

ESTUDOS DO CORPO

EXPERIMENTAÇÕES NA DANÇA

V. 3



BENE MARTINS, LANE KREJČOVÁ & ROSEMARIE DE ALMEIDA COSTA
ORGANIZADORAS

Estudos do corpo: experimentações na dança - v. 3

Organizadoras: Bene Martins, Lane Krejcová, Rosemarie de Almeida Costa

Faculdade de Dança - UFPA

Programa de Pós-Graduação em Artes

PPGARTES-UFPA



Belém

2025

Estudos do corpo: experimentações na dança - v. 3

Copyright © 2025

**Organizadoras: Bene Martins, Lane Krejcová,
Rosemarie de Almeida Costa**

Organizadoras: Bene Martins, Lane Krejcová,
Rosemarie de Almeida Costa

ISBN: (e-book) 978-85-63189-90-5

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Gilmar Pereira da Silva (Reitor)
Loiane Prado Verbicaro (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Isis de Melo Molinari Antunes (Diretora Geral)
Adriana Valente Azulay
(Diretora Adjunta)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno
(Coordenador)
Prof. Dr. Francisco Pereira Smith Júnior
(Vice-Coodenador)

EDITORA PPGARTES*

Graziela Ribeiro Baena
(Coordenadora)
Larissa Lima da Silva
(Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Profª. Drª. Graziela Ribeiro Baena
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Maria dos Remédios de Brito
(IFCH, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Ana Cláudia do Amaral Leão
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Ana Flávia Mendes
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade
Anhembi-Morumbi)
Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof. Dr. José Carlos de Paiva
(FBA, Universidade do Porto)
Profª. Drª. Laura Malosetti Costa
(IA, Universidad Nacional San Martin)
Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros do
Amaral
(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Rejane Coutinho
(IA, Universidade Estadual Paulista)
Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio
(ICA, Universidade Federal do Pará)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:

Projeto Gráfico: Rosemarie de A. Costa
Editoração Eletrônica: Rosemarie de A. Costa
Capa e contracapa: Matheus Campos
Revisão Textual: Lane Krejcová
Ficha Catalográfica: Larissa Silva

Comitê desta edição:

Bene Martins
Lane Krejcová
Rosemarie de Almeida Costa
Maria Ana Azevedo de Oliveira
Waldete Brito Silva de Freitas
Luiza Monteiro e Souza;
Eleonora Ferreira Leal

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

Estudos do corpo: experimentações na dança

v. 3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária da ETDUFPA

E82e

Estudos do corpo [recurso eletrônico]: experimentações na dança - v. 3 / Organizadoras: Bene Martins, Lane Krejcová, Rosemarie de Almeida Costa. — Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF, 230 páginas). — Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2025.

Vários autores

Modo de Acesso: Internet

<http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

ISBN (e-book) 978-85-63189-90-5

1. Dança. 2. Corpo humano – Aspectos simbólicos. 3. Corpo como suporte da arte. I. Martins, Bene, org. II. Krejcová, Lane, org. III. Costa, Rosemarie de Almeida, org. IV. Título.

CDD 23. ed. – 792.62

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

SUMÁRIO

Bene Martins; Lane Krejcová; Rosemarie de Almeida Costa <i>Prefácio: “O corpo nosso de cada dia”</i>	5
Arielle Galhardo; Ana Carolina; Luiza Helena; Rebeca Drielle <i>Ballet clássico: da tradição à inovação</i>	11
Elza Maria Pontes da Costa <i>Corpo que louva: um olhar sobre a dança sacra a partir de vivências do circo musical em Belém do Pará</i>	27
Fábio Alessandro O. de Paulo <i>Baliza masculino: marcas de um corpo dissidente em ato</i>	54
Geane Leite Ferreira <i>Dança, educação e encantaria-corpo: desdobramentos em proposições, registros e catálogos</i>	76
Jenifer Andreza Rodrigues Corrêa <i>Movendo-se com arte: a dança como suporte de aprimoramento do condicionamento físico e postural de idosos com parkinson</i>	96
Juliana dos Santos Duarte <i>Os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança no movimento, funções executivas, episódios depressivos e qualidade de vida de pessoas com doença de Parkinson</i>	106
Larissa Rocha da Silva <i>A influência da dança sobre a flexibilidade e massa corpórea em pessoas com Doença de Parkinson</i>	152
Matheus Campos; Bene Martins <i>Corporalidades e Corporaturas: estesia e porosidade na construção de uma dramaturgia do movimento</i>	163
Nathalia Oliveira Teixeira <i>Fazer da queda um passo de dança: a intrincada coreografia neural do ato de dançar e seu potencial na reabilitação de pessoas com Parkinson</i>	176
Raphaely Fernanda Monteiro Pinheiro <i>Dança e inclusão: a metodologia coordenando-se® e seus efeitos no desenvolvimento psicomotor de crianças neuro típicas e neuro divergentes em idade escolar</i>	187
Thais Karina Souza do Nascimento <i>Sua benção vó: tessituras de uma dramaturgia em ballet entrelaçada por uma ancestralidade apagada</i>	211
Waldete Brito <i>YETÉ: uma imersão criativa do outro lado do rio</i>	219

PREFÁCIO

“O corpo nosso de cada dia”

(Coleção Estudos do Corpo¹)

Bene Martins²; Lane Krejcová³; Rosemarie de Almeida Costa⁴

*O corpo perguntou pro corpo
qual era o corpo mais corpo
O corpo respondeu pro corpo
que o corpo mais corpo
é o corpo!*

Para iniciar este prefácio, recorreremos a uma das brincadeiras da infância - citar parlendas - uma das mais marcantes é (o doce perguntou pro doce.....). Aqui quem pergunta é o corpo! Que corpo seria esse? – O corpo que dança! Como ele dança? – Ele dança desde o espaço quentinho do ventre, ou melhor, ele se move, depois ele dança ao balançar do colo de quem o cuida, ao vai vem da rede de dormir, do barco sobre as ondas, ao levitar dos voos reais ou imaginados. O corpo que vibra ao som de músicas, da melodia dos ventos, mestres das folhas dançarinas, esse corpo atento aos mais delicados sons da natureza, logo aprende a escutar o próprio corpo em seus anseios, necessidades físicas, emocionais. Logo aprende que ele é O CORPO!

¹ Coleção criada para publicar trabalhos voltados aos estudos da *dramaturgia da dança e estudos do corpo*, em maio/2024.

² Professora titular da Universidade Federal do Pará. Leciona e pesquisa na Faculdade de Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), da UFPA. Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997), Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). Pós-doutora em Estudos de Teatro, 2016, Universidade de Lisboa-PT, realizado com apoio UFPA-CAPES. Coordenadora do Projetos de Pesquisa: *Memórias da Dramaturgia Amazônica: Construção do Acervo Dramatúrgico. Dramaturgias da Dança e Estudos do Corpo* e do projeto de extensão: Acervo de Críticas Cinematográficas. In: *Coleção Memórias da Cinefilia Amazônica*. E-mail: behneafonso@gmail.com

³ Graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Pará, Mestre em Neurociências e Biologia Celular e Doutora em Neurociências e Biologia Celular pela UFPA e Charles University. Proessora da Faculdade de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Neurociências e Comportamento da UFPA. Trabalhou como pesquisadora no Instituto de Medicina Experimental em Praga, República Tcheca e em parceria com a Aarhus University da Dinamarca. Coordenadora do Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão, na qual atua em pesquisas básicas e clínica sobre a Doença de Parkinson. É a idealizadora do método Baila Parkinson de dançaterapia. E-mail: lanekrejcova@gmail.com.

⁴ Graduada em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Pará -UFPA -1997, Especialista em Administração de Bibliotecas pela Universidade Federal do Pará – UFPA – 1992, Mestra em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – 2000. Atualmente é Bibliotecária Documentalista da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA. E-mail: rcosta@ufpa.br.

Um corpo que reage às sensações, desde a salivação ante um prato saboroso, às lágrimas caídas junto a gotas de chuva, num belo disfarce de suas tristezas. Corpo que se regozija ante as belezas da vida, que goza sob lençóis amorosos. Que levita, ao meditar sobre as benesses do aprender a viver. Que cuida de si, como se bebê ainda fosse. Que o protege das intempéries do clima, que sua e estremece a cada mergulho nas águas cristalinas dos mares. Que se entrega aos encantos dos mitos, das lendas, dos sonhos. Que sonha acordado, mas com os pés fincados à terra que o ampara.

Pois bem, mencionamos acima belas qualidades corpóreas propiciadas por um ambiente idílico, mas, vamos considerar um contraponto, pensar na complexa diversidade de corpos com os quais convivemos. Um corpo leve qual pluma soprada pelo vento ou um corpo pesado qual pessoa acorrentada? – Seja leveza ou peso impregnado no corpo, seriam tais configurações anuladoras de todo potencial de cada corpo a ser desenvolvido?

Ora, direis, o corpo envolto em leveza terá mais espaço e capacidade para se expandir, ao passo que o pesado ficará inerte, tolhido, atrofiado em seus movimentos. Ora, diremos nós, lembremos, a modo de reflexão, que a leveza em si, tanto pode ser benéfica, quanto prejudicial, já que tal fluidez de movimentos poderá flutuar ao mais leve sopro e não se demorar em lugar algum, ou não focar sua atenção a determinadas atividades, tal corpo poderá vagar ao léu.

O corpo pesado, no entanto, se libertado a tempo, terá uma explosão de impulsos contidos vindos à tona e podem, tanto travar os próprios limites, quanto exercitar suas habilidades físicas para além do esperado. Vale lembrar, ainda, dos possíveis danos emocionais advindos de um corpo reprimido ao extremo. Não se trata aqui, de idealizar um ou outro tipo, o que trouxemos foi uma breve reflexão sobre questões que nos instigam em nosso viver pessoal e profissional e, naturalmente inquietações advindas de nossos (as) estudantes da Licenciatura em Dança, os quais têm produzido pesquisas sobre os mais variados estudos sobre Dramaturgias da Dança e Estudos do Corpo!

Arielle Galhardo, Ana Carolina, Luiza Helena e Rebeca Driele abrem o rol de reflexões com o trabalho *“Ballet clássico: da tradição à inovação”*, texto que apresenta breve contextualização de transformações pelas quais o ballet clássico tem passado. A partir de referenciais da área, as autoras fizeram leituras e recortaram conceitos para explicitar conhecimentos específicos e apresentar certas alterações nos modos de praticar a dança. A finalidade principal deste estudo é interligar suas experiências às conceitualizações selecionadas para a pesquisa. Para isso, buscaram construir um panorama que vai além da

simples descrição histórica, refletindo sobre como essas mudanças impactam não apenas a técnica e a estética, mas também a experiência dos corpos que dançam.

Em seguida, apresenta-se o texto de Elza Maria Pontes da Costa, sob o título “Corpo que louva: um olhar sobre a dança sacra a partir de vivências do círio musical em Belém do Pará”, no qual a autora discorre sobre como ela encontrou no Círio Musical uma oportunidade de explorar a espetacularidade da fé, documentando as múltiplas expressões artísticas que emergem dessa tradição religiosa. Dessa forma, Elza Costa busca analisar como o Círio Musical se apresenta como uma culminância das manifestações artísticas e espirituais dentro do contexto católico, revelando o papel da arte na celebração da fé e na construção de um espaço acolhedor e renovador.

Em “*Baliza masculino: marcas de um corpo dissidente em ato*”, Fábio Alessandro O. de Paulo reflete que, em meio a preconceitos, ruas de terra, asfaltos, grama, chão quente, machucados, brilho e títulos, o papel de baliza normalmente ocupado por figuras femininas, tem sido um espaço de disputa. O termo “ela me habita, não é tatuagem na pele, é fibra nos ossos” evidencia a existência de um sujeito que não é raro, mas que, muitas vezes, permanece invisibilizado ou silenciado pelas normas sociais que tentam moldar sua presença. Não se trata da ausência desse corpo nos espaços, mas das dificuldades impostas para que ele seja reconhecido e legitimado em sua potência. É desse lugar de disputa e resistência que o autor parte para desenvolver este estudo, fazendo da própria trajetória a principal interlocutora.

Geane Leite Ferreira apresenta a pesquisa intitulada “*Dança, educação e encantaria-corpo: desdobramentos em proposições, registros e catálogos*”, na qual a autora se debruça na rede teórico-metodológica da monografia de mesmo nome, buscando refletir acerca da dança feita na contemporaneidade, utilizando-se das noções de encantaria-corpo, de dança e de educação, tendo como resultado a cartilha intitulada “Encantaria-corpo: exercícios metodológicos para aulas de dança”. Os aspectos que permeiam a noção de encantaria-corpo desencadearam uma curiosidade epistemológica, a partir da qual é possível desenvolver um pensamento reflexivo a respeito da dança, bem como propor exercícios metodológicos para o ensino-aprendizagem da/em dança nas escolas.

