massagens, diluindo tensões musculares, atingindo a estrutura óssea com possibilidade de reorganizá-la.

Os caminhos de sensibilização tátil são diversos, e recursos de automassagem relacionados com as lúdicas brasileiras, envolvendo brinquedos e brincadeiras da infância, em espaços públicos que preservam a natureza, inspiram uma garantia recíproca de cuidado com a vida. Uma experiência humana, no sentido literal da palavra, talvez hoje em desuso, em vários sentidos.

[...] As sensações táteis tornam-se percepções táteis segundo os significados dos quais foram investidas pela experiência. Experiências táteis inadequadas resultarão numa falta dessas associações e numa consequente incapacidade de criar relacionamentos fundamentais com outras pessoas. Quando o afeto e o envolvimento são transmitidos pelo tato, são com esses significados, além dos de provimento de segurança através da satisfação, que o tato passará a estar associado. Este é, portanto, o significado humano de tocar. (MONTAGU, 1988, p.379)

A sensação imediata da temperatura do ambiente, da superfície do piso e das materialidades que o constituem são absorvidas por todo o corpo. E as mãos ao sentirem texturas processam, em ordens particulares, sentimentos relacionados.

Cuidamos de nossa pele, e as paredes das arquiteturas recebem tratamento na conclusão das obras, e durante o trabalho de manutenção. O prazer de passar creme, óleo de massagem, ou lambuzar o corpo com barro/argila é revelador de resultados significativos para o estado corporal.

Os movimentos das mãos, envolvidos na modelagem de uma esfera de barro, entre as habilidades motoras e expressivas presentes, proporciona concentração para a pessoa, que, com a unidade da forma criada, se envolve por movimentos contínuos e arredondados, proporcionando harmonia entre o pensar, sentir e querer.

Figuras 17, 18, 19, e 20 – Fotos da vivências das aldeia Awa Porungawa
Dju – Peruíbe/SP - I



Fonte: Daniela Morita. Acervo da autora

A participação nas vivências da aldeia Awa Porungawa Dju foi uma experiência nunca antes vivida por mim. Entre as atividades propostas, relacionadas com cultura indígena, houve também tapagem de bambu-a-pique (pau-a-pique) de uma das paredes da escola indígena.

Neste sétimo setênio, a força da minha ancestralidade esteve presente em cada ação vivenciada com os indígenas. Acompanhada por familiares descendentes, neto e filha, pude sentir os fundamentos de uma tradição que preserva valores da conexão com a terra. E ainda, sustentar em meu corpo a vitalidade educativa do contato do corpo com a plasticidade do barro.

O momento do trabalho em mutirão pisando o barro foi marcado por minha partilha: cantei as músicas do Coco Alagoano e realizei evoluções com passos e movimentos característicos desse contexto, quando essa cultura permanece viva. As ações corporais de pegar e carregar, assim como a de tapar a parede de bambu, preenchendo os vãos com barro, foram enriquecedoras.

As ações corporais, na dança com barro, correspondem aos movimentos básicos que possibilitam, na relação com os espaços pessoal, físico e social, proporcionar às pessoas o contato com os princípios do movimento, por conter os fatores peso, espaço, tempo e fluência, material de estudo para a vida inteira. Para Laban (1978, p.52), “... a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço”.

A experiência da tapagem da parede de bambu-a-pique iluminou a proposição dos *Sete encontros com dança em família*. Pude retomar o contexto das pisadas do Coco Alagoano, nas construções de casa de pau-a-pique, não só pelo imaginário criado, mas pela memória das ações corporais.

Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26 – Fotos das vivências da aldeia Awa Porungawa
Dju – Peruíbe/SP - II



Fonte: Alexandre Soriano. Acervo da autora

As pedras distribuídas na grama de um jardim, para pisarmos sobre elas, são imagens e impressões de nossas pegadas. Quando abrimos uma porta, o corpo encontra o peso da porta; quando subimos uma escada, as pernas medem os degraus, a mão acaricia o corrimão e o corpo inteiro se move na diagonal e de modo marcante pelo espaço. (PALLASMAA, p.59)

Figura 27 – Foto Mãos



Fonte: Acervo pessoal

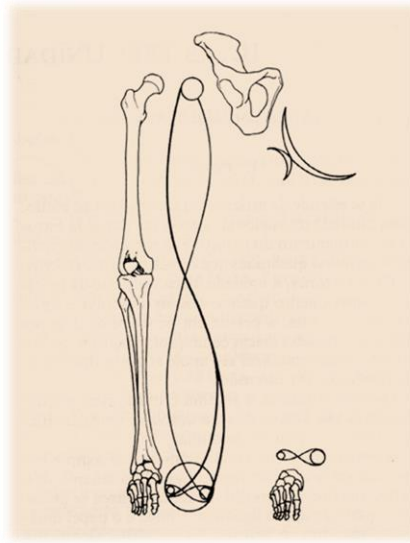
A mecânica da mão, em sua estrutura, pode ser considerada uma unidade esférica, em duas formas básicas da sua organização motora: a flexão-extensão e a prono-supção. É a síntese desses dois movimentos que determina o caráter mais evoluído da mão: a oposição. “A grande complexidade da organização do membro superior contribui para dar à mão movimentos ilimitadamente variados e sutis...” (BÉZIER-SPIRET, 1992, p.109)

OSSOS e MÚSCULOS

O esqueleto, ao ser observado, possibilita a identificação de unidades motoras, em que alguns ossos, na extremidade do seu prolongamento, evidenciam sua esfera. Por exemplo, a cabeça do osso fêmur, considerado um centro da coordenação motora, é esfera óssea em que ocorre o movimento circular por meio das cadeias musculares, em forma de oito. O movimento em sua dinâmica faz-se tridimensional e por natureza as cadeias musculares se constituem e geram movimentos estruturais coordenados.

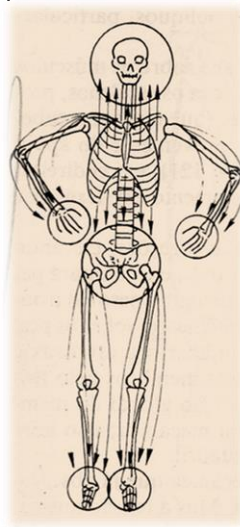
Abaixo cito Béziers-Piret (1992) nas figuras 28 - “As três unidades do membro inferior: ‘unidade ilíaca’, ‘perna’ e ‘pé’. (p.67), e na figura 29 - “[...] todas as articulações são alongadas entre esses pólos de atração, provocando uma descompressão. (p.138).

Figura 28 – Ilustração das três unidades do membro inferior



Fonte: Béziers-Piret (1992)

Figura 29 – Ilustração das articulações em descompressão



Fonte: Béziers-Piret (1992)

Na constituição do conjunto, segundo Béziers-Piret, são três as unidades que formam a coordenação dos membros inferiores: uma esférica⁵³, relacionada ao pé, e

⁵³ A unidade esférica do pé corresponde ao movimento coordenado de amplitude dos arcos do pé, o transversal (do metatarso, do hálux até o dedo mínimo) e o longitudinal (do calcâneo até o hálux). Em forma de abóbada, côncava, o pé gera o movimento coordenado.

duas transicionais⁵⁴, relacionadas ao íliaco e à perna. O pé dirige o movimento, a perna gera a tensão para o movimento do pé, e o íliaco conecta os membros inferiores com o tronco. É dessa forma que se dá o andar, quando, em conjunto com o sistema reto e cruzado do tronco, o movimento lateralizado da cabeça se prolonga até os pés.

Os espaços articulares estão na base da coordenação motora, nos aspectos mecânicos da sua organização. A estrutura corporal, em sua complexidade, depende das condições do ambiente físico e social onde se desenvolve. A coordenação motora revela diferentes formas do corpo no espaço, abordagem que, por não se limitar a uma análise estática, possibilita uma compreensão do movimento corporal em sua dinâmica. Esse diferencial permite acompanhar os componentes da sua mecânica em seu aspecto relacional.

O corpo, segundo Béziers-Piret (1992, p.123), é um volume dinâmico em equilíbrio, e:

[...] O movimento constrói os órgãos do movimento e é construído por eles: o osso tem a forma que lhe dá o músculo, ao passo que o músculo faz o movimento determinado pela forma do osso... os músculos se equilibram para construir os movimentos de torção próprios da coordenação e, em cada observação, consideramos a forma particular dos ossos... Há coincidência entre o sentido do movimento do esqueleto e aquele provocado nele pela gravidade.

PESO E ESPAÇO

Ao unir os estudos de Laban e Béziers-Piret, o movimento em constante modelagem no espaço leva à perspectiva de Steiner, pela trimembração querer, sentir e pensar. Com foco no espaço pessoal, referência da Kinesfera de Laban, o corpo coordenado realiza ações, movimentos tridimensionais e dança, quando decide, com seu pensar. Envolve sua emoção, com o sentir, e executa, com sua vontade. Aqui há direções, esforços, e sentidos do corpo em movimento fundamentais: recolhimento, expansão e torção, que acompanham sua estrutura funcional, a pele, músculos e ossos em harmonia.

⁵⁴ As unidades transicionais da perna e íliaca estão conectadas, recebem a reverberação do movimento acionado pela unidade esférica do pé. Juntas, formam uma longa mola, que atinge o tronco. Assim, podemos imaginar a elevação do Corpo-casa quando cada pé, ao pisar no barro/argila, com a transferência de peso de um pé para o outro, exerce a coordenação motora organizando a estrutura corporal em oposição ao centro de gravidade, pela ação das cadeias musculares.

Laban relacionou os esforços com o espaço, no gráfico que criou para registro: colocou o fator de movimento Peso na linha vertical, sendo peso leve na ponta superior da linha, e assinalou na ponta inferior o peso pesado. Os apoios dos pés, em tripé como vimos anteriormente, com o corpo na posição vertical, acionam o centro de força, pelo peso da bacia, e liberam o centro de leveza para o movimento dos membros superiores e da cabeça.

Figura 30 – Foto de modelagem em argila da linha do fator Peso na relação com o corpo na posição vertical.



Fonte: Acervo pessoal

O movimento fundamental para Béziars-Piret (1992, p.15) corresponde, por exemplo, ao movimento harmonioso da criança durante seu brincar, possível de ser identificado por ocupar as três dimensões do espaço. Aqui “o corpo se move no espaço e sua forma se modifica sem cessar”: os músculos flexores, os extensores e os rotadores exercem o princípio mecânico da coordenação motora.

Figura 31 – Foto Pega de Jabaculê

Fotos: Alexandre Soriano. Acervo da autora

As dinâmicas de movimento integram os estudos de Rudolf Laban, e no presente trabalho tornam-se visíveis no repertório selecionado das manifestações populares tradicionais, dos brinquedos e brincadeiras da infância. Logo abaixo na figura 32 temos a tabela das dinâmicas resultantes da composição de fatores em suas medidas. Destaco o espaço no diferencial da localização, em que o corpo se posiciona e se desloca. E surge a qualidade de movimento, relacionada ao como ele se movimenta, na sua atitude interna para com o espaço.

Figura 32 – Tabela dos Fatores do Movimento - Laban

Fatores do movimento			Resultado: Dinâmicas
Peso/força	Espaço	tempo	
leve	flexível	lento	Flutuar
forte	direto	rápido	Socar
leve	flexível	rápido	Sacudir
forte	direto	lento	Pressionar
leve	direto	rápido	Vibrar
forte	flexível	rápido	Chicotear
forte	direto	rápido	Torcer

Fonte: Material de estudo registrado em apostila Cybele Cavalcante (1989, p.35)

No repertório das lúdicas brasileiras selecionadas para as práticas desenvolvidas com barro, identifiquei dinâmicas do movimento. Importante a

compreensão de que o interesse aqui é a correlação da poética musical com o corpo e movimento. Cito alguns exemplos que serão evidenciados no próximo capítulo.

A cada dança ou brincadeira, destaco uma poética musical com sua respectiva dinâmica. Com o pássaro foi possível “voar flutuando”. Pisamos o barro/argila batendo com a força do socar e também o pressionamos. As mãos vibraram como o fogo na brincadeira do jabaculê. A dinâmica chicotear esteve presente no lançar o pião com a fieira. O corpo torceu ao passar no labirinto da dança do Itó huje, dos Kalapalos (apêndice 4) e sacudimos a saia com o corpo em dança. A fluência, por não ser mensurável, é independente dos outros fatores, e esteve presente nos *Sete encontros de dança em família*. Permeando as práticas com sua qualidade livre, e controlada ou sustentada em momentos em que o corpo foi dominado pela percepção dessa necessidade. Exemplo: no equilíbrio do corpo durante a brincadeira de pular amarelinha, na dança do candeeiro, do Coco Alagoano.

TEMPO E RITMO

Na dança o tempo pessoal é preservado e o ritmo incorporado.

Laban em sua sistematização não definiu tempo, nem ritmo, mas registrou a afinidade do corpo no espaço em relação ao fator de movimento tempo, e com as dinâmicas de movimento apontou caminhos para exercitar diferentes ritmos, dos mais delicados aos mais abruptos.

A linha no espaço do fator tempo, registrada por Laban, corresponde ao traçado do movimento que, ao iniciar no centro do corpo segue na direção da frente, lentamente e para trás rapidamente. Tendência orgânica, que no cotidiano e em processos de criação pode acontecer inversamente.

Figura 33 – Foto de modelagem em argila da linha do fator Tempo na relação com o corpo na posição vertical.



Fonte: Acervo pessoal

É possível exercitar os fatores de movimento independentemente. Quando destacamos um deles, trabalhamos atitudes específicas utilizando uma variedade de recursos, inclusive das tradições. A experiência das nuances de um movimento lento até o rápido, por exemplo, é valiosa para a pessoa conhecer sua afinidade, por ter ligação com o temperamento⁵⁵, além de contribuir posteriormente para o aprendizado do tempo métrico, musical.

Uma pessoa de temperamento colérico irá se deparar com dificuldade para exercitar o tempo lento.

E no tempo métrico o desafio será acompanhar a métrica musical unindo os fatores do movimento, tempo, espaço e peso, para que se possa fluir no ritmo.

Acompanhar o ritmo presente na natureza, segundo os princípios da pedagogia Waldorf, é muito bom para a saúde, principalmente das crianças. “Acordar com a luz do sol, e dormir com ele” favorece o equilíbrio físico, emocional e mental de cada uma. Sentimos os benefícios em nossas atuações quando encontramos um ritmo que permita respirar com tranquilidade; alimentar-se com comida caseira e orgânica, e

⁵⁵ Os temperamentos correspondem a personalidades das pessoas e está ligado a seu comportamento. São eles: colérico, metabólico, fleumático e sanguíneo. Na pedagogia Waldorf, os temperamentos são considerados no acompanhamento escolar das crianças.

ainda exercícios físicos que nos proporcionem alongamento, relaxamento e meditação. A qualidade de vida está alicerçada no ritmo cotidiano que dê atenção para os cuidados básicos do corpo em seu funcionamento. Movimentos voluntários e involuntários de nossos órgãos dependem de nossas atitudes, da vontade.

O ritmo na pedagogia Waldorf é compreendido como um aliado, está presente desde a chegada na escola, quando acontece como uma afinação dos corpos no coletivo. Existe a realização de movimentos que acompanham uma poesia, e o ritmo se desencadeia até no estudo das áreas do conhecimento, em consonância com a trimebração, em fases do querer, do sentir, e do pensar. Com o importante entendimento de que é no corpo que o conhecimento se constrói, no fazer se revela o sentimento e a compreensão.

CENTRO DE LEVEZA

A qualidade de vida está ligada às nossas atitudes. A sabedoria e força vital do corpo é indiscutível, mas dependente das repostas que damos para questões que envolvem nossos movimentos corporais: o que? onde? quando? como?

No tempo corrido que vivemos, no ritmo contrário à nossa natureza, estamos comprometendo esforços e movimentos saudáveis do corpo. E no que se refere aos espaços físicos escolares, quando respondemos às questões acima com atenção ao corpo das crianças, entendemos sobre o tempo e os ritmos a que elas estão condicionadas.

Arte e educação no corpo é o princípio que sustenta a construção harmoniosa da presença corporal. O ritmo do coração e da respiração, o movimento de expansão e recolhimento relacionado com a emoção do encontro com as artes, de épocas e tradições, são geradores da circulação dos modos de habitar os espaços internos do corpo. E com eles os espaços de relações e saberes.

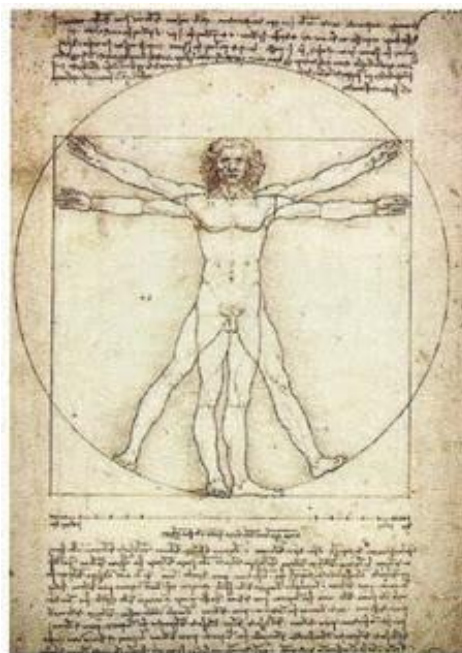
O espaço interno do corpo é o da subjetividade, em que o pensar, sentir e querer se desenvolvem de maneira particular, assim como são nossos movimentos ao reverberarem nossas atitudes com esforços definidos e relacionados com intenções envolvidas por sentimentos, desejos e reflexões pessoais.

O centro da esfera se expande em raios e é circundado por círculos que crescem conforme o tamanho da forma circular. O corpo no centro da sua esfera tem autonomia para ocupá-la com liberdade de expressão, movimentos de expansão,

recolhimento e torção que se compõem nas ações cotidianas, no ritmo de vida.

No desenho de Leonardo da Vinci (1452-1519) *O Homem Vitruviano*, inspiração brotada das obras do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio, conhecido como Vitrúvio, visualizamos em proporções perfeitas a natureza expansiva do corpo humano, as posições dos pés, pernas e braços alteradas, permanecendo a posição do umbigo. Na relação com a força da gravidade, a região do umbigo e bacia corresponde ao centro de força do corpo, e a energia que sustenta essa força depende da atitude de cada pessoa. Quando perdemos a vitalidade dessa região invertemos o uso de nossa força direcionando para os braços, ombros e pescoço um esforço que não corresponde as suas funções, comprometemos a respiração, e perdemos fôlego nos batimentos cardíacos acelerados.

Figura 34 – Ilustração Leonardo da Vinci (1452-1519) *O Homem Vitruviano*



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_\(desenho_de_Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_(desenho_de_Leonardo_da_Vinci))
Acesso em 08.03.2020

O centro de leveza em nosso corpo está localizado no osso esterno, região da caixa torácica. O movimento da respiração possui a leveza do ar, que ao entrar e sair dos pulmões faz a conexão do mundo interno ao externo dos corpos, reverberado para os membros superiores, especificamente para as mãos, na liberdade de expressão.

O fator de movimento espaço, no registro espacial de Laban, corresponde às lateralidades do corpo, e a linha medial que o divide em lado direito e lado esquerdo é a referência. Quando cruzamos esta linha com uma parte do corpo, naturalmente realizamos movimentos diretos, e quando mantemos as lateralidades em expansão, realizamos movimentos flexíveis com mais harmonia. Os membros realizam seus movimentos diretos e flexível com esta afinidade, sendo possível invertê-la, conforme intenção.

Figura 35 e 36 – Foto de modelagem da linha do fator de movimento Espaço na relação com o corpo na posição vertical



Fonte: Acervo pessoal

Rudolf Steiner aponta em seus estudos esse diferencial entre os animais: nos animais racionais há esta especificidade que permitiu desenvolver nossas habilidades manuais simultaneamente à capacidade do pensar. A arte rupestre nos comprova esses fatores com seus desenhos em formações rochosas, quando o homem comunicou a percepção de si e de seu entorno.

A relação do centro de gravidade com o centro de força conecta o sentir com o querer e fortalece o pensar.

No percurso com a dança, meu corpo em constante transformação em cada setênio, aqui relatado, adquiriu intimidade com o movimento. A experiência pedagógica e artística, em diferentes grupos sociais e faixas etárias, despertou o interesse em atuar em espaços informais com grupos intergeracionais.

Ao escolher a praça como espaço físico para esta proposição, foi imediata, entre os possíveis repertórios de trabalho com lúdicas brasileiras, reconhecer o valor

educativo com a dança do coco alagoano, e procedimentos já desenvolvidos com o barro/argila.

A praça é sem dúvida um espaço físico potente para diversas iniciativas, mas pisar no chão com o propósito de amassar barro/argila, em família, vai ao encontro da possibilidade de atender às três fases do desenvolvimento, correspondentes aos três primeiros setênios. O primeiro, para que as crianças exercitem sua força de vontade. O segundo, para os jovens não perderem a conexão com a terra, e ao senti-la despertem o pensar sobre a importância do cuidado recíproco, terra e corpo. E o terceiro, para os adultos, que com o pensar ativo, possam descarregar suas energias acumuladas, reorganizando corpo e mente.

Acionar o centro de força pisando barro/argila para liberar o centro de leveza, soltando os braços como asas de pássaro, para voar. A dança da *Araúna* do coco alagoano, com sua poética musical, acionou a memória de danças relacionadas ao assunto pássaro. Entre elas as indígenas em seu contexto de moradia, imersos na floresta, e em seus aprendizados pelo corpo e movimento, no ritmo diário de suas atividades, celebrações e reverência à natureza. E a materialidade do bambu, na forma de bastão, recurso orgânico, foi utilizada na automassagem de todo corpo, inclusive nos pés ao ser pisado, para ampliar os arcos longitudinal e transversal. Na brincadeira dançada do *Xondaro* dos Guaranis, o corpo, mais leve após ter liberado as tensões acumuladas em contato com o bambu, pode exercitar seus movimentos reflexos nos pulos, saltos, rolamentos e formas diferenciadas para não ser atingido pelo bambu. A imagem de pássaro para se dançar voando, entre outras ações que a dança do *Passarinho tá, tá...* dos Cariris Xocó desperta, possibilitou fortalecer os membros inferiores e liberar os membros superiores para uma expressão com autonomia e a personalidade de um corpo habitado.

2. Amassera no campo

Na investigação do conceito de Corpo-casa aqui proposto, apresento os conteúdos poéticos e culturais identificados no repertório selecionado de danças do coco alagoano, e de danças relacionadas, para uma prática de dança com barro, denominada *Sete encontros com dança em família*. Esses encontros foram realizados em uma praça pública, na cidade de São Paulo, tendo em vista o caráter de educação não formal no contexto do espaço público, com um grupo intergeracional.

Dançar na praça integra essa proposição como uma possibilidade de reconexão com os espaços que o corpo, em constante movimento, ocupa: o espaço interno, que a pele divide com o espaço externo e que ao respirar em meio à natureza se revitaliza; o espaço físico ocupado pelo corpo na praça em contato com a terra e o fato de descarregar energias acumuladas e beneficiar-se das percepções; e, ainda, a participação no espaço social com as Manifestações da Cultura Popular Tradicional, cujos contextos são festivos, independentemente do seu caráter sagrado ou profano. Nessa proposição, temos ainda o espaço cênico⁵⁶ para o exercício da improvisação, diálogo com a linguagem da dança e de cada um com o outro.

Na praça, com a experiência de pisar o barro para a construção de uma casa de pau-a-pique, mesmo que diminuta, a dança que vai para a rua e ocupa o espaço público persegue os princípios da dança educativa contemporânea.

Para tanto, foram revisitados os registros realizados em vídeo, fotos e relatos dos participantes, que são apresentados neste capítulo, e anotações da pesquisadora, com desenhos e modelagens em argila que ilustram a seguir os encontros. A edição realizada em vídeo acompanha este estudo, linguagem que possibilita a imagem em movimento do trabalho desenvolvido, localizada no endereço eletrônico (<https://youtu.be/i9rlhVjTzew>).

Dançar na praça representa uma ocupação “cênica pedagógica”⁵⁷ de formação. Com as práticas em dança com barro, o corpo em contato com a natureza, com as Manifestações da Cultura Popular Tradicional e com a dança contemporânea, ganha a possibilidade daquela habitação híbrida e pulsante, uma situação potente de diálogo entre a dança contemporânea com os elementos das danças brasileiras no espaço público, *lócus* das manifestações populares. Marianna Monteiro (2011) fala da importância de reconhecermos o lugar destas danças vividas nas ruas, terreiros e igrejas, uma vez que nasceram e resistem nestes espaços, em contraponto às danças eruditas que ocupam o palco, reflexão importante para o ensino da dança e para a compreensão da nossa experiência cultural do espaço (PALLASMAA, 2011) e do movimento (LABAN, 1976).

⁵⁶ O espaço cênico corresponde aos momentos em que a dança é compartilhada com todos na praça, por meio da improvisação, sobre os estudos do corpo e do movimento e também das danças populares.

⁵⁷ O cênico pedagógico está ligado à proposta de dança com barro nos espaços públicos (praça), e não separa as práticas em dança das práticas de apresentação. Ambas estão relacionadas, uma vez que nesta proposição a experiência é conduzida com os Princípios da Arte do Movimento, e as ações corporais são valorizadas e respeitadas, em fruição, com a participação e apreciação dos participantes ou frequentadores do espaço coletivo.

Laban e Pallasmaa dialogam com o conhecimento sensível desenvolvido por Godoy (2013), no qual o conceito de (in)corporação é apresentado.⁵⁸ “A dança educa”, frase de Maria Duschenes à qual já me referi, me acompanha desde 1989, depois de estudar com ela os princípios da dança segundo Rudolf Laban, que sustenta a convicção na possibilidade de proporcionar às pessoas caminhos de habitar o próprio corpo e conduzir com autoria seus movimentos, gestos e ações. Como arte de viver sobre a Terra e com o outro, e de expressar arte pelo corpo.

O primeiro passo foi dado com a proposição de localizar o corpo no espaço tempo, com as ações que representam herança ancestral, registradas nas Manifestações Populares Tradicionais. Elas aqui são contempladas com a função de construir o corpo e habitá-lo de forma híbrida, por meio do reconhecimento dos seus valores principalmente sociais.

2.1 Em campo

Nesse momento traço a reflexão desse estudo acerca dos sete encontros, que integram os procedimentos metodológicos que são expressas em ações específicas, em cada encontro, no respectivo período em que se deram, ao longo dos meses de setembro a outubro de 2018. O público-alvo foram as crianças, jovens e adultos, tendo em vista a formação de um grupo intergeracional, por compor essa investigação no contexto das danças tradicionais, nas quais a construção de conhecimentos se realiza pela convivência em família e na comunidade.

Ao idealizar a prática do trabalho de Campo, realizada na Praça Waldir Azevedo, localizada na Zona Oeste de São Paulo, tive como referência atuações anteriores no mesmo local, bem como outros projetos realizados em espaços públicos. Por conceber um período de sete fins de semana consecutivos, utilizei

⁵⁸ Conceito que fundamenta os estudos realizados no Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação, que vem trabalhando-o ao longo dos últimos dez anos. Trata das experiências corporais em espaços físicos que proporcionaram possibilidades de construção de conhecimento sobre o corpo e o movimento, e ou procedimentos práticos que utilizam recursos para esse fim, como aqui o barro é condutor para a (in)corporação das percepções da estrutura corporal e das suas diversas possibilidades de movimento.

também o espaço da casa existente na praça – espaço coordenado pelo movimento Ecobairro⁵⁹ e por um comitê⁶⁰ de usuários.

