



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

MARIA CLARA SOBRAL GALINDO

**Autonomia criativa na dança flamenca: fatores e estratégias de
ensino-aprendizagem que contribuem para a sua construção**

**RECIFE
2025**

MARIA CLARA SOBRAL GALINDO

Autonomia criativa na dança flamenca: fatores e estratégias de ensino-aprendizagem que contribuem para a sua construção

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

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Santos Cavalcante Santana.

**RECIFE
2025**

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

Galindo, Maria Clara Sobral.

Autonomia criativa na dança flamenca: fatores e estratégias de ensino-aprendizagem que contribuem para a sua construção / Maria Clara Sobral Galindo. - Recife, 2025.

38 p.

Orientador(a): Gabriela Santos Cavalcante Santana

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Dança - Licenciatura, 2025.

Inclui referências, anexos.

1. Dança. 2. Dança flamenca. 3. Criação em dança. 4. Técnica corporal. 5. Educação. I. Santana, Gabriela Santos Cavalcante. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

MARIA CLARA SOBRAL GALINDO

Autonomia criativa na dança flamenca: fatores e estratégias de ensino-aprendizagem que contribuem para a sua construção

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

Área de concentração: Dança

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Gabriela Santos Cavalcante Santana (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

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

Prof. Me. José Roberto do Nascimento Junior (Avaliador Externo)

Autonomia criativa na dança flamenca: fatores e estratégias de ensino-aprendizagem que contribuem para a sua construção

Creative autonomy in flamenco dance: factors and teaching-learning strategies that contribute to its construction

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo central tecer reflexões acerca da construção da autonomia criativa de praticantes da dança flamenca, a partir da discussão de conceitos referentes à dança e à educação, e de caminhos metodológicos desenvolvidos por docentes de baile flamenco, que são pertinentes ao ensino-aprendizagem desta arte. Apresento como base para este artigo, os conceitos de dança, presentes em Dantas (1999) e Mansur (2003); de técnica de dança, apresentado por Dantas (1999) e Oliveira (2013); de estrutura, códigos de baile e técnica corporal para o baile flamenco desenvolvidos por Martínez (2022), seguido de Moya e Franco (2013); e das concepções de Freire (1996) acerca dos papéis de professor e estudante nos processos educacionais. Ao final, apresento princípios metodológicos que contribuem para o desenvolvimento da autonomia criativa dos estudantes de baile flamenco e desenvolvo considerações acerca de suas possibilidades e dificuldades de implementação na prática docente.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; dança flamenca; criação em dança; técnica corporal.

ABSTRACT

This work's central objective is to reflect on the construction of creative autonomy of flamenco dance practitioners, based on the discussion of concepts related to dance and education, and of methodological paths developed by flamenco dance teachers which are pertinent to the teaching and learning of this art. I present, as a basis for this paper, the concepts of dance, present in Dantas (1999) and Mansur (2003); of dance technique, presented by Dantas (1999) and Oliveira (2013); of structure, *códigos de baile* and body technique for flamenco dance, developed by Martínez (2022), as well as Moya and Franco (2013); and also Freire's (1996) conceptions of the roles of teachers and students in the educational process. Finally, I present some methodological suggestions for the development of creative autonomy in flamenco dancing students and also develop considerations about their possibilities and difficulties of implementation in teaching practice.

KEYWORDS: Dance; flamenco dance; dance creation; body technique.

INTRODUÇÃO

Meu encontro com a dança flamenca foi um encantamento. Mas, em primeiro lugar, o que seria o Flamenco? É um desafio defini-lo em palavras, mas, segundo a UNESCO, que em 2010 reconheceu esta arte como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, o Flamenco é:

[...] uma expressão artística resultante da fusão da música cantada, da arte da dança e do acompanhamento musical, denominados respectivamente de *cante*, *baile* e *toque*. O berço do flamenco é a região da Andaluzia, situada no sul da Espanha, embora também tenha raízes em outras regiões como Múrcia e Extremadura (UNESCO, S. d., tradução nossa)¹.

Esta arte é fruto da mescla de componentes culturais de origem principalmente andaluza, cigana, árabe, moura, cristã e judia. A dança e a música flamencas atuais são resultado de séculos de desenvolvimento, unificação e integração de vários elementos dessas culturas. Com a evolução da música flamenca surge o baile flamenco, que tem reconhecida sua primeira aparição enquanto dança estruturada, no século XVIII (Espanha, 2010).

No princípio, a atenção do flamenco voltava-se principalmente para o *cante*², mas aos poucos, nas apresentações – que foram tomando outros espaços, além das ruas e das festas familiares, como restaurantes e teatros –, a paixão com que os *bailaoras* e as *bailaores*³ se moviam no palco começou a chamar a atenção do público, e a dança começou a desenvolver seu protagonismo.

Num espetáculo de flamenco, o papel de quem dança é interpretar corporalmente a letra da música, respeitando os diferentes compassos, com movimentos suaves e elegantes de braços, mãos e tronco, que contrastam, frequentemente, com sapateados, movimentos de cabeça e giros intensos.

¹ Texto original: [...] una expresión artística resultante de la fusión de la música vocal, el arte de la danza y el acompañamiento musical, denominados respectivamente *cante*, *baile* y *toque*. La cuna del flamenco es la región de Andalucía, situada al sur de España, aunque también tiene raíces en otras regiones como Murcia y Extremadura (UNESCO, S. d.).

² Como é chamado o “canto flamenco”, um dos três pilares da arte flamenca, junto com o *baile* (dança flamenca) e o *toque* (tocar violão).

³ Como são chamadas dançarinas e dançarinos especificamente de flamenco, na Espanha, diferenciando-se de *bailarinas* e *bailarines*, *danzarinas* e *danzarines*.

Após os primeiros compassos de música e a entrada da voz, quando a dança começa, a *bailaora* ou o *bailaor* interpreta o *palo* (estilo de *cante*, que possui mais de 50 *palos* diferentes) com todo o corpo: braços, pernas, tronco e até com a expressão do rosto. Há *palos* mais alegres e festeiros, como os *Tangos*, as *Bulerías* e as *Alegrías*, outros mais tristes, sóbrios ou trágicos, como é o caso das *Soleás*, dos *Martinetes* e das *Seguiriyas*, entre muitos outros, que foram surgindo junto com cada necessidade expressiva dos flamencos (Núñez, [S. d.] ; El Baile, 2025; Ferreira, 2007; Espanha, 2010)⁴.

Partindo de minha experiência pessoal, desde a primeira aula de baile flamenco que tive, em finais de 2015, no Instituto Cervantes - Recife, com a condução da *maestra* Karina Leiro, percebi em mim uma corporificação de sentimentos e sensações inerentes à vida, como nunca antes havia experienciado. Todas essas emoções, essas paixões, alegrias e tristezas acima citadas são intuitivamente percebidas. Ainda que não se conheça o *cante* ou sua tradução, a musicalidade e a corporeidade flamencas nos permitem vivenciar tais sensações e sentimentos de forma intensa, mesmo num contato inicial. Costumo brincar, dizendo que foi “amor ao primeiro *golpe*”⁵, mas, na época, não sabia por que eu me sentia tão viva e motivada. Uma vez que cheguei à turma de iniciantes ao final do trabalho de um ano do grupo, quando o ritmo de ensaios coreográficos já estava bastante avançado, o mais comum seriam sensações de constrangimento, frustração por não alcançar o nível técnico da turma ou medo de não conseguir acompanhar as aulas com desenvoltura.

Assim, lembro-me de me questionar como eu conseguia me sentir tão bem durante as aulas e de ensaiar algumas tentativas de resposta, já nesse período inicial, que iam desde: porque a estética dessa dança me atrai; as músicas são incríveis; as histórias que o corpo flamenco conta são fascinantes; e iam até: porque o corpo em atividade física liberando endorfina, o chamado hormônio da felicidade, entre outras.

⁴ Para acessar o vídeo produzido pela UNESCO com um breve panorama do flamenco, sua história e origens, seguir este endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=Bnq4wSOgLTk>.

⁵ O *golpe* é uma das primeiras técnicas de sapateado que se aprende nas aulas de baile flamenco, que consiste em emitir um som único e preciso através do contato de toda a planta do pé com o piso de madeira. Para que essa percussão seja executada de forma adequada, a *bailaora* e o *bailaor* devem flexionar a articulação do joelho e a do tornozelo e em seguida deixar a gravidade agir para “golpear” o solo.