Em “*Movendo-se com arte: a dança como suporte de aprimoramento do condicionamento físico e postural de idosos com Parkinson*”, Jenifer Andreza Rodrigues Corrêa descreve a progressão da doença de Parkinson, a qual, dentre outras limitações, também contribui com a redução dos movimentos corporais favorecendo assim, o aparecimento de

outras comorbidades frequentes na velhice. Assim, uma pessoa com a DP que está perdendo estabilidade postural apresenta maior probabilidade de cair, caso seja puxada para trás levemente, sendo que, este é um dos sintomas mais incapacitantes relativos a doença devido ao aumento de chances de quedas (Takeuti, 2021). Desta forma, o trabalho tem como objetivo geral analisar os efeitos da dança sobre a força de core dos alunos, analisando a relação desta com o risco de quedas e verificando se a dança pode agir auxiliando na melhora da musculatura postural do aluno.

Juliana dos Santos Duarte também parte de uma pesquisa com pacientes da doença de Parkinson, apresentado o trabalho *“Os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança no movimento, funções executivas, episódios depressivos e qualidade de vida de pessoas com doença de Parkinson”*, desta feita, investigando os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança no movimento, funções executivas, episódios depressivos e qualidade de vida em pessoas com doença de Parkinson.

Outro trabalho correlacionando a doença de Parkinson com a atividade da dança é apresentado em seguida por Larissa Rocha Silva intitulado *“A influência da dança sobre a flexibilidade e massa corpórea em pessoas com doença de Parkinson”*. A autora constata na pesquisa que a dança, enquanto modalidade de terapia motora, vem sendo cada vez mais indicada clinicamente, como um tratamento complementar ao acompanhamento terapêutico na DP, dentro de um cenário em que a doença de Parkinson, de um modo geral, após uma avaliação clínica realizada pelo neurologista, os pacientes com DP são indicados à prática de atividade física como uma forma de poder amenizar o desenvolvimento dos sintomas, uma vez que existem fortes evidências acerca dos benefícios da atividade física para pessoas com DPA. Além de ser uma atividade física, a dança também é considerada uma atividade artística que trabalha com o corpo e a mente do aluno com DP, intervindo diretamente na qualidade de vida da pessoa (Holmes, 2017).

O texto de Matheus Campos e Bene Martins enriquece os estudos do corpo com a pesquisa *“Corporalidades e Corporaturas: estesia e porosidade na construção de uma dramaturgia do movimento”*, refletindo sobre como a experiência sensível do corpo opera como mediadora entre o subjetivo e o coletivo, favorecendo a emergência de uma dramaturgia singular e compartilhada. Esse processo de abertura, em que o corpo se coloca disponível para ser afetado por estímulos internos e externos, é o que permite ao movimento ultrapassar a mera reprodução de formas para alcançar a criação de sentidos. Portanto *“o corpo que sente é inseparável daquilo que é sentido”* (Caminha, 2018, p. 50). Assim, a estesia e a porosidade não apenas informam a prática artística, mas também potencializam a capacidade do corpo de dialogar com o mundo e de construir novas narrativas a partir

da própria experiência e logo “o corpo não apenas sente, mas também atribui sentido à experiência de sentir” (Caminha, 2018, p. 52).

Em “*Fazer da queda um passo de dança: a intrincada coreografia neural do ato de dançar e seu potencial na reabilitação de pessoas com Parkinson*”, Nathalia Oliveira Teixeira acrescenta mais uma reflexão acerca da dança como processo terapêutico para pacientes com Parkinson, desta feita com o objetivo de realizar uma discussão, à luz da literatura, a respeito das bases neurais da dança, com o foco em seu potencial terapêutico na reabilitação de pessoas com DP. Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico em bases de dados com busca ativa de títulos relacionando as funções cerebrais e a prática da dança. Os dados demonstraram que a dança é um exercício físico que parece superar os benefícios promovidos por outras modalidades, possui diferenciais fisiológicos marcantes, e por isso consiste em uma das melhores alternativas para a estimulação da plasticidade neural ao longo da vida.

O texto seguinte apresenta o estudo de Raphaely Fernanda Monteiro Pinheiro intitulado “*Dança e inclusão: a metodologia coordenando-se® e seus efeitos no desenvolvimento psicomotor de crianças neuro típicas e neuro divergentes em idade escolar*”. A pesquisa visou analisar a utilização da Metodologia Coordenando-se® no contexto da dança como estratégia de desenvolvimento da motricidade em crianças neuro típicas e neuro divergentes em idade escolar. A escolha do tema emergiu no contexto da experiência da autora, a qual se tornou irmã no ano de 2009, de uma criança chamada D.V, que recebeu o diagnóstico de Transtorno do Espectro Autista aos 2 anos e meio. Daí surge o objetivo de estudar a metodologia Coordenando-se®, a qual tem sido analisada como uma abordagem inovadora para a promoção do desenvolvimento psicomotor por meio do movimento consciente. O fenômeno de pesquisa deste estudo concentra-se, portanto, na análise dos efeitos dessa metodologia sobre o desenvolvimento psicomotor dos alunos e na forma como ela pode ser aplicada para promover inclusão e aprimoramento das capacidades motoras no ambiente escolar.

Thais Karina Souza do Nascimento, ao apresentar o trabalho “*Sua benção vó: tessituras de uma dramaturgia em ballet entrelaçada por uma ancestralidade apagada*”, reflete a história de sua avó, e sai do terreno do fantástico para o da pesquisa artístico-corporal de como suas memórias afetivas poderiam influenciar a criação do seu corpo expressivo nas apresentações do espetáculo de ballet “*Nas Mãos do Santo Preto*”. Essa performance foi uma construção coreográfica resultante da disciplina “Prática de Montagem II”, fazendo parte do desenho curricular do Curso Técnico em Dança Clássica da ETDUFPA, ministradas pelos Professores Carlos Dergan e Gaby Albuquerque no 2º semestre de 2023.

Fechando o rol de reflexões selecionadas para este volume da Coleção Estudos do Corpo, trazemos o texto da Profª Drª Waldete Brito intitulado “*YETÉ*: uma imersão criativa do outro lado do rio”, a qual partilha a publicação cênica da investigação do espetáculo *Yeté*, que foi pesquisado pela Cia. Experimental de Dança Waldete Brito, e encenado no Espaço Oryba, na Ilha do Combu - Belém-PA, no ano de 2021.

Assim, com mais estes 11 textos do v.3/2025, reafirmamos a proposta desta *Coleção Estudos do Corpo e Experimentações na Dança*, publicação de nossos estudantes, professores, artistas, pesquisadores da dança, na dança e para a dança e reiteramos nossa alegria por despertar o interesse pela escrita artístico-acadêmica de jovens licenciandos (as) da nossa Faculdade de Dança-FADAN-UFPA. Por além, estendemos o convite para artistas pesquisadores autônomos, para enviarem seus textos. A próxima chamada para o v.4/2026, já será divulgada e contamos com novos (as) colaboradores (as)!

Boa Leitura!

Ballet clássico: da tradição à inovação⁵

Arielle Galhardo⁶; Ana Carolina⁷; Luiza Helena⁸; Rebeca Driele⁹

Entreé

*Procurando bem
Todo mundo tem pereba
Marca de bexiga ou vacina
E tem piriri, tem lombriga, tem ameba
Só a bailarina que não tem
E não tem coceira
Berruga nem frieira
Nem falta de maneira
Ela não tem.*

A Ciranda da Bailarina, de Chico Buarque

Este texto apresenta breve contextualização de transformações pelas quais o ballet clássico tem passado. A partir de referenciais da área, fizemos leituras e recortamos conceitos para explicitar conhecimentos específicos e apresentar certas alterações nos modos de praticar essa dança. A finalidade principal deste é interligar nossas experiências às conceitualizações selecionadas para este estudo. Para isso, buscamos construir um panorama que vai além da simples descrição histórica, refletindo sobre como essas mudanças impactam não apenas a técnica e a estética, mas também a experiência dos corpos que dançam. O ballet clássico, ao longo de séculos, passou de uma dança restrita às cortes europeias para uma linguagem artística difundida mundialmente, reinventando-se em diferentes contextos culturais. Assim, nosso texto procura mostrar que o ballet não é estático: ele é vivo, acompanha o tempo e se transforma junto com a sociedade, essa vitalidade pode ser percebida inclusive nos símbolos mais clássicos

⁵ Trabalho apresentado como etapa avaliativa da Disciplina Produção Textual, ministrada pela professora doutora Bene Martins.

⁶ Licencianda em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Bacharelado em Museologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Artista visual e arte educadora. Bailarina clássica há mais de 15 anos. E-mail: ariellegcunha@gmail.com

⁷ Licencianda em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora e diretora do Studio de Danças Tônus. Colaboradora do Projeto de Pesquisa: Dramaturgias da dança e estudos do corpo. E-mail: ana.carolinaj960@gmail.com.

⁸ Licencianda em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Bailarina Clássica há 20 anos. Professora do Espaço Cultural Entre Cenas. Colaboradora do Projeto de Pesquisa: Dramaturgias da dança e estudos do corpo. E-mail: luhelena0804@gmail.com

⁹ Licencianda em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Colaboradora do Projeto de Pesquisa: Dramaturgias da dança e estudos do corpo. E-mail: rebecadriele12@gmail.com

dessa arte, as sapatilhas de cetim, os tutus, os coques, que, embora pareçam remeter a uma tradição imutável, também foram ressignificados ao longo da história.

Sapatilhas de cetim, tutus, coques, delicadeza, leveza e perfeição. Talvez sejam essas as primeiras imagens que associamos ao *ballet* clássico e que são introduzidas em nossas mentes desde a infância através da literatura e entretenimento. Mas, certamente, não são as únicas e não é dessa forma que os bailarinos (as) gostariam de ser lembrados.

Existem muitos mitos e estereótipos acerca do *ballet*, seja por conhecimentos gerais ou por visões sensacionalistas da mídia, que ora enaltece essa modalidade de dança, ora reduzem-na a algo fácil demais. Quem nunca ouviu a expressão “Quer moleza? Faz ballet.”, comumente proferida por pessoas que sequer tem ideia do árduo trabalho dos bailarinos e de seus mestres para alcançar o rigor técnico que essa arte demanda, além da preparação emocional e dedicação incansável para o exercício da busca para serem cada vez melhores nas suas danças.

É nesse ponto que a epígrafe de Chico Buarque se torna ainda mais significativa: “Procurando bem / todo mundo tem pereba [...] / só a bailarina que não tem.” Ao apresentar a bailarina como a única isenta de imperfeições, a canção nos lembra da imagem idealizada que recai sobre quem dança, uma imagem que nega falhas, dores e vulnerabilidades humanas. Na realidade, o caminho do ballet é permeado por bolhas nos pés, músculos cansados, lágrimas de frustração e também risos de superação. A construção de um corpo dançante é feita de cicatrizes, tanto físicas quanto emocionais, e é justamente nelas que se revela a beleza dessa arte: uma beleza imperfeita, porque é humana.

Ao construir esse trabalho, esperamos convidar o leitor ao universo abrangente do estilo de dança que mudou nossas vidas e que, muitas vezes, é restrito aos que fazem parte dele. Conhecer a trajetória de um tópico é fundamental para desmistificá-lo e encarar a realidade desse estilo, e foi o que buscamos fazer. Esperamos que apreciem o espetáculo.

ATO I

INTRODUÇÃO AO BALLE

Aqui, uma breve contextualização. O ballet é uma das tipologias de dança mais antigas e tradicionais do mundo, consiste em uma dança delicada e quase etérea, conhecida por grande rigor técnico na execução de seus movimentos, para que eles se aproximem ao máximo da possível perfeição idealizada. Os espetáculos de ballet representam um teatro de palavras ditas pelo corpo em belos passos, figurinos e cenários. Mesmo após tantos séculos desde sua criação,

os bailarinos continuam transmitindo a mágica dos ensaios em sala de aula, até suas apresentações nos palcos de teatros.

Para entender o surgimento de uma das danças mais antigas e tradicionais do mundo é preciso viajar um pouco pelo tempo e pelo espaço, mais precisamente, para as cortes italianas no século XV, nas quais surgiu o “*balletto*”, que significa dancinha ou bailinho. Este estilo de dança era performado em casamentos e eventos formais, marcado pela sua teatralidade. A responsável por levar o estilo para a França foi a monarca Catarina de Médici, ao casar-se com o francês Henrique II.