Contar com a infraestrutura da casa e da praça – banheiro, espaço físico para deixar os materiais de trabalho e para organização da mesa do café da manhã – viabilizou necessidades básicas dos encontros, tendo em vista um espaço em construção de educação não formal. Para isso, apresentei a proposta em reunião ao Comitê de Usuários, responsável pelos projetos na casa da praça, realizada no dia 11 de agosto de 2018. Aprovada a proposta, protocolei a mesma na Prefeitura Regional de Pinheiros – SP, incluindo ainda o material de divulgação (anexos 1 a 3).

Em uma segunda reunião com o Comitê de Usuários, no dia 1º de setembro de 2018, conversamos sobre os cuidados em relação ao uso do espaço compartilhado pelos outros projetos em curso no mesmo período, e recebi a chave da casa na praça com o compromisso de manter os combinados. Com a proposta *Amassera n(o) Campo – Sete encontros com dança em família* aprovada, segui com a divulgação utilizando o *Facebook*, o *Instagram* e o *WhatsApp*. Deixei um *Flyer* no lado interno da janela da casa da praça, lugar escolhido para informar a comunidade sobre as atividades.

Figura 37 – Foto Janela da casinha



Fonte: Foto e acervo da autora

⁵⁹ É o movimento comunitário da Vilas Jataí, Ida (onde a praça Waldir Azevedo está localizada) e Beatriz, e envolve uma rede de pessoas articulada para a produção de ideias, conceitos e intervenções na gestão de espaços públicos.

⁶⁰ Corresponde ao grupo responsável pelos projetos desenvolvidos na casinha da Praça Waldir Azevedo. Anexos 1 a 3.

Mais um fôlder foi colocado no painel de comunicação do Centro de Estudos e Assistência à Família (CEAF), em que divulguei e aceitei o convite para participar de um atendimento de Terapia Comunitária – que se propõe a aliviar o sofrimento e promover empoderamento e resgate de autoestima –, ocasião que me permitiu, além de conhecer o trabalho, realizar a divulgação oral, oferecendo outras informações sobre os objetivos da proposta.

Com a divulgação realizada, iniciei a organização dos materiais que usei nos *Sete encontros com dança em família*, incluindo aqueles que já tinha, como instrumentos (pandeiro, ganzá, caixa do divino, maracá indígena); trajes da dança do coco (saías); figuras-personagens (boi e burrinha); brinquedos da cultura infantil (piões e cordas); objetos de automassagem (bambu); forro do gramado para exercícios e danças (EVA e linóleo), bem como lápis grafite e caneta, argila, lápis de cor, giz de cera, e também as cordas de sisal.

Estruturei um *kit* com água potável e lanche para o café coletivo – uma garrafa térmica com chá, salgado e/ou doce, canequinhas de ágata e toalha de mesa.

Para o dia especial “Criança em Festa”, realizei a limpeza do espaço da praça denominado espelho d’água, que contou com um ajudante, uma vez que se trata de uma área de grande extensão. Infelizmente, o espaço continha muitos cacos de vidro. A quadra da praça também foi utilizada para a realização de brincadeiras da cultura infantil.

A dinâmica de cada encontro teve características próprias, embora a organização para início e término das atividades tenha seguido sempre o mesmo ritual: limpeza do espaço físico, preparação da mesa do café coletivo e disposição dos materiais do trabalho. Nos encontros, chegava à casa da praça com uma hora de antecedência. Pude constatar que o espaço da praça em torno da casa era ocupado por pessoas moradoras de rua, que faziam, e ainda fazem, uso do espaço para suas necessidades.

É importante não negar a realidade desumana imposta às pessoas que habitam os espaços públicos, uma vez que suas condições socioeconômicas as colocam em uma situação de abandono de si e dos espaços que as rodeiam. Tornar pública as ocorrências cotidianas nos espaços públicos corresponde, no meu entender, à corresponsabilidade em relação à preservação do espaço. Quando nos colocamos como educadores, independentemente da profissão que exercemos, também sensibilizamos para o nosso entorno, pois questões sociais contêm, em seu eixo,

questões educacionais. Logo, estaria negando a perseverança no sentido de não medir esforços para realizar uma proposta educativa que, entre seus objetivos, contempla a conscientização do cuidado em relação aos espaços públicos, espaços informais.

Uma proposta como a desta pesquisa potencializa nas pessoas o encontro com os valores de ampliação da percepção sobre o próprio corpo, que, na possibilidade de um modo de pensar nossa existência e nossa prática educativa, artística e humana, busca reconhecer os espaços com a mesma responsabilidade autônoma e emancipatória. Nesse sentido, a cada encontro realizava toda a limpeza e montava o espaço interno da casa (mesa do café coletivo) e o da praça (EVA, linóleo, materiais específicos e brinquedos), conforme a proposta daquele dia. Ao término, pude sempre contar com a ajuda de alguns participantes para a organização final e limpeza. Essa foi uma maneira de praticar a corresponsabilidade.

A partir daqui, sigo com o ritmo diário dos encontros e reflexões das práticas realizadas, que foram revisitadas nos registros realizados (fotos e vídeos).

Conforme os participantes chegavam, tomávamos o café coletivo acompanhado de conversas informais. Em seguida, eram realizados os informes sobre a proposta do encontro, entre outras orientações gerais, incluindo a solicitação de preenchimento de uma ficha de dados pessoais e autorização de uso da imagem de todas as famílias presentes.

Figura 38 – Organograma do objetivo dos *Sete encontros com dança em família*



Fonte: Arquivo pessoal

2.2 Os encontros

Ao adentrar o território deste estudo, o leitor se depara com uma programação construída no percurso dos encontros. Em cada um deles foram realizados procedimentos educativos com barro que desencadearam edificações com particularidades específicas da dança do coco e suas referências identificadas, como: brinquedos e brincadeiras da infância, objetos poéticos e danças de outras Manifestações Populares Tradicionais.

Com a meta de, no último encontro, edificar uma casa de pau-a-pique, mesmo que diminuta, para concretizar a experiência dessa construção e materializar a analogia das suas camadas estruturais com as do corpo. A opção por um relato descritivo e reflexivo apresenta os passos desse percurso educativo com barro.

2.2.1 Pisa barro, barreleiro

1º Encontro

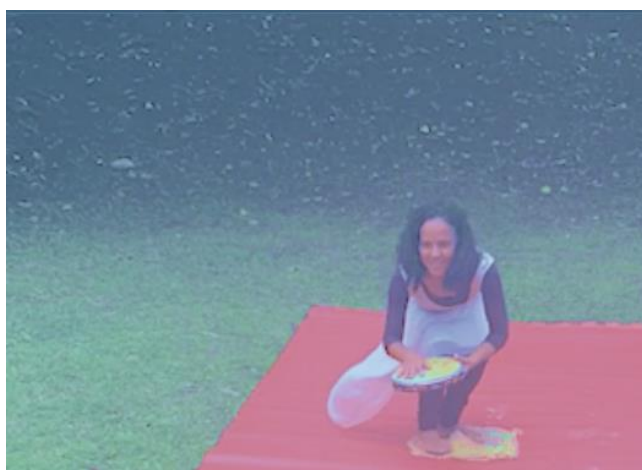
Figura 39 – Foto do café coletivo



Fonte: Foto e acervo da autora

Os participantes foram convidados para assistir à *performance Reconstruir Corpo e Terra*⁶¹, realizada por mim, em que meu corpo, ao transportar a terra em busca de reconstrução mútua, encontra estados de ânimos e dinâmicas do movimento.

Figura 40 – Foto Performance *Reconstruir Corpo e Terra*



Fonte: Fotos e acervo da autora (*Print* da gravação em vídeo)

No final desse trabalho cênico, o barro/argila foi modelado em forma de esfera pelos pés após ser transferido, ainda em cena, para as mãos de uma pessoa (GP)⁶² integrante do público para que, a partir da sua relação com esse material, a *performance* tivesse continuidade de forma interativa. O barro/argila voltou para o chão e foi pisado, o corpo e os movimentos foram reveladores de intensidade comunicativa. O silêncio que acompanhou o momento cênico foi interrompido e a pessoa que estava pisando o barro/argila sentiu necessidade de que eu tocasse o pandeiro para sua dança; assim, o diálogo entre o ritmo e o movimento foi estabelecido, seguido de passo tradicional do coco pernambucano já conhecido.

O espaço cênico foi novamente habitado, o barro/argila potencializou as ações, os gestos e as expressões, que, em composição, por meio da improvisação, apresentaram a identidade, também por meio do ritmo, daquele corpo dançante.

⁶¹ Trata-se de *performance* desenvolvida a partir dos estudos acerca da voz e *performance* na Cena Contemporânea com a Profa. Dra. Wania Mara Agostini Storolli, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp, durante o primeiro semestre de 2018.

⁶² (GP) – usei apenas iniciais para preservar a identidade dos participantes.

Liberto para conectar-se com a terra pisada; conhecedor do ritmo e do passo do coco, reconhecido coco pernambucano, e com espírito brincante por envolver-se no jogo cênico apresentado com muita alegria.

GP, que interagiu em cena nessa primeira prática de dança com barro, é artista e educadora de dança. Sua participação nos encontros foi reveladora do interesse em buscar novas experiências relacionadas ao corpo e ao movimento. Destaco sua participação nesse dia como um símbolo da vontade representado nos membros: os que acolheram o barro/argila, braços com as mãos, e os que pisaram dançando, pernas com os pés.

Ao apresentar a *Performance Art*, tive como intenção revelar forças do meu corpo pela poética do movimento. Meu imaginário sobre o corpo e a terra, que se reconstroem a cada dia, em composição, percorreu ações, gestos e expressões relacionadas com a labuta, a tristeza e a coragem. O ritmo e o canto enriqueceram a comunicação, e a linguagem corporal em diálogo direto com o público ampliou a cena.

Essa reflexão traz questões formativas da relação com o barro, na perspectiva do redondo, uma vez que tal forma geométrica revela uma unidade, que em si possui um centro que se conecta com a extremidade interna. Para atingir a forma, nesse caso externa, harmoniosa, a pessoa aciona a redondeza da sua alma. Esse assunto desenvolve aspectos educativos que envolvem as práticas de dança com barro, em diálogo com os estudos de Steiner, segundo Walter Bühler⁶³:

Ao memorizar e imaginar, entretanto, a alma vive e viceja em seu próprio mundo interior, subjetivo, e nele tece o seu vai-e-vem. Quando assim fazendo confia na força do pensamento, ela se abre, autoconsciente, ao mundo do espírito e floresce à luz da verdade. É neste sentido, que vivemos todos, de múltiplas maneiras, à luz do mundo: com as portas dos sentidos nos abrimos à luz do mundo exterior; no interior nos abrimos à luz do espírito; e entre ambos, nossa luz da alma tece nas cores da memória e da imaginação, de modo que podemos dizer, com o vigia da torre, no Fausto de Goethe:

Somos todos
Nascidos para ver,
P'ra olhar,
À torre consagrados,
O mundo é um prazer. (BÜHLER, S/data p. 78-79)

⁶³ “este livro se baseia em anotações taquigráfica, feitas durante quatro conferências proferidas pelo médico Dr. Walter Bühler perante operários e funcionários de uma indústria farmacêutica. Manteve-se conscientemente a forma coloquial, incorporando as conferências sem alterações de importância à série de Estudos de Higiene Social do “Verein fuer ein erweitertes Heilwsen e. V., Stttgart, R.F.A. (1955)”. Tradução: Dra. Ursula Szajewski.

Como ativar as forças que regem a vontade? Ao refletir o movimento de vaivém realizado pela alma e identificá-lo com o fator de movimento Fluência na perspectiva da dança, as ações práticas desse encontro reforçaram experiências artísticas e pedagógicas. A perspectiva do fator de movimento Fluência, além de caracterizar uma qualidade de movimento corporal, é também considerada como um diagnóstico da experiência em si. Quando, em atuações ou vivências, não ocorre a sensação da Fluência em seus aspectos associados, como Precisão, Progressão, Emoção, Controle, algo não cumpriu sua função. Para tanto, ao planejar a vivência, contar com o imprevisto quanto ao grupo que seria formado em cada encontro proporcionou uma escuta atenta para garantir continuidade harmoniosa dessa proposição, ou seja, o desencadeamento de cada ação: pisada no barro/argila, modelagem, brincadeiras e dança, de forma que tocassem a alma de cada participante, a fim de despertar a autoconsciência.

Então, sem perder harmonia, com todos juntos, passamos a pisar o barro/argila. Os pés, como alicerces da construção do Corpo-casa, com a função de proporcionar percepções sensoriais e motoras para o movimento dinâmico e expressivo de cada pessoa, foram automassageados durante as pisadas, por meio de ações variadas, acompanhadas das cantorias do repertório selecionado da dança do coco alagoano: “Pisa barro, barreleiro”⁶⁴, “Uma casinha de sapé”, “Engenho novo” e “Olha a amassera!”. O trupé característico da dança esteve presente no amassar o barro/argila acompanhado de cantoria e de suas evoluções características, com intenções rítmicas específicas de cada participante. Na medida que o domínio dos trupés é adquirido com o tempo, necessita de repetição, como se dá na tradição.

A cantoria “Pisa barro, barreleiro”, com a dinâmica⁶⁵ de movimento *pressionar* o barro/argila, com suas variações, uniu todos na pisada cantada e possibilitou a improvisação criativa, entre vozes e ações diferenciadas de pisadas. A pausa foi contemplada para observar as marcas dos pés como momento de apreciação.

“Uma casinha de sapé” ampliou a experiência com o fator de movimento Peso, enfatizando, na pisada, o passo lateral, aquecendo o trupé.

⁶⁴ Canto de trabalho do Coco Alagoano presente nas construções, em mutirão, das casas de pau a pique.

⁶⁵ ...“Dinâmica, de acordo com o conceito de Laban, não trata apenas de mudanças de tempo e peso, mas também de mudanças de espaço e fluência. (RENGEL, 2003, p.44)

“Engenho Novo”, com tentativas dos participantes na execução do trupé cavalo manco foi incluído na composição de pisadas no ritmo.

Na dança “Olha a amassera!”, o improviso ampliou a brincadeira. Sem a formalização da dança tradicional, a evolução de coreografia foi vivenciada com pisadas individuais acompanhadas de palavras cantadas relacionadas à apresentação dos nomes, dos desejos e da palavra “amassera” em coro. Dessa forma, o ritmo e o canto foram absorvidos mediante o espírito lúdico e fruição de todos os participantes, que, ao mesmo tempo, apresentavam suas características e identidades próprias inscritas no corpo e nos movimentos expressivos.

As letras das músicas, bem como informações do contato que tive com esse repertório poético e musical, como já foi apontado, encontram-se nos apêndices 1 a 6 e anexo 1 desta pesquisa.

A orientação para a modelagem de uma esfera com os pés, para que em seguida, com as mãos, fosse criada a imagem do próprio corpo⁶⁶, foi dada ao finalizar a cantoria com as pisadas e danças.

O desafio de formar uma esfera com os pés, uma experiência (in)corporada do estado individual do tônus muscular e seu desempenho motor tornou-se visível na própria realização e no resultado, considerados sua forma e tamanho.

Os pés e mãos em contato com o barro/argila acionaram extremidades motoras dos corpos, com ações⁶⁷ definidas e diversas de amassar/pressionar, pisar, bater, deslizar, modelar, entre outras, e em sua unidade.

O modelar o barro com as mãos, na tentativa de projetar individualmente a autoimagem corporal, permitiu que a ideia de construção do Corpo-casa fosse inaugurada, acionada pelo imaginário plástico. Todos participaram da proposta prática e também da modelagem do próprio corpo, além de outras modelagens, como pontes, barco e vaso.

⁶⁶ A imagem do corpo é aquela que construímos desde do nascimento nos primeiros contatos físico com a mãe, segundo Gerda Alexander (1991), até as influências das condições dos espaços físicos-sociais em que o desenvolvimento corporal for submetido. A modelagem em argila do próprio corpo torna visível a autoimagem da pessoa.

⁶⁷ “Ações e/ou ação corporal é uma sequência de movimentos em que uma atitude interna do agente resulta num esforço definido, o qual, por sua vez, imprime uma qualidade ao movimento.” (RENGEL, 2000, p. 23) São elas: pressionar, chicotear, socar (bater), pressionar, deslizar, flutuar, vibrar e sacodir.

Os estudos de Gerda Alexander (1991), registrados em seu livro *Eutonia*⁶⁸: *um caminho para a percepção corporal*, são reveladores de uma compreensão sobre o dinamismo corporal, a partir de uma movimentação eutônica, para desenvolver consciência dos espaços internos do corpo. A eutonia oferece um caminho para potencializar a proposição de construção do Corpo-casa no que se refere à camada muscular, aqui associada ao barro/argila, no trabalho da imagem corporal, em constante processo de modelagem, com foco no desenvolvimento da percepção do corpo como unidade.

No jogo dinâmico do movimento, com a consciência de seu próprio espaço interior, aparece a relação com o espaço exterior e o espaço corporal dos outros. Desenvolve-se uma nova consciência, que inclui, num mesmo momento, o interior e o exterior. (ALEXANDER, 1991, p. 41)

Para a finalização do encontro, conversamos sobre a experiência, e os relatos individuais foram compartilhados com foco no enriquecimento das percepções do corpo em relação à autoimagem e à ocupação do espaço. Um dos relatos de uma das integrantes adulta: ao modelar dois corpos, um bidimensional e outro tridimensional, ficou surpresa por entender que a primeira modelagem correspondia às suas atitudes cotidianas; na segunda, ficou mais aliviada, pois a sensação de um corpo com espaço interno havia lhe proporcionado possibilidades de mudança – de expansão da sua alma, da sua autoconsciência.

⁶⁸ “A palavra *eutonia* (do grego *eu* = bom, justo, harmonioso, e *tonos* = tônus, tensão) foi criada em 1957 para expressar a ideia de uma tonicidade harmoniosamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento”. (ALEXANDER, 1991, p. 9)

Figuras 41 e 42 – Fotos da imagem corporal, modelagem do corpo bidimensional e tridimensional



Fonte: Fotos e acervo da autora (*Print da gravação em vídeo*)

“Corpo pode ser visto como casa da alma, onde está toda nossa essência, nosso eu verdadeiro. O corpo a abriga e ela o molda, cuida para que ele seja um lugar agradável e aconchegante. Assim, ele pode dar vazão aos seus mais secretos desejos de demonstrar sentimentos, armazenando-os nas gavetas da razão.”

C⁶⁹

A fala de que devemos honrar o corpo que habitamos foi relacionada aos cuidados para com suas partes, “cômodos” do Corpo-casa, dos quais muitas vezes precisamos tirar pó, colocar um enfeite ou mesmo silenciar.

Cada participante pôde escolher levar sua modelagem ou deixar em exposição na casinha. A despedida foi realizada em roda com os movimentos e gestos dos elementos: terra, água, ar e fogo, e com os gestos de paz, cada um com as mãos juntas, entrelaçadas na mesma roda.

Para essa experiência de pisar o barro/argila, tive como objetivo que a pessoa (criança, jovem ou adulto) se conectasse com sua base, pés/alicerce, estabelecesse relações com o espaço interno e o espaço externo do corpo, no tempo dos seus gestos, das suas ações e expressões, proporcionados pelo ritmo e imaginário poético do contexto da dança do coco.

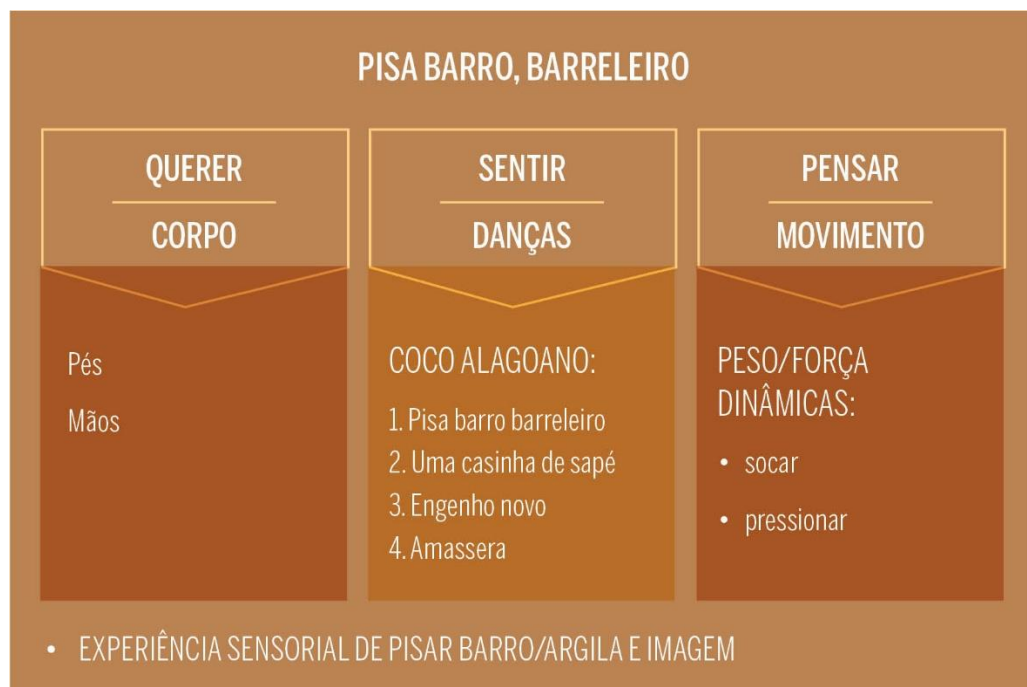
Os desenhos com lápis de cor realizados pelas crianças, como meio de compartilhar ideias sobre a imagem do Corpo-casa, revelam informações sobre o

⁶⁹ (C) – usei apenas iniciais para preservar a identidade dos participantes.

imaginário em diálogo com o pensamento de cada uma, além de proporcionar uma representação da imagem que possuem do seu corpo e dos sentidos evidenciados na proposição dessa analogia.

Esse encontro inaugurou o percurso de estudo das práticas que possibilitam a percepção corporal de cada participante, por meio do contato com o barro, em que as extremidades do corpo – pés e mãos – foram acionadas, a fim de ampliar o conhecimento da unidade corporal.

Figura 43 – Quadro 3 – Pisa barro



Fonte: Autora

2.2.2 Mais quem é...

2º Encontro

A música e a dança *Mais quem é que eu danço hoje?*, (apêndice 1) do coco alagoano, inspirou a prática desse encontro. Após o ritual de chegada, apresentei, com ênfase nos pés, a pele, camada de aprofundamento das reflexões sobre a vivência do dia.

Andar descalço na praça, sobre suas diferentes superfícies (gramado, cimento, terra) e sobre o barro/argila, sem interferência, para conectar-se com a terra, observar o espaço físico, respirando profundamente, foi a proposição inicial. A ação desencadeada de pisar na argila, relacionando-se com ela por meio das sensações do contato ao pisar com partes distintas dos pés, e nela modelar ou carimbar o próprio pé, concluiu essa experiência.

Figuras 44 a 45 – Fotos Pisadas no barro/argila, marcas dos pés na esfera e formas do imaginário das crianças



Fonte: Fotos e acervo da autora

O objetivo de identificar a primeira camada do Corpo-casa que corresponde a pele, um envoltório sensório-motor, por meio da percepção tátil dos pés em contato com diferentes superfícies, com ações de suas partes e formas de imprimi-las no barro/argila, como possibilidade de reverberação para todo o corpo, permitiu observar a concentração de cada pessoa ao conectar-se com o material. A unidade corporal,

por meio de sua base de apoio, os pés, e do envoltório pele foi visível, o que favoreceu os momentos seguintes dessa vivência.

No piso coberto com linóleo⁷⁰, sem argila, desenvolvi práticas para a percepção da estrutura óssea por meio da percussão, com as mãos, no ritmo do Coco, enfatizando a célula básica do baião. Os ossos, como terceira camada, foram acionados com o corpo em posição vertical, da cabeça até os pés, e dos pés até as mãos, no percurso de sua unidade com a imagem de uma estrela. Utilizo essa imagem em minhas aulas de dança: o corpo, entre o céu e o mar, é uma estrela na terra.

A percussão, como um recurso dinâmico para despertar a percepção da estrutura corporal, confirmou a (in)corporação do ritmo do Coco Alagoano e ainda ativou as cadeias musculares, que correspondem à segunda camada do Corpo-casa.

As cadeias musculares acionadas conduziram os movimentos fundamentais (expansão, recolhimento e expansão) com a dinâmica do Deslizar (movimento lento, direto, leve e com fluência controlada), que se refere a uma ação completa em relação aos esforços, segundo Laban. A pele foi sensibilizada quando o corpo percorreu os níveis do espaço baixo, médio e alto com a sensação da pele deslizando, primeiro em contato com o linóleo e, depois, no entorno.

Figura 46 – Foto o corpo em movimentos fundamentais I



Fonte: Fotos e acervo da autora

⁷⁰ Linóleo é um material específico utilizado para forrar o chão, apropriado para palcos e ou espaços cênicos.

Assim, a percepção do corpo em movimento, com a sutileza da dinâmica Deslizar, foi estimulada para que o espaço pessoal, em diálogo com o espaço físico, fosse coautor dessa comunicação dos Princípios do Movimento. Além dos níveis do espaço, as direções (frente, atrás, lado esquerdo, lado direito) também foram estimulando os giros e saltos.

O meio social concluiu a experiência: em dupla, houve o toque das mãos, para que cada pessoa pudesse sentir a pele da outra e deixasse o movimento do contato conduzir a dança. A música “Mais quem é que eu danço hoje?” acompanhou a dança improvisada, e a dança com a evolução tradicional do Coco Alagoano.

Esse encontro possibilitou fortalecer as pisadas e suas reverberações, uma vez que sua estrutura depende da base, como diz Pallasmaa (1971):

um passeio na floresta é revigorante e saudável graças à interação constante de todos as modalidades de sentido; Bachelard fala da “polifonia dos sentidos”⁷¹ ... Todos os sentidos, inclusive a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato – como especializações da pele. (p. 39)

A respiração foi ampliada nessa experiência multissensorial da arquitetura corporal, com seu movimento de expansão e recolhimento, percorreu os espaços internos do corpo sem deixar de acompanhar, em harmonia, o movimento de torção da estrutura óssea, acionado pelas cadeias musculares que a envolvem e que possui a pele como revestimento de conexão. Foi pisar, modelar, percutir, cantar e dançar *Mais quem é que danço hoje?*, para se habitar, encontrar o seu lugar no mundo e seu par.

Figura 47 – Foto o corpo em movimentos fundamentais II



Fonte: Fotos e acervo da autora

⁷¹ Informações sensoriais que a natureza proporciona.

22 de setembro – depoimento compartilhado

“Caminhar pela relva úmida e irregular, firmando os pés para manter a estrutura; abrir as janelas da alma para arejar a casa, absorvendo os encantos da natureza; tudo alinhado ao pisar a argila, fez perceber a importância da base para deixar fluir a leveza do nosso corpo. Percussão dos ossos desperta a musicalidade interna, preparando o Corpo-casa para liberação dos movimentos da alma, através do pulsar do coração, criando uma dança com a expansão e contração dos músculos. O contato da pele com o linóleo e o ar, foi como arrumar a casa para receber o outro, representado pelo toque das mãos que se unem em um único pulsar onde dançamos juntos. Cada uma dança o movimento do outro.”

C.