Embora eu reconheça que tudo isso é verdadeiro, atualmente venho refletindo que muito de essa minha experiência ter sido impressionantemente tão positiva (apesar de todos os problemas que eu poderia ter enfrentado por chegar ao grupo no fim de uma etapa da sua caminhada), deve-se ao fato de eu ter tido ao meu lado exatamente a professora Karina Leiro, que trabalhava a técnica corporal do flamenco, exigindo de nós, estudantes, uma presença integral, que deveria ser empregada de forma pessoal na execução dos movimentos. Tínhamos não apenas a autorização para, mas o dever de, sermos quem éramos em cada passo. Com o passar dos anos, das aulas em mais dois estúdios da capital pernambucana (Studio Aire/2016 e Sala Mourisca/2017-2020), das coreografias, das apresentações, das formações e oficinas em festivais, da Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE (iniciada em 2019), mas principalmente, com a experiência junto às *maestras* e aos *maestros*⁶, fui desenvolvendo também a vontade de me posicionar num lugar de compartilhar o que sigo aprendendo.

É nesse tempo e contexto que começo a incorporar outros saberes, tais quais os aprendizados nas disciplinas prático-teóricas deste curso de licenciatura. Com essas vivências, algumas inquietações foram surgindo, muito por causa dessas mesmas experiências prático-teóricas desenvolvidas nas disciplinas Consciência e Expressão Corporal, Estudos do Corpo, Estudos do Movimento, Oficinas de Dança, Criação em Dança, Danças Tradicionais do Nordeste, Metodologias do Ensino de Dança e Estágio Curricular em Dança, bem como de seus métodos avaliativos. As cinco primeiras disciplinas citadas nos demandavam criações individuais ou em conjunto como formas de avaliação; e as duas últimas, planos e apresentações de aula em que, eventualmente, também deveríamos abordar a criação em dança.

Assim, começo a entender que a criação, e não apenas a execução/apresentação/representação de algo pronto, também me era possível. Passo a compreender que a dança e que criar em dança é algo democrático, disponível, é arte para todos; entendo também que, sendo corpo, podemos vivenciar

⁶ Tradução literal do espanhol: professor/professora. Como são chamados os professores e as professoras de dança flamenca no Brasil.

o corpo artisticamente para dançar a própria vida, com suas histórias, seus problemas, seus anseios, suas esperanças, suas lutas.

Contribuíram muito para essa abertura do meu olhar docente enquanto possível promotor de autonomia criativa, especificamente no baile flamenco, as *maestras* e *bailaoras* que apreseto a seguir, em ordem cronológica de minha experiência com elas enquanto estudante: Daniela Albuquerque (2018-2019), que desenvolve suas aulas utilizando abordagens somáticas para aportar e desenvolver a expressividade do corpo flamenco das/os estudantes (Recife-PE); Fernanda Paulino (2018-2020), com quem pude colaborar com a criação e como intérprete em algumas composições coreográficas para a Ópera Carmen, apresentada em 2019 e 2020 no Teatro de Santa Isabel (Recife-PE), sob a direção do maestro e docente do Departamento de Música desta universidade, Wendell Kettle; Miri Galeano (2019-2022), criadora do Perla Flamenca Arte em Movimento (Curitiba-PR) que, junto ao guitarrista flamenco Jony Gonçalves, encoraja momentos de improviso no desenvolvimento metodológico de suas aulas; Mariana Abreu (2020-2023), fundadora do Soniquete Estúdio Flamenco (Campinas-SP), propositora de processos de criação em aula e em momentos extraclasse; e finalmente Rosa Jimenez, *maestra* espanhola, criadora da Escola Rosa Flamenca (2023) que desenvolve aulas virtuais, e que acompanha seus estudantes de forma individual com sugestões de aprimoramento do trabalho dos estudantes de forma a construir um corpo flamenco singular e autônomo.

Após essa breve exposição de minhas motivações, pontos de vista e de afetos, atualizo quem lê acerca do que realmente me toca pesquisar, propondo, como objetivo central deste estudo, tecer reflexões acerca da construção da autonomia criativa de praticantes da dança flamenca, a partir da discussão de conceitos referentes à dança e à educação, e de caminhos metodológicos desenvolvidos por docentes de baile flamenco, que são pertinentes ao ensino-aprendizagem desta arte.

Penso que trabalhos como este podem contribuir com a ampliação das discussões acerca das especificidades do ensino-aprendizagem de criação em dança flamenca no meio acadêmico e em espaços não formais; bem como para o campo da dança como um todo, pois os processos próprios desta arte podem transladar-se a outros gêneros de dança, ampliando seus repertórios de discussões, reflexões, práticas técnicas e metodologias de ensino-aprendizagem de criação em dança.

Sendo assim, acredito que futuros estudantes do curso de Licenciatura em Dança, da UFPE e de outras universidades, poderão aproveitar o conteúdo deste estudo, caso tenham interesse em ensinar ou mesmo intenção de investigar o pensamento e os processos concretos de quem ensina e cria dança, para incorporar às suas próprias práticas ou repensá-las sob um novo olhar. Este trabalho deverá contribuir especialmente para a formação dos estudantes de Graduação em Dança que, assim como eu, só optaram por fazer este curso por causa das suas experiências com o flamenco; mas que não encontram disciplinas relacionadas especificamente ao flamenco no currículo do curso.

Destaco que, até o momento, neste curso, os dois únicos Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação que tomaram a dança flamenca como objeto de estudo, possuem vieses diferentes do que proponho⁷; ambos de duas professoras com quem tive/tenho o prazer de aprender.

Penso que descrever e trazer reflexões sobre as práticas pedagógicas das *maestras* que tive, em diálogo com minhas experiências e com as referências consultadas, tornará mais largo e visível o horizonte de ensino-aprendizagem e da criação em dança para o baile flamenco, e para o campo da dança como um todo.

Importa salientar que esta investigação foi realizada sob o prisma das minhas experiências enquanto estudante de baile flamenco, estudante de Licenciatura em Dança, e também intérprete, coreógrafa e professora de baile flamenco. Configura-se, desse modo, como uma pesquisa realizada por um dançarina de flamenco, sobre formas de ensinar, aprender e criar dança, abrangendo aspectos relacionados à formação de *bailaoras* e *bailaores*, bem como à criação e à interpretação de coreografias.

Também acredito ser importante, neste momento, lembrar o pensamento de Sylvie Fortin (2010), professora do Departamento de Dança da Universidade de Québec em Montreal, sobre a pesquisa em arte, para quem

⁷ Um deles está alicerçado nas bases históricas da presença de escolas e grupos flamencos na cidade do Recife (ver Wanderley, 2017) enquanto o outro está centrado na contribuição específica do Body-Mind Centering para o ensino da dança flamenca (ver Albuquerque, 2017).

O pesquisador que participa de um projeto de um artista, que observa durante um longo período de tempo, que escuta e o questiona, não produz uma descrição da realidade, mas principalmente uma construção: a construção de seu reencontro com o projeto de criação. Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo (Fortin, 2010, p. 82).

Portanto, em concordância com a autora, destaco que esta pesquisa não se propõe a dissecar friamente todos os elementos e variáveis exatas que influenciam no processo de desenvolvimento da autonomia na criação artística para o baile flamenco, mas a descrever aqueles percebidos em minha trajetória enquanto aprendiz e docente desta arte. Longe de compreendermos a descrição como um mero “exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade”, devemos entendê-la como uma atividade que “impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador” (Fortin, 2010, p. 82).

CONCEPÇÕES E CAMINHOS METODOLÓGICOS ESTRUTURANTES DESTE ESTUDO

A partir deste momento, e uma vez apresentado o breve histórico que motivou a produção deste estudo, descreverei os fatores teóricos, práticos e metodológicos, encontrados ao longo desta investigação, que se relacionam intimamente ao ensino-aprendizagem da dança, bem como aspectos específicos da arte flamenca que são fundamentais para a construção da autonomia criativa dos estudantes nas aulas de baile flamenco.

Inicialmente, trago as concepções de dança, de criação e de técnica corporal que servirão para revisar algumas compreensões relacionadas aos processos educacionais no baile flamenco.