O primeiro *ballet* montado foi o *Ballet Comique de la Reyne*, em tradução livre “Balé cômico da Rainha”. Uma característica desse tipo de espetáculo era que os personagens eram interpretados pela realeza e demais nobres. Em seu nascimento, o *ballet* era uma arte na qual a presença masculina era dominante, característica que difere do atual cenário da dança, no qual as mulheres representam a dança em maior quantidade.

Posteriormente, no século XVIII, o rei Luís XIV consagrou o *ballet*, ao participar de diversos espetáculos e incentivar o desenvolvimento artístico desta dança, contratando coreógrafos e outros profissionais para a criação das obras, que deveriam ser deslumbrantes. Inclusive, foi assim que o rei Luís XIV conseguiu o título de “Rei Sol”, ao interpretar este papel em uma de suas apresentações. Para ele, os espetáculos se tornaram uma oportunidade de ser venerado como um deus, algo que a monarquia jamais o permitiu.

O responsável pela codificação do *ballet*, especialmente, de suas cinco posições base foi o mestre francês Pierre Beauchamps. A inspiração para a definição das posições do *ballet* veio da esgrima. Pierre foi professor de Luís XIV, por mais de 22 anos, e coreógrafo do “*Ballet de La Nuit*”, em tradução livre “O balé da noite”.

Apesar da estruturação e consolidação do *ballet* acontecer na França, o estilo de dança foi difundido por toda Europa e cada país criou diferentes técnicas. Na atualidade, o *ballet* conquistou o mundo, promovendo uma variedade técnica, mas sem abandonar a essência desta arte. Até hoje, as principais técnicas são a francesa difundida pelo Ballet Ópera de Paris, o método inglês desenvolvido pela *Royal Academy of Dance*, o método russo Vaganova utilizado pelo Bolshoi e o método americano desenvolvido pelo bailarino russo George Balanchine.

Cada método também desenvolve suas próprias narrativas ou versões de histórias criadas por outras companhias, as quais são nomeadas “*ballets* de repertório”. Este tipo de espetáculo sofre mudanças, de acordo com a metodologia usada pela companhia, mas, as

histórias permanecem as mesmas. Os cinco principais ballets de repertório são: O Lago dos Cisnes (1876), Giselle (1841), O Quebra-Nozes (1892), Dom Quixote (1869), Coppélia (1870), Le Corsaire (1856). Em sua maioria, estes espetáculos foram coreografados pelo bailarino, coreógrafo russo, Marius Petipa, considerado um dos pais do *ballet*.

Os *ballets* de repertório possuem diferentes temáticas e eram situados em períodos anteriores aos vividos. Apesar de sua datação ser distinta, movimentos artísticos como o romantismo, podem ser encontrados nos ballets de repertório, uma vez que o tom romântico predomina nesta tipologia de apresentações, podendo ou não contar com tragédias em seu caminho, sobretudo, de personagens dispostos a morrer por amor como a personagem Giselle, simbolizando um ideal da 2ª geração romântica da literatura.

Os ballets de repertório possuem divisões para definição de papéis baseado na ocupação de cada bailarino dentro de uma companhia. Essas divisões poderiam levar em consideração tanto o talento e técnica, quanto o patrocínio, pela forte presença de mecenato em séculos anteriores. Logo, a dança também se tornava um espaço de disputas políticas para a nobreza, mas também de transformação social para os jovens bailarinos, que viam uma oportunidade de ascensão social e financeira pelo seu trabalho artístico.

Ao longo dos anos fica em evidência que a divisão comum, dentro das companhias consiste em:

- 1) Primeiro bailarino (a): Sempre executam o papel principal;
- 2) Solistas: que ganham papéis de destaque nos espetáculos de ballet;
- 3) Corpo de baile: demais bailarinos que ajudam a compor as cenas e as histórias, sendo guiados pelos solistas
- 4) Aprendiz: treino para que os bailarinos sejam efetivados na companhia.

E nos vêm à mente nossa imagem força, as sapatilhas, indispensáveis aos passos dançantes.

Imagem 1 - Primeiro par de sapatilhas de ponta.



Símbolo de todo universo do ballet, as sapatilhas de ponta surgiram por volta de 1832 e se tornaram populares pelas atuações bailarina Maria Taglioni no ballet de repertório “La Sylphidie” (1832) da Ópera de Paris. As sapatilhas de ponta foram criadas pelo pai de Maria, Filippo Taglioni. Com a criação deste instrumento de trabalho, as técnicas da dança sofreram novas atualizações que envolveram desde a adaptação a dançar na ponta dos dedos, até todo o trabalho de força para realizar os movimentos cada vez menos naturais.

A primeira escola profissionalizante de balé do Brasil foi criada pela bailarina Maria Olenewa com o apoio do crítico Mário Nunes, em abril de 1927. Inicialmente, foi nomeada Escola Oficial de Bailados e, atualmente, Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, que utiliza a metodologia russa de ensino. Sem incentivos fiscais, o sonho de Olenewa foi bancado pela própria bailarina até que a escola passou a receber patrocínios e decretos municipais que legitimaram a atuação de sua escola. Com a escola de bailados, foi possível realizar não só a formação técnica e artística dos bailarinos da época, mas também criar a Companhia de Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com bailarinos remunerados.

Após problemas relacionados à agressão física contra alunas de sua escola, a professora Maria Olenewa foi exonerada e mudou-se para São Paulo, onde continuou a lecionar e dirigiu a Escola de Bailados do Theatro Municipal.

Além do legado de Maria Olenewa, em 2000, o teatro Bolshoi fundou sua primeira filial fora da Rússia, em Joinville - Santa Catarina. O Brasil foi escolhido por sua diversidade cultural e por ser um país tão rico em modalidades de dança. A escola Bolshoi é gratuita e seus bailarinos são selecionados a partir de rigorosas audições como critério para receberem bolsa integral, sem custos de alimentação e moradia. Além da formação técnica em ballet, os bailarinos possuem a educação formal com conteúdos de ensino regular. Participar da escola é uma oportunidade de projeção de carreira dentro e fora do país.

ATO II

FIGURINOS E CARACTERIZAÇÃO

Ballet Clássico

A estética dos figurinos do ballet clássico é ligada à estética da época em que surgiu o ballet, como relatado por Achcar (1998), por volta do século XV, em meio ao Renascimento e às cortes italianas e francesas. Neste contexto social, em um tempo em que o bronzado do sol e os tons de pele escura eram rejeitados pela nobreza e pela corte como referência de beleza, por serem considerados símbolos de trabalho duro – o que não condizia com a delicadeza dos esbeltos bailarinos - nasce o ballet clássico. Rouso apud Faux (2000) detalha como a beleza neste período assumiu formas metódicas, porém, simples em sua essência, para alcançar a perfeição.

Diversos são os elementos de construção utilizados na produção dos figurinos, e cada um deles possui singularidades exploradas para atender às necessidades do ballet. A seda é uma das mais antigas matérias primas têxteis. No palco, a transparência do tecido, combinada aos movimentos, faz com que a bailarina pareça flutuar, tal é a leveza proporcionada pela fluidez do tecido. Seu caimento é delicado, ideal para ser utilizado nos figurinos do ballet clássico. A seda é também utilizada para a fabricação do tule, material indispensável para o ballet. O tule tem participação fundamental na construção de todos os tipos de tutus. Sua principal característica é dar volume às saias, sem deixar a leveza e a delicadeza de fora. Por ser um tecido transparente, é possível trabalhar com mais de um tom de cor, para dar um efeito dégradé à saia. Eis um pequeno detalhe que traduz-se em uma oportunidade de repensar e criar diferentes sobreposições de cor

O tecido de algodão é, principalmente, empregado no reforço das peças. Serve como base para as estruturas de corpetes e coletes. Suas propriedades, provenientes da qualidade da fibra, também contribuem para a larga utilização deste material nos figurinos e também na indústria da moda. Os tecidos em malha, de algodão ou sintéticos, estão empregados em quase todos os figurinos, desde calças de bailarinos até corpetes e tutus, e em elementos de apoio, como calcinhas e collants. Nenhum outro material permite que o corpo chegue aos seus limites espaciais. O veludo, por sua vez, tem valor histórico dentro da dança, utilizado há séculos, foi símbolo de status, era de uso exclusivo da nobreza e realeza. Este tecido se sobressai em espetáculos de dança e encenações teatrais, e sob o efeito da iluminação pode ganhar diferentes efeitos visuais.

Por fim, temos as ornamentações como processo final na construção de um figurino. São utilizados diversos materiais, como cristais, espelhos, pedras, bordados, lantejoulas, cordões, fitas e outros aviamentos, os quais nas mãos de um bom figurinista viram adornos que compõem os

figurinos. É parte do processo de criação desenhar as ornamentações que serão aplicadas nos figurinos. Não é um trabalho simplório: demanda pesquisa de temas e referências visuais (cores, texturas e formas), para então basear este delicado processo criativo a ser inserido no todo.

Esta customização enriquece o figurino, agrega valor a ele. Sob a iluminação do palco, as aplicações refletem e tornam visíveis os detalhes criados pelo figurinista. Seguindo as orientações das pesquisas de referência, busca-se utilizar técnicas e materiais que condizem com o tema do ballet. Udale (2009) explica que, em certas culturas, a ornamentação expressa identidade social ou superstições. Botões, medalhões e galões mostram status social e poder, enquanto penas de águia são usadas por nativos da América do Norte, e significam coragem. Artigos brilhantes, como moedas ou espelhos, são comumente costurados em roupas para evitar o mau olhado e assim as mais variadas culturas expressam suas crenças, traços identitários, modos de ser-estar no mundo.

Muitos destes materiais utilizados nas aplicações são pesados e, se usados em demasia, podem deixar o figurino com um peso que, certamente, atrapalhará a desenvoltura dos bailarinos no palco. Todos os adereços, sobretudo, devem ser uma síntese clara das referências utilizadas, como explica Harrison (1998), quando afirma que as aplicações devem ser simples, porém, com linhas fortes, para evidenciar os desenhos e destacá-los; uma vez que pequenos detalhes se perdem na distância de um auditório.

Exemplos de figurinos:

1) O Lago dos Cisnes

Ballet Clássico de Tchaikovsky, este trabalho é conhecido por sua história de amor trágica e por sua técnica de dança desafiadora. A coreografia original é de Marius Petipa e Lev Ivanov.

Imagem 2 - Corpo de baile do espetáculo “O lago dos cisnes”



Imagem 3 - Figurino da personagem “Odile”.



O segundo ato de *“O Lago dos Cisnes”* é considerado uma obra-prima para o corpo de baile. Não só os bailarinos precisam se movimentar uniformemente, como também os figurinos. "Detalhes artesanais em um conjunto de figurinos como este são restaurados usando a técnica de costura e a tensão originais. Isso os mantém com aparência e movimento uniformes", disse Marhamo Kirk.

Não são apenas as fantasias de cisne que são difíceis de dominar. Além dos cenários e da dança, os figurinos ajudam a contar a história. Odette, a Rainha Cisne, usa um tutu branco, criado para oferecer uma aparência etérea e delicada. Odile usa um tutu preto, incrustado com cristais Swarovski chamativos e bordas afiadas.

2) La Bayadère

Ambientado na Índia Real do passado, *“La Bayadere”* é uma história de amor eterno, mistério, destino, vingança e justiça. O balé narra o drama de uma dançarina do templo (bayadère), Nikiya, que é amada por Solor, um nobre guerreiro. Ela também é amada pelo Alto Brâmane, mas não o ama em troca, como ama Solor. Os figurinos do espetáculo remontam ao luxo da monarquia da Índia, possuindo muitas pedrarias, tons vibrantes e detalhes em dourado.

Imagem 4 - Em destaque, o figurino de Gamzatti



Ballet Contemporâneo

No *ballet* contemporâneo, a liberdade de movimento é essencial. As vestimentas tendem a ser mais simples e funcionais, priorizando o conforto e a flexibilidade. Collants sem mangas, calças de malha e tops são comuns, permitindo uma maior expressão corporal e liberdade de movimentos.

A escolha de tecidos que oferecem elasticidade e respirabilidade, como lycra e algodão, é crucial para manter o conforto, durante longos períodos de ensaio e apresentações. Neste estilo, a vestimenta é frequentemente usada para complementar a coreografia, servindo como uma extensão da expressão artística. Cores e padrões podem variar amplamente, refletindo o tema e o humor da peça. A vestimenta no ballet contemporâneo é, portanto, uma fusão de funcionalidade e expressão artística, permitindo que o bailarino explore novas dimensões de movimento e performance.

Exemplos de figurinos:

Imagem 5 - Bailarinos dançando o ballet “The Bitter Earth”. Figurinos assinados pelo estilista Karl Lagerfeld.