Essa participante, interessada em acompanhar os *Sete encontros com dança em família*, ao compartilhar sua experiência desse dia, identificou a especialização que a pele possui em relação aos sentidos e ainda ilustrou como o pensamento reflete o que guardamos na memória e na imaginação.

Ao abordar a trimembração social presente na proposta política pedagógica de Steiner (In. LANZ, 2011), relacionei com os contextos das Manifestações Populares radiccionais, especificamente do trabalho humanizado e artesanal do mutirão de construções de casas de pau-a-pique. O sentido de “vida espiritual / cultural” é contemplado na reflexão sobre o valor espiritual, cultural e artesanal do brincante, trabalhador na labuta diária com a terra. Para fundamentar as práticas desenvolvidas com barro, que consideram o pensar, o sentir e o querer conforme a pedagogia Waldorf, um caminho do meio. Caminho de equilíbrio em que liberdade, igualdade e fraternidade fazem parte do trabalho intergeracional em espaço público.

Após a prática, o registro por escrito da experiência e a conversa compartilhada, finalizei o encontro desse dia, que contou com a presença de dois adultos e duas crianças.

Não houve participação das crianças nas práticas de movimento, pois elas ficaram envolvidas na modelagem com argila. Uma casinha de barro foi apresentada nesse dia, durante o café, para o estudo das camadas das casas em analogia com o corpo, o que estimulou as crianças, que permaneceram durante todo o tempo envolvidas nesse trabalho. Construíram móveis, árvores e moradores, entre outros objetos imaginados.

Figura 48 – Foto da maquete de uma casa de pau a pique construída em 2016¹



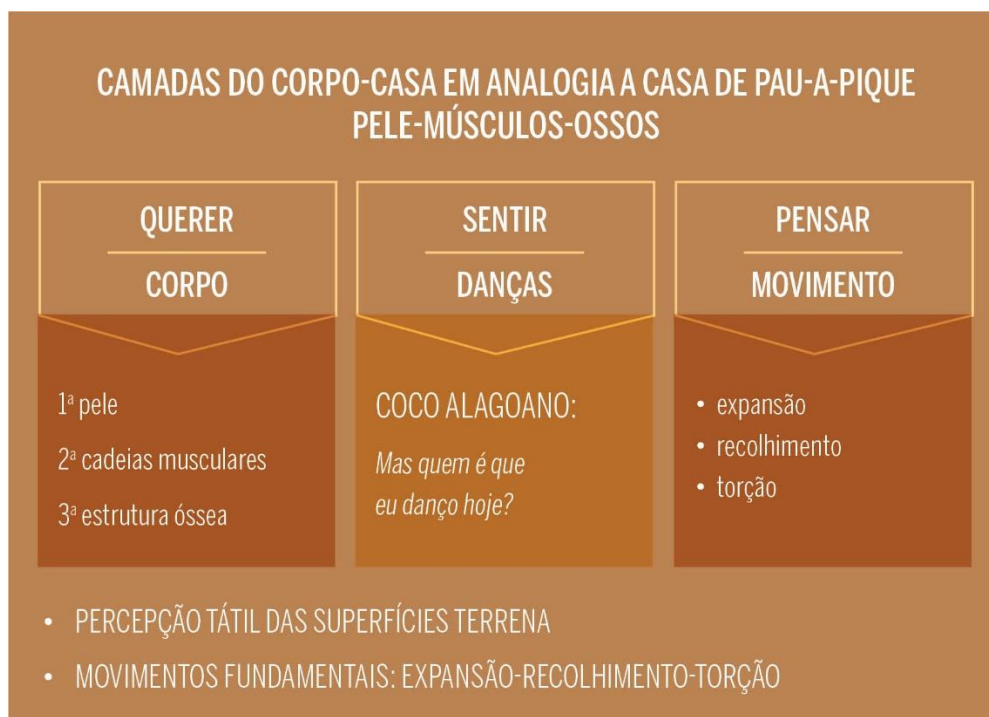
Fonte: Fotos e acervo da autora

Figura 49 – Foto da Modelagem as crianças



Fonte: Fotos e acervo da autora

Com a formação de um diminuto grupo intergeracional, constatee a força do querer em cada participante, a entrega e o interesse pela investigação da materialidade do barro/argila, nos pares de geração, evidenciando o quanto a educação não formal permite ao Corpo-casa ser habitado de forma híbrida. Os adultos, em sua construção das camadas que constituem a arquitetura corporal, e as crianças na modelagem com barro como extensão do seu próprio corpo.

Figuras 50 – Quadro 4 – Mais quem é...

Fonte: Autora

2.2.3 Brincar e dançar

3º Encontro

A vivência desse dia contou com a participação de duas adultas, e de uma criança, que esteve presente em todos os encontros.

O início da prática pisando no barro/argila teve como desafio fazer bolas e rolinhos. Durante a modelagem com os pés, conversamos sobre a técnica da cerâmica denominada acordelado, mais comumente chamado de rolinho, e sobre os objetos modelados a partir dessa forma. Identificamos o assunto corporal relacionando as esferas e os acordelados com a estrutura óssea do corpo.

Identificamos que o esqueleto possui ossos arredondados e longilíneos. Fomos percebendo que, para a realização da proposta, era necessária a transferência de peso com mudança de pé, para que a articulação coxofemoral⁷² não ficasse sobrecarregada,

⁷² A articulação coxofemoral, localizada na região da pelve do corpo, é uma articulação esférica, formada pelo acetábulo, superfície côncava, onde há uma depressão da pelve, com a cabeça do fêmur.

gerando desconforto. Chegamos a conclusão de que era importante a sustentação do corpo pelo centro de gravidade⁷³, a fim de manter os espaços articulares.

Pelos pés, o corpo é convidado a entrar em estado de atenção, por ser desencadeada, de imediato, a percepção sensório-motora. Nessa vivência, as cadeias musculares ativaram a percepção estrutural do corpo em movimento, durante a transferência de peso de um pé ao outro, para a modelagem da esfera e do acordelado, e a ativação a coordenação motora, em marcha, sem sair do lugar.

Após a modelagem com os pés, observamos a diferença da produção dos participantes: acordelados compridos, curtos, grossos e finos surgiram. Para a criança que estava presente, o desafio de modelar os rolinhos com o pé não foi aceito. Sua necessidade de mexer com as mãos para construir a casa, que já tinha como meta, foi mais forte, embora tenha participado da preparação do barro até o final, até o momento em que cada uma se voltou para a modelagem com as mãos a partir da união dos acordelados. Interessante foi essa criança, nesse dia, ter modelado o seu pé, o que não havia feito na proposta do encontro anterior.

Figuras 51 a 52 – Fotos sobre a reverberações plásticas da pisada e dos acordelados

Casinha / Pé de criança



Vaso / Poço / Espiral



Fonte: Acervo da autora

⁷³ O centro de gravidade no corpo corresponde, segundo os estudos de Rudolf Laban (1978), à tendência natural do movimento em relação ao fator Peso, relacionado à região da bacia (cristas ilíacas, cóccix, sacro e púbis) com a sensação pesada a favor da gravidade; logo, a força necessária para o movimento adquire apoio, em oposição ao centro de leveza, que se localiza na região das costelas, na altura do esterno. Na cultura oriental, está relacionado ao centro vital, região de onde a energia essencial se manifesta, denominada Ki.

Em seguida, a produção com as mãos correspondeu ao imaginário ligado ao desejo e a memória de cada um: casinha, poço, espiral com um “centro marcado” e vaso surgiram dos acordelados, acompanhados de narrativas sobre cada objeto. Antigamente, muitas casas tinham poço, local onde muitos acontecimentos ou acidentes ocorriam com o corpo. Algumas ocorrências salientados pelos participantes são os seguintes:

- O dedo de uma das participantes tem cicatriz de quando, na infância, ficou preso na manivela de puxar água do poço.
- Outro caso curioso foi o de duas mulheres que brigaram próximas do poço e uma delas foi jogada nele. A sorte foi ela, por estar acima do peso, não ter caído dentro dele.
- Também houve relato de crianças que caíram no poço e tiveram que ser regatadas por bombeiros.

No primeiro encontro, uma das participantes, a mesma que modelou o poço, ao tocar na argila, havia se lembrado do barro do poço que tinha em sua casa, na infância, por ter a mesma textura.

A memória acionada pelos sentidos amplia a imaginação e nos faz pensar sobre experiências que, ao atravessarem o corpo, deixam marcas e, ao serem despertadas, podem ser transformadas em arte. Aqui, a relação com o barro/argila em suas formas primárias (esfera e acordelado) para modelagem proporcionou conhecimento sobre uma parte da construção do Corpo-casa ao ativar a percepção da estrutura corporal e do movimento circular, arredondado, relacionado à coordenação motora.

Isso nos remete ao conhecimento sensível (GODOY, 2013) no qual acionamos nossas percepções para identificar e acionar o para sentido/significado ao que permite fazer com que essas memórias se conectem a compreensão do corpo no mundo que habitamos.

A escolha da dança do Pião do Coco Alagoano (apêndice 1) para este encontro fortalece o aprendizado sobre o movimento circular, presente nos giros, nas torções e nas espirais, identificado nas evoluções dessa dança e no movimento do brinquedo pião.

Após a modelagem com histórias pessoais, fomos brincar de pião. Como não dava para jogá-lo no gramado nem no linóleo, nos dirigimos para a quadra. A alegria por causa do pião foi imediata, assim como pela corda, que, associada com a fieira

do pião, bem como com o acordelado modelado com o barro/argila, foi incluída nessa prática lúdica.

Jogamos pião com algumas frustrações, pois a dinâmica de movimento necessária para lançá-lo não foi tão fácil de conquistar. Mesmo assim, houve perseverança de uma das participantes, que obteve sucesso. Jogamos e observamos os movimentos diferentes de jogar os outros piões e seus giros, um com forma espiral desenhada, que, em movimento, revelava uma ilusão ótica curiosa; outro de cabaça que emitia som, possível de escutar mesmo com o barulho local; e outro, ainda, que invertia seu apoio durante o giro.

Aqui, a dinâmica Chicotear (movimento rápido, flexível e forte) é a mesma de jogar o pião. Sua movimentação requer uma coordenação motora específica e, na dança, configura-se como uma energia de vigor técnico.

As Manifestações Populares Tradicionais presentes nesta pesquisa envolvem os brinquedos e as brincadeiras da infância como um dos pilares do Corpo-casa, porque carregam em sua ludicidade justamente o desafio do domínio do movimento. Tendo em vista, além da dinâmica Chicotear presente na brincadeira de lançar o pião, a movimentação inerente ao repertório envolvido na vivência desse dia, que gerou experiência no corpo em movimento, das ações que foram acompanhadas de sentido e significado. São ações possíveis de serem representadas e/ou reinterpretadas em outros contextos, inclusive na dança.

Nesse sentido, a construção de conhecimento aqui dialoga com os estudos de Godoy (2018, p. 42) quando coloca que o “conhecimento é construído a partir dos saberes estabelecidos pelo sujeito, a partir do olhar para a sensibilidade e estesia, em conexão com o contexto em que cada um está inserido”. Ao transformar a vivência em experiência, a pessoa “(in)corpora”, diz a autora, o que foi vivido no corpo e pelo corpo, e se trata de um conhecimento sensível. É importante ressaltar que essa noção vem dos estudos de Larrosa apud Geraldi (2002) sobre o sentido da experiência, o brincar como liberdade de expressão, que é valioso por si só, mas inserido em um contexto educativo, em dança.

As ações de amarrar e pular corda foram de grande interesse da criança, bem como outras brincadeiras, como pular “cobrinha” (movimento da corda em ondas); relógio com estrelinha (uma pessoa no centro gira a corda mais curta para os participantes em roda saltarem sem deixarem a corda encostar no pé); pular com

corda normal e com corda dupla. Nesta última, o desafio dos adultos foi entrar no tempo certo e pular mais rápido.

Figuras 53 e 54 – Fotos das brincadeiras e brinquedos – piões e cordas



Fonte: Fotos e acervo da autora

Encerramos as brincadeiras e fomos para o linóleo, no qual os corpos naturalmente ficaram estendidos recuperando energia. Lembramos dos rolinhos e falamos sobre os movimentos de giro e rolamento dos piões, bem como dos pulos realizados nas brincadeiras de corda. O repertório de brincadeiras foi pensado para ampliar a experiência corporal, mas também como compensação do movimento de giro. Quando giramos muito, ficamos tontos. Para controlarmos a tontura, precisamos fixar um ponto no espaço com o olhar, bater os pés firmes no chão ou pular.

Os brinquedos pião e corda contribuíram para a percepção do ritmo, envolvendo o pulso do bater corda, o ritmo dos pulos, e as evoluções da dança do pião, que possui uma diversidade de pisadas, como saltitar, sapatear, girar. E ainda a pausa, com o movimento de bambear, ou a pausa de todo o corpo (incluída na versão desse Coco). Um de cada vez, os participantes puderam rolar e observar o rolamento do outro: primeiro ir e vir rolando com ênfase na unidade e na lateralidade corporal; depois, rolar até o centro do linóleo e nele girar construindo uma espiral com mudanças de apoio até o nível alto. Voltar na mesma espiral e seguir rolando. Observamos o caminho de movimento de cada um e a Fluência de movimento, ora mais controlada, ora mais liberada. Tais observações apareceram nos comentários dos participantes, que se afinaram na linguagem da dança a partir da sistematização do movimento (LABAN, 1978).

Após algumas repetições individuais e em grupo, seguimos com o preparo para o coco de roda com a dança do Pião. Colocamos saia – inclusive ofereci uma para a

criança, um menino, que a aceitou – e imediatamente o movimento do giro foi vivenciado de forma ampla, ao redor do corpo. Identifiquei que não deveria ter oferecido a saia para ele, pois, ao mesmo tempo que isso estimulou o giro, também o inibiu para participar da dança. É importante deixar que a escolha seja feita pela criança, o que, nessa situação, poderia ter contribuído para sua participação na dança.

Dançamos a coreografia da Dança do Pião (apêndice 1) com pausa, com a música que diz *Amostre sua figura, pião!*, frase que acrescentei a partir de outras músicas do Pião que ouvi fora do contexto do Coco Alagoano. Realizamos uma improvisação utilizando pausa, movimento e giros.

As ações realizadas a partir da dança do Pião, envolvendo rolamentos, giros e pulos, e as vivências com os brinquedos da infância atuaram efetivamente, implicando todas as cadeias musculares. O foco recaiu na coordenação motora, com a exploração de cada brincadeira, com investigações do giro em espiral, mudando de níveis, do baixo para o alto e do alto para o baixo.

O processo educativo de dança com barro, nessa experiência com a dança do Pião do Coco Alagoano, acionou uma movimentação estrutural do corpo a partir da percepção de: apoios, espaço articular, rolamentos, giros, pulos, pausa e dança.

Figuras 55 a 59 – Fotos de momentos de exploração de movimentos circulares (torção e rolamento). Interação criança adulto em deslocamentos e pausas nos níveis com apoios



Fonte: Fotos e acervo da autora

“Massagear os pés pisando a argila ou fazendo os rolinhos, além de remeter aos tempos de criança, equilibra e fortalece nosso alicerce pela conexão com a mãe terra. Daí, a construção de algo maior, a partir dos rolinhos moldados com os pés, me possibilitou materializar, com o auxílio das mãos, o objeto gerador daquele barro (o poço). Brincar com o pião, observando seus movimentos, foi um convite ao corpo, a participar daquela dança espiral crescente, como se nossa casa estivesse sendo lentamente embalada, com a consciência em seu alicerce. Da mesma forma que aplicamos um estímulo sobre o pião, nosso corpo é estimulado pela música. O pular corda também lembra o constante ir e vir, ligando céu e terra em constante movimento. O processo todo foi como participar da dança do universo.”

C.

O compartilhamento por escrito de C. revela um percurso pessoal em que memória e imaginação deram forma ao pensamento sobre a possibilidade de construção do Corpo-casa. Ao conectar pés e mãos, ampliou a autoconsciência e, para o registro dessa vivência, reforça que o movimento de espiral vivido em seu corpo corresponde à forma geométrica desse segundo encontro, denominado *Brincar e dançar*.

A figura a seguir mostra as modelagens dessa vivência e da anterior. Chamo a atenção para a casinha de pau-a-pique apresentada aos participantes, bem como para a sobra dos acordelados e espiral – esta última representou o encontro.

Figura 60 – Foto da exposição das modelagens em barro/argila



Fonte: Fotos e acervo da autora

A espiral, forma geométrica, possui curvas planas e um centro. Com a possibilidade de aproximação e distanciamento desse centro, o corpo em giros como um pião constrói espirais, experimenta movimentos de expansão e de recolhimento. A torção presente na estrutura corporal acompanha os movimentos, organiza, equilibrando as tensões musculares do corpo no espaço.

O corpo, segundo Béziers-Piret (1992, p.123), é um volume dinâmico em equilíbrio, e:

... O movimento constrói os órgãos do movimento e é construído por ele: o osso tem a forma que lhe dá o músculo, ao passo que o músculo faz o movimento determinado pela forma do osso... os músculos se equilibram para construir os movimentos de torção próprios da coordenação e, em cada observação, consideramos a forma particular dos ossos... Há coincidência entre o sentido do movimento do esqueleto e aquele provocado nele pela gravidade.

Figura 61 – Foto de Piões diversos



Fonte: Fotos e acervo da autora

Quando o movimento brincante com a dança do Pião nos envolve com giros, rolamentos, pulos e pausas, vivemos a coordenação motora com os Princípios do Movimento e tradição.

Figura 62 – Quadro 5 – Brincar e dançar

Fonte: Autora

2.2.4 Casa iluminada!

ENERGIA – é a essência que realiza o movimento, a sua transformação, a vitalidade, enfim é o que origina e mantém a vida⁷⁴.

Odair Carlos Sabione

4º Encontro

Casa iluminada é uma metáfora da dança do Candeeiro⁷⁵ (apêndice 1). Ao considerar a energia do corpo uma metáfora da luz, esta se torna capaz de iluminar o Corpo-casa, dando vida simultaneamente a seus espaços internos e externos. O

⁷⁴ Trecho citado de apostila adquirida no curso de TUI-NA, na Escola Oriental de Massoterapia – EOMA, com professor Odair Carlos Sabione, responsável pelas informações e pela organização do material impresso.

⁷⁵ Dança do Candeeiro: brincadeira de pular em deslocamento no espaço. De um pé para o outro o corpo se equilibra e acompanha as direções do movimento nas formas riscadas. Em valsa, as pessoas dançam com o deslizar do balanço, à luz do candeeiro.

corpo, em sua forma de estrela de cinco pontas, brilha entre o céu e a terra, concebido em seus três pontos de referência: cabeça, membros superiores e membros inferiores. A partir dos movimentos fundamentais (expansão, recolhimento e torção), o corpo tem a possibilidade de se iluminar, isto é, dar luz, energia, para as suas atuações.

Para minha surpresa, nesse dia, recebi o relato de um adulto sobre seu acompanhamento do encontro anterior, com a filha, de longe, quando realizamos a dança do Pião durante a brincadeira de jogar pião e pular corda na quadra.

Por morar na região e ter frequentado a praça na época da sua infância e adolescência, lembranças foram acessadas com muito entusiasmo, como a da área do chafariz que então funcionava, embora na época também tivesse sido depredado por jovens que jogavam garrafas, entre outras aventuras que danificavam a praça. Além disso, brincadeiras como jogar pião e empinar pipa integraram sua história na praça. Desapontado, comentou que a comunidade que ocupa a praça durante a noite compromete sua preservação e o uso no mesmo período, em razão da falta de segurança. Segundo Pereira (2013):

É com o seu corpo brincante no chão da natureza que a criança recebe e celebra a memória, ampliando e atualizando o passado. Os ensinamentos do brincar dizem respeito a algo como a memória do futuro. O brincar é uma função transcendente do humano, uma vez que extrapola a condição do tempo e do espaço do cotidiano. Como afirma nosso geógrafo Milton Santos, “nós humanos habitamos em dois lugares; na terra e no infinito”. Ao brincar as crianças sabem transitar naturalmente entre esses dois lugares: vão da terra ao céu em poucos minutos, conversam com seres imaginários, inventam personagens, projetam mundos, inauguram espaços novos, solucionam possíveis conflitos do cotidiano através de recursos de sua capacidade de imaginação. Brincando são capazes até de suspender o tempo. Nas brincadeiras as crianças representam em ato um imaginário com infinitas possibilidades de exploração, alterando a ordem estabelecida e criando outras ordens. (PEREIRA 2012, p.58).

Inspirada no aprendizado teórico e por experiência viva que tive em meados dos anos de 1997 e 98 na Casa Redonda, com a Péo (Maria Amélia Pinho Pereira), alternei a ordem desse encontro, que não foi iniciado com a pisada do barro/argila, mas por desenhos e lembranças sobre o brincar.

Figuras 63 e 64 – Fotos dos desenhos e lembranças sobre o brincar



Fonte: Fotos e acervo da autora

Ao chegar mais uma família, a conversa sobre o espaço da praça, a área verde e as brincadeiras tradicionais da infância teve continuidade. Entre o material disponível estava o livro *Giramundo* (2007), de Renata Meirelles, que traz uma pesquisa realizada em comunidades ribeirinhas no Amazonas, oportunidade para introduzir a proposta do encontro com a dança do Candeeiro, do Coco Alagoano. Por terem sido identificados brinquedos e brincadeiras tradicionais da infância, como a amarelinha, parecida com um dos passos da dança do Candeeiro, busquei enriquecer o assunto com imagens respectivas de variedades de brincadeiras de riscar o chão, registradas no livro apresentado.

A brincadeira da amarelinha, já muito investigada nas minhas práticas em dança, permitiu, nessa vivência, enfatizar o quanto as brincadeiras tradicionais da infância são ricas para identificar o desenvolvimento do corpo da criança. E o quanto são preciosas para criar outras possibilidades sobre o corpo e o movimento. Aqui, o olhar está voltado para uma perspectiva de pensar dança em espaços públicos, tendo no brincar não sua descontextualização, mas sua valorização, principalmente em ressonância com as palavras de Pereira (2013, p. 54): “é inconcebível imaginar um espaço de educação de crianças sem a presença da natureza”.

Ao brincar em contato com a natureza os movimentos são manifestados com uma identidade própria e ainda fortalecidos em uma identidade coletiva, ampliada com as Manifestações Populares Tradicionais. E, aqui, cabe mais uma referência a Pereira (2013):

Onde fica o Brasil dentro das nossas escolas? O primeiro conceito de cidadania começa pelo chão que pisamos e pelo respeito ao que nos une como povo em torno de um território onde se fala uma única língua

e onde uma riqueza cultural aguarda ser conhecida e reconhecida para ser compartilhada com outras culturas. Onde se encontram nossos cantos, nossas danças, nossos mitos, nossas lendas, nossas artes e artesanatos construídos ao longo de nossa história que ultrapassa os 500 anos festejados? (p. 56)

Lembrei a todos da época em que não havia luz elétrica e era preciso fazer uso desse tipo de iluminação. Juntos, acendemos o candeeiro, penduramos na árvore e segui com meu relato sobre os movimentos da dança do Candeeiro, que contém movimentos de brincadeira de criança, nesse caso, a amarelinha. Em ambas havia a transferência de apoio dos pés por meio de pulos, com seus ritmos próprios e relacionados.

No espaço do linóleo, que é utilizado para as propostas de dança que requerem maior intimidade com o deslocamento do corpo no nível baixo do espaço, finalizei essa etapa do encontro, seguindo para outro espaço, a fim de dar continuidade ao trabalho.

Com a proposta de experienciar os movimentos das brincadeiras de amarelinha, bem como as brincadeiras relacionadas com a dança, fomos para o espaço físico apropriado para correr e riscar o chão. Não seria possível desenhar as amarelinhas no gramado que rodeia a casa, tampouco realizamos a brincadeira de pega-pega, com a variedade do Jabaculê⁷⁶ (apêndice 6), razão pela qual fomos novamente para a quadra, sem obstáculos, proporcionando liberdade ao movimento. Logo em seguida, fomos para o espaço do chafariz e espelho d'água, onde seria possível riscar a amarelinha livremente.

Ao chegarmos na quadra, que nesse dia e horário estava vazia, apresentei a brincadeira do Jabaculê finalmente⁷⁷, que é um tipo de pega-pega, escolhida por causa da relação com o fogo do candeeiro. Jabaculê, uma figura do imaginário infantil,

⁷⁶ Jaculê é brincadeira de pega, e as crianças em roda cantam para o pegador escondido embaixo de um tecido no centro da roda. No final da cantiga, quando diz *Sua casa pegou fogo!*, o pegador / jabaculê sai de baixo do tecido e se põe a correr atrás de todas as crianças. Quem for pego recomeça a brincadeira. Essa versão foi adaptada pela Cia Giz de Cena (disponível em: <https://conexaocacilda.wordpress.com/2013/09/30/proprio-para-menores-apresenta-meio-dia-panela-vazia-com-cia-giz-de-cena/>. Acesso em: 26 set. 2019). A origem do Jabaculê - Em Lavras (MG) acontece no mato, por isso é necessária a participação de um adulto. Tem como objetivo preparar uma armadilha para o Jabaculê, que representa a figura fantástica do imaginário popular e que lembra o Saci-Pererê por suas travessuras de esconder as coisas, entre outras. Disponível em: <http://mapadobrincar.folha.com.br/brincadeiras/diversas/712-jabacule>. Acesso em: 26 set. 2019.

⁷⁷ Essa brincadeira integra o repertório cênico da Cia. Giz de Cena, que realiza espetáculos para crianças. Participei de um deles, denominado *5 Dançadeira... Peiras Meiras Dimofeiras Seracoteirase*, em 2006.

come as crianças ao saber que sua casa pegou fogo. Uma roda foi formada em volta do Jabaculê, que ficou coberto por um tecido, e para isso utilizei uma das saias da dança do Coco. Na última frase da música – *sua casa pegou fogo!* –, o Jabaculê sai de baixo da saia e imediatamente corre para pegar uma criança / pessoa; quem for pego vira o pegador / Jabaculê.

Foi um momento de muita diversão, todos participaram com alegria. Infelizmente, o pai e a filha, que estavam presentes no início, foram embora. A criança acompanhou a decisão do pai, cuja justificativa estava relacionada à necessidade de realizar outras tarefas e à falta de tempo; a mãe da família, que participou de todo o encontro, quis registrar a brincadeira. A figura abaixo mostra as imagens realizadas por ela.

Figuras 65 a 69 – Fotos da brincadeira Jabaculê⁷⁸



Fonte: Dani Morita. Acervo da autora

Para a brincadeira de pular amarelinha, fomos para o espaço comentado pelo pai que precisou ir embora com a filha. Entre os antigos chafarizes, no espaço que se transformava em espelho d'água, as crianças construíram suas brincadeiras.

⁷⁸ **Jabaculê:** corpo e movimento unidos pelo esforço lúdico da eterna criança. Aqui observo o Corpo-casa habitado na sua construção contínua no ritmo de cada passo.

Figuras 70 e 71 – Fotos dos corpos brincantes no espaço físico da praça



Fonte: Dani Morita. Acervo da autora

Nesse espaço, cada corpo buscou deslocamentos superando desafios. Para o “corpo criança”, não bastou passar entre os chafarizes: ao encontrar um galho de árvore a disposição. Construiu sua passagem para o “mundo da realização”, no qual acredito morar a autonomia “cênica” de novos contextos para o desenvolvimento subjetivo da experiência artística e construção de conhecimento, também com os Princípios do Movimento.