Em seguida, discorro sobre características próprias do processo de ensino-aprendizagem da dança flamenca, e algumas problemáticas relacionadas a tais processos, a fim de elaborar uma base sobre a qual poderei discutir com maior profundidade as questões tema deste artigo.

Posteriormente, trago concepções da área da pedagogia adaptadas ao fazer docente em dança, a fim de problematizar as visões de educação e os papéis comumente atribuídos a professores e estudantes.

Ao fim, apresento de forma descritiva, alguns caminhos metodológicos para as aulas de baile flamenco que identifiquei, enquanto estudante, em aulas que tive com algumas *maestras*, durante dois anos e meio, entre os anos de 2020 e 2023; e outras que passei a desenvolver na condição de professora; pois tais propostas podem contribuir com a formação de *bailaoras* e *bailaores* mais autônomos na criação em dança e de futuros docentes desta arte.

Sobre dança, técnica corporal e criação

No que diz respeito à concepção de dança, é pertinente referir aqui as compreensões do bailarino, psicólogo e professor do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília - IFB, Fauzi Mansur (2003). Segundo ele:

Da necessidade do movimento surgiu a possibilidade da dança. Da possibilidade da dança estabeleceu-se a necessidade de dançar, como um ciclo de complexidade humana que insiste em desafiar todas as questões que a lógica procura clarear. Tão necessário como respirar e mover, intencionar o movimento, dar-lhe significado. Único, preciso, emocionado. Investi-lo de poesia, de dedicação, de meio e de fim em si mesmo. De instrumento de expressão do amor e da dor, da tristeza e da alegria, da taquicardia, da calma, do sensual, do erótico. Da necessidade de mover veio a possibilidade de modificar esse mover, de aprender a mover de outra forma, de experimentar outros limites, outras características, outras realidades (Mansur, 2003, p. 211).

Ao deixar de promover trabalhos e processos que desenvolvam a autonomia criativa dos estudantes, na verdade, estamos negando a eles não apenas esta possibilidade de se apropriarem dos processos criativos em dança, mas toda uma gama de experiências, que atualizam, ampliam, ressignificam, exteriorizam, materializam e concretizam (na/com a/por meio da dança) a sua própria e singular humanidade. Tudo isso é negado aos estudantes, enquanto seres humanos, se a eles não for dada a oportunidade de dançarem a si mesmos, de dançarem suas vidas.

Acredito ser importante destacar aqui também, a concepção de dança na visão de Mônica Dantas (1999) – pesquisadora da área da dança e professora associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas –, que nos apresenta três dimensões essenciais da dança: forma, técnica e poesia. Ela afirma que:

A dança enquanto forma é entendida como configuração de uma matéria-prima - o movimento corporal humano -; enquanto técnica é compreendida como processo de transformação do movimento cotidiano em movimento de dança; enquanto poesia é concebida como ato de criação mediante os movimentos do corpo. Desse modo, os conceitos de forma, técnica e poesia se articulam para construir uma concepção da dança como manifestação artística do corpo humano em movimento (Dantas, 1999, p. 13).

Sabe-se que outra concepção vital, quando se considera o desenvolvimento da autonomia dos estudantes de dança, é a de técnica corporal. E o modo como ela é concebida pelos professores de dança é decisivo para que esse desenvolvimento possa ou não, de fato, acontecer. Dessa forma, acompanho a visão de Victor de Oliveira (2013), bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba, em seu texto *Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas*, para quem a técnica da dança deve ser compreendida

[...] não como processo normativo, mas como possibilidade de autodescoberta, relacionada não com a repetição gestual, mas com um devir experiencial que amplia as possibilidades da ação, do movimento, do corpo, da vida (Oliveira, 2013, p. 22).

Outro ponto fundamental para seguirmos nesta discussão e engendrar mais possibilidades para o trabalho pedagógico em dança é a compreensão de que há várias formas de estimular o aprendizado da técnica corporal (evitando-se o trabalho exclusivo de cópia e repetição exaustivas de movimentos, muitas vezes esvaziadas de sentido) e o desenvolvimento da autonomia do criador-intérprete. O próprio Oliveira (2013) indica processos essenciais de que os corpos em formação na área da dança não podem prescindir. Para ele, em um treinamento técnico integrado, deve constar o trabalho com os seguintes fatores:

[...] **composição** (exercícios laboratoriais relacionados com a pesquisa de movimento corporal cujo escopo se encontra na confecção de partituras coreográficas); desenvolvimento das **valências físicas** (neste conjunto, se encontram as abordagens que priorizam o desenvolvimento físico do intérprete – estudos relacionados com trabalho de força, alongamento, flexionamento, equilíbrio, coordenação psicomotora, capacidade cardiorrespiratória, etc.); **apreciação coreográfica** (análises das experiências realizadas e dos estudos dramatúrgicos e corporais, apreciações pautadas em conversas, entrevistas, depoimentos, textualizações, visionamento de vídeos e espetáculos de teatro e dança, que relacionem a prática e a experiência do intérprete com o discurso sobre esta mesma prática). Tais ações se articulam como possibilidade de nortear e

garantir a continuidade dos processos técnico-criativos quando os alunos estão extremamente exauridos, além de ativar a consciência dos educandos e/ou artistas para processos de reconhecimento das tendências, das afinidades gestuais e da natureza das dificuldades corporais); **improvisação** (exercícios que se pautem em estudos não diretivos – ou seja de caráter livre – ou direcionados para um tema, aqui entendemos este fazer como algo que excite a criatividade e represente a base experimental da formação de artistas contemporâneos) (Oliveira, 2013, p. 29).

Quando o trabalho técnico em dança é desenvolvido dessa maneira, ele se torna mais amplo e ampliador de humanidades; potencializa a singularidade dos criadores-intérpretes; coloca-os também em estado de crescimento através da partilha desse conhecimento com seus companheiros de aprendizagem; e sua prática ganha significado. Um trabalho técnico que envolva esses fatores de forma integrada também se torna motor para o desenvolvimento de um processo criativo rico, dinâmico, diverso e pessoal.

Assinalo ainda que para Mansur (2003), dançar e criar são um só. Para ele,

Esta é a tradução da potencialidade humana: tornar-se livre para optar por criar, habilidade mais intrínseca do sujeito humano. Dançar é criar realidade onde existe tendência, é circular pelas n+1 possibilidades de combinar movimentos e mais movimentos, formas e mais formas, modificando-os, refinando-os, entendendo-os com todos os aspectos psíquicos de possibilidade de intervenção e de elaboração. Racional, da sua forma, da sua intenção, da sua proposta. Emocional, de seus riscos, de sua intensidade, de sua pulsação. Transcendental, da sua abertura para que o outro complete minha obra, que sai de mim aberta, desprovida de uma totalidade de sentido sem o outro alcançando-o, penetrando-o, justificando-se. No outro e com o outro, formo-me e contorno-me. Intencional, para que nada se perca, nenhum momento, onde tudo conta, onde tudo é importante, onde nada sobra, mesmo que, no refinamento da versão final, algo não se mostre explicitamente presente (Mansur, 2003, p. 212).

Ou seja, na perspectiva do autor, dança e criação são um conceito único. Daí porque não se pode subtrair o elemento de criação da formação dos dançarinos, pois sem o aporte criativo, não poderíamos nem conceber o próprio ato de dançar. Ao adotarmos essa compreensão como base para a prática pedagógica em dança, tenderemos a promover múltiplas possibilidades de criação que despertem o racional, o emocional e o transcendental nos estudantes de dança; um maior desenvolvimento de suas potencialidades humanas.

Sobre a arte flamenca: adentrando o ritmo, a estrutura e os códigos de baile

Do ritmo

É importante destacar, neste momento, que o baile flamenco é uma dança que se fundamenta no compasso, ou seja, é fundamentalmente rítmico. Daí que um dos pontos de partida do aprendizado seja o estudo dos três compassos básicos utilizados pelo flamenco: binário, ternário e compasso misto, também chamado de amálgama ou flamenco – compasso de 12 tempos, composto de dois compassos ternários e três binários) com vários acentos (dinâmicas entre tempos fortes e fracos) diferentes, a depender do *palo* em questão. O ritmo é, portanto, a base sobre a qual todo o baile será percebido, sentido, compreendido e assimilado.