ATO 3

PROBLEMÁTICAS DO BALLET

O ballet, tradicionalmente, visto como uma arte refinada e disciplinada enfrenta diversas problemáticas internas, as quais muitas vezes, são invisibilizadas. Entre elas, estão os padrões estéticos extremamente rígidos que pressionam bailarinos - em especial mulheres - a manterem corpos magros, flexíveis e longilíneos, o que pode levar a distúrbios alimentares e problemas de saúde mental.

Além disso, a falta de diversidade racial e a predominância de uma cultura eurocêntrica presente em grandes companhias, reforçam desigualdades históricas, tornando mais difícil a ascensão de bailarinos negros, indígenas ou de outras etnias fora do padrão estabelecido.

Na mídia, o ballet costuma ser romantizado e apresentado de maneira superficial, destacando apenas a sua beleza estética, e ignorando os sacrifícios físicos e emocionais exigidos. Filmes e programas televisivos, muitas vezes, potencializam estereótipos como o da bailarina frágil, perfeccionista e obcecada, contribuindo para uma visão limitada e idealizada da prática. Um exemplo desta visão errônea é o filme “Cisne Negro” (2010), dirigido por Darren Aronofsky, um terror psicológico no qual acompanhamos a jornada da bailarina Nina Sayers, interpretada pela atriz Natalie Portman, ao ser escalada para interpretar os papéis de Odette e Odile, no ballet clássico “O Lago dos Cisnes”. Ao viver o processo de ensaios, Nina se perde, tentando encontrar a perfeição não apenas técnica, mas performática ao encontrar a essência dos personagens tão opostos entre si e diferentes de sua personalidade.

Essa representação estereotipada do processo de preparação da bailarina, também encobre discussões importantes sobre elitismo, acessibilidade à arte e a precarização do trabalho de bailarinos, que sistematicamente enfrentam baixo retorno financeiro, falta de reconhecimento, apesar de anos de estudo e dedicação intensa.

No ballet clássico, o favoritismo costuma surgir na interseção entre hierarquias rígidas, subjetividade estética e estruturas de poder pouco transparentes. Companhias e escolas operam com decisões artísticas que, embora legítimas, nem sempre são comunicadas com critérios claros de avaliação técnica, musicalidade, resistência física ou maturidade cênica. Quando à distribuição de papéis, oportunidades de palco e promoções parecem depender de afinidades pessoais, de corpos que se ajustam a um ideal estreito ou de “proximidade” com figuras de autoridade.

Desse modo, instala-se uma cultura de insegurança e comparação constante. Isso corrói o espírito de equipe, normaliza a auto-censura - o bailarino evita reportar dor ou contestar decisões por medo de retaliação - e reforça mitos de “talento inato” que invisibilizam o trabalho sério de base. Em ambientes assim, críticas públicas, piadas sobre corpo e fofocas de bastidor funcionam como mecanismos de controle social, e o erro deixa de ser etapa de aprendizado para se tornar prova de “desmerecimento”, alimentando por sua vez, ciclos de ansiedade e silêncio.

A saúde mental nesse contexto fica sob pressão contínua. A rotina de treinos intensos, jornadas extensas, dor crônica e metas de perfeição técnica convive com uma economia de poucas vagas e avaliações constantes do olhar alheio: mestres, diretores, jurados e hoje, audiências digitais. O perfeccionismo - traço valorizado no palco - longe dos holofotes cada falha vira um “fracasso global”, e a identidade pessoal se confunde com o desempenho diário, tornam-se indiretamente proporcionais. Sintomas comuns incluem ansiedade de performance, insônia, humor deprimido,

distorção da autoimagem e burnout, agravados por carreiras precoces e por uma pedagogia que, às vezes, ainda celebra a resistência da dor como uma virtude. A falta de canais seguros para feedback, políticas frágeis de prevenção ao assédio e poucas referências de cuidado psicológico voltados para a dança dificultam a busca de ajuda. Em contrapartida, práticas que têm mostrado impacto positivo incluem: pedagogia informada por trauma, supervisão clínica para professores, protocolos claros de retorno, após lesão/distensão, descanso programado, educação em regulação emocional e acesso regular a psicólogos do esporte que estão familiarizados com as especificidades da dança.

No tema transtornos alimentares, a tensão é ainda maior, porque o ballet histórico e midiático cristalizaram um padrão corporal estreito como sinônimo de “linha” e leveza. Pesagens, comentários sobre “limpar” o corpo para estreias, metas numéricas de peso e a associação entre magreza extrema e “ético profissional” criam terreno fértil para restrições alimentares, compulsão e uso de métodos perigosos para controle de peso - atingindo mulheres e também homens, frequentemente, sendo lembrados dessa questão. A desnutrição impacta diretamente piruetas, saltos, recuperação de lesões e cognição (memória coreográfica), mas, a curto prazo, alguns “ganhos” estéticos podem vir a mascarar o risco, reforçando o ciclo.

No entanto, romper essa dinâmica exige mudar incentivos e linguagem: substituir pesagens por avaliações funcionais, focar em potência, coordenação e prevenção de lesões, instituir acompanhamento com nutricionista do esporte e médicos que entendam demandas energéticas da dança, vale ressaltar também o treinamento de elencos e mestres para comentários corporais neutros e objetivos, criar linhas de denúncia e confidencialidade; e valorizar a diversidade morfológica compatível com virtuosismo técnico. Assim, quando o ambiente prioriza saúde, clareza de critérios e respeito, o resultado é um palco mais potente e satisfeito e, como consequência, carreiras mais concretas e longevas - sem sacrificar a excelência que faz do ballet uma arte de altíssimo nível técnico e artístico.

ATO IV

O BALLET NO PARÁ

O Ballet Clássico em Belém do Pará e a Visita de Anna Pavlova (1918)

O Ballet Clássico alcançou um marco decisivo em Belém do Pará, no ano de 1918, quando a célebre bailarina russa Anna Pavlova, reconhecida internacionalmente por sua técnica impecável e sensibilidade interpretativa, se apresentou no Theatro da Paz e no Palace Theatre. Essa temporada histórica encantou o público e contribuiu para consolidar o ballet como uma manifestação artística de destaque na capital paraense, deixando um legado que influenciou

gerações de artistas e apreciadores da dança. Ao refletir sobre esse episódio, é impossível não estabelecer uma relação com minhas próprias experiências no Ballet Clássico. A cada aula, ensaio ou direção coreográfica, percebo que também participo desse processo de continuidade histórica, transmitindo aos alunos não apenas a técnica, mas um modo de pensar e de se relacionar com o corpo e com a arte. Essa perspectiva reforça a compreensão de que o ballet, mesmo enraizado na tradição, é um campo vivo, em constante atualização, no qual cada gesto, por menor que pareça, contribui para a permanência e renovação dessa linguagem.

Durante sua passagem por Belém, Pavlova apresentou um repertório diversificado que incluía *A Morte do Cisne*, solo que se tornou sua marca registrada, *Giselle*, *O Despertar de Flora*, *Coppélia*, além de divertissements e trechos de *A Noite de Walpurgis*. As apresentações ocorreram no Theatro da Paz, com ingressos acessíveis, e também no Palace Theatre. A imprensa local destacou “o brilhantismo artístico e a elegância” (Cardoso, 2016, p. 48) de suas performances, que se tornaram referência para o público e para artistas locais.

Antes de 1918, as manifestações de dança em Belém estavam profundamente ligadas a tradições folclóricas e religiosas, como os pastoris. Embora já houvesse registros de apresentações de ballet no Pará, especialmente por companhias de ópera e grupos europeus em turnê no final do século XIX e início do XX, essas apresentações eram pontuais e não conseguiram consolidar uma tradição duradoura. Como apontam os Uirapurus Paraenses, “essas apresentações eram esporádicas e não estabeleciam uma tradição sólida”.

A temporada de Pavlova em Belém, composta por 126 apresentações, sempre com lotação máxima, foi um marco histórico. Segundo Cardoso (2016, p. 53), “Anna Pavlova não apenas apresentou o balé clássico à elite local, ela plantou uma semente que germinaria por décadas.” Essa metáfora da semente ressoa profundamente com a experiência de quem vive a dança: em cada aula e ensaio, nós também plantamos pequenas sementes, que se transformam em gestos mais conscientes, em corpos mais disponíveis e em olhares mais atentos. Assim como Pavlova deixou marcas em Belém, nós também deixamos as nossas, dentro da sala de aula, e no palco, ainda que em escala menor, mas não menos significativa.

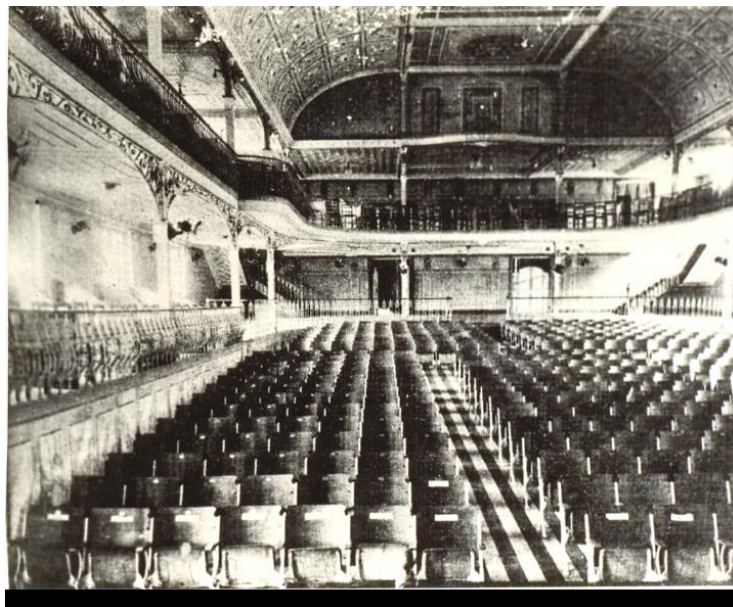
Imagem 6 - Reprodução de um "Programa do espetáculo de Anna Pavlowa", 1918



Fonte: Acervo Fragmentos de Belém.

O *Palace Theatre* e o “Polígono da Cultura”

Imagem 7 - Laboratório Virtual - FAU ITEC / UFPA (2012)



O *Palace Theatre*, integrado ao Grande Hotel e situado na confluência da Rua Carlos Gomes com a Avenida Presidente Vargas, formava, junto com o Theatro da Paz, o chamado “polígono da cultura” de Belém, durante a Belle Époque. Este espaço era um ponto de encontro para eventos artísticos e sociais, reunindo intelectuais, artistas e visitantes influentes (Laboratório Virtual - FAU ITEC/UFPA, 2012).

O impacto da visita de Pavlova estendeu-se para além dos palcos. Duas de suas bailarinas, Sacha Piatov e Moscowina, decidiram permanecer em Belém, contribuindo para o ensino e a difusão do ballet clássico na cidade. Sacha Piatov fundou uma das primeiras escolas locais, formando gerações de bailarinas. Moscowina também atuou como professora, ampliando o acesso à técnica clássica.

Outra figura relevante foi Edith Marques, que iniciou suas atividades no SESI da Almirante Barroso e, posteriormente, fundou sua própria escola na Cidade Nova. Foi responsável por introduzir o método Vaganova, diversificando e aprimorando o ensino do *ballet* clássico em Belém.

A visita de Anna Pavlova a Belém do Pará, em 1918, representou um marco decisivo para a história da dança na cidade. Mais do que um evento artístico, sua temporada impulsionou a criação de escolas, formou bailarinas e consolidou o ballet clássico como parte fundamental da vida cultural local. Esse legado permanece vivo até os dias atuais, refletido em iniciativas como o Studio de danças Tônus, fundado e dirigido por Ana Carolina e Josué Kalebe, que se dedicam a preservar a essência e a suavidade da arte, acolhendo jovens e adultos e fortalecendo o vínculo da capital paraense com a dança clássica.

CODA

CONSIDERAÇÕES

É humanamente impossível resumir uma modalidade tão densa de dança quanto o ballet em algumas páginas. Esperamos que esta rápida dança tenha guiado os leitores diante alguns dos principais elementos do *ballet*. De seu início até a desconstrução do que já não faz mais sentido em nossa sociedade. Afinal, a arte é um veículo político que reflete diretamente em nossas vidas, dentro e fora do palco, e com ela podemos mudar o mundo, entre uma pirueta e outra, em exercícios constantes de preparação mais consciente sobre as especificidades do corpo, naturalmente entrelaçadas à mente e a todas as nossas subjetividades de pessoa humana, cuja constituição físico-emocional jamais será perfeita. Chegamos, então, à nossa Coda, o instante final, intenso e carregado de emoção, quando o coração do bailarino bate junto com a música, cada passo exige entrega total e o público sente a força do movimento. Como em um palco iluminado, a cortina começa a se fechar, mas não como um fim, e sim como um momento de celebração, síntese de tudo que foi vivido e aprendido que será levado adiante. Esta Coda é um convite: para continuarmos dançando, experimentando, refletindo e recriando o ballet,

permitindo que cada gesto, cada salto e cada pausa seja também um gesto de transformação, tanto na arte quanto na vida.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Dalal. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BALLET de Repertório. Disponível em: <https://estudiofiorire.com/ballet-repertorio/#>. Acesso em: ago. 2025.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Acervo Fundação Biblioteca Nacional**. Brasileira Fotográfica e Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <https://www.bn.gov.br>. Acesso em: 10 de agosto de 2025.