Ao observar a organização corporal das crianças no desafio de escalar o chafariz, por exigir apoios do corpo em um tempo exato e tônus equilibrado para a execução, pude confirmar a valia da experiência contínua em relação a coordenação motora. Na Figura 71, os três momentos da mesma ação (preparar, subir e descer), das três posturas corporais, nos revelam uma arquitetura particular dos corpos, na relação cabeça, membros e eixo vertebral. Quando o corpo se organiza no espaço em busca de melhor ação motora, sua arquitetura corporal é constantemente alterada, somando-se a riqueza de estarmos em contato com a natureza, crianças, jovens e adultos, para nela ampliarmos nossas possibilidades de coordenação motora.

A presença das crianças correspondeu ao conteúdo programado. Riscar o chão com amarelinhas foi a brincadeira sugerida em seguida. O ideal seria riscarmos chão de terra batida, mas não tivemos como desafio encontrá-lo, uma vez que o espaço escolhido tornou-se potente para as explorações das crianças e de suas possibilidades de uso da praça, que hoje se encontra sem função, à mercê da degradação. No lugar onde uma das crianças colocou o galho para passar por baixo, havia cacos de vidro, que foram retirados pelo adulto que se envolveu na brincadeira.

Figuras 72 a 77 – Fotos de Amarelinha, a brincadeira de riscar o chão



Fonte: Dani Morita. Acervo da autora

Nesse momento, acompanhei a atitude corporal⁷⁹ das crianças ao desenharem as amarelinhas e iniciarem a brincadeira de pular cada uma delas. Também desenhei amarelinhas trazidas do meu repertório, inclusive dos estudos realizados com Renata Meirelles, quando identifiquei o inverso: a presença de ritmos e danças da cultura popular tradicional brasileira nas brincadeiras da amarelinha que havíamos estudado. Risquei as amarelinhas denominadas Teca-teca e Macaca, com desenhos e formas de brincar diferentes, assim como as danças relacionadas, da mesma raiz afro-

⁷⁹ Adotei o termo **atitude corporal** tendo em vista processos educativos do corpo, tanto no aspecto postural, como no de movimento. O postural em relação ao espaço físico que o corpo habita e se organiza; e de movimento, com base na atitude interna sob a luz da eukinética (EUK) que corresponde ao estudo dos aspectos qualitativos do movimento (RENGEL, 2003, p. 62.)

brasileira, mas com ritmo próprio, com as danças do coco e do jongo⁸⁰ – esta última, presente no Sudeste do Brasil. Nessa experiência, ao brincar na amarelinha Macaca, em que já havia utilizado o ritmo da dança do jongo em outras proposições, percebi que ritmo do coco também poderia ser tocado.

Depois de observar a brincadeira das crianças nas amarelinhas, em troca de impressões com a mãe de uma delas, refletimos sobre a importância dessa proposição, hoje tão distante da rotina das crianças, bem como a possibilidade de oferecer atividades lúdico-culturais. A mãe compartilhou sua preocupação com a estrutura corporal da filha: sua postura estava frágil, pois ela não fazia uso da articulação dos joelhos. Nesse momento, avalei que a brincadeira estava desempenhando sua função de ajuda saudável ao desenvolvimento corporal das crianças, uma vez que, para pular de uma casinha para outra, o corpo necessitaria da mobilidade da articulação dos joelhos, e do controle da cadeia muscular envolvida.

Após a exploração das amarelinhas, as crianças ficaram envolvidas com o jogo que desenharam juntas, com evoluções implicando desafios no percurso e passamos à proposta de encerrar com a dança do Candeeiro.

Com a compreensão de todas as crianças, voltamos para o espaço do linóleo, onde a dança do Candeeiro foi vivenciada com algumas adaptações em relação as evoluções tradicionais, com ênfase nas suas influências africana e ibérica⁸¹. Chamei a atenção para o movimento da umbigada⁸² acompanhado de passo semelhante ao da amarelinha e também para o movimento do balanço, com o ritmo da valsa. Em seguida, o movimento da valsa foi investigado individualmente pelas crianças ao dançar livremente balançando partes do corpo e, logo depois, em duplas. Nesse momento, o objeto candeeiro foi incluído na dança. Como num jogo, sempre que mudava o ritmo, com o movimento de giro, o candeeiro era entregue para outra pessoa acompanhando o tempo musical.

Candeeiro, oi
Tá na mão de iô iô

⁸⁰ O jongo é uma dança Afro-brasileira da região sudeste do Brasil.

⁸¹ A música da dança Candeeiro do Coco Alagoano recria o ritmo que marca a influência africana, com o trupé que renova a pisada Indígena, e acrescenta o passo da valsa ibérica.

⁸² A umbigada é um movimento mencionado no Coco, aproximação do umbigo de cada pessoa. É denominado em Alagoano “coco de visita”, quando uma pessoa recebe a umbigada de outra e do par, conforme a coreografia. Ocorre também no tambor-de-crioula maranhense, no batuque e no samba-de-roda baiano. Em culturas africanas é relacionada ao gestual coreográfico das mães e amigas ao compartilharem fertilidade com a noiva, na festa de casamento tradicional conforme Bueno (2014).

Candeeiro, ai
Tá na mão de ia ia!
Ô ô ô ô ô!

Refrão da música do Candeeiro (anexo 1)

Figura 78 – Foto do momento de relato das experiências



Fonte: Alexandre Soriano. Acervo da autora

Após todos terem dançado com o candeeiro, o último o colocou no centro da roda; juntos, acompanhados do verso improvisado por mim, finalizamos, apagamos o candeeiro e mantivemos a roda para conversarmos sobre a experiência do encontro.

Nesse encontro, não amassamos o barro/argila; o momento dedicado ao depoimento do pai morador da região e a conversa sobre o brincar e a natureza na praça foi um tempo estendido. Para que a brincadeira com as amarelinhas fosse realmente desenvolvida, assim como a brincadeira do Jabaculê, bem como a própria dança do Candeeiro com seu respectivo objeto, concluí o encontro sem pisar o barro / argila.

Sem dúvida, a experiência do dia não foi completa, por ter faltado a pisada no barro, embora o aproveitamento com envolvimento de todos, tenha sido revelador do potencial das proposições desse encontro. Houve reverberação nos corpos e nos movimentos, que se expandiram de forma expressiva, lúdica e criativa.

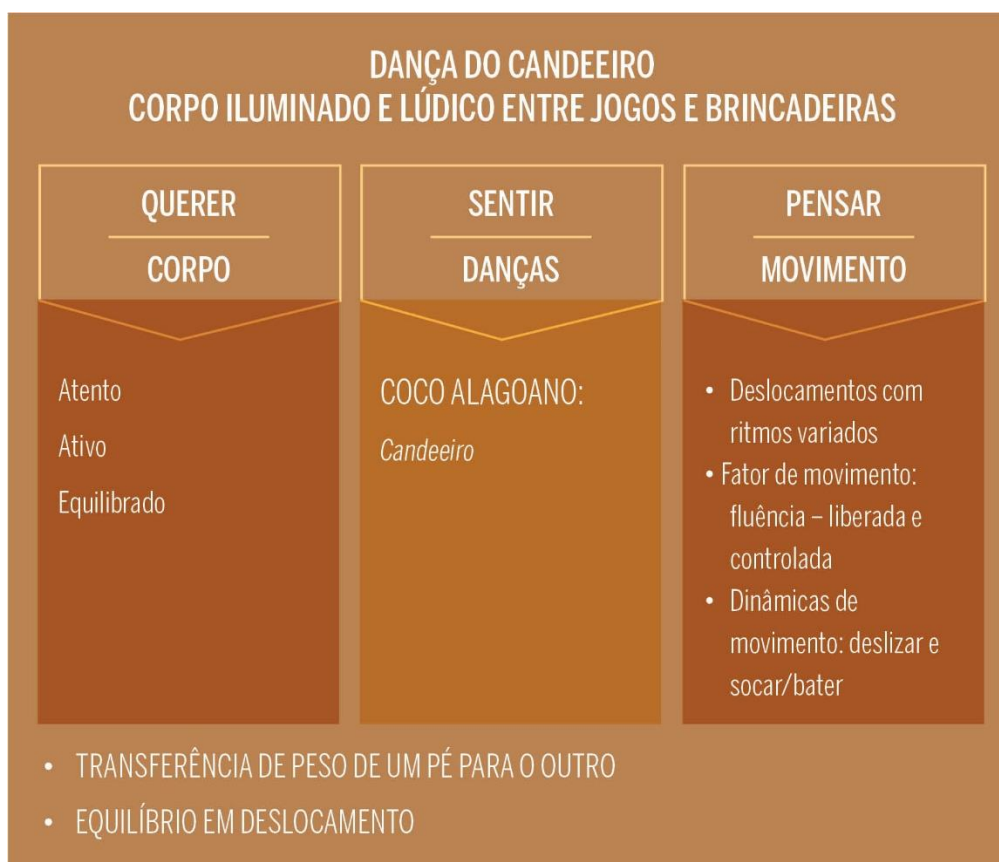
O encontro objetivou conhecer a terceira camada – estrutura óssea – por meio de seus apoios, enfatizando os pés e as articulações. Através da imaginação, foi apresentada a possibilidade de “iluminarmos” o Corpo-casa na medida em que estivéssemos em expansão de nossos movimentos, e de diminuirmos a intensidade

da luz na medida em que estivéssemos em recolhimento. Foram vivenciados tanto o recolhimento do corpo como sua expansão. Principalmente na brincadeira do Jabaculê, a intensidade dos movimentos foi visível.

A transferência de peso nos pés, nas amarelinhas, durante os deslocamentos com pulos na frente, atrás e nas laterais, proporcionaram apoios diferenciados, mesmo que sutis, pelo fato de as crianças estarem usando tênis. Aqui, é reforçada a necessidade de espaço físico específico para determinada ação. Ainda assim, a vivência foi contemplada, com seus objetivos, por ter favorecido uma experiência diversa com o ritmo. Com a dança do Candeeiro, sobre o linóleo e descalços, gerou-se uma mudança de apoio dos pés com qualidade diferenciada de movimento.

A mudança do ritmo do coco, e em dado momento do baião, para o ritmo da valsa, com o respectivo passo – da amarelinha para o da valsa –, enfatizou, na mudança de dinâmica, a alteração na organização motora do corpo. Passou de um movimento pulado, com a dinâmica de bater os pés no chão, para uma dinâmica de deslizar, com balanço, os pés no chão, envolvendo uma grande parte das articulações.

Esse foi um encontro no qual, com a pisada no barro/argila e com as mudanças de dinâmica e passo, a (in)corporação da experiência articulada a partir dos apoios dos pés teria sido efetivada. Mas entre o céu e a terra foi possível viver o corpo em sua plenitude de movimento lúdico, expressivo e de lembranças de um espaço potente em suas possibilidades de partilhas e construção de arte e conhecimentos.

Figura 79 – Quadro 6 – Casa iluminada!

Fonte: Autora

2.2.5 Criança em festa

5º Encontro

Nessa vivência, a infância foi celebrada com pisadas no barro, modelagem da figura-personagem Bumba-meu-boi e suas brincadeiras, a partir da dança do coco Pega o Touro⁸³(apêndice 1). Com seu ritmo vibrante, a dança proporcionou mais um jogo dançante entre as brincadeiras de pular corda, amarelinha e pião, sem faltar a brincadeira do Jabaculê, muito solicitada pelas crianças.

Criança em festa, ao unir bebês, crianças, jovens e adultos, possibilitou ampliar o imaginário do território que contextualiza a pisada ou trupé do Coco Alagoano nos

⁸³ **Dança do Pega o Touro:** a presença da figura do Bumba meu boi, alegria da *Criança em festa*. Com abraço, força e liberdade de expressão, o boi sai do mourão, brinca e dança.

trabalhos e festas de comemoração da construção das casas de pau-a-pique. O Coco fez parte e se constituiu com o seu diferencial de dança relacionado aos trupés característicos.

Ao ter (in)corporado (GODOY, 2013) a dança do Pega o Touro, principalmente pelo seu espírito lúdico, e incluí-la em minhas aulas de dança para crianças em espaços de educação formal, ocorreram adaptações ou releituras, a partir dos Princípios do Movimento. Releituras com o objetivo de alcançar o melhor aproveitamento das crianças nos aspectos relacionados à dança e voltados para o desempenho corporal. Tanto nas formas espaciais da dança como do espaço social, com formação de duplas.

Sem descaracterizar a dança, troquei a umbigada por um abraço, que se transformou em cerca de mourão: o touro preso no mourão durante a introdução da música, só com o canto, tenta fugir usando toda a sua força, mas o “mourão de braços” reage. E, com resistência, ativa o centro de força na região da bacia e umbigo, não deixa o touro escapar até que o ritmo dado pelo pandeiro anuncie o início da dança/brincadeira. Assim, a dança sempre foi muito bem recebida por sua brincadeira dançada, algumas vezes também em forma de jogo, quando o desafio era o de acompanhar a chegada de cada touro no tempo preciso do ritmo, em que o último a chegar perderia.

Figura 80 – Foto da dança do Pega o Touro – Coco Alagoano



Fonte: Natália Menezes. Acervo da autora

O fato de ter incluído a figura do Bumba-meu-boi⁸⁴ nessa vivência vai ao encontro do imaginário daquelas Manifestações Populares Tradicionais com a presença do boi/touro e cavalinho/burrinha, entre outras figuras-personagens que representam os animais.

Hoje, em São Paulo, temos o mestre Tião Carvalho, que está comemorando quarenta anos de intensa atividade com a música popular e que há trinta mantém a tradição do Bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão no bairro do Butantã, na Zona Oeste de São Paulo. Para mim, que tive o privilégio acompanhar essa brincadeira popular tradicional, foi natural, nessa vivência, unir a brincadeira popular com a figura do touro/boi com música e dança de Alagoas e do Maranhão. Dessa forma, concebi esse encontro, *Criança em festa*, como algo que é da criança e para ela, uma vez que as Manifestações Populares Tradicionais e o fortalecimento da identidade cultural dos participantes estão implicados neste estudo.

Nas pesquisas realizadas por Mário de Andrade⁸⁵ quando esteve em Natal, ao fazer a seguinte anotação em 10 de janeiro de 1929: “Porque Chico Antônio não é só a voz maravilhosa e a arte esplêndida de cantar: é um coqueiro muito original na gesticulação e no processo de tirar coco”. (ANDRADE, 1984), ele se encanta ao relatar sua admiração ao ter acompanhado a cantoria do

“Boi Tungão”, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por 10 minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Que não era desse mundo mais. (p. 9)

O Coco, ritmo característico do Nordeste, já ressoa em boa parte do país. Em seus cantos, trata de assuntos de várias ordens, e no legado que Mário de Andrade deixou para sua amiga Oneyda Alvarenga, ela organizou os Cocos da seguinte forma: Cocos de Terra (Geográficos, Meteorológicos, dos Vegetais e Atlânticos); Cocos de Engenho; Cocos da Mulher; Cocos dos Homens; Cocos dos Bichos; e Cocos de Coisas e de vários assuntos. Não tenho como intenção abordar o patrimônio de

⁸⁴ Bumba-meu-boi é um folguedo que envolve as diferentes linguagens artísticas: música, dança, teatro e artes manuais. Está presente nas festas de São João do norte e Maranhão, e nas festas de Natal e Reis no restante do país. Foi priorizado por Mário de Andrade entre as Danças Dramáticas do Brasil conforme Bueno (2001 e 2014).

⁸⁵ ANDRADE, M. de. *Os Cocos*. Prep., intr. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.

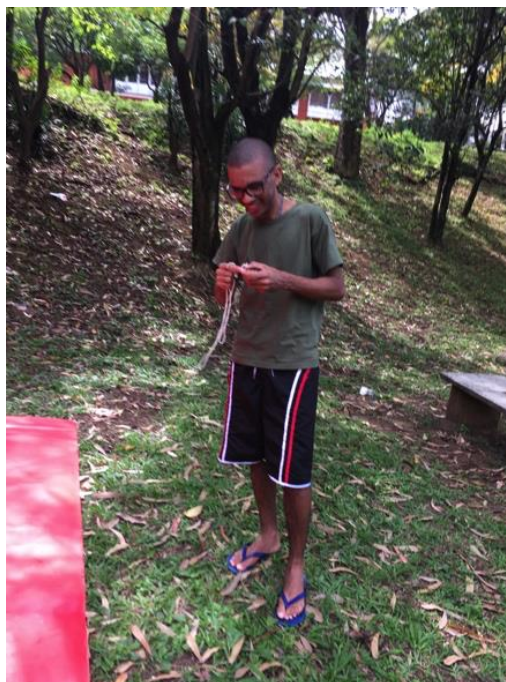
Manifestações Populares Tradicionais que Mário de Andrade nos ofertou, sob a preciosa documentação de Oneyda Alvarenga. Apenas cito brevemente os registros que dialogam com as práticas em dança na fundamentação do Corpo-casa, e me referi ao Boi Tungão⁸⁶, que, nesse encontro, compareceu para evidenciar a presença do boi na poética do imaginário popular.

Receosa, com tudo preparado, mas sem a organização dos brinquedos nos espaços físicos externos, como havia pensado, levei para o linóleo a cesta de brinquedos e iniciei a brincadeira. Nesse momento, já estava rodeada por pessoas que haviam chegado e contava com a participação do rapaz que, nos encontros anteriores, esteve presente apenas dedilhando seu violão. Sua demonstração de como brincava de pião na infância foi acompanhada por todos, mas ele logo voltou para sua atividade com o violão.

Para minha surpresa, novas famílias chegaram, constituindo um grupo intergeracional. Logo após a pisada no barro/argila, aproveitei o entusiasmo de todos no tempo da modelagem para, ao cantar músicas do repertório da dança do coco alagoano, brincar com movimentos e pausas. Como estratégia de aquecimento para a dança do dia: o Pega o Touro (apêndice 1).

⁸⁶ Boi Tungão, nesse momento, foi trazido para evidenciar a presença do assunto animal nas cantorias do Coco, evidenciado com a figura personagem do folguedo Bumba-meu-boi, e como brinquedo da tradição popular.

Figuras 81 a 86 – Fotos do encontro Criança em festa



Fonte: Natália Menezes. Acervo da autora

A dança foi um verdadeiro brinquedo vivo, e a repetimos várias vezes a pedido das crianças. Nesse momento, os pré-adolescentes estavam juntos e fomos para o chafariz e espelho d'água. A mãe de um deles os acompanhou, e me vi totalmente mergulhada na cantoria do coco, tocando e dançando. Sentindo a fruição e atenta para, entre os tempos Cronos e Kairós⁸⁷, não perder o momento para incluir o boi na dança.

O boi, assim que foi convidado para dançar, contou com a disponibilidade lúdica de um dos pais para ser seu manipulador, chamado miolo. Com o filho dentro do boi, ocupou a roda dançando com a burrinha, personagem que acompanha os passos do boi em todas as danças. A criança que brincou dançando com a burrinha permaneceu com ela até a brincadeira de pular corda, após o cortejo realizado até o espaço físico do chafariz que havia sido preparado.

Foi uma realização ter proporcionado uma roda de dança tão animada, com adultos e crianças no ritmo da Dança do Coco, com Boi, touros, burrinha e cantorias que envolveram o coco da Paraíba e o de Pernambuco.

Figura 87 – Foto do Bumba-meu-boi



Fonte: Natália Menezes. Acervo da autora

⁸⁷ O termo *Kairós* é usado também em teologia para descrever a forma qualitativa do tempo, como o “tempo de deus” (a eternidade), enquanto *Cronos* é de natureza quantitativa, o “tempo dos homens”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kair%C3%B3s> Acesso em: 3 out. 2019.

Esse registro revela o quanto as manifestações populares tradicionais nos alimentam com a energia calorosa da dança que rodeia figuras simbólicas do reino animal. Animadas pela alegria humana de dar vida por meio do domínio do movimento, elas expressam a vitalidade da cultura popular, no encontro dos olhares, no acompanhamento rítmico das palmas, nas pisadas dançantes.

Em um clique, uma cena potente que permite refletir sobre a essência humana.

Figura 88 – Foto do Bumba-meu-boi na roda do Coco Alagoano



Foto: Natália Menezes. Acervo da autora

Criança em festa teve, de forma expressiva, um registro fotográfico. Foram vários cliques que proporcionaram uma narrativa poética com as imagens capturadas do “estado anímico”⁸⁸ atingido pelas pessoas, revelando, como num enredo, a história de cada corpo em movimento.

⁸⁸ “O anímico é o domínio inacessível à observação corpórea. A existência corpórea do homem acha-se manifesta aos olhos de todos; a anímica, o homem leva dentro de si, como um mundo seu. Porém pelo *espírito* o mundo exterior se lhe apresenta de uma forma superior. É em seu íntimo, sem dúvida, que se lhe revelam os segredos do mundo exterior; porém no espírito o homem sai de si e deixa as

Figura 89 – Foto do Bumba-meu-boi e o Touro



Fonte: Fotos: Natália Menezes. Acervo da autora

Em cortejo, seguimos para o espaço do chafariz, que havia sido preparado para as brincadeiras. A cesta de brinquedos, que continha pião, corda, tijolo e giz para riscar o chão e a saia para cobrir o Jabaculê, nos acompanhou.

A única imagem fotográfica do espaço das brincadeiras e brinquedos corresponde ao tempo de pausa que o cavalinho teve, com o qual o bebê aproveitou para também brincar. O registro em vídeo foi realizado. Embora a câmera tenha acompanhado o cortejo em movimento e ficado fixa no tripé, um pouco distante, pude contar com o apoio de um participante para essa iniciativa, uma vez que me propus a realizar esses encontros como uma produção independente, sem essa estrutura de apoio.

coisas pronunciarem-se sobre si mesmas, sobre o que tem significado não para ele, mas para elas.”
Steiner (In; Lanz, 1994, p. 26)

Figura 90 – Foto do cavalinho acolhedor entre brinquedos e brincadeiras



Fonte: Natália Menezes. Acervo da autora

Com um tempo razoável, observei e participei das brincadeiras. O pai que pulou corda com o filho, a curiosidade pelo som do pião de cabaça, as formas de pular amarelinha e também o sentar e conversar das mães que, ao mesmo tempo, acompanhavam tudo, inclusive o bebê. Momento em que pude acionar memórias e confirmar pensamentos sobre o quanto as Manifestações Populares Tradicionais inspiram nosso espírito brincante, e tornam visíveis os Princípios do Movimento e da coordenação motora de forma natural.

Próximo do horário de término desse encontro, realizei a brincadeira do Jabaculê, unindo todas as crianças, e retornamos ao espaço do linóleo para o encerramento.

O boi e o cavalinho voltaram em festa. O pai não fez questão de voltar dançando com o boi, então aproveitei para brincar com ele. Foi muito divertido, porque aqui a brincadeira do boi foi de correr livremente com o cavalinho, enquanto todos os seguiam.

Bem cansados, convidei os participantes a se deitarem no linóleo. Após a chegada de todos, realizei um descanso coletivo a partir da roda de movimento com a brincadeira de serra-serra, finalizada com as pessoas deitadas e apoiadas umas nas outras para ouvir cantigas de ninar. E cantei “Murucututu”⁸⁹ (apêndice 5).

⁸⁹ Canções Amazônicas 3 - Jane Vaquer - Murucututu. Disponível em:

Figura 91 – Foto da Roda de movimento



Fonte: Natália Menezes. Acervo da autora

Figuras 92 e 93 – Fotos da Roda de movimento e relaxamento





Fonte: Natália Menezes. Acervo da autora

Figura 94 – Foto do corpo em repouso expansivo



Fonte: Natália Menezes. Acervo da autora

Quando me deparei, no início, com a possibilidade de não ter um público mesmo que mínimo para desenvolver a proposta, em razão de ser Dia das Crianças, não esperava a experiência fluida que ocorreu.

Todas as ações realizadas pelo corpo dos participantes nessa vivência foram acionadas pela energia vital que brota dos movimentos que cada brinquedo, brincadeira, música e dança proporciona ao ser reavivado, dada sua natureza lúdica e consistente de sentidos interativos.

Considero a ação de pisar no barro/argila como tendo um papel de concentração dessa energia no corpo. Quando pisamos no barro/argila, desbloqueamos os pontos de energia⁹⁰ localizados nos pés e revitalizamos nosso corpo por meio de uma melhora de circulação da energia e do sangue. O mesmo ocorre quando transferimos o barro/argila para as mãos e com elas trocamos de energia com o material. Além de fortalecer nossa vontade e dar forma às nossas imaginações poéticas e representativas do mundo ao qual pertencemos. O corpo com suas extremidades, uma unidade em forma de estrela, com pés, mãos e cabeça em conexão, concentra a energia necessária para cada movimento, cada expressão.

Com a Manifestação Popular Tradicional do Bumba-meu-boi, de diversas regiões do Brasil, presente nas grandes festas populares do ano (Natal, Carnaval e São João), podemos acompanhar o que foi enfatizado nessa vivência: a brincadeira como fonte de energia do corpo. Entre muitas figuras personagens, o boi centraliza o brinquedo popular, e o brincante, com a alegria de ser o miolo condutor do boi, concentra sua força e segue noite adentro com os movimentos fundamentais, equilibrando sua energia. Quando apreciamos o boi maranhense dançando, em especial, somos capturados por sua leveza nos caminhos que cria no espaço.

A experiência com a força em oposição, da cerca que prende o touro, esteve presente na dança do Pega o Touro (apêndice1) e animou esta vivência *Criança em festa*, uma comemoração voltada para crianças de todas as idades, pois a energia do brincar contém a sabedoria que acompanha o imaginário popular.

A substância do brincar é a alegria.
A natureza é seu território primordial.

Lydia Hortélio⁹¹

⁹⁰ “Energia (Ki), que é a força plasmadora de tudo o que existe e circula no organismo humano em trajetos precisos, na camada subcutânea, formando uma rede circulante”. (DONATELLI, 2011, introdução).

⁹¹ Citada por Pereira (2013, p. 53), Lydia Hortélio é educadora e musicóloga, e seu trabalho é voltado para a cultura da infância. Disponível em: <https://mapadobrinhar.folha.com.br/projeto/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

O terreno escolhido para a construção do Corpo-casa não poderia ser outro se não o integrado à natureza. Os próximos passos serão para lançar voo, com a confiança em pousar no espaço “preservado” da mãe terra, onde encontramos respeito, devoção e celebração ao nos conectarmos com as danças indígenas.

Figura 95 – Quadro 6 – Criança em festa



Fonte: Autora

2.2.6 Araúna – a leveza do voo no corpo

6º Encontro

A sensação de leveza do corpo no voo com a dança do coco da Araúna (apêndice 1) foi despertada com bastão de bambu, com várias ações no corpo e com as brincadeiras indígenas dos Guaranis, Kariris e Kalapalos, acentuando a conexão com a natureza. O imaginário popular foi representado pela ave aráuina, na sua modelagem, e pelas danças de cada etnia indígena. Objetivei relacionar o bambu com a estrutura da casa de pau-a-pique tendo em vista a estrutura óssea do Corpo-casa.

Nesse encontro, minha ancestralidade foi convocada: minha avó era neta de indígenas. Ela se casou com um descendente de português no Rio de Janeiro e, quando veio para São Paulo, sua vida mudou radicalmente.

As lembranças do meu primeiro setênio são marcadas por momentos em que vivi imersa na natureza, com a sensação de pertencimento. Nas férias, no sítio dos meus padrinhos, me vejo ordenhando, nadando no rio, brincando livremente no chão de terra com minhas primas. E a noite, a imagem que guardo com muito carinho é a da casa iluminada por velas em cada cômodo, e o sentimento de saudades dos meus pais.