Para desenvolver a percepção rítmica desses compassos tão próprios e singulares, geralmente os *maestros* e *maestras* propõem atividades com palmas, percussões corporais, dinâmicas de *pergunta e resposta* sonoras de forma individual ou em grupo, etc. Assim, na aula, os estudantes vão passando gradualmente do estudo com áudios que marcam apenas os tempos e os acentos próprios de cada compasso a, num segundo momento, áudios com acompanhamento de guitarra ou guitarra e percussão, para finalmente chegarem a trabalhar com áudios completos, que incluem o *cante*. Uma vez compreendido o ritmo, o compasso sobre o qual se trabalha, com seus acentos específicos, geralmente passa-se ao estudo da estrutura dos *palos*.

Da estrutura dos bailes

Para entendermos melhor a importância do conhecimento dessa estrutura de que falamos, mais uma vez retorno à minha experiência. Desde as minhas primeiras aulas de baile flamenco, começo a perceber que há algo próprio nas criações mais tradicionais desta dança, momentos em que “se deve” ou “não se deve” realizar determinados movimentos. Aprendo que é uma dança que mantém um ajuste fino aos compassos de cada *palo*, e que é preciso respeitar esses compassos, o canto, o violão e demais instrumentos, para *bailar*. Há ainda, partes características que são sequenciadas musicalmente, em maior ou menor grau, de forma fixa; ou seja, uma estrutura musical determinada a que corresponde uma estrutura específica de baile.

Com o passar do tempo e dos estudos, começo a compreender que esses *palos* têm qualidades emotivas, temáticas, musicais, sensoriais muito específicas de cada um. Vou assimilando, aos poucos, que a arte flamenca se configura como linguagem, com códigos específicos que promovem a harmonia entre o canto, o violão e o baile; sendo, portanto, necessário se apropriar dessa linguagem, desses códigos, para poder dançar flamenco com autonomia.

Para aprofundar as percepções acerca da estrutura dos bailes flamencos, trago as ponderações de Alfredo Mesa Martínez (2022), mestre em Investigação e Análise do Flamenco, constantes em sua dissertação *Los Códigos del Lenguaje Flamenco Tradicional: Cante, Baile y Guitarra*, que destaca a importância de o conhecimento da música flamenca ser trabalhado de forma integrada ao estudo do baile.

Em consonância com o autor, destacamos que apesar de o flamenco ser uma arte que envolve manifestações bastante expressivas, passionais e pessoais, ele é também uma disciplina de estudo, com estrutura e regras próprias, cujo desconhecimento pode levar a lacunas graves na aprendizagem de qualquer de seus pilares: canto, toque ou baile. Segundo sua análise:

O flamenco é uma expressão artística de grande intensidade emocional, mas isso não significa que deixe de ser uma disciplina que, como qualquer outra, é regida por uma série de normas e regras que constituem grande parte da sua estrutura. É inquestionável que existem mais aspectos importantes que a compõem e a tornam especial, mas são aspectos mais inerentes a quem se dedica a esta arte, tais como: o talento, a técnica, [...] ter um estilo pessoal próprio, a capacidade de transmitir, entre outras coisas. O conhecimento e aprendizagem desta parte teórico-prática, que trata das regras básicas fundamentais nesta matéria, é completamente necessário para realizar um correto desenvolvimento desta arte, já que é a linguagem que é utilizada no ato de interação dos componentes (Martínez, 2022, p. 4, tradução nossa)⁸.

Sua estrutura, portanto, deve ser abordada de forma integrada a outro fator imprescindível para o aprendizado da comunicação entre *bailaora/es* e músicos: o conhecimento dos códigos de baile.

⁸ Texto original: El flamenco es una expresión artística de gran intensidad emocional, pero no por ello deja de ser una disciplina, que, como cualquier otra, se rige por una serie de normas y reglas que configuran gran parte de su estructura. Es incuestionable, que hay más aspectos importantes que lo configuran y lo hacen especial, pero son aspectos más inherentes a la persona que se dedica a este arte, como pueden ser: el talento, la técnica, [...] el tener un estilo propio y personal, la capacidad de transmitir, entre otras cosas. El conocimiento y aprendizaje de esta parte teórico-práctica, que trata el reglamento fundamental básico en esta materia, se hace completamente necesario para realizar un correcto desarrollo de este arte, ya que es el lenguaje que se utiliza en el acto de interacción de los componentes (Martínez, 2022, p. 4).

Da comunicação e dos códigos de baile

No flamenco tradicional, seus três pilares: canto, guitarra e baile, foram estabelecendo uma doutrina que permitiu forjar e determinar uma linguagem, possibilitando o entendimento e o acordo de todos os atores participantes de uma performance flamenca (Martínez, 2022).

Os códigos são, assim, uma comunicação não verbal; implicitamente configuram uma linguagem que corresponde, por analogia, às “regras gramaticais” de uma língua, também chamados pelo autor de *Códigos da linguagem flamenca*.

Em sua analogia, tais regras se referem

[...] ao conhecimento dos parâmetros musicais inerentes a cada *palo* flamenco como harmonia, ritmo, melodia e sua forma musical, bem como sua estrutura básica no desenvolvimento de um *cante* ou de um baile. Para nos comunicarmos com frases substanciais típicas de uma linguagem básica, precisamos aprender o vocabulário adequado e manejá-lo corretamente, aplicando a gramática. Se transferirmos esta ideia para o flamenco, estaríamos nos referindo a aprender os elementos que compõem as diferentes estruturas tradicionais básicas de cada *palo* e em que consiste a função de cada um desses elementos (Martínez, 2022, p. 4, tradução nossa)⁹.

Cada *palo*, como vimos, possui uma estrutura com suas partes fixas e suas partes variáveis em uma ordem e com uma medida própria. Todos os artistas devem conhecer essa estrutura para que, quando uma apresentação aconteça, todos tenham incorporado o conhecimento do que pode e do que não pode acontecer no palco, em cada momento específico do desenvolvimento dos *palos*.

Isso é importante porque no flamenco, nos *tablaos* (espaços privados destinados à apreciação de apresentações flamencas, geralmente com pequenos palcos e uma espécie de restaurante com mesas dispostas próximas a eles, para uma apreciação mais íntima), a performance é improvisada.

⁹ Texto original: [...] al conocimiento de los parámetros musicales anejos a cada palo flamenco como son la armonía, el ritmo, la melodía y su forma musical, así como su estructura básica en el desarrollo de un cante o de un baile. Para poder comunicarnos con frases sustanciales propias de un lenguaje básico, necesitamos del aprendizaje de un vocabulario adecuado y manejarlo correctamente, aplicando la gramática. Si trasladamos esta idea al flamenco, estaríamos refiriéndonos al aprendizaje de los elementos que componen las distintas estructuras tradicionales básicas de cada palo y en qué consiste la función de cada uno de estos elementos (Martínez, 2022, p. 4).

O código de baile, portanto, é um conjunto de sinais que os artistas enviam uns aos outros para indicar mudanças no desenvolvimento de uma peça. Por exemplo, quando a *bailaora* começa a dançar, ela precisa fazer uma *llamada* (chamar o *cantaor* ou a *cantaora* – cantores de música flamenca – através de indicações corporais, percussivas ou não, para começarem a cantar); quando termina um trecho ou o baile, ela tem que fazer um *cierre* (finalizar uma determinada parte da estrutura ou do baile).

Desta forma, os seus parceiros de palco são informados de quando devem começar e concluir determinadas partes do *palo* em execução, para que possam caminhar todos juntos.

Um olhar, um *jaleo* (expressões orais de elogio e incentivo, como o famoso *Olé*) ou um gesto com a mão, pode ser uma forma de indicar ao *cantaor* que a *bailaora* ou o *bailaor* está pronta/o para continuar dançando ou de pedir para os músicos tocarem mais rápido ou mais devagar, por exemplo (Gracia Flamenca, 2023)¹⁰.

De acordo com Martínez (2022), no princípio, o flamenco pertencia a um âmbito privado, familiar ou de vizinhança. Dava-se de maneira espontânea, e assim, as gerações aprendiam música e baile por meio da assimilação das maneiras de cantar, tocar e dançar de seus pais, avós e conhecidos.

Hoje, essa forma de aprender continua viva nas comunidades flamencas, mas o ensino-aprendizagem também passou a habitar outros espaços, como escolas, conservatórios e academias de dança, afirma o autor.