BLOG Fragmentos de Belém. Disponível em: <http://fragmentosdebelem.blogspot.com>. Acesso em: 10 de agosto de 2025

BLOG TUTU DA JU. Disponível em: [https://tutudaju.com/as-contribuicoes-de-luis-xiv-para-o-ballet/#:~:text=2\)%20Codifica%C3%A7%C3%A3o%20dos%20Passos%20do,posi%C3%A7%C3%B5es%20tradicionais%20de%20esgrima](https://tutudaju.com/as-contribuicoes-de-luis-xiv-para-o-ballet/#:~:text=2)%20Codifica%C3%A7%C3%A3o%20dos%20Passos%20do,posi%C3%A7%C3%B5es%20tradicionais%20de%20esgrima). Acesso em: 17 de agosto de 2025

BOSTON BALLET. **The Iconic Costumes of Swan Lake**. Disponível em: <https://www.bostonballet.org/stories/swan-lake-costumes/> Acesso em: ago. 2025.

CARDOSO, Ana Cristina Freire. **Anna Pavlova no Theatro da Paz: O ballet e o teatro popular**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

CAVALCANTE, Elza. **Dança Clássica**. Disponível em: <https://www.elzacavalcante.com.br/danca-classica/#:~:text=A%20Dan%C3%A7a%20Cl%C3%A1ssica%2C%20ou%20o,diversas%20competi%C3%A7%C3%B5es%20nacionais%20e%20internacionais>. Acesso em: 07 de agosto de 2025

CISNE Negro. Direção: Darren Aronofsky. Roteiro Mark Heyman, John J. McLaughlin. Elenco: Natalie Portman, Mila Kunis, Vincent Cassel. Título original Black Swan. Los Angeles, EUA: Fox Searchlight Pictures, 2010.

CORO infantil / Ciranda da Bailarina. Disponível em: <https://share.google/z5pjTPpgO0bBpAJ2j>. Acesso em: 16 de agosto de 2025.

DEVANT. **Roupas para Ballet: Guia Completo de Compras e Dicas**. Disponível em: <https://www.devantespacodedanca.com.br/roupas-para-ballet/#:~:text=Ballet%20Clássico:%20Elegância%20e%20Tradição,sofisticação%20e%20beleza%20ao%20traje>. Acesso em: ago. 2025.

FAUX, Dorothy *et al.* **Beleza do Século**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

HARRISON, Mary Kent. **How to Dress Dancers: Costuming Techniques for Dance**. Canada: Dance Horizons/ Princeton Book Company, 1998.

KASSING, Gayle. **Ballet: Fundamentos e técnicas**. Barueri, SP: Manole, 2025.

LA BAYADÈRE: Ballet in Three Acts. Disponível em: https://www-abt-org.translate.goog/ballet/la-bayadere/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=sge#:~:text=ambientado%20na%20índia%20real%20do,em%20troca%2c%20como%20ama%20solor. Acesso em: ago. 2025.

LABORATÓRIO VIRTUAL – FAU ITEC/UFPA. **Projeto Belle Époque em Belém**. 2012.

MAIA, Gilda Helena Gomes. **Uirapurus Paraenses: O legado histórico e a prática artístico-musical dos cantores líricos paraenses Helena Nobre (1888-1965) e Ulysses Nobre (1887-1953)**. Orientadora: Líliam Cristina Barros Cohen. 2023. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/15924>.

MARIA Olenewa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/35613-maria-olenewa>. Acesso em: 17 de agosto de 2025. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MODA e ballet clássico: um estudo sobre figurinos. **ModaPalavra E-periódico**, Ano 6, n.11, jan-jun 2013, pp. 128 – 144. ISSN 1982-615x. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/download/7739/5282>

PACCE, Lilian. **Karl Lagerfeld assina figurino pra balé – veja o dele e os de outros estilistas!** Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/moda/karl-lagerfeld-assina-figurino-para-bale-veja-o-dele-e-de-outros-estilistas/>. Acesso em: 17 de agosto de 2025.

PETITE DANSE. **Ballet de Repertório**. Disponível em: <https://petitedanse.com.br/ballet-de-repertorio-historia-dicas-e-muito-mais/>. Acesso em: 17 de agosto de 2025.

THE GOOD LIFE FRANCE. **História do balé na França**. Disponível em: <https://thegoodlifefrance.com/history-of-ballet-in-france/> Acesso em: 08 de agosto de 2025.

UDALE, Jenny. **Fundamentos do design de moda: tecidos e moda**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

WIKIPEDIA. **Ballet Comique de La Reine**. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Ballet_c%C3%B3mico_de_la_reina Acesso em: ago. 2025.

Corpo que louva: um olhar sobre a dança sacra a partir de vivências do círio musical em Belém do Pará¹⁰

Elza Maria Pontes da Costa¹¹

PRELÚDIO

Um convite ao palco da fé

Elza Pontes, artista católica e devota de Santa Maria, cresceu em Belém do Pará, cidade marcada pela grandiosidade do Círio de Nazaré. Desde a infância, foi profundamente influenciada por essa manifestação religiosa, participando das procissões e vivenciando a devoção mariana em espaços como o Colégio São Paulo e a Basílica Santuário de Nazaré. Essas experiências moldaram sua relação com a fé e a arte, despertando o desejo de utilizar a dança como expressão de espiritualidade.

Na adolescência, aos 17 anos no ano de 2019, o contato com o Círio Musical, organizado pela Comunidade Católica Shalom, foi um divisor de águas em sua trajetória. Esse evento revelou a potência da arte católica e motivou o ingresso no curso superior de Licenciatura em Dança no ano de 2020, consolidando sua identidade como artista e pesquisadora. A partir dessas vivências, a autora encontrou no Círio Musical uma oportunidade de explorar a espetacularidade da fé, documentando as múltiplas expressões artísticas que emergem dessa tradição religiosa.

Dessa forma, esta pesquisa busca analisar como o Círio Musical se apresenta como uma culminância das manifestações artísticas e espirituais dentro do contexto católico, revelando o papel da arte na celebração da fé e na construção de um espaço acolhedor e renovador.

O estudo do Círio Musical também traz contribuições para o ensino da dança, especialmente no contexto do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA). No Projeto Pedagógico de Curso (PPC), há um foco na formação de professores capacitados, não apenas para ensinar a técnica da dança, mas também para compreender e valorizar a dança em seus contextos culturais, sociais e históricos, como fonte inesgotável de

¹⁰ Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à disciplina TCC II, do curso de Licenciatura em Dança (UFPA), sob orientação da Profa. Dra. Bene Martins.

¹¹ Elza Maria Pontes da Costa Sadala, formanda do curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará, Ministra de Dança da Comunidade Católica Shalom há 7 anos e professora de Dança infantil no colégio Mirante em Belém do Pará desde 2022, formando bailarina em cultura, fé e arte. E-mail: Elzampcosta16@gmail.com.

conhecimento das mais diversas culturas. O Círio Musical, sendo um evento que envolve a dança em um contexto religioso e popular, oferece uma oportunidade pedagógica rica para que os futuros professores de dança possam explorar a interseção entre arte, cultura e fé.

Ao conectar o estudo sobre o Círio Musical com o PPC da Licenciatura em Dança, é possível ampliar a formação dos estudantes, proporcionando a eles experiências práticas e teóricas que dialogam com as tradições culturais locais, ao mesmo tempo em que quebram barreiras e estigmas relacionados à arte no contexto religioso. Além disso, o evento permite que os estudantes investiguem como a dança pode ser um recurso pedagógico para aproximar diferentes públicos da arte, incluindo aqueles que, por motivos religiosos, possam inicialmente ter receio de se envolver com práticas corporais populares de modo geral e no meio acadêmico e, a partir da arte imersa na fé, encontrem o seu lugar.

Por fim, o Círio Musical tem um papel essencial na visibilidade dos artistas católicos, oferecendo uma plataforma onde esses profissionais podem expor seus trabalhos e serem reconhecidos, tanto dentro quanto fora do contexto religioso. A presença da dança no Círio Musical possibilita a valorização do artista católico, não apenas como um agente de evangelização, mas também como um profissional da arte que contribui para a cultura e a sociedade. Essa visibilidade é fundamental para que novos talentos possam emergir com suas pesquisas, ampliando o conhecimento sobre dança e contribuindo para o mercado sociocultural, acadêmico, artístico e católico, com maior representatividade, criações artísticas e estudos aprofundados.

Apesar do crescente impacto e visibilidade do Círio Musical como manifestação artística e religiosa, na cidade de Belém do Pará, ainda há uma lacuna significativa na integração dessas expressões artísticas no ensino formal de dança, como é o caso da Licenciatura em Dança da UFPA. O Círio Musical articula elementos de fé, cultura e arte, especialmente através da dança, uma forma de expressão que tem sido usada para transmitir a espiritualidade e a devoção à Virgem de Nazaré mas, que muitas vezes, é desconsiderada no currículo acadêmico e nas práticas pedagógicas das escolas de arte, em especial na formação de professores, artistas, pesquisadores de dança.

Essa situação de lacuna no ensino da dança, gera as seguintes inquietações:

1. Subvalorização da Arte Sacra no Ensino Formal:

A dança e outras formas de arte sacra têm sido historicamente marginalizadas no campo da educação formal em arte, muitas vezes, sendo vistas como expressões secundárias ou sem relevância acadêmica. A dança católica e as performances ligadas à fé e à espiritualidade, como no Círio Musical, ainda enfrentam preconceitos que associam a arte e o corpo, no contexto religioso, como algo não profissional e pouco voltado a estudos avançados, por assim dizer.

2. Falta de Reconhecimento Acadêmico da Espetacularidade Religiosa:

No Projeto Pedagógico do Curso (PPC) de Licenciatura em Dança da UFPA, percebe-se uma lacuna no reconhecimento de eventos, como o Círio Musical como formas legítimas de expressão artística, especialmente em relação à sua espetacularidade. A arte religiosa, que possui uma carga simbólica rica, estética e cultural, é muitas vezes ignorada nas discussões sobre dança e performance contemporânea.

3. Falta de Representatividade de Artistas Católicos:

Mesmo com a existência de uma cena artística católica vibrante no Círio Musical e outros eventos religiosos, os artistas católicos ainda encontram dificuldades em ter suas obras legitimadas no meio acadêmico. O que reflete a ausência de espaços que discutam, valorizem e incluam essas manifestações artísticas no currículo da Licenciatura em dança, o que contribui para a invisibilidade desses artistas na esfera educacional e cultural mais ampla.

4. Preconceito com a Relação entre Arte e Espiritualidade:

Um dos maiores impasses enfrentados pelos artistas na arte católica, especialmente a prática da dança na religião, é a ideia errônea de que movimentos dançantes seriam algo incompatível com a doutrina cristã. Esse é um dos preconceitos que associa a expressividade corpórea - com sua natural gestualidade, agora codificada em movimentos dançantes - à exposição exagerada do corpo, o que leva à desvalorização da sua importância tanto na prática religiosa quanto no contexto acadêmico.

5. Oportunidades Pedagógicas Desperdiçadas:

A falta de integração entre a prática artística religiosa do Círio Musical e o ensino da dança na UFPA representa uma oportunidade perdida para enriquecer o PPC com uma abordagem mais diversificada, inclusiva e ampliada, que reconheça as diferentes facetas da dança, tanto em contextos seculares quanto espirituais.

Esses são alguns dos problemas que apontam para a necessidade de investigar e questionar as barreiras existentes entre a dança católica no Círio Musical e o ensino formal de dança, principalmente, no contexto da UFPA. Ao mesmo tempo, torna-se crucial desmistificar a ideia de que a arte religiosa e, particularmente a dança, não podem coexistir com a prática acadêmica. Assim, a pesquisa buscará defender que a espetacularidade da fé no Círio Musical, não apenas enriquece o panorama artístico da cidade de Belém, mas pode, inclusive, trazer novas perspectivas pedagógicas e de valorização da arte católica na formação de dançarinos e professores de dança.