Meu envolvimento com as Manifestações Populares Tradicionais mantém harmonia com os elementos da natureza, com os animais e espiritualidades simbólicas que residem no imaginário poético das etnias que compõem a cultura brasileira.

A música “Araruna”, cantada por Marlui Miranda,⁹² dos índios Parakanã do Pará, tem a seguinte tradução:

Araruna, arara azul voa.
Será que essa arara azul é minha?
É minha ou sua?
Araruna canta agora, Araruna vamos trabalhar.
Aeore vai, nós vamos trabalhar
Aeore vai, Araruna, arara azul, voa.
Será que é minha ou sua arara azul?

A tradução da música permite a reflexão sobre o trabalho enquanto as araras voam, e trago essa referência, que consta no repertório das minhas aulas de dança, justamente com esse foco, que não explícito, e cujo objetivo é proporcionar liberdade de voo aos meus estudantes.

Mestre Verdelinho,⁹³ em sua música sobre os passarinhos, também pergunta: “por que é que se prende um passarinho?”. Daria para ampliar a lista relativa a esse tema que tanto tem a nos dizer e conscientizar sobre os aprendizados com a natureza, aqui, das aves. O apelido de Mestre Verdelinho foi escolhido por ele por ter se

⁹² ARARUNA, Índios Parakanã do Pará. Adaptação/arranjo: Marlui Miranda. Vocaís: Marlui Miranda. Piano: Bugge Wesseltoft. Baixo acústico: Rodolfo Stroeter. Marlui Miranda *IHU – Todos os Sons*. Associação IHU - Pró Música e Arte Indígenas, 1995. CD, faixa 6. Acessar <https://www.youtube.com/watch?v=3dS2fUcHhzg>

⁹³ Mestre cantador de Coco Alagoano. CD – *Mestre Verdelinho das Alagoas*. Coleção Música Popular Alagoano, vol. I, 2006. Acessar <https://www.youtube.com/watch?v=X6hNMg5ZgMM>

lembrado da sua infância, quando pegava passarinho na esparrela⁹⁴. E todos os cantadores de Coco da época tinham apelido de passarinho.

A dança da Araúna⁹⁵ do coco alagoano aflora no repertório valores que considero essenciais para uma educação que priorize a liberdade, a leveza e o respeito para com as culturas e seus saberes ancestrais, além do enriquecimento dos procedimentos práticos em dança. Pelo imaginário lúdico, poético e cultural, amplia-se o diálogo da tríade temática deste estudo: Princípios do Movimento, Manifestações Populares Tradicionais e Educação. Os Princípios do Movimento em seus aspectos expressivos; as Manifestações Populares Tradicionais em seus valores sociais; e a Educação em seus meios de relação com os espaços de construção de conhecimento.

A preparação para esse encontro contou com a organização de um material que ainda não havia sido utilizado: o bambu. Não foi possível adquirir bambus com medida padrão para a finalidade principal de automassagem, então aproveitei os que tinha em casa e os levei para a praça.

O bambu, como recurso didático, é carregado de valores ancestrais, e a cultura oriental, com propriedade, oferece muitos conhecimentos sobre sua materialidade. Em sua qualidade física, o bambu é portador de uma rica diversidade a ser explorada e investigada pelo corpo e seus movimentos.

Após a organização geral para o encontro, e no horário de início da prática, os participantes começaram a chegar, e, para minha surpresa, quase juntos. Foi mais um dia em que a presença intergeracional marcou essa pesquisa.

Foi especial ter dado início com o grupo formado. Ao reuni-los, convidando-os para uma roda, entreguei um bambu para cada um, ao mesmo tempo que comentei a analogia que faço com a casa de pau-a-pique, associando as qualidades do bambu aos ossos.

Como primeira indicação, pisamos no bambu, relacionando os pés com o alicerce da casa. Depois do enrolamento da espinha dorsal, sentimos o apoio dos

⁹⁴ Um tipo de estilingue, galho de árvore forquilhado com elástico amarrado nas duas pontas utilizado para prender e lançar um objeto (pedra) na mira, nesse caso, no passarinho.

⁹⁵ Dança da Araúna: reverência à cultura indígena. O bambu, com sua natureza firme e leve, promoveu voos com brincadeiras dançadas.

ísquios, conversando simultaneamente sobre sua função reflexa⁹⁶ para a verticalização da espinha dorsal, e seguimos deslizando o bambu da parte posterior do corpo para a parte anterior.

Figuras 96 a 102 – Fotos da automassagem com bambu



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Ao finalizar a automassagem com o bambu, chamei atenção de todos para a relação dos nossos braços com as asas dos pássaros. Deitamos para sentir as escápulas bem apoiadas no chão, observarmos o céu, as árvores e algum pássaro voando. Foi possível ver e ouvir o canto deles, o que foi enfatizado com os apitos

⁹⁶ O corpo na posição vertical utiliza os apoios dos pés, e quando sentado, os ísquios, apoios do tronco, que proporcionam movimento reflexo para o endireitamento da espinha dorsal.

feitos de argila que levei e toquei com as crianças, que logo se aproximaram para conhecer e experimentar.

Para que pudéssemos sentir e soltar a articulação da cintura escapular, sugeri que nos autoabraçássemos apoiando cada mão em uma escápula e que balançássemos de um lado para o outro. Em seguida, como um pássaro, movimenter meus braços como asas e convidei para voar junto quem quisesse voar também. A brincadeira de voar equilibrando o quadril apoiado nos pés do outro, que muitos já conheciam, foi incluída. Para esse trabalho prático, os princípios da Eutonia⁹⁷ foram adotados, em busca de experiências em dança. A pele, uma das camadas, em sua amplitude, é referência para o trabalho sensorial. Segundo Alexander (1976),

[...] devemos seguir na importância do órgão da pele para nossas relações com o ambiente (a terra, o espaço que nos circunda, as plantas, os animais, os objetos e outras pessoas) e para as funções de regulação dos processos bioelétricos que se relacionam intimamente com as funções motoras, sensitivas e neurovegetativas. (p. 25)

Figura 103 – Foto do céu e pássaros



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

⁹⁷ Eutonia: corresponde ao movimento harmonioso da tensão, do tônus. Estudo realizado por Gerda Alexander e registrado em seu livro, *Eutonia – Um caminho para a percepção corporal* (1991).

Figura 104 – Foto do balanço das escápulas, sons e voo



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Figuras 105 a 107 – Foto dos sons e voos de pássaro



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

A relação das Manifestações Populares Tradicionais com a natureza é, sem dúvida, um marco em seu valor cultural. A dança do Coco Alagoano despertou a conexão com os Princípios do Movimento, mas principalmente a consciência da riqueza da união dos povos, já que o Coco Alagoano somou influências africana, indígena e ibérica.

O corpo dos participantes, em movimento de voo, dançou acompanhado do ritmo indígena, com algumas evoluções dos Cariri-Xocó⁹⁸, dos Kalapalo⁹⁹ e dos Guarani¹⁰⁰. Iniciei com a música e dança “Passarinho tá...”, (apêndice 2) dos Cariri-Xocó, por ser uma dança que parte da roda para a formação de pares, com a possibilidade de seguir com diferentes movimentos e ações nos níveis e direções do espaço.

Adaptei a letra da música original presente no repertório (anexo 1) a esse momento do sexto encontro.

Passarinho tá?
Tá correndo!

Figuras 108 a 111 – Fotos Passarinho tá...?



⁹⁸ Cariri-Xocó: comunidade indígena do Nordeste. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/Cariri-xoko/print>. Acesso em: 16 jul. 2019. Para saber mais sobre a cosmologia dos Cariri-Xocó, ver Câmara Neto e Brandão (2018).

⁹⁹ Kalapalo: comunidade indígena do Alto Xingu.

¹⁰⁰ Guaranis: comunidades presentes na América do Sul.

Passarinho tá...?
Tá engatinhando!



Passarinho tá...?
Tá descansando!



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Passarinho tá...?
Tá abraçando!

Figuras 112 e 113 – Fotos dos ninhos de abraço



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Passarinho tá...?
Tá dançando!

A intergeracionalidade está presente no contexto das Manifestações Populares Tradicionais, principalmente no que se refere às transmissões orais. Sobre esse assunto, no capítulo “A tradição viva”, Hampaté Bá abre o texto com a seguinte passagem de Tierno Bokar (In. HAMPATÉ BÁ, 1982)¹⁰¹:

[...] a escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente. (p. 181)

No território das manifestações populares tradicionais brasileiras, reconheço minha identidade cultural híbrida e pulsante, que aponta para o envoltório do meu corpo, rodeada de saberes expressivos e fundamentados na memória dos mestres e mestras brincantes, que preservam a história ancestral do nosso país. Assim, Hampaté Bá (1982) declara o valor da tradição pela oralidade:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (p. 181)

Embora possa parecer estranho citar a cultura africana em um contexto de manifestação indígena, esclareço sua importância: é também, como nossa cultura brasileira foi constelada. Por se tratar de tradição antiga, os povos indígenas são fonte de transmissão oral, e, antes de enveredar por conhecimentos científicos da dança, foi pela oralidade que absorvi conhecimentos preciosos como os dos mestres do Coco Alagoano. Entre eles, destaco o Mestre Verdelinho, com quem aprendi muito, as Mestras Virgínia e Hilda, e o Mestre Benon, que conheci pessoalmente e que transmitiram a uma geração de interessados seus saberes sobre suas heranças culturais, assegurando possíveis continuidades. Guardo em mim, apesar da breve convivência com esses Mestres, um aprendizado insubstituível, o da linguagem corporal, especialmente valioso para mim. São corpos que transmitiram, com sua

¹⁰¹ Segundo Hampaté Bá (1982, p. 181), “Tierno Bokar Salif, falecido em 1940, passou toda a sua vida em Bandiagara (Mali). Grande Mestre da ordem muçulmana Tijaniyya, foi igualmente tradicionalista em assuntos africanos”.

vitalidade, a poética oral de suas músicas e cujos movimentos são de uma expressividade ímpar no que se refere a uma energia ancestral.

Ao conhecer Tkainã, dos Cariris-Xocó, (apêndice 2) tive a mesma percepção: um corpo jovem, porém habitado por uma linguagem corporal repleta de significados ancestrais. Aprender a dança acompanhada de sentidos me faz seguir com esse aprendizado, reelaborando práticas educativas em dança, e me instiga a investigar percursos que possam garantir encontros intergeracionais em proveito da continuidade da troca de saberes em composição com a sensibilidade que a natureza nos desperta.

Renata Fernandes (2016, p. 24), em sua pesquisa, diz: “acredito que aproximar as gerações em diferentes situações sociais, sobretudo as que envolvem necessidade de diálogo e troca de saberes, pode colaborar para a reconstituição dos ‘vasos partidos’ da memória”. A memória a que ela se refere está associada aos idosos com os quais teve contato e que, com sua pesquisa, tiveram voz, sendo esse um dos propósitos do Projeto Guaimbê de Pirenópolis-GO.¹⁰² Aqui, a intergeracionalidade acompanha essa visão, uma vez que a sociedade atual vive em constante pressão, com um corpo paralisado. Condicionado por uma tecnologia que tende a ser demolidora de corpos, impedindo-os de serem habitados de forma híbrida no potencial sensorial, motor e perceptivo

Figura 114 – Fotos Passarinho tá... voando!



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

¹⁰² Guaimbê: *Espaço e movimento CriAtivo*, concebido por Daraína Pregnotato, Brincante de Arte do Movimento e Cultura Popular, educadora social de corpo e alma. Disponível em: <http://www.guaimbe.org.br/>. Acesso em: 3 out. 2019.

Com a dança dos Kalapalo *Itó Huje*, batemos os pés no chão passando pelo labirinto da fila circular formada pelas mãos dadas, finalizando em roda com todos cantando juntos.

Figuras 115 e 116 – Fotos da dança indígena dos Kalapalos – *Itó Huje*



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

O revezamento entre as danças foi acompanhado com liberdade de expressão e de escolha, em participar ou não de cada dança e atividade com respeito para que a fruição acontecesse de forma participativa, tanto na prática como na apreciação.

Na sequência das danças indígenas, a dança dos Guarani foi a mais desafiante, por se tratar de uma dança guerreira, denominada *Xondaro (Apendic X)*. A vida nas grandes cidades oprime a capacidade motora e de deslocamento; estamos cada vez mais condicionados aos movimentos mecânicos e perdendo nossas habilidades. Um dos objetivos dessa proposta foi proporcionar aprendizados com os princípios da dança em contato com natureza.

Para a execução da dança *Xondaro*, utilizei um dos bambus para marcar o pulso musical e o passo básico: saltitar. Também foram estimuladas as ações que compõem a dança: pular, abaixar, virar estrela e rolar.

Figuras 117 a 120 – Fotos da dança indígena dos Guaranis – *Xondaro*



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

A roda de danças foi concluída com a Dança da Araúna, do Coco Alagoano, e mais uma vez houve um rodízio de subgrupo: as crianças, que haviam participado das danças indígenas, foram beber água, e os que estavam apreciando logo entraram na dança. O interesse específico de alguns participantes (educadores) tanto pela dança, quanto pelo toque do pandeiro ampliou a concentração nesse aprendizado.

Figuras 121 a 124 – Foto da dança da Araúna do Coco Alagoano



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Para o último momento desse encontro, trago para reflexão uma referência que me acompanha desde a época de estudo no magistério, que diz respeito ao livro *O desenvolvimento da capacidade criadora*, em que Brittain e Lowenfeld (1970, p. 29) se referem à imagem de crianças modelando em argila: “um artista de qualquer idade manipula e modifica seu material artístico, para realizar um produto que seja a sua própria expressão”.

Ela diz respeito à importância da experiência no exercício da percepção e da sensibilidade.

Pisar o barro/argila era o que estava faltando. Ao colocá-lo no centro da roda, iniciei a cantoria do Beija-flor do Coco Alagoano (Apendeice 1). Essa música possui um verso de embolada e verso solto; isso quer dizer que pode ser cantada tanto em verso estruturado como em verso improvisado. Aproveitei o improviso para chamar um a um para pisar no barro, sozinhos ou em duplas, e todos pisaram. Nessa dinâmica, pude observar as diferentes atitudes corporais para pisar o barro/argila, cantando e tocando. Minha apreciação teve como foco a qualidade da pisada de cada um e a relação estabelecida com o próprio movimento e com o movimento do outro em diálogo rítmico.

A capacidade expressiva dos pés é surpreendente: reverbera para o corpo movimentos também expressivos, bem como amplia a percepção dos espaços que o corpo ocupa.

Figuras 125 e 126 – Fotos da pisada com a cantoria do Beija-flor – Coco Alagoano



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Figuras 127 a 130 – Fotos da pisada em dupla e individual



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Figura 131 – Fotos da pisada em família



Fonte: Angela Oskar Acervo: Autora

Figuras 132 a 134 – Fotos do espaço cênico interativo



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Figuras 135 e 136 – Foto da pisada intergeracional



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Continuamos com a modelagem. As mãos, ávidas por tocar na argila, dar forma a imaginação pelos movimentos plásticos, que exigem concentração e um tempo introspectivo. O corpo, em estado de criação, leva para as mãos o seu pensar reverberando o que pulsa naquele instante.

A experiência que tive com argila, no quinto setênio, de modelar apitos na forma de peixe e pássaro, foi compartilhada para o grupo, com alguns modelos. E entre as modelagens realizadas, a forma de pássaro surgiu.

Figura 137 a 139 – Fotos das mãos no barro



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Figuras 140 e 141 – Fotos das materialidades que acionam o Corpo-casa





Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Figura 142 – Foto dos olhares, processualidade e criação



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Ao refletir sobre as imagens desse encontro, me chamaram a atenção olhares focados, estabelecendo diálogo com os movimentos do que está por surgir ou do que já surgiu do ato de modelar, entre o conhecido e o que nos foi revelado de novo. Os registros fotográficos dos processos desse dia de modelagem proporcionaram imagens que testemunham que, ao observar algo, estamos movimentando nossos pensamentos e fazendo uso da nossa subjetividade para criar conhecimento, novas criações, arte.

A metáfora “voar com os pensamentos” cabe muito bem para as futuras reflexões sobre esse encontro que teve como tema disparador a música “Araúna”.

Figura 143 e 144 – Fotos das modelagens sonoras



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Tivemos em nosso grupo uma aniversariante, que, ao se despedir, agradeceu por ter comemorado seu aniversário com essa experiência. Sem o marido, que estava viajando, pôde participar com as duas filhas. Cantamos “Parabéns pra você” e a abraçamos coletivamente.

Figura 145 – Foto do abraço coletivo



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

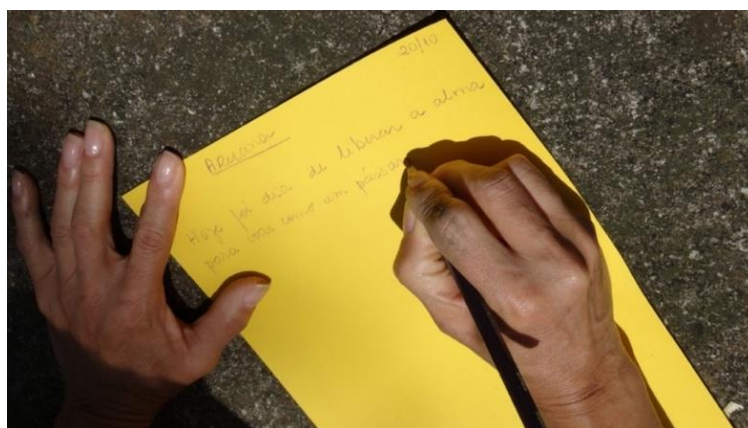
Lancei ainda um pedido para quem tivesse disponibilidade de tempo e desejo de compartilhar, por escrito ou por desenho, algumas impressões sobre o encontro. Não foram todos que aderiram, mas alguns imediatamente se prontificaram a deixar seu registro.

Figuras 146 e 147 – Fotos dos registros das experiências de dança com barro



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Figura 148 – Foto do relato de experiência com a Dança da Araúna do Coco Alagoano



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Os registros mostraram que as reverberações das práticas desse encontro foram além das percepções do corpo e dos espaços. Refletiram no imaginário poético da alma com possibilidades de movimentos ampliados de um corpo habitado.

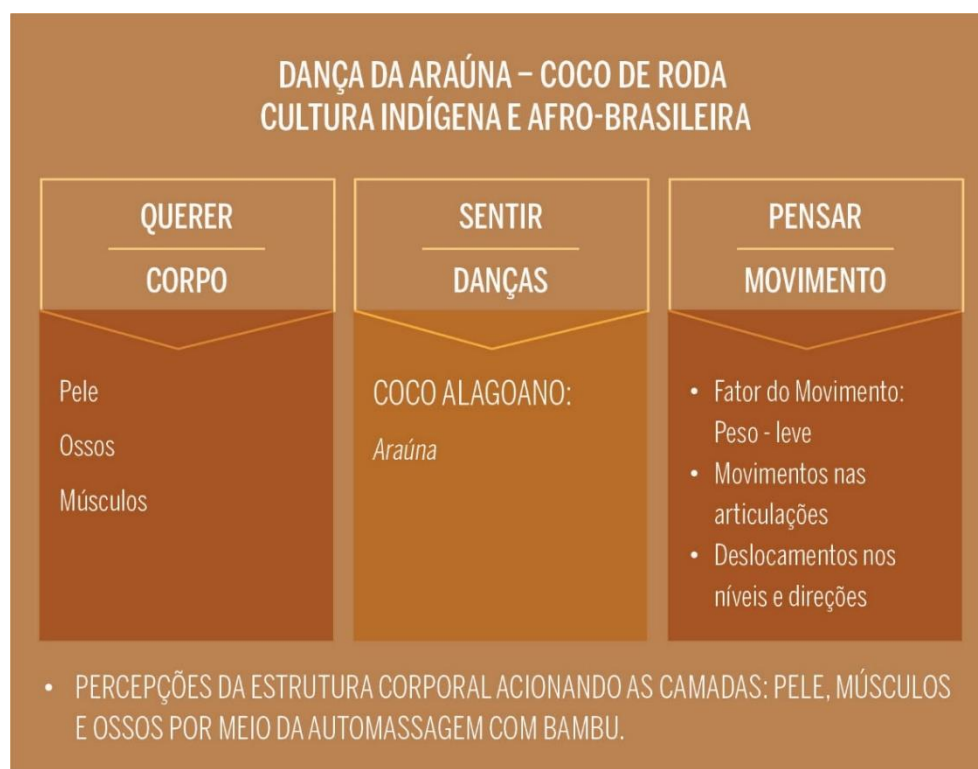
Figura 149 e 150 – Fotos entre o céu e a terra



Fonte: Angela Oskar. Acervo: autora

Na terra mãe os aprendizados foram diversos, e após a sensação de leveza no corpo, o imaginário pôde voar ainda mais longe, gerando terreno fértil para processos individuais e coletivos de criação. No próximo e último encontro, segue a pisada no barro em mutirão, com a poética musical da casinha de sapé e dança.

Figura 151 – Quadro 7 – Araúna – a leveza do voo no corpo



Fonte: Autora

2.2.7 Mutirão

7º Encontro

A dança do Coco *Uma casinha de sapé* (apêndice 1) integrou o mutirão que se materializou na construção de uma das diminutas casas de pau-a-pique. O objetivo, para essa finalização dos encontros, foi identificar por analogia as camadas constituintes do Corpo-casa, bem como fortalecer a energia vital dos participantes a partir das forças: do querer, ao pisar o barro/argila; do sentir ao preparar o barro/argila; e do pensar ao planejar a construção no coletivo.

Confesso que me senti insegura com a programação, talvez um tanto pretensiosa por estar sozinha. Para minha surpresa, dei conta e a prática desse encontro foi realizada com sucesso, principalmente pela formação do grupo.

Com a materialidade de gravetos de bambu, barbante e barro/argila, colocamos mãos-à-obra na construção da casinha de pau-a-pique. Para melhor rendimento em mutirão, nos dividimos em subgrupos para que as paredes fossem estruturadas. Durante esse “trabalho”, propus que cantássemos, pois estaríamos mais próximos da tradição. Perguntei se alguém teria o desejo de cantar alguma música; como ninguém se manifestou, comecei a cantar a música do “Bambu tirabu”¹⁰³ (apêndice 5).

Durante a cantoria, falamos o nome de cada um e, após uma rodada, repetimos, só que dessa vez com a sugestão de que aquele que fosse convidado se transformaria em um bambu, aproveitando para movimentar o corpo, espreguiçando-se. Foi um momento muito especial: cada um pôde expressar sua necessidade de movimento a partir da sua imagem do bambu.

Com as paredes quase prontas, as crianças manifestaram o desejo de entrar em contato com o barro/argila, e então coloquei em cena o que havia preparado: um suporte para a madeira que serviria de terreno para a casinha e dei início à pisada no barro/argila.

Estávamos todos envolvidos na construção da casinha, com o pai que no início do encontro se mostrou interessado, e sua atitude foi a de um verdadeiro engenheiro da nossa obra de arte. Inclusive, fez comentários o tempo todo, e todos relacionados ao valor da experiência que estávamos tendo. Ele foi o responsável pelas medidas

¹⁰³ Cantiga de roda, com ênfase no nome de cada participante. Crianças de Salvador/BA ensinaram para Lydia Hortélio, pesquisa esta registrada no CD *Abra a roda tin dô lê lê*, sob sua direção.

proporcionais da casinha, a concepção e realização do telhado, e buscou a folha da palmeira mais próxima para a cobertura.

No momento da tapagem, as crianças se envolveram por determinado tempo, depois foram para a quadra: os corpos pediam mais ação, movimento, brincadeira. Ao ver a divisão do grupo, deixei os adultos, que estavam totalmente imersos na tapagem da casinha, e fui ao encontro das crianças com os brinquedos.

Na quadra, quando cheguei com a cesta de brinquedos na mão, não foi preciso falar nada: logo cada criança pegou um brinquedo e começou a brincar. Corda, riscador de amarelinha, brinquedo pião e brincadeira do Jabaculê, esta última sempre muito esperada e solicitada por todos. Um grupo maior ficou na brincadeira de pular corda. Um dos meninos revelou curiosidade pelo pião, quis conhecer cada um. Com dificuldade para enrolar a fieira, compartilhou que seu pai, o mesmo que nos ajudava com a casinha, sabia jogar pião muito bem; outra criança riscou a própria amarelinha e pulou com grande alegria.

Durante as brincadeiras na quadra, duas outras crianças também jogavam acompanhadas de longe pelo pai, que estava na arquibancada, e então dividimos o espaço sem problemas. Ao iniciarmos a brincadeira do Jabaculê, os meninos se aproximaram com desejo de participar e imediatamente foram acolhidos por todos, além de chamarem a atenção pela corrida para escapar do pegador. O pai deles, muito orgulhoso com o desempenho dos filhos, os chamou no término da brincadeira. Quando disse que poderiam ficar para as próximas atividades do encontro, ele justificou dizendo estar sem tempo.

Também tínhamos pouco tempo. Ao retornarmos ao espaço do linóleo, nos deparamos com a casinha de pau-a-pique pronta. Uma beleza: tinha até uma cortina feita de crochê por uma das meninas, que não conseguiu focar na confecção da parede da casinha com a vareta de bambu e o pedaço de barbante, e quis fazer o trabalho manual que já havia aprendido.

Colocamos a casinha no banco da praça e aproveitamos o espaço para comemorar dançando. Retomei a dança do Candeeiro após contar que a escolha desta dança se deu por representar a luz que ilumina todas as casas e que, naquele momento, com a energia dos movimentos da dança, estaríamos iluminando nosso Corpo-casa.

Após a dança, sentamos em roda e finalizamos o encontro com cada um deitado ou apoiado no corpo do outro, em família, ou na pessoa mais próxima, para

ouvir a história que eu havia escolhido. Li a história *Menina de barro* (BERNARDES, 2013), sem mostrar a ilustração, para que cada um criasse sua imagem.

“Somos uma humanidade contínua de gerações e gerações, a praça tem de ser assim, cultivar o verde, esse projeto é fruto. Vamos plantar para colher, e vamos colher juntos, vamos ajudar, vamos cultivar o bom caminho... chamar os moradores.” (Pai)¹⁰⁴

Assim que agradei a presença de todos, começou a chover e, num mutirão de ajuda para recolher todo o material, fui poupada do esforço solitário dos encontros anteriores, ao carregar tudo sozinha ou com a ajuda de poucos que permaneciam, pelo fato de as pessoas terem outro compromisso naquele horário. Aqui a natureza não só ajudou, como também manifestou sua presença: foram sete encontros com frio, vento e sol, sem chuva que viesse inviabilizar a realização. Restou-me, nesse dia, muita gratidão.

A escolha por finalizar este relato de experiência com essas narrativas de imagens tem como intenção proporcionar uma experiência diferenciada.

Figuras 152 a 156 – Fotos da Arte manual do mutirão



¹⁰⁴ (Pai) – O motivo de não revelar o nome para preservar a identidade dos participantes.



Fonte: Alexandre Soriano. Acervo da autora

Figuras 157 a 160 – Fotos da Amassera



O dançarino tem ouvido nos dedos dos pés
Friedrich Nietzsche¹⁰⁵



¹⁰⁵ Friedrich Nietzsche, 1956, p. 224 apud Juhani Pallasmaa, 2011, p.13.