Com relação a esse movimento em direção à escolarização do flamenco, Martínez (2022) tece uma crítica. Para ele,

O problema que encontramos nestes ensinamentos é a pouca importância dada ao currículo da especialidade, porque o que se tem feito é uma adaptação do modelo da música e da dança clássicas. Problema muito sério, pois o flamenco é uma disciplina que tem uma conformação própria, que nada tem a ver com o clássico. Ainda hoje não se tem configurado um modelo

¹⁰ Para ampliarmos nossa compreensão acerca desse tópico, por meio de um modo mais prático e visual, sugiro a apreciação dos seguintes vídeos: 1) Maestros Flamenco Online, com explicações e exemplos de aplicação prática: <https://www.youtube.com/watch?v=rNam4DAAVHA>; 2) Canelita, como a comunicação se dá em uma *juerga* flamenca: <https://www.youtube.com/watch?v=Va6aTvPTmQs&list=LL&index=2>; 3) Casa Patas com Farruquito e Las Turroneiras, para apreciar os códigos sendo usados em um *tablaó*: <https://www.youtube.com/watch?v=BmW2oNDoHWE> e <https://www.youtube.com/watch?v=oXBHR3mb-Rc>.

próprio para lidar com o ensino do flamenco em todas as suas vertentes. A escassez de horas desta disciplina na carga horária letiva e o ensino errôneo, por adquirir um modelo inadequado, leva a maioria dos alunos a finalizar os estudos com um conhecimento precário desses códigos (Martínez, 2022, p. 7, tradução nossa)¹¹.

Ainda de acordo com o autor, os três pilares desta arte estariam sendo estudados de forma isolada, cada um de seus atores (cantores, guitarristas e dançarinos) aprofundando-se apenas em suas especialidades. Isso, aliado à lacuna relacionada às poucas horas dedicadas ao estudo interdisciplinar que o trabalho com os códigos de baile pode proporcionar, dificulta um aprendizado pleno, que seria a chave para o desenvolvimento de uma comunicação entre *cante*, *toque* e *baile*, tão necessária em uma atuação flamenca.

Portanto, também a autonomia criativa, e até mesmo interpretativa, dos estudantes de baile ficaria comprometida, pois eles não teriam consciência sistêmica do que estariam executando, e muito menos ferramentas para desenvolver suas próprias criações. Estariam voltados apenas para o trabalho técnico específico do baile, que apesar de ser fundamental, como pudemos perceber, não é fator suficiente para a construção de corpos flamencos plenos e autônomos.

Neste momento convém explicitar as especificidades desse trabalho técnico tão singular, para contemplar os leitores que não estão familiarizados com este gênero de dança.

Da técnica corporal do flamenco

A técnica corporal do flamenco é bastante específica e diversa de outros gêneros de dança. Para Ana Moya e Montserrat Franco (2013), pesquisadoras que realizaram um estudo no *Conservatorio Profesional de Danza Antonio Ruiz Soler* (situado em Sevilha, Espanha), a prática das técnicas básicas do flamenco propicia às/ aos estudantes o desenvolvimento de uma preparação física adequada, que as/os ajudaria em sua evolução como *bailaoras* e *bailaores*.

¹¹ Texto original: El problema que nos encontramos en estas enseñanzas es la poca importancia que se le da al currículo de la especialidad, porque lo que se ha tratado de hacer es una adaptación del modelo de la música y la danza clásica. Problema muy grave, ya que el flamenco es una disciplina que tiene su propia conformación, que nada tiene que ver con la clásica. Todavía hoy, no se ha configurado un modelo propio para tratar la enseñanza del flamenco en todos sus aspectos. La escasez de horas de esta materia en la carga lectiva y una enseñanza errónea, por adquirir un modelo no adecuado, lleva a la mayoría de los alumnos/as a terminar sus estudios con un precario conocimiento de estos códigos. (Martínez, 2022, p. 7).

Nesse estudo as autoras dividem o trabalho de técnicas básicas em seis blocos: 1) alinhamento corporal, encontro do eixo e equilíbrio; 2) o trabalho de giros (vale salientar que há muitos giros específicos do flamenco, uns com o tronco muito deslocado do eixo vertical; giros que se originam no quadril; giros que isolam partes do corpo, que não se movem de forma simultânea, mas de forma consecutiva em dois, três, ou quatro movimentos em sequência, portanto em movimentos isolados; giros com dois pés no chão, alternando entre ambos, os apoios de meia-ponta e calcanhar num único giro, entre outros); 3) as trocas de peso (trabalho importante pois o sapato flamenco também tem um salto que exige um treinamento específico, para que os praticantes não desequilibrem durante as trocas de peso); 4) a coordenação corporal (lembramos aqui que as *bailaoras* também precisam aprender a dançar com elementos externos como castanholas, leques de diferentes tamanhos e *mantóns* – xale próprio para o baile flamenco –, além do sapateado); 5) aspectos técnicos da dança clássica que, segundo as autoras, favorecem o trabalho da *bata de cola* – saias ou vestidos com caudas mais longas e pesadas que as comuns; e finalmente, 6) o desenvolvimento da resistência (os bailes mais longos do flamenco normalmente são executados de forma individual e duram aproximadamente de 12 a 20 minutos).

Acreditamos que as autoras contemplam, nesses blocos, um trabalho técnico bastante amplo e que desenvolve prioritariamente o fator *valências físicas*, apontado por Oliveira (2013), pois elas observaram, no grupo de estudantes foco de seu estudo, lacunas majoritariamente relacionadas ao desenvolvimento físico delas/es. Ou seja, são questões de postura e alinhamento, equilíbrio, coordenação motora, resistência muscular e cardiorrespiratória, coordenação corporal para o sapateado e para o manejo dos elementos (leques, castanholas, *mantóns* e *batas de cola*), entre outras, que de fato requerem um trabalho específico com as *valências físicas* (Oliveira, 2023) para serem desenvolvidas adequadamente.

É pertinente ainda trazermos o olhar de Mônica Dantas (1999) acerca da técnica corporal, também chamada por ela de *técnicas extracotidianas*. Para a autora,

[...] as técnicas extracotidianas são o cotidiano do corpo dançante porque quem dança está sempre se valendo delas, incorporando-as, seja como

técnicas codificadas aprendidas em aula, por meio de exercícios estruturados, seja em processos de experimentação, quando novas técnicas são constantemente criadas (Dantas, 1999, p. 42).

Portanto, não se pode dissociar o trabalho técnico da atividade criativa, pois a própria técnica pode levar ao desenvolvimento de novos processos criativos e, portanto, de novas criações. Um corpo desprovido desse trabalho enfrentará dificuldades em termos do desenvolvimento de sua autonomia criativa, pois entre outros fatores, não consegue nem vislumbrar aquilo de que é capaz, não consegue imaginar suas possibilidades em termos de criação; o que o impediria de se mover na direção de se tornar autor de seus próprios bailes.

Lembramos ainda que as discussões preliminares sobre dança enquanto criação, proposta por Mansur (2003); técnica corporal, enquanto devir experiencial e construção de habilidades criativas por meio dos fatores *composição*, *valências físicas*, *apreciação coreográfica* e *improvisação*, defendida por Oliveira (2013); e sobre a visão de dança de Dantas (1999) fundada na relação indissociável entre *forma*, *técnica* e *poesia*, permitem rever a compreensão dicotômica que dissocia a técnica corporal de acionamentos que somente elementos técnicos, que dão forma ao baile flamenco, podem despertar no estudante.

Assim, é válido salientar que, embora não seja condição suficiente, o treinamento técnico corporal é imprescindível para uma formação plena de *bailaoras* e *bailaores* que pretendam dançar a si mesmos, dançar seu mundo e suas vidas.

A descrição desses elementos teórico-práticos é, portanto, feita neste artigo como modo de elucidar a potência criativa que os estudantes podem vir a acessar quando devidamente deles apropriados, posto que a técnica no baile flamenco é imprescindível para que eles possam corporificar a dança enquanto *criação* e *composição*; como algo que mobiliza sua essência *racional*, *emocional* e *transcendental*; como desenvolvimento de *valências físicas*, *apreciação coreográfica*, *improvisação*; e enquanto *forma*, *técnica* e *poesia* de forma articulada (Mansur, 2003; Oliveira, 2013; Dantas, 1999), quando só então a dança se concebe como manifestação da arte do corpo humano em movimento.