Essa investigação abre espaço para repensar o lugar da dança sacra e da arte religiosa no contexto acadêmico, desafiando preconceitos e promovendo um olhar mais inclusivo sobre a relação entre arte, corpo e fé. A problemática central desta pesquisa é entender como o Círio Musical, enquanto manifestação artística e religiosa, contribui para a espetacularidade da fé e para a formação de artistas católicos, especialmente no campo da dança, e de que maneira essa expressão artística pode ser incorporada e valorizada no Projeto Pedagógico da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA). Esse questionamento busca explorar as interações entre arte, fé e educação no contexto específico da cultura religiosa e artística de Belém do Pará.

A hipótese da pesquisa é de que o Círio Musical, ao integrar práticas artísticas e religiosas, desempenha um papel fundamental no fortalecimento da arte católica e na formação de artistas, promovendo uma nova visão sobre a relação entre fé e arte. Além disso, acredita-se que essa manifestação artística pode ser incorporada no Projeto Pedagógico da Licenciatura em Dança da UFPA, contribuindo para o desenvolvimento da dança no contexto religioso e cultural, e fortalecendo a educação artística voltada para as práticas religiosas contemporâneas.

Os objetivos desta pesquisa estão voltados para a investigação da espetacularidade da fé no Círio Musical, buscando evidenciar como esse evento articula práticas artísticas e religiosas, com ênfase na dança, promovendo uma integração entre espiritualidade, expressão corporal e culturas amazônicas. Pretende-se contribuir para o reconhecimento da arte católica como um campo legítimo de pesquisa e expressão artística em Belém do Pará.

Para alcançar esse propósito, busca-se analisar o processo de consolidação do Círio Musical como um espaço de expressão artística e espiritual, destacando suas contribuições para a cena cultural e religiosa da cidade. Além disso, propõe-se identificar as manifestações de fé

expressas, por meio da dança no evento, investigando como os artistas católicos incorporam a espiritualidade em suas apresentações.

Outro objetivo é o de examinar o papel do Círio Musical na formação e visibilidade de artistas católicos, especialmente dançarinos, e sua influência no ensino da dança em Belém. A pesquisa também explora a diversidade de estilos de dança presentes no evento, abordando a fusão de elementos regionais, contemporâneos e religiosos, destacando sua relevância no desenvolvimento da dança católica no Brasil.

Por fim, pretende-se contribuir para a compreensão do papel da arte e do corpo no contexto da Igreja Católica, ressaltando sua importância cultural e espiritual. Além disso, busca-se estabelecer um diálogo com o Projeto Pedagógico do Curso (PPC) de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, conectando a pesquisa à formação acadêmica e à valorização da arte católica no campo da educação artística. Esses objetivos visam dar visibilidade ao papel do Círio Musical no fortalecimento da arte católica e na formação de artistas, promovendo uma nova visão sobre as relações entre fé, arte e educação.

A metodologia da pesquisa será qualitativa e envolverá três abordagens principais: observação participante, estudo de artigos e entrevistas. Eu, pesquisadora, estou diretamente envolvida com o Círio Musical e a Comunidade Shalom, observando e participando dos ensaios, apresentações e momentos de preparação, para analisar as expressões artísticas, especialmente a dança, e sua relação com a fé. Também será realizada uma revisão bibliográfica sobre o Círio de Nazaré, o Círio Musical e a arte católica, com foco na relação entre dança e espiritualidade. Além disso, entrevistas semiestruturadas serão conduzidas com artistas, membros da comunidade e espectadores para entender as experiências e percepções sobre a espetacularidade da fé no evento. A análise dos dados será feita por meio da análise de conteúdo, permitindo uma compreensão profunda da interação entre arte e fé no contexto do Círio Musical.

Os conceitos-chave que fundamentam esta pesquisa estão interligados, fornecendo uma base teórica sólida para a análise do Círio Musical e sua influência na relação entre fé, arte e corpo. A espetacularidade refere-se ao caráter performático e visualmente impactante das práticas religiosas e culturais, como as observadas no Círio Musical, em que a fé se manifesta de forma pública e coletiva por meio de rituais de grande carga simbólica. Armindo Bião (1995) explora a teatralidade presente nos rituais populares, enquanto Jean-Marie Pradier (1996) enfatiza a dimensão sensorial e corporal dessas práticas, destacando o corpo como veículo

essencial de comunicação simbólica no sagrado. Essas abordagens revelam como a teatralidade e os gestos ritualísticos fortalecem a vivência do sagrado e a identidade cultural das comunidades.

No contexto teológico, o conceito de corpo como sacramental apresenta o corpo humano como uma extensão do divino, conforme argumentado por Karol Wojtyła (1979). A Teologia do Corpo desenvolvida pelo autor sugere que, através da encarnação de Cristo, o corpo foi elevado a uma dimensão sagrada, tornando-se um meio essencial para experimentar e manifestar a espiritualidade. Assim, expressões corporais como a dança, são vistas como legítimas formas de adoração e conexão com o divino, reforçando a importância do corpo na prática religiosa.

A dança sagrada, por sua vez, é abordada como uma linguagem corporal que une o humano ao divino. Isadora Duncan (1928) argumenta que a dança reflete a harmonia entre corpo e espírito, enquanto Adrienne Kaeppler (1978), em sua análise antropológica, propõe que os movimentos nos rituais religiosos são formas de comunicação espiritual em que o corpo e a música se unem para expressar devoção. No Círio Musical, essa relação é evidenciada por meio de diversas formas de dança, desde coreografias reflexivas até danças urbanas, que exemplificam a interação entre movimento e espiritualidade.

Esses conceitos, articulados no contexto do Círio Musical, fornecem uma compreensão abrangente das conexões entre práticas performáticas, teológicas e culturais. A pesquisa busca analisar não apenas as manifestações artísticas e rituais do evento, mas também sua influência na formação de práticas religiosas contemporâneas e no campo da dança como expressão de fé.

Este trabalho está organizado em cinco cenas. O primeiro apresenta a contextualização histórica e cultural do Círio de Nazaré, com ênfase no surgimento e na relevância do Círio Musical como expressão artística e religiosa. A segunda cena aborda o referencial teórico, explorando conceitos como espetacularidade, corpo como sacramental e a dança como linguagem espiritual, dialogando com autores como Pradier, Ratzinger e Kaeppler. A terceira cena descreve a metodologia da pesquisa, destacando a abordagem qualitativa e os métodos de coleta e análise de dados.

Na quarta cena, são analisados os resultados da pesquisa, com foco nos elementos cênicos do Círio Musical, a relação entre corpo, dança e espiritualidade, e a estética da fé no evento. Por fim, a quinta cena apresenta as considerações, refletindo sobre as contribuições da pesquisa para o campo da arte, da religiosidade e da formação docente e artística, além de

apontar suas limitações e possibilidades para estudos futuros. Este estudo se vincula à linha de pesquisa de Espetacularidades e Estudos do corpo.

CENA 1

Quem ama canta: Fé e Arte no Círio de Nazaré

1.1 A comunidade Católica Shalom e o Festival Halleluyah

A comunidade Shalom é uma associação privada internacional de Fiéis filiada à Igreja Católica e à Renovação Carismática Católica. A sua missão é levar Cristo a todos através da vivência comunitária e Missionária. A comunidade shalom realiza desde 1997, o Festival Halleluya, um evento que reúne música, arte, esportes e entretenimento, e é considerado o maior festival de música católica da América Latina. O evento foi criado como uma forma de reconhecer artistas católicos nacionais e internacionais, oferece atividades como Adoração ao Santíssimo Sacramento, confissões e oração e aconselhamento. Além disso, o festival, que surgiu na cidade-sede da Associação, Fortaleza-CE, já se expandiu para outras capitais brasileiras, como Natal que, segundo o artigo “A festa que nunca acaba”: memórias do Festival Halleluya Natal, publicado na Revista Turismo: Estudos & Práticas (RTEP) no ano de 2022: é considerado um dos maiores festivais de música do Brasil.

Em Belém, por mais que a Comunidade Shalom tenha um número grande de missionários, membros e frequentadores de suas atividades e esteja apta a receber o evento halleluyah na região, empregam suas forças para fazer crescer e se desenvolver o festival de música que ocorre durante a quadra nazarena do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, o qual a Arquidiocese de Belém deixa por responsabilidade da comunidade. Tendo em vista a relevância do evento, o festival halleluyah e o Círio Musical se assemelham, por carregarem a mesma gênese e buscarem, então, os mesmos princípios.

1.2 O Surgimento e Estrutura do Círio Musical

O Círio Musical é uma parte das muitas atrações do Arraial de Nazaré, que acontece no Centro Arquitetônico de Nazaré em Belém do Pará desde 2004, após 25 anos da mudança de local do Arraial da Largo da Sé, para a lateral da Igreja Nossa Senhora de Nazaré, na época ainda não intitulada Basílica. No entanto, apenas em 2004, o evento foi oficializado e inserido na programação da festa de Nazaré. Nesse ano, houve a presença de apenas três artistas católicos nacionais e durou apenas três dias. Em 2005, foram oito noites de show, até que, em 2006, houve a reformulação vigente até os dias atuais, que consta com quinze dias de apresentações

musicais, durante a chamada Quadra Nazarena, após o domingo do Círio na Concha Acústica da Praça Santuário. Essa noite que movimenta uma multidão de fiéis, apreciadores da música católica, frequentadores das feiras gastronômicas, feiras artesanais e do parque de diversões presentes no Arraial de Nazaré é uma realização da Arquidiocese de Belém, Basílica Santuário de Nazaré e Diretoria do Círio de Nazaré, com produção artística da Comunidade Católica Shalom e já contou com patrocínio das empresas Vale, Equatorial, Estácio e Governo Federal.

Em uma entrevista, Helena Guerra conta que a escolha das bandas é pensada para atrair jovens e adolescentes. Helena é responsável pelo círio musical desde sua primeira edição, que veio como uma tentativa de retornar o verdadeiro sentido da festa, pois a praça estava começando a ser tomado por músicas apenas de teor secular, o que destoava do objetivo da festa religiosa, quanto a isso Helena fala sobre o sentido e as capacidades da música para ela:

A música tem a capacidade de amolecer o coração endurecido do homem. Faz essa abertura do coração para que a evangelização possa acontecer. Juntamente com o show, ao mesmo tempo, está acontecendo uma evangelização na praça, de pessoa a pessoa. É um circuito, é um show. Oração e aconselhamento. (Entrevista realizada pelo Portal IG em 28 de setembro de 2017)

O festival comumente conta com a apresentação de um artista por noite, já tendo passado por esse palco, artistas como, Padre Antônio Maria, as bandas Rosa de Saron e Anjos de Resgate, e a cantora Ziza Fernandes. O evento começa todas as noites pontualmente às 20h, após a Celebração eucarística às 18h, que acontece diariamente na Basílica Santuário, com a presença de Bispos e padres visitantes da festa durante a quadra nazarena. No ano de 2023, o festival ocorreu dos dias 08 de outubro, o domingo do Círio, até o dia 21 de outubro e, durante 4 dias, houve dois cantores por noite. A programação de cada noite dura por volta de 1h30min a 2h e é inteiramente gratuita, garantindo a presença da imagem peregrina no palco, ao final de cada show e, até uma chance de autógrafa na área dos camarins. Em 2024, os shows percorreram os dias 13 a 26 de outubro e, pela primeira vez, foi patrocinado pelo governo federal.

Existem muitas outras ações que acontecem por volta da Concha Acústica do Círio Musical e uma delas é a Oração e Aconselhamento citada pela organizadora. Essa atividade acontece ao lado do palco, por responsabilidade da Comunidade Católica Shalom e consiste em missionários disponíveis para conversar, aconselhar e rezar pelas pessoas que estão participando do show ou apenas passando pela praça. São dispostas cadeiras uma em frente a outra, um missionário senta em uma e aguarda a necessidade e o interesse de alguém pela oração. Em uma entrevista, a responsável pela casa da comunidade em Belém do Pará diz:

Estamos tendo a presença de pessoas que querem simplesmente receber oração e querem saber como é ter essa experiência de Deus que fala através de outra pessoa e dentro dessa realidade de rezarmos pelos homens e mulheres que Deus tem nos enviados é também para nós a oportunidade de ser esse canal da voz de Deus, da amizade de Deus com os homens e isso tem impactado muito eles, que nos perguntam: “como Deus fala?” Ou “como vocês o escutam?” E os respondemos com muita simplicidade, é que nós somos amigos dele e por isso o escutamos. (Entrevista realizada pelo Portal ComShalom em 15 de outubro de 2017)

Além disso, os missionários não ficam limitados à lateral do palco, todas as noites um ou mais grupos da comunidade Shalom, junto a outras comunidades, como Sementes do Verbo, Com. Nova Aliança e Com. Maíra, andam pela praça santuário abordando pessoas para falar do seu encontro pessoal com Jesus Cristo. Eles se sentam com jovens em suas rodas, conversam com famílias, dão atenção aos vendedores ambulantes e até vão para fora das grades do Centro Arquitetônico, para abordar os usuários de drogas e bebidas alcoólicas, que ficam nas redondezas da festa. Durante o ano de 2023, as pessoas à frente dessa ação de evangelização da Comunidade Shalom, estavam fazendo algumas brincadeiras com os fiéis na praça, perguntando coisas como “Um bombom ou uma frase secreta?”, àqueles que escolheram a segunda opção, se depararam com uma frase de santos católicos, de nossa senhora ou sobre o círio de Nazaré, após isso e escutar a história dos missionários, eram convidados para a área de oração e aconselhamento e recebiam oração no local em que foram abordados, seja nos bancos, sentados na grama ou até mesmo em pé.