Figuras 161 a 164 – Fotos do terreiro da casinha de sapé



Fonte: Alexandre Soriano. Acervo da autora

Figura 165 – Foto da casinha de sapé



Fonte: Alexandre Soriano. Acervo da autora

Figura 166 – Foto da brincadeira do Jabaculê no mutirão

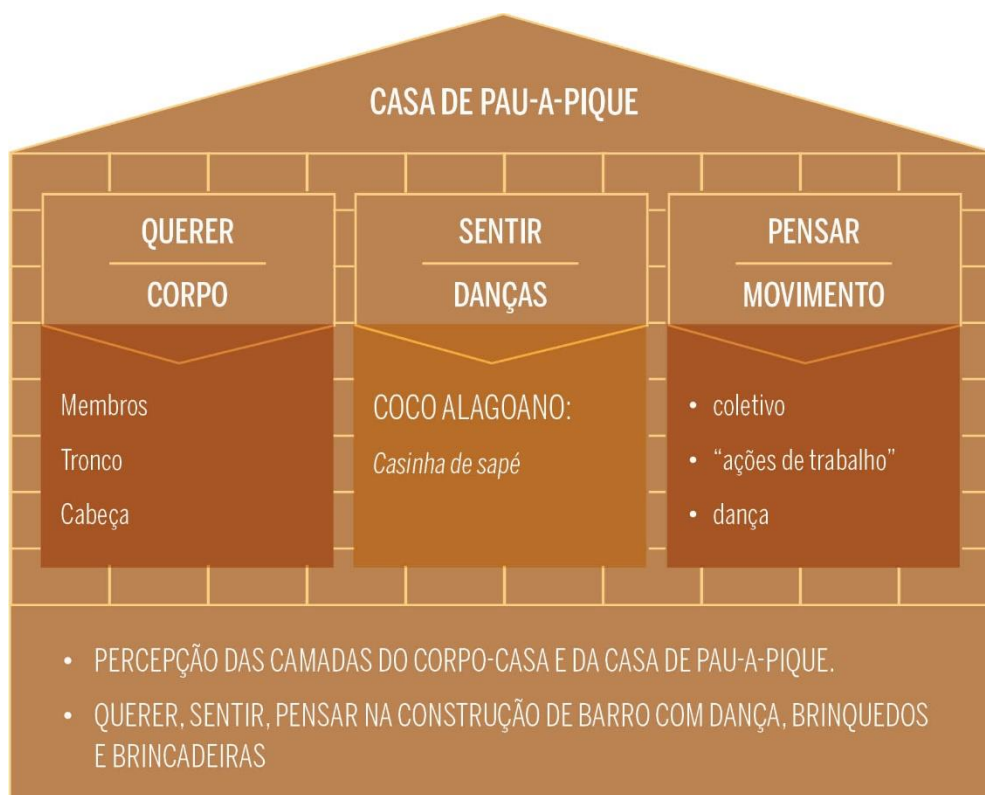


Fonte: Alexandre Soriano. Acervo da autora

Figura 167 – Foto da roda do Jabaculê



Fonte: Alexandre Soriano. Acervo da autora

Figura 168 – Quadro 8 – Mutirão

Fonte: Autora

3. Práticas com barro na construção do Corpo-casa

As práticas em dança com barro, acompanhadas pelos Princípios do Movimento em diálogo com as Manifestações Populares Tradicionais, nos *Sete encontros com dança em Família*, moveram energia corporal e pensamentos dos participantes, no processo de construção do Corpo-casa para sua habitação híbrida.

Esta experiência investigativa, com o grupo intergeracional que se formou em cada encontro e seus integrantes em particular, teve em sua edificação a matéria prima da educação, as lúdicas brasileiras em seus processos coletivos de aprendizados.

Ao me colocar como sujeito deste estudo, no meu Corpo-casa enfatizo a importância da unidade corporal em aspecto tridimensional. Ou seja, com a presença da trimembração querer, sentir e pensar, nas ações corporais do cotidiano nos espaços formadores de relações e relacionamentos.

A percepção dos espaços, interno e externo que envolvem o corpo, o denominado espaço pessoal, ofereceu possibilidades de movimento, localização espacial e segurança no deslocamento. A casa de pau-a-pique, segundo

a cultura indígena, tendo o sol como orientação, deve ser construída sempre com a porta principal direcionada para o leste para receber a luz renovada da manhã. Segundo o que foi transmitido para meu pai da sua ancestralidade indígena, essa orientação garante bons fluídos. Ao habitar o Corpo-casa e me localizar no espaço, em expansão, sigo também a referência dos pontos cardeais, de pé na postura da estrela de cinco pontas, posicionada de braços abertos e pés firmes na terra. Como educadora, nesta postura, localizo ao norte a Arte e Educação, como aurora boreal, beleza apreciada por novas janelas que se abriram.

Vejo a janela do querer, com a vitalidade das Lúdicas brasileiras, essência do movimento brincante que nos ensina sobre aspectos importantes da intergeracionalidade. A janela do sentir, que no ritmo do coração me mostrou a importância da escuta, do silêncio. E a janela do pensar, sobre o corpo como espaço de construção de conhecimento, acompanhado de atitude e identidade.

A (in)corporação dos fundamentos da Educação Lúdica, no sexto setênio, corresponde ao contínuo desdobramento das práticas desenvolvidas com a essência educativa das Lúdicas brasileiras, em que se valorizam: a vivência, como imersão nas proposições práticas, no aspecto participativo, com plenitude de entrega, identificação das possibilidades e limitações, sem julgamento e com oportunidade de se conhecer no espaço social; a experiência, com registro das marcas do aprendizado pessoal; e a reflexão, com questões sobre o como, quando, onde e com quem os conhecimentos absorvidos se multiplicariam em ações educativas nos contextos do educação formal, e não formal.

A palavra *ludus* do latim corresponde ao lúdico¹⁰⁶, que significa jogo, diversão, e está relacionada com a palavra brincar que, também de origem latina, corresponde a vinculum, a laço. Jogo e brincadeira, são atribuídos ao estado de vontade de participar, conceder tempo e espaço de fruição à construção de conhecimento sobre si e o mundo. A ideia do jogo na brincadeira e da brincadeira no jogo me encanta, pois o brincar para a criança possui regras como no jogo, e seriedade, em seu imaginário.

... o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação.

(HUZINGA, 2001, p. 3)

¹⁰⁶ <https://www.significados.com.br/ludico/>
<https://www.dicionarioetimologico.com.br/brincar/> ambos acessos, em 17.04.2020.

A presença do jogo neste trabalho está contemplada nos *Sete encontros de dança em família*. Os brincantes das Manifestações Populares Tradicionais nascem com uma herança ancestral desenvolvida no corpo, na alma e espírito, que carregam com vigor, matéria prima conectada com a natureza em sua beleza, sabedoria popular em suas celebrações sagradas e profanas.

... A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas à formas primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza. (HUZINGA, 2001p.10)

O brincante na (in)corporação da manifestação em que está se inserindo, advinda de uma tradição atribuída de sentidos e significados, fortalece o seu pertencimento a um grupo, uma comunidade. E no compromisso de seguir as regras fundantes da brincadeira, que possui uma estética própria, ele se expressa com liberdade.

A liberdade foi condição nos *Sete encontros de dança em família*, uma vez que a proposição para um grupo intergeracional contou com materialidades de natureza brincante, do lúdico. O que favoreceu ritmo e harmonia em sua programação, uma vez que as regras eram estabelecidas pela cultura já adquirida das brincadeiras e danças, tendo em vista o contexto junino que os participantes relataram ter tido envolvimento nos espaços da educação escolar. O barro, ao ser tocado com os pés, ampliou a possibilidade do brincar dançando, e ao mesmo tempo despertou percepções corporais, o que gerou interesse na vivência e suscitou experiências particulares, conforme registros compartilhados dos participantes.

A intergeracionalidade nas Manifestações Populares Tradicionais é relevante pelo aspecto da transmissão oral, bem como do aprendizado na fruição diária das crianças e dos jovens com os mais velhos. Nas jornadas de preparação das celebrações, que desde os primeiros passos, como aprendiz, absorvem uma gama de gestualidade e qualidade de movimentos característicos, pela (in)corporação cultural, bem como dos fundamentos que constituem a manifestação.

O artigo “*Relações entre gerações na dança e na educação: a coeducação em memorial dos ossos*”, de Fernandes (2016)¹⁰⁷, contribuiu para ampliar a reflexão sobre

¹⁰⁷ Renata Fernandes realizou o mestrado, com o mesmo nome do artigo, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2016). Foi agente colaboradora no processo de criação do Memorial dos ossos ou o que existe de interresistente em mim (2004), dirigido por Daniela Dini e Daraína Pregnolato, esta última fundadora e coordenadora do Grupo de Arte e Educação denominado Flor de Pequi - Brincadeira e Ritos Populares de Pirenópolis (GO).

a intergeracionalidade em processos educativos com dança, na comunidade. Ao apresentar aspectos relevantes da coeducação entre gerações, reforça o que contemplei com as lúdicas brasileiras. O diferencial, considerado importante em relação ao objetivo lançado no encontro entre gerações apresentado nesse artigo, para com o presente estudo, é que: um foi desenvolvido com vista a uma construção de arte coletiva (performance/espetáculo), este para a construção formadora individual (Corpo-casa) no coletivo. Ambos envolveram escuta, respeito para com as diferenças e preservação do tempo espaço de cada geração envolvida, com suas capacidades de construir conhecimento em afinidade, pois

... acreditamos colaborar metodológica e conceitualmente com quem atua no campo da arte e educação em comunidades, uma vez que eles apontam para o fortalecimento e continuidade das coletividades, bem como ajudam a definir maneiras e caminhos de atuação de quem orienta e integra este tipo de ação. (FERNANDES e GODOY, 2017 p. 150)

O diferencial apontado das pesquisas traz a baila a questão de não ter considerado a formação de um grupo intergeracional fixo, para os *Sete encontros com dança em família*. O fluxo, crescente, de participantes promoveu a realização das práticas com barro, com resultado satisfatório, ao focar o processo de construção das camadas do Corpo-casa, relacionadas com os assuntos poéticos por encontro. Desta forma, as experiências dos participantes foram diferenciadas conforme a quantidade de presença que cada um teve, desde a família que participou uma única vez até aquela que marcou presença em todos. Mesmo que, em alguns casos, algum participante tenha ido para o encontro sozinho, ou acompanhado de amigos, e ainda crianças que foram com outra família.

O planejamento do conteúdo prático para os percursos educativos com barro teve em sua proposição unir gerações com dança, com vista à presença do lúdico como fator essencial de aproximação, em acionar memórias afetivas.

Cada um com o seu corpo, com sua história, com o seu desejo, com o seu saber. Não foi no passado, não será no futuro. O processo acontece no agora. Está aí uma das contribuições da arte (e de Memorial dos ossos) à reflexão sobre intergeracionalidade - possibilidade de proporcionar a todos o tempo presente. (FERNANDES e GODOY, 2017 p.157)



No tempo presente de cada encontro, o espaço escolhido da praça, ao redor da casinha que acolheu este trabalho de campo, foi preenchido pelo grupo formado no dia. Em todos, gerações se uniram e com os seus saberes presentificaram a coeducação em sua forma natural, usando o repertório das lúdicas brasileiras, relacionado ao assunto escolhido como disparador de envolvimento espontâneos.

... o tipo de coeducação que investigamos nesse caso - intergeracional - pode ser entendido como um processo de diferentes idades, sendo que ambas compartilham saberes, experiências e culturas e se beneficiam disso. (Ibid., p.154)

O entrelaçar de famílias em tornos dos brinquedos, das brincadeiras e danças; as pisadas no barro/argila; e a escolha livre entre apreciar, conversar, bordar, cuidar do cachorro, ou contribuir com o registro do encontro, marcou momentos de partilhas singulares. Os participantes envolvidos por um despertar de memórias acionadas pelo encantamento. Por estarem inseridos em um cenário lúdico, educativo e criativo na plasticidade dos corpos em movimento brincante, nos resultados das modelagens em argila, nos desenhos e nos registros com narrativas reflexivas das experiências que fortaleceram o querer, o sentir e o pensar.

Em consonância com a Pedagogia Social, no que atende as questões de uma sociedade em suas necessidades básicas de escuta, Gohn (2006) apresenta aspectos preciosos como: o de reconhecimento do outro como agente educador; dos espaços de educação não formal serem potencialmente educativos, ao contemplarem a vida e convivência nas ações, que são realizadas por livre escolha. Não há imposição, mas construção do que é urgente para uma sociedade que valoriza princípios de igualdade e justiça social.

A intergeracionalidade, compreendida nos fazeres coletivos envolvendo pessoas de gerações diferentes, enriqueceu os percursos com a referência dos contextos de trabalho com o Coko Alagoano, das quebras do coco e das construções das casas de pau-a-pique. E dos assuntos, aqui selecionados: *Pisa barro, Mais quem é que eu danço..., Pião, Candeeiro, Araúna e Casinha de sapé*, repertório que inspirou cada encontro ao mesmo tempo que ampliou possibilidades de fruição e composição com os Princípios do Movimento.

Os Princípios do Movimento, abordados como linguagem corporal, *acessaram* a dança, em sua função artística e educacional com valores específicos, de cuidados estruturais do Corpo-casa, em que tempo e espaço se fundem à matéria barro/argila, na representação do todo que nos rodeia.

O Corpo-casa, em sua busca de construção, foi concebido como um meio de sobrevivência e de preservação da integridade humana em seus aspectos primitivo e

contemporâneo. É uma jornada na qual o corpo e o movimento têm acompanhado uma ocupação da terra de forma desumana, e a sabedoria popular sobrevive por razões exemplares, pois preserva ensinamentos que a natureza e as culturas oferecem, quando realmente nos consideramos parte delas, com resiliência e responsabilidade.

As ações básicas inseridas no repertório de danças e brincadeiras vivenciadas evidenciam aspectos pedagógicos das práticas em dança no potente relacionamento intergeracional, pelo fato de acionarem memórias do corpo e da 'alma brincante' de todas as idades.

As pisadas e modelagens no barro, aceitas por todos, com propósitos educativos estimularam o querer ao convidar os membros para uma experiência diferenciada. Com desafios de caminhos criativos ao despertar percepções sensoriais e motoras. O corpo de cada participante, em sua unidade, foi convidado, para juntos estabelecerem contato com a terra e relacionamentos entre si sobre o vivido, desde o jeito pessoal de suas pisadas, até a partilha do seu imaginário moldado em peças de argila com identidade própria.

A dança *Mais quem é que eu danço hoje* concretizou o espaço cênico potente como meio de aprendizado compartilhado, no quarteto formado por crianças e adultos. O envolvimento de cada um para com suas descobertas, no contato com as superfícies da praça e do barro/argila, foi revelador. Nos momentos das narrativas pela oralidade, durante a modelagem e apresentação da dança, as adultas, com os movimentos fundamentais de expansão, recolhimento e torção após o carimbo dos pés na argila, entraram em cena e comunicaram suas sensações, a pele em contato com os espaços pessoal, físico e social aumentados pela dança do Coco Alagoano. A modelagem dos corpos em construção durante a dança, e das argilas das crianças, apresentaram um sentir com significado.

O movimento de rolar e girar, com o brinquedo e a dança do *Pião* enfatizaram no corpo sua organização estrutural e coordenação motora, presentes nas ações do cotidiano, de forma sutil nas atividades dos adultos, e muito intensa nas brincadeiras das crianças. O bebê em sua movimentação reage aos sentidos que seu corpo manifesta (dor, fome, incômodo, carinho...), e se desenvolve no processo de autoconhecimento, quando brinca com suas mãos e descobre a possibilidade de deslocamento. *Que* inicia com a torção do seu corpo que gera o movimento de rolar, e avança com o movimento contralateral de expansão e recolhimento com o arrastar, o engatinhar, até ficar de pé, correr com os primeiros passos descontrolados, e seguir com o andar, girar e pular.

A luz do candeeiro, na casa iluminada, acendeu a chama da lembrança no relato da história que a praça possui. De sua ocupação com o brincar das crianças

que se perpetua, embora hoje dependa de ações educativas para promover a mesma energia brincante. O espaço do chafariz da praça foi explorado novamente, no presente, e as brincadeiras de amarelinha surgiram com formas desenhadas no chão.

O corpo no ritmo dos pulos viveu a experiência do impulso, contra a força da gravidade revelou a beleza dos seus movimentos livres no espaço com alegria e desafio da métrica musical em suas formas geométricas. Após cada pulo, o retorno firme para a terra, uma sensação de superação e vitória.

O impulso a favor da sensação de leveza no balanço valseado entrou no jogo com a dança do *Candeeiro*, uma adaptação da brincadeira da vassoura, em que uma pessoa dança com ela, enquanto o restante do grupo dança com o par, e no tempo musical todos trocam de par, passando a vassoura para outra pessoa. O candeeiro, nesse jogo, passa de mão em mão nos ritmos do valsado e do trupé do Coco Alagoano, ora com passos pulados como os da amarelinha, ora com passo valsado. E assim a presença do lúdico enfatizou o desenvolvimento de percepções rítmicas e espaciais com o espírito brincante da dança. Uma expansão e recolhimento do corpo em estado de atenção e alegria.

O jogo, como uma manifestação primitiva segundo Huizinga (2001), está presente na vida do animal de forma também brincante, e de sobrevivência. A brincadeira, no imaginário da criança, de ser um determinado animal, é de uma beleza espetacular, um privilégio acompanhar cada ação em seu domínio do movimento.

O encontro Criança em Festa comprovou o quanto a Arte e Educação estão presentes nas lúdicas brasileiras, e o quanto as proposições de cunho educativo podem ser enriquecidas com repertórios que envolvam figuras e personagens do imaginário popular. O tempo e o ritmo do brincar com a dança do *Pega o touro* do Coco Alagoano, foi expandido para a possibilidade de contato entre os participantes na experiência da força que cada um possui ao ser um touro. E ainda na sutileza da cantiga Boi da cara preta ao proporcionar o contato pelo apoio do corpo no corpo de outro, e sentir e dar carinho.

O encontro Araúna - a leveza do voo no corpo, ao envolver a cultura indígena, com suas danças, intensificou o lúdico: na matéria prima materializada na leveza do corpo pássaro e no labirinto de corpos unidos pelas mãos e ritmo marcado nos pés. Aqui, a flora adentrou o imaginário e despertou a consciência dos valores culturais que as comunidades indígenas nos oferecem em relação a terra. E deixou marcas, como vimos nos registros fotográficos, da intergeracionalidade em sua vitalidade.

Por fim, o Mutirão do Corpo-casa em analogia à casa de pau-a-pique, como metáfora, concretizou que hoje, mais que nunca, precisamos nos unir para construirmos um novo mundo, mais sensível, solidário e amoroso para com os

cuidados da terra que nos acolhe. E reverberado para a sociedade que depende da sustentabilidade, vinda da consciência de que todos somos um, nessa missão.

QUERER, SENTIR, PENSAR

A educação moderna, no fundo, serve à aquisição de um considerável acervo de conhecimentos. Pouco valor é atribuído a uma formação consciente do sentir e do querer. Sentimento e vontade, porém, necessitam de uma educação tão universal quanto o pensar - aliás, este passa a ser um pensar verdadeiramente sadio quando o sentimento e a vontade são desenvolvidos em ligação com ele, formando todos uma unidade. (CARL A. FRIEDENREICH. In. EDITH ASBECH, 1990, p. 25.)

A presença da trimembração querer, sentir, pensar, no Corpo-casa, em sua unidade, corresponde à percepção da sua estrutura, e da autonomia relacionada à atitude corporal.

O corpo em desenvolvimento de sua coordenação motora, desde os movimentos fundamentais do bebê até a conquista da posição vertical, passa por mudanças de apoios nas locomoções básicas: rolar, arrastar, engatinhar... até o ficar de pé, posição de equilíbrio que depende de oposição constante a força da gravidade.

O andar exige impulso, sustentação e apoio dos pés. E esse deslocamento é fundamental para a circulação do sangue no corpo, coração e cérebro. A dança com barro/argila direcionada para grupo intergeracional considera a vitalidade das lúdicas brasileiras. Isso compreende união de ritmos nos pés em contato com a terra, reverberados para o corpo e movimento.

Os Princípios do Movimento identificados no repertório selecionado de Manifestações Populares Tradicionais de brincadeiras e brinquedos da infância, são matérias primas do Corpo-casa constituídas de vontade, sentimento e pensamento. No ritmo de sua conexão com a natureza.

A tabela abaixo apresenta os conteúdos trabalhados e as relações estabelecidas com as práticas de dança com barro/argila nos Sete encontros de dança em família, já apresentadas.

Figura 169 – Tabela 1 dos conteúdos práticos e teóricos de dança com barro

CORPO-CASA – PISA BARRO, BARRELEIRO BARRO/ARGILA	MAIS QUEM É...	BRINCAR E DANÇAR	CASA ILUMINADA!	CRIANÇA EM FESTA	ARAÚNA – A LEVEZA DO VOO NO CORPO	MUTIRÃO
	ESPAÇO FÍSICO E SOCIAL	PIÃO E CORDA	CANDEIEIRO AMARELINHA E JABACULÊ	DANÇA DO PEGA O TOURO/ BOI	DANÇAS INDÍGENAS	CORPO-CASA
Percepção do corpo como unidade	Movimentos fundamentais e a pele como órgão de conexão dos espaços interno e externo do corpo	Apoios Rolamentos Giros Pulos Movimento e pausa	Deslocamentos com pulos, transferência de apoio e balanço Recolhimento e expansão	Contato corporal Ritmos e dança de roda e cortejo	Automassagem com bambu Desafios motores com ações diversas	Ações de trabalho com música, dança e brincadeiras da infância
CORPO	PELE	OSSOS E MÚSCULOS	PESO ESPAÇO	TEMPO RITMO	CENTRO DE LEVEZA	QUERER SENTIR PENSAR

Fonte: Autora

Considerações finais

O percurso neste trabalho foi como modelar a própria vida e chegar a formas possíveis de serem reconstruídas. A plasticidade da dança com as pisadas no barro/argila, em suas ações ritmadas com as lúdicas brasileiras, presentificou o poder educativo da Arte e Educação, em suas possibilidades de abrir caminhos para habitarmos o corpo e nos tornarmos autores de nossos movimentos.

Para tanto, tornar-me pesquisadora significa adentrar meu Corpo-casa e nele perceber a imensidão de conhecimentos ainda a serem desvelados, na compreensão de que essa residência habita um espaço maior, o PLANETA TERRA. Reconhecida a mãe terra, que com cuidados maternos acolhe, oferece alimento aos filhos e os ensina, entendemos que a diversidade é marcada por sua unidade coletiva.

Após sete setênios, me encontro no oitavo, e nele a sensação de liberdade é marcada por uma interiorização reflexiva. A visão retrospectiva das minhas experiências da (in)corporação dos saberes em dança adquiridos por meio do conhecimento sensível, de uma caminhada sempre com passos acompanhados por crianças de todas as idades, evidencia aprendizados essenciais. E destaco os que tive nos terreiros brincantes, onde a relação de intergeracionalidade é considerada como sentido poético de continuidade da vida em sociedade e com identidade cultural.

Os espaços físicos das Manifestações Populares Tradicionais são habitados por esforços corporais conectados com a sabedoria de pertencimento íntegro com a natureza.

A palavra-chave aqui é *integridade*, e mais uma vez Pallasmaa (2011, p. 68) me aproxima da linguagem da arquitetura. Não como um meio de consumo desenfreado de construções, mas de revisão da questão do espaço, particularmente o das grandes metrópoles e seus locais públicos, como as praças. Ele nos presentearia com a definição sobre a função da arquitetura:

O que é mais necessário na arquitetura atual é justamente o que é mais necessário na vida – integridade. Assim como o ser humano, a integridade é a mais profunda qualidade de uma edificação... Se tivermos sucesso, teremos prestado um grande serviço à nossa natureza moral – a psique – de nossa sociedade democrática [...] Defenda a integridade de sua edificação como você defende a integridade não apenas na vida daqueles que a fizeram, mas, em termos sociais, pois uma relação recíproca é inevitável. (2011, p. 68)

Figura 170 – Foto da casinha de sapé/pau-a-pique na construção do Corpo-casa



Fonte: Alexandre Soriano. Acervo da autora



No Corpo-casa, quanto
mais nos conhecemos
mais nos tornamos
independentes,
percebemos melhor o
espaço que ocupamos e o
espaço do outro.

No coração tece o sentir,
Na cabeça brilha o pensar,
Nos membros vigora o querer.

Brilho tecente,
Tecer vigorante
Vigor brilhante:
Isto é o homem.

(BÜHLER, S/data, p.26)

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ANDRADE, Carolina Romano de ; GODOY, K. M. A. **Dança com crianças**: propostas, ensino e possibilidades. Curitiba: Appris editora, 2018.
- ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/Fundação Nacioanl Pró-Memória, 1984.
- BERNARDES, De Gianinna. **A menina de barro**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2013.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Corpo vivo**: redução do movimento. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.
- BÉZIER, Marie-Madaleine; PIRET, Suzanne. **A coordenação motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. Tradução: Angela Santos. São Paulo: Summus, 1992.
- BRITTAIN, Viktor; LOWENFELD, W. Lambert. **Desenvolvimento da capacidade criadora**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- BÜHLER, Walter. **O corpo como instrumento da alma na saúde e na doença**. Trad. Ursula Szjewski. São Paulo: Associação Beneficente Tobias, s/d.
- CATÁLOGO 2017. **Rede sociocriativa de Coco de Roda**, agosto de 2017. Disponível em: www.redecocoderoda.com.br. Acesso em: 3 out. 2019.
- CAVALCANTI, Cybele; CORDEIRO, Analívia. (Org.). **A arte de Cybele Cavalcanti**: Momentos de resignificação de Laban no Brasil. São Paulo, 2018. [publicação independente]
- CAVALCANTI, Telma César. **Tradições e juventudes em Alagoas**: o grupo de Coco de Roda xique-xique. Tese (doutorado em educação) – Universidade de Alagoas. Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Maceió, 2018.
- FARIA, Ítalo Rodrigues. **A relação espectador e dança**: uma abordagem sobre apreciação, fruição e atitude estética na contemporaneidade. Dissertação (doutorado em Arte e Educação) - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” Campus de São Paulo, 2018.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GODOY, Kathya Maria Ayres. O desafio em formar plateia para dança. In: **Experiências compartilhadas em dança**: formação de plateia. v. 1. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2013.

GODOY, Kathya Maria Ayres. Saberes em Dança: possibilidades de rasgar espaços para formação profissional emancipadora. In: IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - Formação em dança: estratégias de emancipação, 2016, Goiânia. **Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2016.

GODOY, Kathya Maria Ayres de; SANTOS, Renata Fernandes dos. **Relações entre gerações na dança e na educação**: a coeducação em memorial dos ossos. In: AGUIAR, Hugo Cruz-Isabel Bezelga-Ramon (Coord.). EIRPAC – Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias 2017. Évora, Portugal: Universidade de Évora/CHAIA, 2017. p. 150. (Ebook.)

GOHN, Maria da Glória. **"Educação não-formal na pedagogia social"**. In: I Congresso Internacional De Pedagogia Social, 1., 2006. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092006000100034&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 28.04.2020

HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. **História geral da África I: Metodologia e pré-história**. São Paulo: Ática, 1982.

HUIZINGA, Johan. **O Jogo como elemento da cultura**; (Tradução João Paulo Monteiro). São Paulo: Perspectiva, 2007.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Londres: Editora Macdonald and Evans, 1976.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Tradução: Ana Maria Barros e Maria Silva Mourão. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna / R. Laban**; (Tradução Maria da Conceição Parayba Campos). São Paulo: Ícone, 1990.

LANZ, Rudolf. **A Pedagogia Waldorf**: caminho para um ensino mais humanizado. São Paulo: Antroposófica, 1998.