Sobre a educação e os papéis de professor e estudante

Neste momento, aquela/e estudante iniciante pode estar se questionando: Seria possível trabalhar com as minhas próprias experiências, dançar o que quero dizer, expressar meus saberes de forma pessoal com o flamenco, ou sou muito “inacabada/o”? Precisarei “chegar ao nível” da/o minha/meu *maestra/o* para começar a buscar ser eu mesma/o no meu *baile*? É possível que muitas/os estudantes, devido a experiências passadas com metodologias mais estanques, departamentalizadas e com papéis de docente-discente concebidos de maneira dicotômica e hierarquizada, sequer cogitem se perguntar isso, tão rígidos ou esvaziados de sentido, podem ser ou terem sido tais processos de ensino-aprendizagem.

Acerca disso, convém lembrar o entendimento do nosso educador Paulo Freire (1996), em seu livro *Pedagogia da Autonomia*:

A consciência do mundo e a consciência de si como ser inacabado necessariamente inscrevem o ser consciente de sua inconclusão num permanente movimento de busca. Na verdade, seria uma contradição se, inacabado e consciente do inacabamento, o ser humano não se inserisse em tal movimento. É neste sentido que, para mulheres e homens, estar no mundo necessariamente significa estar com o mundo e com os outros. Estar no mundo sem fazer história, sem por ela ser feito, sem fazer cultura, sem “tratar” sua própria presença no mundo, sem sonhar, sem cantar, sem musicar, sem pintar, sem cuidar da terra, das águas, sem usar as mãos, sem esculpir, sem filosofar, sem pontos de vista sobre o mundo, sem fazer ciência, ou teologia, sem assombro em face do mistério, sem aprender, sem ensinar, sem idéias de formação, sem politizar não é possível (Freire, 1996, p. 64).

Acredito que, aqui, todos desejamos e podemos acrescentar, na certeza de que Freire concordaria conosco: *sem dançar não é possível* ou ainda, *sem dançar a si própria/o não é possível*. E ele continua: “É na inconclusão do ser, que se sabe como tal, que se funda a educação como processo permanente” (Freire, 1996, p. 64).

Acredito que essa forma de compreender nosso inacabamento, nos leva a uma concepção menos hierárquica dos papéis de professor/a e estudante; todos, docentes e discentes, são seres inacabados que devem permanecer em constante estudo, lado a lado, como parceiros de busca.

É importante ressaltar que Freire considera o próprio inacabamento do ser, a própria inconclusão, como fator fundante da curiosidade epistemológica, que leva à necessidade e à busca do conhecimento.

Apesar de ser possível a nós, enquanto docentes do campo da dança, “cairmos na armadilha” de pensarmos que os estudantes não devem se apropriar dos processos de criação – porque são iniciantes, desconhecem a dança flamenca, não têm tempo suficiente para dedicar ao estudo, e outras razões que possamos imaginar –, Paulo Freire (1996) nos mostra que é exatamente neste inacabamento que reside a potência deles enquanto aprendizes, e que é na consciência do nosso próprio inacabamento, enquanto docentes, que reside nossa possibilidade de constante aprimoramento enquanto facilitadores e mediadores dos processos de ensino-aprendizagem desta dança.

Portanto, a educação deixa de ser um movimento hierárquico com “transações” de conhecimento que ocorrem sempre de forma unidirecional, do professor ao estudante, e passa a se tornar uma busca viva, ativa e multidirecional, por este saber, uma busca que é compartilhada por esses atores. Dessa forma, o papel do professor não poderia ser o de detentor único do saber que deve transferir seu conhecimento para os “alunos” (os sem-luz); ao contrário: seu trabalho precisa ser o de facilitador, mediador e propositor de caminhos metodológicos que favoreçam o desenvolvimento da autonomia dos estudantes. Assim, os estudantes deixam de ser compreendidos como meros receptores do saber, para se tornarem buscadores, construtores do saber, a partir do encontro com suas/seus professoras/es e colegas de aprendizagem, e do compartilhamento desse conhecimento com todos, em sala de aula.

A partir dessas discussões e de todas as demais tecidas ao longo deste estudo, é preciso que nós docentes nos perguntemos que tipo de professores de dança queremos ser; que concepções de educação em dança, de criação em dança, de aula, de professor e de estudante de dança pretendemos adotar, propor e manifestar em nossa prática docente e artística junto a nossos estudantes. Essas reflexões certamente estarão materializadas em forma de práticas na sala de aula, e deverão contribuir para que os estudantes se tornem cada vez mais autônomos e autores de seus próprios bailes.

Caminhos metodológicos para as aulas de baile flamenco

Neste momento, no que tange a pedagogia da criação em dança flamenca e contemplando as discussões levantadas ao longo desta pesquisa, busco descrever caminhos ou princípios teórico-metodológicos identificados por mim durante o contato com três *maestras*, que contribuem para o ensino-aprendizagem da criação em dança flamenca de uma maneira ampla, variada e autônoma.

Com Miri Galeano, vivenciei um despertar para a importância do conhecimento dos códigos de baile. Tanto em suas aulas regulares quanto em oficinas pontuais, a *maestra* desenvolve uma prática que encoraja momentos de improviso em suas aulas. Após explicar, demonstrar e praticar em aula alguns códigos de baile, ela propõe a formação de uma roda, com música ao vivo, simulando uma *juerga* flamenca¹², momento em que os estudantes são estimulados a entrarem para bailar nesta roda, investigando individualmente suas possibilidades de desenvolvimento corporal de acordo com o código recém-estudado.

Esse trabalho é um exemplo de aprendizado teórico-prático dos códigos de baile, que se dá em conexão com a música e com toda a técnica já trabalhada anteriormente. Os estudantes são incentivados a construir o próprio saber, a partir de um conhecimento que é compartilhado e desenvolvido de forma integrada, prática, autônoma, em um ambiente horizontal de troca e investigação. Todos aprendem em conjunto ao entrarem e dançarem na roda; aprendem também com seus próprios inacabamentos (Freire, 1996): ao perceberem que saíram do compasso, ou que podem adequar melhor sua prática em determinados elementos de sua performance, geralmente buscam investigar o que podem fazer para melhorar; aprendem ainda com seus colegas, ao observarem os improvisos deles.

Nas aulas com Mariana Abreu, aprendi o quanto a liberdade de criação e o compartilhamento podem ampliar as possibilidades criativas dos estudantes. Esta *maestra* solicita a seus estudantes a criação de vários pequenos trechos de baile,

¹² “Conhecida como *jolgorio*, *jarana* ou simplesmente *juerga* flamenca, esse encontro ruidoso e alegre se dá de forma colaborativa na comunidade flamenca: por intermédio da interação do canto, da dança, do violão flamenco (guitarra flamenca) e de uma audiência que participa por meio da percussão corporal e de intervenções orais, todos os agentes da celebração se comunicam.” (Zanin, 2023, p. 15). Tudo isso se dá de forma improvisada e só acontece porque todos os atores dominam a linguagem necessária, os códigos.

partes específicas da estrutura do *palo* que estão estudando no momento em determinada turma, como trabalho extraclasse aos seus estudantes. Depois os retoma em aulas posteriores, com comentários indicativos de possibilidades diferentes para ampliação do material coreográfico composto pelos próprios estudantes, que ao entrarem em contato também com as composições de seus colegas, desenvolvem novas percepções e possibilidades corporais que ampliam o seu próprio repertório.

Com Rosa Jimenez, pude compreender a potência de um trabalho de atenção aos detalhes e do trabalho de acompanhamento pessoal. Para além do aprendizado tradicional, a *maestra* explica como e em que momentos da estrutura de cada *palo* (partes, trechos musicais dos bailes) devem ser adotados vários movimentos. Além disso, acompanha os estudantes individualmente através de áudios com orientações, sugestões de aplicação de movimentações para bailes diferentes, bem como indicações de nuances, detalhes e dinâmicas e seus possíveis usos, a fim de aprimorar o trabalho dos estudantes na construção de uma individualidade flamenca autônoma.