1.3 A Linguagem coreográfica no Círio Musical

A dança se faz presente através dos dançarinos das bandas, com coreografias animadas, e que também apresentam um teor reflexivo e orante. Além disso, vale ressaltar que, dentre essas manifestações corporais no círio musical, conseguimos diferenciar três linguagens de dança: Coreografias simples que, normalmente, gestualiza o que a música diz, Coreografias complexas embasadas nas danças urbanas e outra mais lírica, e coreografias com músicas mais reflexivas e interiores. As comunidades Cristo Alegria e Casa da Juventude normalmente utilizam da primeira opção de linguagem de dança, como mostra a figura 1, fotografada durante o Círio Musical de 2019.

Quanto à segunda opção de movimentação, tivemos no Círio Musical de 2022, a novidade das Danças Urbanas no palco do Círio Musical, durante o Show do Ministério Seráfico e, na tentativa de implementação de uma abertura diária, como uma coreografia para o Jingle do evento, durante os últimos 5 dias de evento. Por fim, a terceira característica de movimentação é usada com frequência nos shows da Comunidade Sementes do Verbo, como mostra a imagem 2. Tal movimentação acontece enquanto se ministra pelos cantores um

momento de oração suave, normalmente, as dançarinas estão usando um vestido esvoaçante e em cores claras. No entanto, no ano de 2022, durante o show do Cantor Thiago Brado, no momento do show chamado Café com Brado, houve um momento de coreografia de improvisação, interpretada por uma religiosa da Fraternidade Caminho, com seu hábito e que muito surpreendeu o público.

Imagem 1 — Show da Comunidade Católica Cristo Alegria no ano de 2019



Fonte: Acervo da Comunidade Católica Shalom

Imagem 2 — Dança Lírica no show da comunidade Sementes do Verbo no ano de 2018



Fonte: Acervo da Comunidade Católica Shalom

1.4 Expressões Cênicas e Performáticas

Além das manifestações artísticas de dança, também existe no Círio Musical, manifestações teatrais como o Canto das Irias (Imagem 3), organizado e interpretado pelos

membros da Comunidade Católica Shalom, e é definido como uma “peça que apresenta a experiência de um homem que é resgatado da vida velha para vida nova” diz Helena Guerra, coordenadora do evento, já citada nesse texto. Representando um processo de conversão de vida, foi apresentado pela primeira vez em 2013. Em 2015, passou a fazer parte da apresentação oficial e, em 2017, foi apresentado pela última vez em cima do palco do Círio Musical. Tal apresentação, é considerada de grande porte pela Comunidade Shalom, com cenografia, música e figurinos autorais e duração de mais de 30 minutos.

Contudo, também existem manifestações teatrais feitas ao redor da praça, de maneira mais simples e que duram por volta de 5 minutos e são apresentadas antes dos shows: as “Sketches” (Imagem 5), normalmente, retratam temas atuais em uma perspectiva cristã, como o uso de drogas, suicídio, prostituição etc., além disso, podem retratar também situações de pecado usando uma linguagem mais coloquial e simples para que seja entendido pelo espectador da praça as características do amor de Deus.

As sketches não são apresentados na concha acústica, mas sim no chão e uma zona específica da praça santuário, são usados figurinos caseiros, a partir do que cada artista tem em sua casa e as falas, quando necessárias, são ditas em voz alta sem auxílio de mecanismos de som. Vale ressaltar que é usado um som portátil, se houver a necessidade de um fundo sonoro para a apresentação. As pequenas apresentações teatrais ocorreram do ano de 2013 a 2019 e, em 2022, deu espaço para uma nova atividade chamada “Clowns” (Imagem 4), que se refere a essências cômicas, em que cada pessoa formula seu próprio personagem, definindo características próprias.

Dessa maneira, missionários da Comunidade Shalom saem pela praça, fantasiados com placas e frases sobre o amor de Deus, abordando o público durante os shows, semelhante à técnica de Mímica do teatro, pois os artistas não podem falar durante a ação, apenas gestualizar. Tal ação tem como objetivo apresentar às pessoas o amor de Deus, mas também incentivá-las e conduzi-las a aprofundar sua experiência com Deus, a partir da oração e aconselhamento, os dias em que os Clowns estão na praça são os dias em que tem fila no local em que é feito a oração e aconselhamento.

Por fim, a comunidade organizadora também executa “flashmobs”, que caracterizam-se por reunir pessoas em um lugar da praça para dançar, os participantes chegam de forma instantânea, performam uma coreografia animada de uma música católica e, da mesma forma como chegaram, dispersam-se em meio a outras pessoas. Essa Manifestação ocorre desde o ano de 2013, geralmente no dia da Romaria da Juventude, uma das procissões oficiais do Círio de Nazaré que ocorre no terceiro

sábado de outubro, acompanhada de jovens que rezam, cantam, dançam e seguem em animação durante o trajeto, indo de uma paróquia escolhida anualmente, até a Basílica Santuário Nossa Senhor de Nazaré do Desterro, e é apresentado antes do show iniciar.

Imagem 3 — Espetáculo “O Canto das Irias” no ano de 2013



Fonte: Acervo da Comunidade Católica Shalom

Imagem 4 — Atores “Clowns” com placas interativas no ano de 2023



Fonte: Acervo da Comunidade Católica Shalom

Imagem 5 — Sketch “Encarnação no ano de 2019



Fonte: Acervo da Comunidade Católica Shalom

1.5 A Arte do corpo como louvor e espiritualidade

O Círio Musical, como parte das celebrações do Círio de Nazaré, é um evento de grande importância cultural e religiosa, que integra diferentes formas de arte, incluindo a música e a dança, na celebração da fé. Esse evento, além de ser uma plataforma de expressão artística católica, contribui significativamente para o desenvolvimento da Arte Sacra e religiosa em Belém do Pará e, mais amplamente, no contexto cultural brasileiro. Ao investigar o Círio Musical, faz-se necessário reconhecer sua relevância não apenas para a arte católica, mas também para a formação e visibilidade de artistas católicos e para a transformação do ensino da dança na região.

O Círio Musical, embora seja comumente associado à música religiosa, também oferece espaço para a dança como forma de expressão espiritual e cultural. A dança, que para leigos parece não ser aceita em círculos religiosos, aqui encontra um lugar legítimo para evidenciar que a arte do corpo pode ser uma poderosa forma de louvor e devoção. Ao incluir apresentações coreográficas em suas festividades, o Círio Musical proporciona uma oportunidade única de visibilidade para os dançarinos e coreógrafos católicos da região, permitindo que esses artistas compartilhem suas criações em um contexto que valoriza a arte como um caminho para a espiritualidade.

No cenário da dança em Belém do Pará, o Círio Musical atua como um catalisador para a interação entre tradição e modernidade. A dança no Pará tem raízes profundas nas tradições populares e religiosas, e eventos como o Círio Musical incentivam a continuidade dessas práticas, ao mesmo tempo em que promovem a renovação artística. A combinação de elementos da fé com a arte corporal reforça a importância da dança como uma forma de expressão cultural central na região, permitindo que artistas se conectem com suas origens, enquanto exploram novas linguagens coreográficas.

Historicamente, a população especula que a relação entre o corpo e a Igreja Católica foi permeada por desconfiança, especialmente no que se refere à dança. No entanto, o Círio Musical desempenha um papel crucial na desmistificação da arte e do corpo dentro do contexto católico. O evento não apenas abraça a dança como parte integral da celebração religiosa, mas também quebra paradigmas antigos ao reafirmar que a arte corporal é usada e aceita como uma manifestação de fé e louvor pela Igreja, tendo muitos documentos que reavaliam o corpo como sacro e valioso.

Este processo de entendimento dos apreciadores da arte que, entre o catolicismo e as artes corporais, não existem desavenças ou incredulidade, é um avanço significativo para a arte católica, permitindo que a expressão física do corpo seja vista, cada vez mais, como um canal de espiritualidade e devoção e, a partir dessa concepção, ganhar maior visibilidade além das portas dos templos e festividades religiosas.

CENA 2

Entre o Templo e o Sagrado: Arte, Corpo Espiritualidade

A pesquisa sobre a espetacularidade da fé no Círio Musical se entrelaça com a origem e a proposta desse evento, que é uma parte significativa do Arraial de Nazaré, realizado no Centro Arquitetônico de Nazaré em Belém do Pará desde 2004. O Círio Musical, inserido nas atrações do Arraial, foi oficializado após 25 anos da mudança do local do Arraial, que antes acontecia no Largo da Sé. Já em 1950, havia relatos de que o espaço da Sé se expandiu com a construção de estruturas fixas que abrigavam atrações ligadas à festividade, como teatros (ROCQUE, 1981 in PANTOJA, 2008). Além disso, o romance Hortência, escrito por Marques de Carvalho em 1888, há uma detalhada descrição do Largo da Sé, em que já se percebe a presença de músicos e bandas musicais no evento:

À noite, às 8 horas, [Lourenço] voltou ao lanço. Milhares de bicos de gás iluminavam a praça em arcarias* dignas de ver-se nos seus bonitos aspectos, com galhardetes e festões inumeráveis, cheia de bandeiras multicores. O sino da pequenina enxada repicava simpaticamente com a voz afinada e alegre. De todos os lados vinham ensurdecadores sons de gaita, realejos, (sic) bandas de música, fazendo enorme brulialá, entre alguns milhares de pessoas que iam e vinham continuamente sobre a areia branca do sol. (Carvalho, 1988, p.92)

O Círio Musical, oficializado em 2004, já se desenhava como espaço de expressão artística e espiritual antes disso. Na estreia, contou com apenas três artistas católicos e durou três dias. Em 2005, passou a ter mais noites de apresentações e, desde 2006, segue o formato atual: 15 dias de shows na Concha Acústica da Praça Santuário, logo após o domingo do Círio. O evento reúne fiéis, admiradores da música católica e visitantes das feiras gastronômicas e artesanais do Arraial de Nazaré.

Helena Guerra, organizadora do Círio Musical e membro da Comunidade Católica Shalom, enfatiza que a música tem o poder de "amolecer corações" e promover a evangelização. Segundo ela, a escolha das bandas busca atrair jovens e adolescentes, de acordo com a receptividade do público no ano anterior. A ideia é retornar ao verdadeiro sentido da festa, que, com o tempo, estava se tornando saturada de músicas seculares.

2.1 O corpo na Teologia do Corpo e na Doutrina católica

A visão da Igreja Católica sobre o corpo sempre foi de que ele é uma criação divina, um templo do Espírito Santo, nunca considerado profano. A Teologia do Corpo desenvolvida pelo Papa João Paulo II é resultado de 129 audiências pronunciadas no início de seu pontificado, entre 1979 e 1984 sobre a sexualidade, o amor humano e a família, oferecendo uma de suas maiores contribuições para a espiritualidade conjugal e nela Karol Wojtyła reforça essa perspectiva, enfatizando que o corpo humano possui uma dignidade intrínseca e é uma manifestação da espiritualidade. Ratzinger argumenta que a celebração da fé não se limita a dogmas, mas envolve a experiência corporal e a expressão da religiosidade por meio de práticas que podem incluir a dança. Em uma catequese de 27 de agosto de 1980. Ele diz:

Assim, o corpo é, no sentido mais pleno, o 'sacramento' da pessoa humana. O que é um 'sacramento'? É um sinal que transmite uma realidade. O corpo, como sacramento, é um sinal que comunica a presença da pessoa, o seu amor, a sua doação e a sua entrega. (Papa João Paulo II, Audiência Geral de 27 de agosto de 1980, Teologia do Corpo)

Essa passagem ressalta a ideia de que o corpo não é apenas uma dimensão física, mas também uma expressão do ser e da relação com o sagrado. João Paulo II enfatiza que a experiência corporal é fundamental para a vivência da fé e do amor, onde o corpo se torna um meio de comunicar e vivenciar a espiritualidade.