MEIRELLES, Renata. **Giramundo e outros brinquedos e brincadeiras dos meninos do Brasil**. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. Tradução Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. **Dança popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PEREIRA, Maria Amélia Pereira. **Casa redonda** – Uma experiência em educação. São Paulo: Livre, 2013.

REIS, Elisabeth Rodrigues dos Reis. **Lugar do sentido**. Rev. Nufen. Phenom. Interd. Belém, 9(2):109-123, maio-ago, 2017.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

ROCHA, José Maria Tenório. **Folclore brasileiro Alagoas**. Ministério de Educação e Cultura Departamento de Assuntos Culturais – Funarte – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: AGGS, 1977.

SANTOS, Renata Fernandes dos. **Experiência, memória e criação**: A coeducação entre gerações no processo de criação da obra cênica memorial dos ossos. Dissertação (mestrado em Arte e Educação) - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho Campus de São Paulo, 2015.

SCIALOM, Melina. **Laban plural**: arte do movimento, pesquisa e genealogia das práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo: Summus, 2017.

SESC, **Jogos e brincadeiras na cultura Kalapalo**. Organização de Mirna Herrero e Ulysses Fernandes, Fotografia da expedição de Haroldo Palo Junior. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

STEINER, Rudolf. **A arte da educação**. Trad. Rudolf Lanz e Jacira Cardoso. São Paulo: Antroposófica, 1988.

VILELA, Aloísio. **O Coco de Alagoas**: origem, evolução, dança e modalidade. 3.ed. Maceió, AL: Museu Théo Brandão/UFAL, 1980.

APÊNDICE A - Definições sobre as danças do Coco Alagoano

Pisa barro, barreleiro

A dança *Pisa barro, barreleiro* é uma canção de trabalho, que não gera dúvida. O assunto é pisada no barro/argila.

Ao imaginar sua presença nas construções de casa de pau-a-pique, imediatamente sou transportada para um tempo que só as imaginações podem acessar. E assim foi quando ouvi o Mestre Verdellino cantar, e contar a história dessa época, que ainda acontece¹⁰⁸.

O corpo como unidade, em transferência de peso pelos pés de um lado para o outro, na ação de pisar barro/argila, dança no ritmo do canto. A pele, em contato com o barro/argila, e os músculos, alterando o tônus junto aos ossos dos pés.

Uma casinha de sapé

Esta dança é característica do coco de Teotônio Vilela, município do estado de Alagoas, onde o passo do trupé é denominado *gogó do pinto*. Em par, de frente, apoiam-se no antebraço um do outro, enfatizando o trupé, ora para um lado, ora para o outro lado na evolução de um giro, com o eixo entre a dupla.

O assunto é pisada no barro/argila

Este canto foi apresentado pelo Mestre Verdellino e a dança foi vivenciada com o grupo da Mestra Hilda, e o grupo do Coco de Teotônio Vilela, assistido em vídeo.

Ressalto a pele em contato, das mãos no antebraço; as cadeias musculares dos braços e pernas com maior ênfase de esforço; e os ossos, dos pés, mãos e antebraço.

¹⁰⁸ Minha experiência com uma tapagem tradicional de casa se deu pessoalmente em 2018, numa aldeia indígena guarani no litoral sul paulista.

Engenho novo

Esta dança realizada em grupo segue a evolução de roda para uma única direção. Os participantes se tocam apoiando as mãos no ombro das pessoas que estão ao seu lado, com o passo do trupé *cavalo manco*.

O assunto é pisada no barro/argila.

O mesmo canto às vezes pode se referir a Rodeio Novo, como ouvi na referida fita K7 a que tive acesso para estudo.

Do livro *Os Cocos* de Mário de Andrade, no Apêndice I - A literatura dos cocos (p.353), trago para este estudo a riqueza das rimas registradas pelo autor:

"Estou convencido que isso é mesmo bem criação, uma criação popular do Nordeste, e especialmente dos cocos. É incrível a variedade de formas poéticas e de metros que estes apresentam. Nossa poesia popular corre toda heptassilábica que nem a de Portugal. É raríssimo o emprego de outro metro, a não ser na modinha, no lundu, e na chula praceanas em que a cultura das cidades é manifesta. Porém no Nordeste, especialmente os cocos trazem uma variedade livre na escolha dos metros. E não só isso como uma sutileza admirável de entroncamentos que emprega até efeitos de cortes nas palavras raramente empregados na poesia artística e no geral só pra efeitos cômicos. Se veja este solo:

Eu dei um pulo,
Dei dois pulos, dei três pulos,
Desta vez pulei o muro
Quasi morro de pular

... que parece de Alberto de Oliveira¹⁰⁹.

Na segunda estrofe esse mesmo coco o entroncamento faz bonito assim:

Minha menina, quem te
Deu tamanha sorte foi
Um soldado de linha
Do Rio Grande do Norte.

Mas essas sutilezas inconscientes se resumem pelo esquema musical a quatro versos, dos quais o 1º tem 4 sílabas (sem contar a muda) e os outros três são redondilhas perfeitas. E de fato assim deve se dar a forma das estrofes, como está grafada a dos pulos na 1ª vez. Ora, grafada assim se vê que tudo rima. Na 1ª quadra rimam 1º, 2º, e 3º versos, o quarto rimando com o refrão coral:

Engenho Novo
Bota a roda pra rodar!

Na 2ª estrofe rimam 1º, e 3º versos e 2º e 4º."

¹⁰⁹ Antônio Mariano de Oliveira, mais conhecido pelo pseudônimo Alberto de Oliveira, foi um poeta, professor e farmacêutico brasileiro. Figura como líder do Parnasianismo brasileiro, na famosa tríade Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac. [Wikipédia](#) em 02.01.2020

A música do *Engenho Novo* trabalhada na prática deste estudo segue o mesmo refrão.

O corpo com suas partes, pés, mãos e ombros em contato, acentuou a percepção da lateralidade, com o passo do trupé *cavalo manco*, na mesma direção na evolução em círculo.

Amassera

Esta dança acontece em roda, e em dois momentos, do verso e do refrão. Durante o verso, a evolução em roda. O par, com o passo marcado, uma pisada para dentro da roda e outra para fora. E no refrão, todas as pessoas vão para o centro da roda acompanhando o ritmo do trupé *Travessão arrebatido*.

O assunto é pisada no barro/argila.

Este Coco foi transmitido pelo Mestre Verdelinho, com os trupés apresentados por ele com a história da função de cada um, no trabalho em mutirão das construções das casas de pau-a-pique. Este registro consta no vídeo das práticas realizadas no percurso deste estudo.

O corpo acentua com a função dos pés nos trupés da dança, e o movimento acompanha o esforço gerado pelo deslocamento.

Enfatizo a pele dos pés em contato com o barro/argila; as cadeias musculares das pernas, com maior ênfase; e ossos, dos pés com apoios diversos dos arcos: transversal e longitudinal.

Mais quem é que eu danço hoje?

Esta dança possui duas evoluções: sua formação é em roda, e em par. Como uma Ciranda, inicia com todos de mãos dadas. O primeiro passo é dado em direção do par, com um dos pés acentuando a pisada com intenção de umbigada. Essa evolução acompanha o ritmo e duração do refrão da música. Na segunda evolução os pares se unem apoiados pelo antebraço, para dançarem juntos com o trupé *Gogó do pinto*, durante a estrofe do canto.

Esta evolução corresponde às práticas que tenho realizado com essa dança.

O assunto é Pele.

O aprendizado desse canto foi por várias fontes, o primeiro na fita K7 de estudo. Em Maceió-AL, foi com as mestras Virgínia e Hilda, e em seguida no livro de Aluísio Vilela, conforme citado.

Mestra Virgínia, em seu grupo de jovens e crianças, realizava as evoluções sem a formação da ciranda. Durante o refrão a roda dos participantes, que seguiam na roda acompanhando com passo simples, sem trupé. E na estrofe conforme descrito acima com trupé livre.

Mestra Hilda, em seu grupo de adultos e idosos, realizava a mesma evolução que a Mestra Virgínia durante o refrão, e na estrofe com os trupés característicos do grupo, variados e livres na roda.

Dancei com os grupos de ambas as mestras, e em cada um pude apreender pelo movimento sobre os saberes da tradição desse *Mais quem é que eu danço hoje?* Pude também confirmar a riqueza da poética viva, da época, no canto de cada mestra.

O corpo, nesta dança, em sua unidade segue o trupé característico *Gogó do pinto*. Como também o passo lateral com a pisada simples. Nos dois passos a pele foi identificada como destaque para o trabalho posterior em dança com barro/argila. E o movimento foi ampliado para as possibilidades de expansão, recolhimento e torção, inseridos nas evoluções dessa tradição.

Dança do Pião

A dança do Pião, muito conhecida pelas crianças, segue a letra da música, e enfatiza o trupé *Cavalo manco*, conforme apreciado com o grupo Transarte¹¹⁰, o qual conheci, em ensaio e em apresentação para turista.

As evoluções de entrar e sair da roda, e na mesma roda seguir com as ações da letra da música são enriquecidas com os movimentos comandados pelo refrão, de rodar e girar.

O assunto é rolamentos e giros.

O estudo realizado sobre as evoluções já conhecidas considerou adequações à tradição do Coco, acentuando o trupé *Cavalo manco*, sem deixar de contemplar o passo simples do saltitar, por fazer parte do princípio da coordenação motora nos deslocamentos corporais da criança e do adulto.

¹¹⁰ Grupo de reinterpretação de danças locais por jovens de Maceió-AL.

O canto da dança foi estudado por meio do registrado na fita K7.

Aqui trabalho Corpo e Movimento, deslocamentos básicos, giros entre possibilidades de explorar apoios e rolamentos com a forma espiral.

Candeeiro

A dança é de uma riqueza rítmica que nos faz viajar pelo movimento por datas de tempos distintos. É um “coco solto” por fazer parte a troca de par, em posição espacial de duas rodas, como uma visita acompanhada de umbigada. Durante as estrofes o trupé desloca a roda de dentro para a umbigada, até o retorno para o par original. Este trupé lembra o passo da brincadeira de amarelinha, em quatro tempos, os três primeiros tempos trocando o pé e no quarto tempo a pisada com dois pés, que acentua a umbigada no par seguinte. E o passo do valsado, durante o refrão, é realizado no lugar, de frente para o par, acentuando o primeiro tempo do ritmo da valsa na pisada de um pé atrás do corpo, um pé e depois o outro. Aqui o giro faz parte como transição de um ritmo para o outro, da “Valsa” para o “Coco de trupé solto”.

O assunto é Ritmo coordenado.

O canto foi estudado na fita K7, e a dança com o grupo Transarte em Maceió-AL, no ensaio e na apresentação. O virtuosismo do grupo realçou os contrastes históricos da dança em suas influências Lusa e Africana. Cito abaixo informação de SALLES CUNHA (1956, p.55 e 56):

O candeeiro como expressão coreográfica é amplamente considerado. De Hildebrando Lima e Gustavo Barroso (op. cit):

“Variedade de baile campestre.” Anotando entre parênteses “Brasil, Sul.”

Cornélio Pires (Samba e Cateretês) cita-o, como dança entre os caipiras de S. Paulo, mas que depois caiu em desuso. Renato de Almeida (op. Cit.) refere-se ao “Candieiro” entre as danças de roda das zonas rurais, colocando-o ao lado do Jacarandá, Bate-pé, Candeia goiana, Esquipado, etc. Fá-lo também dançado no Rio Grande do Sul, em festa denominada fandango, ao lado de numerosas outras danças. Pereira da Costa (Vocabulário Pernambucano) consigna-o como entretenimento de crianças, com dança e canto próprio, com a letra, começando com os versos:

Anda à roda Candieiro,
Anda à roda sem parar;
Todo aquele que errar,
Candieiro há de ficar.

De Câmara Cascudo (op. Cit.):

“Velho estribilho de um Côco-de-roda, cantado nas praias da cidade de Natal em princípios do século XX:

Candeeiro ôôô!
 Está na mão de ioiô!
 Candeeiro ááá!
 Está na mão de iaiá!

A curiosidade é que a dança do Candeeiro deste estudo do coco alagoano contempla os mesmos versos e estribilho citados no registro acima.

A experiência do corpo nessa dança é voltada para a percepção do ritmo, acentuado em sua mudança nos deslocamentos dos pés, no acompanhamento atento com a visão para com o espaço e pares. E ainda na relação com a luz do candeeiro.

Pega o touro, amarra o touro

A dança executada por crianças segue uma evolução em formação de roda, em pares. As meninas ficam na formação e os meninos entram livremente na direção do centro da roda, durante o canto, e com o trupé *cavalo manco*. No término do canto o retorno é finalizado com umbigada.

Na coreografia trabalhada nesta prática houve adaptação com foco na dinâmica dada pela brincadeira com o touro, e pela letra do canto, para os participantes em grupo intergeracional. Com a mesma disposição espacial a evolução se repetiu, com mudança no início e término. O touro ligado ao mourão: em dupla, um é o mourão e o outro o touro, que é liberto no início do canto e preso novamente no final.

O assunto é o animal.

Essa dança acessa o espírito lúdico presente nos folguedos brasileiros denominados por Mário de Andrade (1982) como danças dramáticas. Refiro-me aqui, mais especialmente, ao bumba-meu-boi, importante manifestação popular tradicional brasileira. Ao conhecê-lo, imediatamente associei à iniciativa de Diaghilev em unir artistas de diferentes linguagens em um único balé. Aqui também no folguedo, gerenciado pelo mestre, estando presentes em coletivo as linguagens artísticas e os artistas populares, a música, dança, artes visuais e teatro se manifestam com todo o seu potencial.

A figura do bumba-meu-boi fez parte deste estudo em novas práticas de dança com barro/argila, que apresentarei mais à frente. Essa vivência culminou no período do dia das crianças, celebrada com a dança *Pega o Touro* e se ampliou com o

personagem do boi. A brincadeira embalada com o Coco de Arco Verde-PE “- *Ê boi, é boi!*”, promoveu criação de versos improvisados, para a interação dos participantes com ações diversas, relacionadas com o momento.

José Maria Tenório Rocha (1977, p.15) contribui para os saberes dessa época sobre as danças e os cantos de Alagoas, e referindo-se ao restante do Brasil, que segundo ele:

... se divide entre duas grandes influências culturais: a negra e a branca. A negra manifesta-se numa das denominações e variedades do batuque angola conguese entre nós denominado de Coco, Samba ou Pagode, sempre acompanhada por instrumentos de percussão, sobretudo pandeiros, ganzás, cestinhas ou peneiras, etc.

As demais são oriundas de Portugal, quando não recebidas da Europa através da Lusitânia. Todas as danças de roda que não tenham coreografias solistas nem umbigadas são de origem portuguesa e, entre nós, tinham o nome outrora de Cirandas, atualmente de rodas, isso sem falar nas rodas infantis, e aquelas que influenciaram indiretamente as danças alagoanas, como as brasileiras, emprestando-lhes passos e figurações como a Polca, a Valsa, e as Quadrilhas.

... Em trabalho publicado sobre as Emboladas, no Diário de Notícias, Théo Brandão conclui que esse gênero de poesia repentista nasceu em Alagoas, um exemplo: (p.27)

PEGA O TOURO, AMARRA O TOURO (Coco de Embolada)

Pega o touro, amarra o touro,
Bota o touro no mourão...
- esse touro é fi da vaca
Da fazenda do Barão

Eita garrote
Para que sois bem valente
Bota o garrote na frente
Vou vestido no gibão;
Tenho a pernêra
D'ispantá minha boiada
Vou entrá na vacalhada
Vou prende meu Azulão

Pega o touro...

Eu nasci pra vaquejá
E quando tou meíncourado
E o carro tá complicado
Vou dá minha rimação;
E no meu cavalo alazão
Não digo por desaforo:
Pego o touro amarro o touro
Boto o touro no mourão

Pega o touro...

Amanhã bem cedo

Mandei dizê a Rainha
 Que a vaca pintadinha
 Não tá brincando mais, não
 Tem um nuvio
 Castigado na purtêra,
 Que não tá de brincadêra:
 Marrando nuvio e barbatão.

Pega o touro...

Sou do torrão sertanejo
 Bicho véio eu sei rimá,
 Eu gosto de vaquejá
 E com muita satisfação;
 A ninguém, dou permissão
 E digo isso por desaforo:
 Com o meu chapéu de couro
 Pego o boi bot, no mourão.

Pega o touro...

Gosto muito de cavalo
 Eu gosto de vaquejada,
 Nesta hora desejada
 Da corrida de mourão:
 Eu tou na discrição
 E não digo pur desaforo:
 Pego o touro amarro o touro
 Bota o touro no mourão

Pega o touro...

Ora, Efigeno,
 Voce gosta da boiada
 Voce gosta da toada
 Voce gosta de cantá mourão
 (Diz) olha a prontidão
 Leve o novilho pro tesouro,
 Pego o touro amarro o touro
 Bote o touro no mourão

Pega o touro,,,

Êta eu gosto da vaquejada
 Patrão eu sou sertanejo,
 Quero mata meu desejo
 Nessas águas alcandoradas
 Ô meu camarada
 Eu vou lhe dá a descrição
 Tou feito na vaquejada
 Sacudo o boi no mourão.

Pega o touro...

Você bata com batido
 Eu fiquei junto à boiada
 'Figeno, meu camarada,
 Você não veste assim, não
 Pra está de prontidão
 Leve um corda de couro:

Pego o touro amarro o touro
 Bote o touro no mourão
 (p.71 a 74)

No trecho acima surgem valores e descontinuidades que preferi manter, mesmo tocando em certo ponto numa visão antiga, a respeito dos povos formadores. Os versos que esse autor traz, da época, em detalhe, realçam a citação.

Observamos que o autor não se referiu à cultura indígena, mas trouxe a informação da umbigada e do dançar no centro da roda, como sendo uma característica da dança africana. Ele registra o canto do Coco de Embolada “*Pega Touro, Amarra o Touro*”, em sua versão completa.

Araúna

Esta dança foi aprendida por mim em duas coreografias, que se diferenciam na formação espacial: uma em roda e a outra em duas fileiras com os participantes lado a lado. As duas fileiras ficam de frente uma da outra, e a formação de par se dá com um de frente ao outro.

O assunto é a ave aráuina (uma arara azul).

A formação em roda da dança Araúna se apresenta em duas versões: uma delas é denominada de “*roda de coco mista*”, que conheci com o grupo jovem Transarte, em ensaio e apresentação. E a outra com o grupo da Mestra Virgínia, que se referia ao “*coco-de-roda*” tradicional. A formação em fileira é do grupo da Mestra Hilda, identificado como “*pagode*”.

O corpo e o movimento nessa dança, independente da versão, mantêm ênfase no trupé, desde a forma simples até a mais complexa finalizada com a umbigada. Em suas variações, a da Mestra Virgínia foi adotada para este trabalho, escolha relacionada à formação do grupo em roda, de mãos dadas, e em movimento simultâneo. Após a pisada lateral com o trupé simples, os pés se arrastam para trás e para frente, ainda com intenção de umbigada, com a força maior de concentração do grupo no centro da roda, e com elevação dos braços e mãos.

Beija Flor

A dança segue a coreografia do coco de roda com pisada livre na posição do *trupé gogó do pinto*. Em roda o grupo se desloca cantando o refrão intercalado com verso. No momento da embolada os pares se formam, com as mãos apoiadas no antebraço um do outro, e dançam no lugar girando para um lado e para o outro com a pisada.

O assunto é a ave beija-flor.

A experiência de dançar o coco de roda da Mestra Virgínia foi um aprendizado pelo espírito brincante: a dança começou e lá estava eu fruindo com o grupo em um voo leve e ritmado.

O corpo e o movimento são levados pelo ritmo, canto e pisadas com o par. O refrão “meu beija-flor” acompanha a alegria que envolve a todos.

APÊNDICE B - Definições sobre as danças Indígenas dos Cariri-Xocó

Os Cariri-Xocó são indígenas, localizados em área da fronteira de Alagoas com Pernambuco. O Toré é a celebração mais disseminada que cultiva a espiritualidade presente na relação com os elementos da natureza, ritual constituído de canto e dança em volta da fogueira, com pisadas firmes ao ritmo do maracá.

A tradição indígena é um assunto específico, e em sua amplitude chama nossa atenção para vários fatores ligados a questões sociais, culturais e educacionais, como sabemos. Na determinação de construir um corpo habitado de forma híbrida, à luz do candeeiro, proponho dar visibilidade, com a visão dos pássaros, aos guardiões de nossa terra.

Será compreendido posteriormente como a cultura indígena foi contemplada numa prática de dança com barro/argila. E como os procedimentos foram desenvolvidos com o propósito de acionar as camadas do corpo por meio da percepção do espaço, do ritmo, e da relação com a natureza, nos elementos da fauna e da flora.

Passarinho tá, tá ...

Essa dança indígena está ligada ao ritual de casamento. Sua coreografia parte da formação de roda com uma pessoa dentro, no ritmo do maracá e seguindo o canto. Ela chama um par e com ele dança unindo as mãos girando, por cima das cabeças, para um lado e para o outro. Em seguida soltam os braços e se unem pelo pé fora do chão. Em saltitos, apoiados em apenas um pé, e com os braços representando asas, dançam voando em giros em volta do eixo do par.

O assunto é a Cultura Indígena.

O contato com os indígenas cariris Tekainã e seu pai Tidi, na cidade São Paulo-SP, em 1999, proporcionou aproximação de saberes da tradição em torno de gestualidades e ações corporais de um ritmo de vida conectado com a natureza. As danças vivenciadas transmitiam em sua essência um cotidiano atento para com as necessidades do corpo e do movimento em aspectos físicos, espirituais e afetivos.

O corpo no ritmo indígena acompanha as pisadas firmes dos pés conectados com a terra. E em dupla, a dança, o movimento de giro, e o equilíbrio são vivenciados pelo contato físico de mãos e pés.

Candeeiro

A dança, diferentemente do Coco Alagoano embora com o mesmo nome, apresenta uma evolução em que o movimento de expansão e recolhimento do grupo, em formação circular, com a pisada no ritmo do maracá, se aproxima e se distancia do centro da roda. O canto repete as vogais (a), (e), e o refrão é a palavra candeeiro.

O assunto é fogo e iluminação.

Os Cariris-Xocós dançam o *Candeeiro* em suas celebrações reverenciando os elementos natureza. É interessante como a presença da imagem do candeeiro ocorre tanto aqui na dança indígena quanto naquele coco-de-roda que descrevi antes, que é ligado à referência afro-descendente. E de fato, candeeiros de variados formatos e técnicas estavam presentes na vida de um Brasil colonial, que volta nessas danças, de um tempo anterior à energia elétrica.

O corpo em harmonia, nesta dança do *Candeeiro*, na emissão das vogais (a) e (e), vivencia o som, acompanhado de seus significados. A reverberação do som de cada vogal nos espaços internos do corpo é percebida na respiração e nos movimentos de expansão e recolhimento das cadeias musculares que envolvem a coordenação motora.

Para Rudolf Steiner, essas vogais estão relacionadas à linha medial do corpo (espinha vertebral), quando, com os membros superiores abertos, nos dispersamos. E quando fechados, cruzados, como um abraço em si mesmo, nos concentramos em relação às múltiplas informações do espaço.

APÊNDICE C - Definições sobre a dança Indígena dos Guaranis

Os Guaranis em sua tradição de séculos são guardiões da terra, não só brasileira, mas de ampla região da América do Sul. No Brasil é constatada a maior população: estão distribuídos em aldeias, comunidades, bairros urbanos e núcleos familiares.

Xondaro

Interpretada como uma dança, seu nome é a representação dos guardiões dos espaços da aldeia em suas dimensões físicas e espirituais. A força de Xondaro desenvolvida no movimento corporal, segue o ritmo musical: o passo saltitante supera os desafios, ao reagir pelo reflexo de uma motricidade em fase de maturação, ao embate do líder. Surge ataque de bastão na direção do corpo, forçando sua proteção com desvio de várias formas, envolvendo pulos, rolamentos, e passagens no tempo em que o bastão libera o espaço. Em roda o grupo de meninos segue, um atrás do outro, com o líder realizando as interferências com o bastão, ou com o próprio corpo com diversas possibilidades de deslocamentos, inclusive pulando agachado.

O assunto é a sabedoria do corpo indígena.

Quando assisti pela primeira vez uma apresentação dos Guaranis, na década de 90, o cenário, Sesc Pompéia, não correspondia com a expressão dos corpos de crianças, jovens e adultos indígenas. Faltava terra, faltava mata.

Enfim, Xondaro representa possibilidade de conexão pelo ritmo e movimento, preservação do lúdico em sua vitalidade espiritualizada para acionar a força motora, principalmente em seus aspectos perceptivos do espaço como recurso de defesa. O corpo atento, com os reflexos e reações, no sentido de recarregar a força vital, hoje tão diminuída em nossa sociedade.

APÊNDICE D - Definições sobre a dança Indígena dos Kalapalos

Etnia indígena localizada na região sul do Xingu, segundo a pesquisa de João Veridiano Franco Neto (in: *Jogos e brincadeiras na cultura Kalapalo*. HERRENO; FERNANDES, 2010, p. 26):

Um informante prestigiado chegou a dizer que o nome original da etnia Kalapalo seria Akuku e o termo “Kalapalo” seria uma expressão em Aruak, falado pelos Wauja, que significa “outro lado”. Já Ellen Becker Basso associa o termo “Kalapalo” com o nome de uma antiga aldeia, há provavelmente um século, e atualmente abandonada, e indica que em 1920 o Major Ramiro Noronha, da Comissão Rondon, foi o primeiro visitante a registrar sua estada nas aldeias dos Kalapalos.

Entre os saberes dessa etnia sobre o cotidiano, ações lúdicas são praticadas, e entre elas o brincar das crianças. No ritmo saudável, como dizia Rudolf Steiner, em que a criança deveria acordar com o sol e dormir com ele, as crianças indígenas seguem essa sabedoria. Iniciam suas brincadeiras na primeira luz do dia, até o horário próximo das oito horas, quando por imitação acompanham as atividades dos adultos. No final da tarde, diferente da manhã, se dividem em subgrupos, ou até individualmente em suas brincadeiras, com o objetivo de se banharem no lago, e aproveitam para brincar ainda mais. Muitas vezes se reproduzem os rituais, desde o lúdico-funerário *Hagaka*, também chamado de *Jawari* na língua *Kamayurá*. E até as disputas de flechas, o ataque com arremesso, e a defesa com galhos no lugar de escudo. Este sem poder ser mexido, protege o corpo que se esquiva sem tirar os pés do lugar.

Os jogos e brincadeira recuperados da cultura dos Kalapos foram uma pesquisa valiosa para todos os indígenas dessa etnia, e veio a sair como livro das Edições SESC. A transmissão de antigas práticas lúdicas dos idosos para os mais jovens, realizada pela oralidade, permitiu a atualização de conhecimento fundado nas tradições. E o registro permite o acesso de todos os interessados, como também valoriza a dinâmica de uma reprodução cultural, semelhante ao que proponho com as práticas de dança com barro.

Itó Huge

Faremá, cacique Kalapalo, explica assim: “É uma dança que a pessoa passa entre outras duas de uma fila que está dançando, depois passa entre as duas seguintes até acabar”. (2010, p.136)

O assunto é habilidades rítmicas.