Percebe-se que estas três proposições – tanto a simulação da *juerga* quanto as atividades extraclasse de composição e o nível de detalhamento do acompanhamento individual para o desenvolvimento de uma liberdade pessoal no baile flamenco – são caminhos metodológicos que abarcam, em maior ou menor grau, as concepções de técnica como devir experiencial; todos os quatro fatores do treinamento técnico integrado apontados como imprescindíveis para o trabalho do artista da dança: *composição*, *valências físicas*, *apreciação coreográfica* e *improvisação* (Oliveira, 2013); a concepção de dança enquanto criação, repleta de racionalidade, emocionalidade e transcendentalidade (Mansur, 2003); e uma concepção mais horizontal de educação (Freire, 1996). São, portanto, atividades que podemos propor, aplicar, adaptar, desdobrar e recriar em aula, que são extremamente ricas para a construção da potência técnica de *bailaoras* e *bailaores*, bem como para o desenvolvimento de sua autonomia na criação em dança.

As três *maestras* concebem trabalhos pedagógicos, cada uma à sua maneira, que propiciam, incentivam e ampliam o desenvolvimento das habilidades de criação necessárias à formação dos estudantes de baile flamenco.

Inspirada em suas concepções e práticas artísticas e pedagógicas, e apoiada nos conceitos e discussões levantados até aqui, compartilho alguns caminhos teórico-metodológicos que adotei em minhas aulas, no período de 2021 a 2023, em duas salas de dança que montei, uma no bairro da Várzea (Recife-PE) e outra no bairro da Boa Vista (Recife-PE), para dar início à minha trajetória docente com o flamenco. Na época, havia formado três turmas de dança flamenca para iniciantes: duas na Várzea, e uma na Boa Vista, com aproximadamente quatro estudantes por turma.

São princípios metodológicos condizentes com as concepções presentes no aporte teórico-prático adotado e nas discussões previamente levantadas, e que devem favorecer o processo de formação de *bailaoras* e *bailaores* autônomos em termos de criação e interpretação. São eles:

- estímulo à apreciação de performances amadoras e profissionais – espontâneas, improvisadas ou coreografadas – com identificação das partes estruturantes do *palo* em estudo; compartilhávamos, assim, nossas percepções de como a comunicação entre os atores (cantores, guitarristas e dançarinos) estava acontecendo, que “frases” corporais estavam sendo utilizadas para solicitar um comportamento específico dos músicos;
- investigação de possíveis modificações (mudanças em relação às movimentações, à reestruturação de passos, à reorganização sonora de percussões corporais, entre outras) de trechos específicos já previamente coreografados, referentes a partes da estrutura de um determinado *palo*, de modo que as modificações propostas pelas/os estudantes estivessem de acordo com a estrutura desse *palo* e com os códigos de baile estudados;
- desenvolvimento da técnica corporal, com a solicitação de aplicação pessoal de várias dinâmicas (em termos de andamento, tempo, densidade, tônus muscular, aproveitamento do espaço, etc.), sensações e emoções que as/os estudantes desejassem e pudessem imprimir em um mesmo movimento ou célula coreográfica;
- atividades de criação extraclasse, com identificação verbal, no retorno à aula seguinte, dos motivos estruturais que as/os levaram a adotar uma ou outra movimentação, ou código de baile.

Todas as vezes em que eu propunha atividades assim, percebia que as estudantes se interessavam mais e começavam a estudar de forma independente, pois havia espaço para exercerem sua curiosidade e sua criatividade, para exporem seu inacabamento e para desenvolverem sua potência autoral, bem como para se responsabilizarem pelo próprio aprendizado.

Uma vez vislumbrando possibilidades de trabalho como essas, podemos compreender o quanto as/os estudantes podem crescer e desenvolver sua vida criativa em dança de forma mais abrangente, política e humana: um caminho dançante que se faz pleno.

Por outro lado, quando não desenvolvemos trabalhos como esses, muitos estudantes se perdem e se limitam ao aprendizado da técnica e de coreografias pré-definidas, esvaziadas de sentido para quem está aprendendo. Dessa maneira, distanciam-se de pensar e elaborar os próprios bailes, de construir trabalhos autorais em dança flamenca. E isso não se dá apenas com *bailaoras* e *bailaores*, mas no campo da dança como um todo.

É válido relembrar constantemente as concepções de educação, de professor e de estudante que Paulo Freire (1996) nos apresenta, para que possamos ter sempre vivos, na nossa prática pedagógica, os papéis que queremos desempenhar na construção dos saberes dos nossos estudantes. É fundamental que professoras e professores mantenham uma postura de questionamento, revisão e atualização da própria prática docente, com base nas observações e no acompanhamento daqueles estudantes que desejem participar ativamente em processos de criação ou desenvolver suas próprias criações.

A partir desse olhar investigativo sobre o próprio fazer docente e artístico, é importante que o artista-docente esteja aberto a fazer mudanças, redirecionamentos de paradigmas e conceber, tomar emprestado, recriar outras práticas que favoreçam o desenvolvimento de uma relação docente-discente mais horizontal, com a finalidade de possibilitar um ganho progressivo da autonomia criativa dos estudantes.

É importante também que tenhamos sempre como base os fatores de trabalho integrado para o treinamento técnico em dança de que nos fala Oliveira (2013) – *composição, valências físicas, apreciação coreográfica e improvisação* – para que possamos incluí-los em nossas práticas, adaptando-os às nossas realidades, e (Por

que não?) adicionando outros fatores que identifiquemos necessários de serem trabalhados em conjunto.

No caso específico do flamenco, como vimos em Martínez (2022), quando deixamos de trabalhar tais saberes de forma integrada à música e aos códigos de baile, os estudantes-artistas tornam-se reféns do trabalho corporal isolado, com repetições exaustivas de movimentos, sem que desenvolvam a visão do todo; sem que sejam capazes de compreender a fusão do baile com o canto e a guitarra; e, conseqüentemente, sem conseguirem manejar esses saberes em favor do desenvolvimento de suas próprias criações.

Portanto, reconhecer esses problemas e mover-se na direção de proposições que lidem com eles torna-se um dever de todo artista-docente que pretenda desenvolver a autonomia de seus estudantes.

CONSIDERAÇÕES

Apesar dos esforços particulares e frequentes de algumas *maestras*, como exposto anteriormente, também na minha atividade de criação artística, tive e ainda tenho experienciado profundas dificuldades, possivelmente derivadas de lacunas relacionadas à ausência de cursos direcionados às particularidades da criação para o baile, no que tange aspectos próprios do baile flamenco, tais como a estrutura e a concatenação das partes de cada *palo*, bem como o trabalho com os códigos de baile. Como visto, isso compromete o desenvolvimento da autonomia para a montagem dos bailes e torna o processo de criação confuso, pois acredito que mesmo para desenvolver obras que fogem ao flamenco tradicional ou que propõem fusões com outros gêneros de dança, é preciso, antes, conhecer a fundo a essência do material com que se trabalha e suas especificidades. No nosso caso, esse material é a dança flamenca, que é alimentada e construída, como já visto, a partir do encontro com os demais vetores da Arte Flamenca: o canto, o toque da guitarra, as palmas que marcam o compasso e a percussão.

Dessa forma, proponho que as questões aqui levantadas possam ser repensadas por nós, docentes, e pelos estudantes em fase de formação docente

para construirmos nossa maestria no campo da Arte Flamenca. Podemos ainda pensar em outras perguntas que nos ajudarão no desenvolvimento de nossa prática em sala de aula, como um exercício de autorreflexão: Enquanto docentes, que dificuldades encontramos para desenvolver a autonomia criativa na aprendizagem dos bailes flamencos junto aos estudantes? Como podemos trabalhar, que caminhos teórico-metodológicos, que posturas e atividades práticas podemos adotar, para estimular essa autonomia criativa nas/os estudantes, de forma que elas/eles também se sintam participantes e autora/es da criação das obras? Qual seria o papel da técnica e do conhecimento da estrutura musical dos *palos*, bem como dos códigos flamencos no desenvolvimento dessa autonomia?

Retomo e reforço aqui, como já feito anteriormente, o empenho de algumas professoras de baile flamenco (com quem tive/tenho a felicidade de estudar em meu caminho) em promover tais momentos; seja em suas aulas regulares, seja em oficinas ou cursos de curta duração. Possivelmente, elas se fazem questionamentos, como os levantados acima, no decorrer da sua prática docente, e encontram formas de respondê-las a si mesmas em forma de propostas levadas para a sala de aula. Essas *maestras*, através desses momentos, e também com suas posturas e suas falas em sala, nos lembram de nossa existência enquanto estudantes, e de que é preciso que essa “nossa existência” esteja conscientemente impressa em nosso *baile*, em nossa dança. Essas *maestras* são também, com o seu fazer docente, promotoras de criticidade do fazer em dança, sem necessariamente “falarem sobre” criticidade. Fazem movimentos políticos, sem “falarem de” política.