Quando conheci, por minha vez, na edição SESC, os Kalapalos, fui tomada por sensações transformadoras de percepção do meu corpo, despido de um envoltório aprisionador de informações da indústria capitalista. E do que oferecem as famílias sobre práticas lúdicas nos Shoppings das cidades e nas suas lojas, entre outros contextos, e até educacionais. O que me leva a aproveitar a citação “*a ludicidade se constitui por uma atmosfera de total liberdade e autonomia*” de SANTIN, 1994 (in: Marina Herrero e Ulysses Fernandes, 2010, p.180) ao ler corpos na intergeracionalidade [das imagens] de uma reconstrução lúdica.

A dança do Itó Huge foi absorvida com licença poética para o lugar da arte educação. Hoje, guardo memórias de momentos de fruição em contextos festivos e educativos em que cantei, dancei, na experiência intergeracional com a ludicidade indígena. E revivo corpos em movimento desenvolvendo habilidades rítmicas pisando firme na terra.

APÊNDICE E - Definições sobre Cantigas da infância

O repertório das brincadeiras de roda em que as crianças se envolvem, quando se unem pelas mãos, aqui contemplado em família, é revelador de um aprendizado para corpo e alma, em sua grandeza sócio-cultural. O ritmo que une cada um, em cadência, gera equilíbrio, proporciona alegria e segurança afetiva ao unir todos em movimento circular.

No caminho percorrido por uma educação sensível, o papel da música exerce função pedagógica de reconhecida importância nos estudos realizados por Rudolf Steiner, citado no livro *A educação musical na escola Waldorf* por Carl Albert Freedendereich (1990, p.36):

... Essa modalidade de percepção musical se manifesta pronunciadamente, em crianças de três a seis anos, por uma tendência a dançar! Isso significa que elas percebem a música pelo sistema metabólico-motor, a organização portadora da vontade. Na música a criança vivencia, a princípio, apenas o fator volitivo, expresso no ritmo. Nessa idade a música rítmica atua plasticamente sobre os órgãos. Por esta razão, é muito importante, na primeira infância, que meios pedagógicos, como por exemplo canções infantis, causem uma bela impressão rítmica aos sentidos. Deve-se dar menos valor ao conteúdo e mais valor à bela sonância. Quanto mais estimulante for a atuação sobre a visão e a audição, tanto melhor. Não se deveria subestimar a força organoplástica que têm os movimentos dançantes e o ritmo musical. (Rudolf Steiner).

Bambu, tirabu e Cipó de miroró

“Bambu, tirabu - Uma roda girando. A criança que é chamada vira para fora sem soltar as mãos. Fica então com os braços cruzados sobre o peito. Depois que todos viram para fora, o brinquedo continua virando novamente: cada uma ou todos de uma vez para dentro. E o brinquedo recomeça...”

“Cipó de Miroró - Uma roda e uma criança do lado de fora andando em volta dela, em sentido contrário... Cada criança convida a próxima. Assim o cipó vai se formando, enquanto a roda vai diminuindo. A criança que fica por última reinicia o brinquedo, ao mesmo tempo em que o cipó se fecha em roda.”

O assunto é o Corpo brincante.

O registro acima do como se brinca faz parte do Cd *Abra a roda tin dô lê lê*, da pesquisa de Lydia Hortélio, com quem tive o privilégio de conhecer essa maravilha. Das brincadeiras que ela colheu das crianças, em sua terra natal, Salvador-BA.

Bambu, tirabu foi uma das que marcou meu trabalho, por sua possibilidade de desdobramentos com os Princípios do Movimento e da educação somática, no cuidado do corpo e do movimento de cada pessoa. As práticas que envolvem a materialidade do bambu como recurso para automassagem e para exploração de movimentos e de pausas, em percepções de suas forças “organoplásticas”, foram desenvolvidas e integradas no corpo em construção.

Cipó de Miroró tornou-se um marco nas brincadeiras dançadas com crianças, desde proporcionar a fixação dos nomes, até explorações de movimentos no espaço com trajetórias diversas. E improvisações com o imaginário “corpo cipó”, com torções e possibilidades de pendurar o corpo em árvore. Inspirou também o aproveitamento de cordas de sisal penduradas como uma mata de cipós, em forma de instalação, para as crianças ampliarem movimentos com foco na força, no equilíbrio e nas expressões do corpo brincante.

Murucututu

Este canto é referência múltipla do universo das manifestações em que a natureza está inserida, em seus aspectos afetivo e sócio-cultural. A palavra murucututu é indígena, de origem Tupi, nome dado à coruja das florestas e que nas noites brasileiras habita o imaginário das crianças, assim como o bicho-papão.

Os acalantos são reconhecidos por Lydia Hortélio como a língua materna recebida pelo corpo, no ninho do abraço e ritmo do balanço.

O assunto é a volta à calma.

No momento final de uma das vivências práticas esta canção embalou o descanso do grupo formado por famílias. Uma pessoa deitada com a cabeça apoiada na região do fêmur da perna do outro ao lado, em formação de roda, com carinho simultâneo das mãos na cabeça daquele que deitou.

O corpo ficou em repouso com atitude de cuidado e recuperação do estado de harmonia, para a finalização do encontro festivo do dia das crianças.

APÊNDICE F - Definições sobre brincadeiras e brinquedos

As brincadeiras e brinquedos sustentam o pilar das manifestações populares tradicionais pelo valor que possuem na constituição física, afetiva e cultural das pessoas. Sem perder de vista o espírito brincante que permeia o desejo que as crianças têm em conhecer tudo que as rodeia, a trimembração do querer, sentir e pensar está presente, em constante desenvolvimento.

A relação com o espaço, desde a brincadeira de deixar cair os objetos, brinquedos, várias vezes, até aquelas mais desafiadoras como equilibrar um pião girando na mão, nos revelam a força anímica do corpo em movimento. Revelam também saberes sobre o aproveitamento criativo das materialidades e elementos da natureza.

Para este trabalho, a força que o corpo expressa em movimento com os brinquedos e brincadeiras de criança é identificada com a energia vital da arte de dançar. E, em processos educativos, corresponde à vitalidade que o aprendizado necessita. Cito a pedagogia de Steiner por sua compreensão da importância do calor para o corpo, calor transmitido pelo afeto na relação entre as pessoas, mas também para com a materialidade que faz a intermediação entre a pessoa e o mundo que a rodeia. E para as crianças o brinquedo é o elo. Não encontramos brinquedos de plástico na escola Waldorf, por não transmitirem o calor encontrado naqueles que são produzidos pelo contato com a natureza, na madeira, do pião; no sisal, da corda; no tecido, do algodão; e no tijolo, da argila, que usei para riscar as amarelinhas que brinquei quando criança.

Segue o registro de Lanz (1998, p.147) sobre os BRINQUEDOS, no livro *A pedagogia Waldorf caminho para um ensino mais humanizado*, e pertinente aqui:

A criança brinca - esse é o conteúdo principal de sua vida pré-escolar. No caso do adulto, o brincar e o jogo são uma atividade para horas de lazer, um passatempo; já para a criança constituem algo muito sério, pois permitem-lhe dar livre curso à sua fantasia, a todos os impulsos que lhe vêm do corpo e da imaginação.

Por isso, um bom brinquedo deveria conduzir a criança a uma calma entrega a si mesma. Brincar é uma das principais atividades que moldam o corpo etérico e, por intermédio deste, o corpo físico, principalmente o cérebro. Mas as crianças de hoje não sabem mais brincar, apesar de estarem rodeadas de brinquedos modernos: bonecas refinadas, automóveis e armas de guerra mecanizados, trens elétricos, jogos de compor, horrores tirados de livros de *science-fiction* ou de histórias em quadrinhos...

Pião

O pião é um brinquedo tradicional que acompanha as crianças há séculos, e as marcas de sua função lúdica em vários países foram registradas por Adriana Friedmann (2005, p.96). Ela aborda o universo simbólico da criança e num tempo mais próximo nos revela:

No final do século XX apareceu o simbolismo de rotação da Terra: idéia de relação com a rotação vertiginosa em volta de um centro, de um eixo que faz do homem um ser enraizado que reencontra a verdade da sua matéria, a terra.

Nessa verdade, encontramos no fazer lúdico o próprio brinquedo, o pião. E o aprendizado que as crianças adquirem sobre seu corpo e movimento. Em busca do brincar com ações transformadoras, apreciadas nas tradições criadas pelas pessoas na colheita do que a terra oferece. Encontramos nos registros de Renata Meirelles (2007, p.98) maravilhas como essa:

Rodrigo Castro Tapajós, um menino de 15 anos que mora na comunidade Urucureá às margens do rio Arapiuns, no Pará, não sabe dizer ao certo com quem aprendeu a retirar seu pião de dentro de um tronco de árvore; diz só que “foi olhando os outros”.

O assunto é Giros e rolamentos.

Na prática desenvolvida, uma variedade de piões foi disponibilizada para a brincadeira, desde os que se utilizam de dedos das mãos, em pinça, para gerar o movimento de giro, até os que precisam de fiação para serem lançados. O pião construído de cabaça, com emissão de som, suscitou admiração. E a mágica do feito de madeira que, ao ser girado, muda de apoio invertendo a posição, proporcionou surpresa, entre os conhecidos que foram integrados. E possibilitou olhar atento para os movimentos de giros e rolamentos de cada um.

O brinquedo enriqueceu a proposição de trabalhar com a dança do *Pião* do coco alagoano, para potencializar os movimentos das cadeias musculares do corpo, que se construiu neste momento em sua unidade com giros e rolamentos.

Corda

Utilizo a corda de algodão, corda de sisal, mãos em contato com a natureza de forma direta, o calor natural do movimento gerado ao bater corda para o outro pular. E qual o significado do pulo na visão de Steiner? Para ele a criança leva um tempo para apoiar os pés na terra, pois seu corpo não apreendeu as forças que o sustentam, envolvido por um estado de forças de um mundo “sutil”, denominado por ele de etérico¹¹¹. Entre o céu e a terra, a criança ainda vive no mundo dos pássaros, com leveza espiritual, e é no pulo que ela vive, de forma tímida, porém vibrante, o desafio dessa condição terrena.

São muitas as brincadeiras de pular corda. Entre as selecionadas pelos participantes, pulamos o relógio, quando um fica no centro da roda e gira a corda segurando uma das extremidades e passando a outra por baixo dos pés das pessoas, que pulam em roda, esquivando-se da corda. Pulamos a corda individual, cada um por si só. E pulamos com três pessoas, duas batendo e uma saltando, ampliado para o pulo com corda dupla.

O assunto é Pulos.

A presença da corda nas práticas para construir o corpo vem ao encontro da importância do alicerce da casa de pau-a-pique, em analogia. Os pés bem apoiados, sabemos, desencadeiam organização para toda a estrutura corporal, e durante os pulos geram movimentação articular que contribui para passos seguros.

A brincadeira de corda aliada à brincadeira do pião fez parte da proposição, unindo fios e tradições da infância para o enriquecimento dos procedimentos de dança com barro. O corpo e o movimento, em acordelados dos rolinhos do barro/argila, estimularam experiências espaciais tendo a linha como referência para criar formas circulares, no fluxo de espirais, nos níveis e direções do espaço.

¹¹¹ A força correspondente à energia vital, que como um envoltório protege o corpo físico.

Jabaculê

Jaculê é brincadeira de pega: as crianças em roda cantam para o pegador escondido embaixo de um tecido no centro da roda. No final da cantiga, quando diz *Sua casa pegou fogo!*, o pegador/jabaculê sai de baixo do tecido e se põe a correr atrás de todas as crianças. Quem for pego recomeça a brincadeira.

O assunto é se esconder e correr.

Essa versão foi adaptada pela Cia Giz de Cena¹¹². O Jabaculê, como se diz em Lavras-MG, acontece no mato, e por isso é necessária a participação de um adulto. Falam em preparar uma armadilha para o Jabaculê, que representa figura fantástica do imaginário popular que lembra o Saci-Pererê, por suas travessuras de esconder as coisas, entre outras¹¹³.

Essa brincadeira potencializou a experiência do corpo em relação à percepção das sensações internas ligadas ao medo, à coragem, e à fuga. Recolher-se embaixo do tecido exige controle corporal e das emoções, da ansiedade. O preenchimento do espaço na formação do grupo, e na dispersão durante a corrida de pega, revelou sua riqueza: de uma espacialidade em composição com o tempo. Desde a roda cantada, até a correria com atitude de perseguição e fuga, repleta de uma plasticidade corporal em seus desvios estratégicos e precisos.

Amarelinha

Essa brincadeira é muito conhecida em todo o Brasil, descrita por Friedmann (2005, p.90), e destaco o seguinte trecho:

No Foro Romano, em Roma, foram descobertas as mais antigas gravuras do jogo de amarelinha, muito brincado nos pavilhões de mármore e nas vias romanas. Uma das versões relata que a amarelinha representava o labirinto onde o iniciado se perdia.

¹¹² Disponível em: <https://conexaocacilda.wordpress.com/2013/09/30/proprio-para-menores-apresenta-meio-dia-panela-vazia-com-cia-giz-de-cena/>. Acesso em: 26 set. 2019

¹¹³ Disponível em: <http://mapadobrinhar.folha.com.br/brincadeiras/diversas/712-jabacule>. Acesso em: 26 set. 2019.

Entre linhas e formas, imaginar a possibilidade de se perder em um labirinto de amarelinhas é curioso na relação do corpo com o espaço. Lucinda Dias, (1995, p.120), nos estudos sobre formas, nos revela:

... As linhas “se movimentam” em qualquer direção do espaço e em cada uma delas apresentam qualidades diferentes.
 Se traço uma reta de cima para baixo ela mostra o peso, a opressão, leva para um aprofundamento.
 Se a reta tem a direção de baixo para cima, ela tem a qualidade de levar para a luz, para a leveza, para o cosmo.
 Uma reta horizontal, da esquerda para a direita indica o futuro. Ela distende, expande.
 Uma reta horizontal da direita para a esquerda indica o passado. Ela contrai, concentra.
 A vertical é viva, ativa; a horizontal é calma, estática, até morta. Quando ambas se cruzam indicam equilíbrio, ponderação, nem muito dinâmica, nem muito estática.
 Já as diagonais dão vida, fazem acordar.
 Quando duas retas se encontram em diferentes direções temos a formação de ângulos: a) ângulo obtuso: (horizontal e diagonal direita) passividade
 b) ângulo reto: (horizontal e perpendicular) equilíbrio
 ... Toda nossa vida volitiva é beneficiada pelo desenho de formas...
 ... A linha reta é tensa, inflexível, objetiva... A linha curva, ao contrário ‘dócil, flexível, maleável...
 Rudolf Steiner diz que o desenhar formas pode se tornar um caminho de auto-educação, que quer levar o espírito do ser humano para o espírito universal (p.123).

O assunto é espaço, tempo e forma.

As formas das amarelinhas sempre me chamaram atenção: usava tijolo para riscar a rua com seu asfalto lisinho. Com linhas retas desenhava a tradicional, aquela que pulamos de um pé para dois; e a denominada caracol, com linhas curvas: uma espiral dividida com retas para criar casinhas que apenas um pé iria ocupar. Ao conhecer outras formas de amarelinhas, identifiquei a riqueza proporcionada ao corpo em sua plasticidade rítmica, e suas qualidades apresentadas na composição de linhas desenhadas.

Na amarelinha africana *Teca teca* há o desenho da forma de um quadrado dividido em 16 partes. A brincadeira se desenvolve com pulos na lateral, nas quatro casas de cada linha, que também são quatro idas e voltas, sempre deslocando um pé em cada casa. Ao retornar, a pessoa avança para as casas da linha seguinte, com os pulos laterais de ida e volta. Isto se repete nos dois próximos momentos: retorna-se para a linha anterior e, no último, pula-se uma linha de casas. É possível realizar a mesma evolução iniciando cada vez por um lado do quadrado, ou, com duas pessoas,

uma em cada lado. E ainda com quatro pessoas. Realizar essa brincadeira tocando pandeiro no ritmo da dança do Coco ampliou o desafio rítmico corporal.

O mesmo desafio rítmico corporal ocorreu com a amarelinha *macaca*, que possui outra forma, a circular dividida com duas linhas retas cruzadas, como uma cruz. Com quatro casas para apoiar os pés, em dupla, uma de frente para outra, e com um pé de cada pessoa para cada casa. Ora elas ficam de costas, ora de frente, mudando de lugar ao transferirem simultaneamente o apoio para um pé. Como na amarelinha tradicional em que se pula de um pé para dois. Essa tem a diferença de realizar o deslocamento dentro do círculo, trocando de lugar com o par. Foi realizado no ritmo do Coco, acompanhado com o canto do Candeeiro.

Neste terreno delimitado o corpo se construiu com a experiência de traçar linhas nos espaços, ao desenhar formas no chão. O tempo, na brincadeira de riscar e pular no ritmo dado, construiu o Corpo-casa, iluminado por uma luz pessoal, ao ser habitado pela energia lúdica da sua identidade brincante.

Este pilar fundante apresentou as pisadas que conduziram a uma concepção de arquitetura corporal, com seus valores sócio-culturais, afetivos e educacionais, pela contextualização das manifestações populares tradicionais contempladas. Sem elas, não haveria o conteúdo necessário, para desenvolver os procedimentos criados, de dança com barro/argila.

APÊNDICE G - Carta de ciência à Prefeitura Regional de Pinheiros

São Paulo, 11 de setembro de 2018.

Para Prefeitura Regional de Pinheiros

Setor de eventos

Ref.: Autorização de evento na Praça Waldir Azevedo

Elizabeth Menezes da Silva, brasileira, bailarina educadora, portadora da cédula de identidade RG no. 13.877660 e inscrita no CPF/MF sob número 078042548-06, residente e domiciliada na av. Diógenes Ribeiro de Lima, 2000 bloco 26 apto 12, vem pelo presente informar e pleitear o que segue.

A requerente é autora do projeto AMASSERA – Pisa barro barreiro, que consiste em *Encontros com a Dança em Família*, ações práticas da pesquisa **Corpo-casa: dança, tradição e percursos educativos com barro** do Programa de Pós Graduação em Arte-Educação – Unesp.

Com a proposta **Amassera – Pisa barro, barreiro**, experiências poéticas da Arte do Movimento e danças do Coco Alagoano serão desenvolvidas, registradas e documentadas.

Sem fins lucrativos, a proposta contará com a presença dos participantes em todos os encontros e experiências compartilhadas das vivências.

No dia 13 de outubro, haverá o **Encontro Amassera – Criança em Festa** com rodas de movimento, brincadeiras e danças. Uma programação diferenciada, aberta ao público da comunidade da praça e convidados.

Nesta pesquisa-ação o objetivo é percorrer caminhos lúdicos com a linguagem da dança para investigar possibilidades de reconstruir e habitar o Corpo-casa.

Viu no contexto da Dança do Coco Alagoano, das construções das casas de pau a pique, uma experiência multissensorial que corresponde à um olhar para o corpo e o movimento de forma integrada educativa. Esta constatação a levou ao desenvolvimento de procedimentos práticos com a dança que serão alvo desta pesquisa de campo.

Programação dos *Encontros com a dança em família*

1. Amassera - pisa barro barreleiro
Percurso com os pés, alicerce do Corpo-casa no trupé do Coco Alagoano.
2. Amassera – Mais quem é que eu danço hoje?
Camadas do Corpo-casa, movimentos fundamentais no ritmo do baião.
3. Amassera – brinquedos e brincadeiras da infância na dança do Coco de Roda.
4. Amassera – Corpo-casa, arte do movimento, gesto e ações da Cultura Popular Tradicional do Coco.
5. Amassera – em festa
A festa, rodas de movimentos, brincadeiras e danças.
6. Amassera - narrativas, registros e dança do Corpo-casa.
7. Amassera – mostra compartilhada da experiência dos encontros com a dança em família.

A requerente é usuária da Praça Waldir Azevedo e, em parceria com o movimento Ecobairro e o Comitê de Usuários da casa e da Praça Waldir Azevedo, está planejando a realização das atividades do projeto no interior da praça, com a utilização das dependências da casa da praça Waldir Azevedo.

Para tanto, e tendo em vista a natureza da atividade ENCONTRO AMASSERA – CRIANÇA EM FESTA, a requerente comunica que respectiva atividade será realizada no dia 13 de outubro do ano corrente, no horário das 09h30 às 12h30, para o quê vem pelo presente prestar ciência do uso das dependências da praça e da casa da praça Waldir Azevedo. Para tanto, anexa ao presente comunicado cópia do projeto e documentos complementares.

Cordialmente,

Elizabeth Menezes da Silva

ANEXO A - Repertório do Coco Alagoano

PAGODE
"Comigo Ninguém Pode"

MESTRA HILDA

MAIS QUEM É QUE EU DANÇO HOJE?

Mais quem é que eu danço hoje?
Danço mais você menina

Quem não tem gosto
De dançar de madrugada
Uma roda bem tirada
Pelo velho Zé Rubina?

Pegue um botão
De cravo, já bote no peito
Pra dançar precisa o jeito
No chiado da botina.

PISA BARRO

Pisa barro
Barreleiro!

UMA CASINHA DE SAPÉ

Uma casinha de sapé, o mulhé
Uma casinha de sapé, o mulhé
Uma casinha de sapé, o mulhé
É pra nós dois mora.

ENGENHO NOVO

Engenho novo, engenho novo
Engenho novo, bota a roda prá rodar

Eu dei um pulo,
dei dois pulos e dei três pulos
Eu também pulei o muro
Quase morro de pular

Capim de cana
Xique, xique, mela, mela
Eu olhei pela janela
Vi dois padres no altar.

AMASSERA

A amassera tá gemendo
Tá gemendo por amor

O quanto amassera geme
Geme mais quem sente a dor

Olha a amassera!
Tá tatá tatatatá

PIÃO

O Pião entrou na roda, ô pião
ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô
Mais o pião saiu da roda, ô pião
ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô

REFRÃO

Roda pião, bambeia pião
Roda pião, bambeia pião

Passeia meu bem passeia, o pião
(refrão)

O passeio é natural, oi pião
O passeio é natural, oi pião
O passeio é da morena, oi pião
Muito trabalho vai dar, oi pião
(refrão)

O passeio é da Maria, oi pião
O passeio é da Maria, oi pião
(refrão) ...

DANÇA DO CANDEEIRO

Anda a roda candeiro, anda a roda sem parar
Todo aquele que errar, com candeiro há de ficar

Candeiro, oi
Tá na mão de iô, iô
Candeiro, ah
Tá na mão de ia, ia.

PEGA O TOURO

Pega o touro amarra o touro
Bota o touro no mourão
Esse touro é filho da vaca
Da fazenda do Barão

ARAÚNA (Mestra Virgínia)

Menina me dá a lima aráuina
Da limeira do seu pai?

A limeira não é minha, aráuina
Mas a lima sempre cai

Eu tenho meu vestido de seda aráuina
Foi moreno quem deu

Arrasta o pé pra trás, xotinho
Essa Araúna não faz como eu

ARAÚNA (MESTRA HILDA)

Eu tenho o meu anel de ouro, aráuina
Foi meu amor que me deu!

Arrasta o pé pra trás xotinho
Araúina não faz como eu

BEIJA FLOR

(refrão)

Ah, meu beija flor

(verso ou improviso)

Mas os cabelos do meu bem

Ah, meu beija flor

Só dá cacho quando quer

Ah, meu beija flor

Quem tiver inveja dele

Ah, meu beija flor

Faça cacho de papel

Ai meu cavalo

Aparelhadin' de prata

A pisar no chão, mulata

Assustenta esse rojão

Cavalo é lazão

Calçado de quatro pé

Eu no meu cabriolé

E a morena no cilhão

ANEXO B - Repertório do Coco Pernambucano

Ê BOI

(CD Raízes de Arcoverde. Letra: Romeiro de Caruaru)

Ê boi, ê boi
Vou morar em outras terra
Pra tratar desse alazão
Pra laçar gado valente
E amarrar no mourão

Ó minha branca, minha namorada
Minha estimada do meu coração
Reberão, reberão Pujuca
Minha namorada quer viver da prosa
Tão bonita que admira a gente
Me dê um presente e um laço de rosa

Preta, você vai comigo
Pra conhecer o sertão
Para ver as vaquejadas
E a queda do barbatão

O coco vai terminar
Com aplausos do povão
Vaqueiro veste o seu traje
Calça, perneira e gibão

ANEXO C - Repertórios Indígenas**CARIRI-XOCÓS****PASSARINHO TÁ**

Passarinho, tá
Tá voando!

Passarinho, tá
Tá chamando!

Passarinho, tá
Tá dançando!

CANDEEIRO

Ah,a,a,ah candeeiro
(para entrar na roda)

Eh,e,e,ah candeeiro
(para sair da roda)

KALAPALOS**ITÓ HUGE**

“Itó huge, Itó huge, ee-e-e-ee-e-ee adi ee,
Itó huge, Itó huge, ee-e-e-ee-e-ee adi ee,
I Kutai Kutura upé, Itó huge, Itó huge, ee-e-e-ee-e-ee adi ee”.

ANEXO D - Cantigas de Roda

Cipó de miroró

Pesquisa: Lydia Hortélio

“Criança cipó”

Minha gente venha ver

A volta do meu cipó

Roda:

Eu também sou bela

No cipó de Miroró

“Criança cipó”:

Eu convidado...

Pra provar do meu cipó

Roda:

Eu também sou bela

No cipó de Miroró

Bambu, tirabu

Pesquisa: Lydia Hortélio

Bambu, tirabu

Aroeira manteigueira

Tirará ...

Para ser Bambu

**ANEXO E - Protocolo de envio de carta de ciência
à Prefeitura Regional de Pinheiros**

SISTEMA MUNICIPAL DE PROCESSOS
PROTOCOLO DE AUTUACAO

NUMERO DO PROCESSO

* 2018 - 0.092.851 - 0 *

::::::

DADOS DO PROCESSO

ASSUNTO: 018-006
LOGRADOURO PUBLICO
LIBERACAO
MOTIVO: SOLICITA AUTORIZACAO PARA EVENTO TEMPORARIO (VIA PUBLICA)
PRACA WALDIR AZEVEDO S/N
PR-PI
AUTUADO POR: 60-50-00-065 - PR-PI/PA/AUT EM: 12/09/2018

DADOS DO INTERESSADO

CPF: 078.042.548-06 RG : 13877660
NOME: ELIZABETH MENEZES DA SILVA
ENDERECO: AV EUCLIDES 231
BAIRRO: VILA FACHINNE TELEFONE: 05588-0498

! LOCALIZE SEU PROCESSO !
! NA INTERNET: www.prefeitura.sp.gov.br/processos !
! OU PELA CENTRAL DE ATENDIMENTO156 !

**ANEXO F - Fôlder de divulgação do evento
“Sete encontros com dança em família”**

Foto: Rogério Lima

*Vamos pisar barro,
brincar e dançar!
Cantorias do coco alagoano
vão conduzir o corpo e o
movimento nos espaços
do Corpo-casa.*

CRIANÇAS,
JOVENS
E ADULTOS
de todas
as idades!

**Sete
encontros
com dança em família**

Amassera n(o) Campo

Pisa barro, barreleiro!

AOS SÁBADOS
de 15/09 a 27/10
das 9h30 às 12h30
c/ Elizabeth Menezes

LOCAÇÃO
Casinha da praça Waldir Azevedo
Mirante de Pinheiros | Av. São Gualter com a Rua Japuanga
Próximo da Rua Cerro Corá, altura do nº1223, Vila Ida, Alto de Pinheiros

Fonte: Arte: João Batista Macedo. Foto: Rogério Lima. Acervo da autora.

ANEXO G - Fôlder de divulgação do evento “Criança em festa – Amassera no Campo”



Fonte: Arte: João Batista Macedo. Foto: Rogério Lima. Acervo da autora.