Destaco ainda que tive muitas outra/os *maestras* e *maestros*, que possivelmente por motivos externos às suas concepções de dança, de educação e de criação em dança, tiveram dificuldades de trabalhar a autonomia em termos de criação, junto a seus estudantes, à época em que eu estudava com elas/es. Essas questões externas tendem a influenciar bastante na forma como cada docente pode, ou não, conduzir suas aulas em termos metodológicos; e estão relacionadas principalmente a fatores como: estrutura arquitetônica e de circulação dos estúdios onde trabalham; limitações de horário; condicionamentos das gestões desses espaços; o peso do controle que algumas instituições exercem sobre o seus fazeres

docentes; a compreensão tradicionalista dessas instituições acerca da arte e dos processos de ensino-aprendizagem em arte e especificamente em dança, que muitas vezes, restringe o fazer docente; entre outros.

Por fim, acredito que as discussões, a descrição das atividades e experiências de sala de aula expostas e as sugestões metodológicas apresentadas neste trabalho podem sugerir indícios de pedagogias outras, mais propensas a uma abertura criativa, de forma que nos brindem com uma brisa fresca de esperança artística, nos anunciem diferentes olhares pedagógicos e nos sugestionem maneiras outras de conceber o ensino-aprendizagem desta arte.

Entendo ainda que pesquisas e discussões sobre o ensinar e o aprender, que nasçam de inquietações, sejam elas acadêmicas, coletivas, objetivas, políticas ou pessoais, sempre estarão a serviço de uma maior compreensão do humano, posto que a educação nos é inerente enquanto espécie. Em se tratando de ensino-aprendizagem de Dança, de Arte, de Cultura, penso que tais pesquisas e reflexões tendem a nos tornar mais próximos disto que chamamos humanidade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Daniela Maria Silva de. **O ensino e aprendizado da dança flamenca sob o olhar das abordagens somáticas**. 2017. 98 f. Monografia (Graduação - Dança/Licenciatura), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

BULERIAS por Solea - 3 different ways a singer can sing the same letra for you! [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Maestros Flamenco Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rNam4DAAVHA>. Acesso em: 05 abr. 2025.

CANELITA y el remache de juerga por Bulerías 2024. [S. l.: s. n.], 2024. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Comunidad Flamenca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Va6aTvPTmQs&list=LL&index=2>. Acesso em: 05 abr. 2025.

CASA Patas, flamenco en vivo 195 - Farruquito. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Casa Patas, Flamenco en Vivo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BmW2oNDoHWE>. Acesso em: 05 abr. 2025.

CASA Patas, flamenco en vivo fin de fiesta. [S. l.: s. n.], 2027. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Doloresdiacona Iglesia del Templo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oXBHR3mb-Rc>. Acesso em: 05 abr. 2025.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

_____. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. Em: **Revista da FUNDARTE**, ano 7, n. 13 e n. 14, p. 13-18, jan./dez., 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/225505/000665883.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 mar. 2025.

EL BAILE flamenco: origen y tipos. **El Palacio Andaluz**. Sevilha, 2025. Disponível em: <https://elflamencoensevilla.com/baile-flamenco-origen-y-tipos/>. Acesso em: 23 mar. 2025.

EL FLAMENCO. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal UNESCO en español. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bnq4wSOgLTk>. Acesso em: 14 mar. 2024.

ESPAÑA. Ministerio de Cultura-Gobierno de España. **El Flamenco**. 2010. Disponível em: <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimonio-inmaterial/elementos-declarados/nacionales-comunidad-autonoma/andalucia/flamenco.html>. Acesso em 31 mar. 2025.

FERREIRA, Tania. **Dança flamenca**: expressividade e cotidiano. São Paulo: Editora Mackenzie, 2007.

FONSECA, Rafaela Wanderley da. **O Flamenco em Recife**. 2017. 72 f. Monografia (Graduação - Dança/Licenciatura), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

FORTIN, Sylvie; Trad. Helena Mello. Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a Pesquisa na Prática Artística. **Cena**, [S. l.], n. 7, p. 77-88, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>. Acesso em: 23 mar. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRACIA FLAMENCA. **Diccionario flamenco que toda bailaora debe conocer**. 2023. Disponível em: <https://graciaflamenca.es/web/diccionario-flamenco-que-toda-bailaora-debe-conocer/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

MANSUR, Fauzi. Sobre o movimento, educar o movimento e dançar. Em: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone. (coord.) **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.

MARTÍNEZ, Alfredo Mesa. **Los Códigos Del Lenguaje Flamenco Tradicional**. Cante, Guitarra Y Baile. 2022. 72 f. Dissertação (Mestrado - Mestrado interuniversitário em investigação e análise do flamenco, Universidad de Granada e Universidad de Cádiz, Granada, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/97065206/Los_C%C3%B3digos_del_Lenguaje_Flamenco_Tradicional_Cante_Baile_y_Guitarra. Acesso em: 23 fev. 2025.

MOYA, Ana; FRANCO, Montserrat. Técnicas básicas del baile flamenco y cómo mejorar el rendimiento de los estudiantes. Em: **Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá**, n. 8, p. 231-245, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/73038348/T%C3%A9nicas_B%C3%A1sicas_Del_Baile_Flamenco_y_C%C3%B3mo_Mejorar_El_Rendimiento_De_Los_Estudiantes?auto=download. Acesso em: 22 fev. 2025.

NÚÑEZ, Faustino. **Flamencopolis**. [S.l.] [S.d.] Disponível em: https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_pagina=historia. Acesso em: 14 mar. 2024.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas. Em: **DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, vol. 2, n. 1, p. 22-33. Salvador, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7177>. Acesso em: 14 mar. 2024.

UNESCO. **El flamenco**. [S.l.], [S.d.] Disponível em: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>. Acesso em: 14 mar. 2024.

ZANIN, Fabiano Carlos. **Construções performáticas da juerga flamenca: transformações e permanências sob uma perspectiva pedagógica**. 2023. 304 f. Tese (Doutorado - Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <file:///C:/Users/galin/Desktop/TEXTOS%20TCC/FabianoCarlosZanin.2023.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2025.

ANEXO

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

Diretrizes para Autores

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Além de artigos podem ser submetidos textos acadêmicos de diferentes seções - ensaios,

entrevistas, relato de experiência, críticas de obras de dança, memoriais e resenhas de livros. As submissões podem ser realizadas em qualquer período, em regime de demanda em fluxo contínuo, salvo as datas específicas de dossiês temáticos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tamanho dos textos e arquivos

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

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

Ensaio e Memoriais devem ter até 80.000 caracteres com espaço.

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

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

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

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

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

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

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

Exemplos para Referências

Livros

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

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

Teses/ Dissertações/Monografias

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. *Título*: subtítulo. ano. nº total de páginas. Tese,

Dissertação ou Monografia (grau e área). Unidade de Ensino, Instituição, Local, ano.

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

Capítulo de livros tipo coletânea

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

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

Capítulo de livro do mesmo autor

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

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

Artigos

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

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

Artigos de periódicos na internet

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

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

Textos completos publicados em Anais de eventos

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

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

[compulsoria#](https://proceedings.science/anda-2021/papers/-a-danca-hetero--coreografias-sociais-da-cis-heterossexualidade-compulsoria#) Acesso em: 22 fev. 2022.

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

SOBRENOME, Prenomes da pessoa autora. Título. Data. Especificação do suporte.
BRUSCKY, Paulo. Ensaio. 2008. Tubos e papel picado.

Documento sonoro (Disco, CD, cassete)

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

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

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

Vídeo, Imagem em movimento, DVD, Internet

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

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

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

Alternativa para fragmentos

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

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

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

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

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

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

Artigos

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

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

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

Relatos de experiência

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

Memorial

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

Crítica de Obra de Dança

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

Ensaios

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

Entrevistas

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

Resenhas de Livros

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

Tradução

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

Declaração de Direito Autoral

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

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

Política de Privacidade

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