Afirma Padre Mário Marcelo Coelho, scj que:

O fato de Deus criar o corpo como um “sinal” de seu divino mistério, é a razão pela qual o Papa fala do corpo como uma “teologia”, ou seja, no corpo Deus se revela e por isto nele podemos conhecer os mistérios de Deus. Deus nos comunica Sua vida “no” e “através do” corpo; “em” e “através do” Verbo tornado carne (Coelho, 2014)

Nesse sentido, a dança é vista não apenas como uma forma de entretenimento, mas como uma manifestação sagrada. A pesquisadora Isadora Duncan, conhecida por seu trabalho inovador na dança, acreditava que o corpo é uma extensão da alma e que a dança é uma forma de expressar a espiritualidade. Para Duncan, a dança é uma linguagem que comunica a profundidade da experiência humana, conectando o indivíduo ao divino. Sua abordagem refuta a ideia de que a dança pode ser profana, sublinhando sua capacidade de elevar a alma e celebrar a vida.

2.2 Etnocnologia e os estudos da espetacularidade ritual

A etnocnologia reúne uma diversidade de pensadores que ajudam a compreender a relação entre arte, ritual e corpo. Victor Turner, por exemplo, introduz o conceito de liminaridade, enfatizando os momentos rituais em que o indivíduo transita entre estados sociais e espirituais, revelando o potencial transformador da performance. Richard Schechner amplia esse entendimento ao propor que todo ritual é uma forma de performance restaurada, destacando o papel da encenação como meio de ressignificação cultural e espiritual.

Armindo Bião, ao olhar para os ritos populares brasileiros, observa que a espetacularidade ritual não é apenas uma forma de representação simbólica, mas um momento em que o conhecimento sensível se manifesta de forma intensificada, quase teatral. Em contraste, Jean-Marie Pradier concentra-se no corpo como centro sensorial e expressivo dos rituais, alertando que a espetacularidade não está apenas na ação em si, mas no olhar e na expectativa de quem a contempla.

Essa diversidade de abordagens permite compreender o Círio Musical como um fenômeno que une performance, rito e corpo, no qual a dança se torna uma expressão viva do sagrado, moldada tanto pela intencionalidade do artista quanto pela recepção da comunidade como reflete Bião em um de seus trabalhos:

Esses ritos e rotinas do dia a dia, concretizados e vividos em formas que se repetem (como nos ensaios para o teatro), compõem a teatralidade cotidiana e tornam a vida possível. Mas há também momentos na vida durante os quais o conhecimento revela-se de modo espetacular. O conhecimento desse mecanismo dá-se no momento espetacular em que se assume uma postura que possibilita a reflexão sobre os

pequenos ritos do dia a dia. Isso ocorre quando se quebra o fluxo desses ritos, quando algo extraordinário acontece (Bião, 2009, p. 127)

Armindo Bião ressalta que tanto o ritual quanto a teatralidade envolvem a encenação de papéis, mas que o objetivo do ritual é, muitas vezes, mais espiritual ou social, ao contrário da teatralidade no sentido clássico, que visa principalmente ao entretenimento.

Jean-Marie Pradier, por sua vez, investiga a espetacularidade das práticas rituais, buscando entender o impacto dos gestos e das performances corporais no contexto religioso e cultural. Ele argumenta que o corpo é um meio central de expressão nas performances religiosas, integrando a experiência do sagrado com os sentidos e a materialidade. Sua abordagem destaca a corporalidade nas interações humanas e suas reverberações simbólicas dentro dos rituais.

O conceito de espetacularidade na etnocologia foi amplamente desenvolvido por Jean-Marie Pradier, um antropólogo e teórico francês. Pradier é um dos principais fundadores da etnocologia, uma área de estudo que foca na análise das manifestações performáticas e espetaculares de diferentes culturas, especialmente no que diz respeito à sua dimensão simbólica, ritualística e social.

A espetacularidade, nesse contexto, refere-se ao caráter performativo e exibicional das manifestações culturais, tanto nas artes cênicas quanto nos rituais e tradições populares. O foco de Pradier está em como essas expressões são percebidas e vividas pelos diferentes grupos sociais, abordando-as como eventos espetaculares que vão além do simples entretenimento, englobando aspectos de identidade, crença e prática cultural.

O termo “espetacular” existe para nós apenas sob a forma de adjetivo, enquanto “espetáculo” designa um objeto acabado. Em nossa língua, o adjetivo “espetacular” indica uma variável intermediária, que se refere a um modo específico de processamento da informação sensorial, quando a intensidade do objeto percebido contrasta com o ambiente. A palavra, infelizmente, retém apenas a superfície do acontecimento. Ela tende a nos fazer esquecer o processo que conduz à sua emergência — a performatividade. O corpo dançante é espetacular? Certamente sim, mas pelo olhar que o envolve, e em função da expectativa de quem o contempla. O corpo dançante é espetacular “por acidente separável”, no sentido dado por Porfírio: a espetacularidade pode desaparecer aos olhos de quem observa, sem que o sujeito dançante seja destruído (Pradier, 1997, p. 2. Tradução minha)

2.3 A conexão Rito, performance e Fé no Círio Musical

Adrienne Kaeppler, especialista em antropologia da dança, traz uma perspectiva etnográfica que enriquece a discussão sobre a dança religiosa. Ela analisa como as performances de dança em diversas culturas funcionam como formas de comunicação que transcendem o verbal, servindo como uma expressão de crenças e valores espirituais. Kaeppler enfatiza que,

em muitas tradições religiosas, o movimento do corpo durante rituais é uma linguagem de devoção e conexão com o divino, transformando a dança em uma prática que é, por natureza, sagrada.

Kaeppler (1985, p. 85) analisa a dança como uma linguagem cultural que, ao manipular o corpo no tempo e no espaço, intensifica a comunicação simbólica, assim como a poesia intensifica a linguagem verbal. Para a autora “[...]A dança, como a poesia, intensifica a linguagem do movimento e a manipula através do tempo e do espaço de maneiras culturalmente significativas.[...]” Ao aplicar essa perspectiva ao Círio Musical, observa-se que os movimentos coreográficos não apenas encantam visualmente, mas comunicam fé, pertencimento e identidade amazônica, tornando o corpo um veículo de devoção.

A antropóloga destaca como a dança religiosa serve como um canal de interação com o sagrado, transformando o corpo em um veículo de comunicação espiritual em muitos rituais religiosos. Assim, ao olhar para a espetacularidade do Círio Musical, é possível reconhecer como essa manifestação religiosa integra música, teatro e dança em uma celebração da fé. A análise dessas manifestações por meio da lente da etnocologia e dos estudos da espetacularidade revela que o corpo é central, tanto na comunicação do sagrado quanto na experiência comunitária de fé. Esse cruzamento de autores e perspectivas demonstra que, longe de ser marginal ou profano, o corpo sempre ocupou um lugar de importância espiritual e simbólica nas tradições religiosas, especialmente dentro da Igreja Católica.

CENA 3

Coreografando a Pesquisa – Um Olhar sobre o Círio Musical

Este capítulo apresenta os caminhos metodológicos que orientaram a construção da pesquisa sobre o Círio Musical, compreendido como uma manifestação artístico-religiosa que integra dança, música e espiritualidade na cidade de Belém do Pará.

3.1 Tipo de Pesquisa

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e exploratória, buscando compreender os sentidos e significados atribuídos às práticas artísticas do Círio Musical, especialmente no que diz respeito à dança como expressão de fé. A escolha pela pesquisa qualitativa deve-se à sua capacidade de aprofundar a análise dos aspectos simbólicos, culturais e subjetivos que

envolvem o fenômeno investigado, permitindo um olhar sensível às experiências vividas pelos participantes.

3.2 Métodos Utilizados

Foram utilizados três principais métodos de coleta e análise de dados:

3.2.1 Observação Participante: A pesquisadora participou ativamente dos ensaios, apresentações e atividades paralelas do Círio Musical nos anos de 2022, 2023 e 2024, assumindo uma postura de imersão e convivência com os artistas e organizadores, o que possibilitou uma compreensão situada e afetiva do campo estudado.

3.2.2 Entrevistas Semiestruturadas: Foram realizadas entrevistas diretas com artistas, dançarinos, membros da Comunidade Católica Shalom e participantes do público. Também foram consideradas entrevistas já publicadas em portais oficiais e jornalísticos (como o Portal ComShalom, Fundação Nazaré de Comunicação e Revista Turismo: Estudos & Práticas), realizadas com membros e organizadores do evento em edições anteriores. Essas fontes secundárias foram analisadas como registros de discurso e memória, contribuindo para a reconstituição histórica e a interpretação de sentidos.

3.2.3 Diário de Campo: Durante as edições de 2022 a 2024, foi mantido um diário de campo com anotações sobre cenas observadas, reflexões pessoais, falas espontâneas de participantes e registros dos bastidores do evento. Este instrumento contribuiu para capturar os detalhes subjetivos e não verbais que permeiam a experiência performativa.

3.3 Justificativa da Escolha Metodológica

A escolha por essas ferramentas se fundamenta na intenção de captar a dimensão vivencial e simbólica do Círio Musical. Como objeto de estudo que envolve fé, emoção, performance e pertencimento, não seria possível abordá-lo por meio de métodos puramente estatísticos ou distanciados. A observação participante e as entrevistas foram essenciais para compreender os sentidos atribuídos pelos sujeitos às suas práticas, enquanto o diário de campo e o uso de entrevistas já publicadas contribuíram para reconstruir uma narrativa que ultrapassa o tempo presente, abrangendo também a memória do evento.

3.4 Campo de Estudo

O campo de estudo é o próprio Círio Musical, realizado anualmente em Belém do Pará, no contexto do Arraial de Nazaré. As apresentações acontecem na Concha Acústica da Praça Santuário, reunindo artistas católicos locais e nacionais. Os participantes da pesquisa incluem organizadores, artistas, coreógrafos, membros da comunidade e público em geral. A diversidade de atores envolvidos contribui para a complexidade e riqueza do fenômeno estudado. A coleta e sistematização dos dados aconteceram entre os anos de 2022 e 2024, garantindo uma visão longitudinal das práticas observadas.

CENA 4

O Corpo que Canta e Dança – Espetáculos da Fé no Círio Musical

Neste capítulo, são apresentados os principais resultados da pesquisa e suas interpretações, à luz do referencial teórico que fundamenta o trabalho. A análise das performances no Círio Musical revelou múltiplas camadas de sentido, onde fé e arte se entrelaçam em gestos, movimentos e sons.

4.1 Os Gestos da Espetacularidade

O Círio Musical é construído como um espetáculo da fé. Elementos como iluminação, sonoplastia, figurino e coreografia convergem para criar uma experiência sensorial que mobilize o público. A presença da imagem peregrina ao final dos shows reforça o caráter devocional da celebração.

A teatralidade presente no evento se configura como mediação cultural da fé. Segundo Armindo Bião (2009, p. 18), “a espetacularidade ritual é uma forma estética de dar sentido ao mundo e ao sagrado por meio de ações sensoriais que envolvem o corpo em festa e em fé.” Nesse contexto, o corpo dançante se torna um canal expressivo da devoção amazônica.

Em entrevista, a dançarina Júlia Cáceres compartilha que:

Dançar no Círio Musical é como colocar meu coração inteiro nos movimentos. Cada coreografia é uma oração que ofereço a Deus. A energia da praça, a fé das pessoas, tudo nos envolve. Não é apenas arte, é entrega, é louvor.

Além disso, Júlia destaca sua participação nos bastidores, nos Clowns, flash mobs e sua trajetória como bailarina do Ministério Seráfico. Cada elemento revela a fusão entre espiritualidade e linguagem artística no contexto do Círio.

A intérprete cênica Rita Calderaro também compartilha sua vivência no Círio Musical, enfatizando o aspecto de entrega e condução espiritual:

Minha experiência realmente é essa: deixar-se conduzir. Acho que é um momento onde tudo se torna muito especial. É se deixar levar por aquilo que Deus faz ali. Ao mesmo tempo, outras pessoas me alcançam — os que vêm cantar, os que estão recebendo também um pouco daquele contato com Deus.

Rita destaca, ainda, sua atuação nos bastidores e com a linguagem dos Clowns:

Me encanta a forma como cada pessoa se entrega em cada setor. Falando das artes, da dança, do teatro... é muito bonito como Deus faz a obra. Às vezes de forma simples, leve, sem a gente sequer imaginar a dimensão. Mas Ele faz.

Esses depoimentos reforçam a ideia de que os gestos no Círio Musical carregam dimensões simbólicas e espirituais profundas. A performance ali transcende o entretenimento e se torna instrumento de vivência da fé coletiva.

4.2 Transcendência em Movimento

As experiências relatadas por Júlia Cáceres e Rita Calderaro também revelam como a dança, no contexto do Círio Musical, ultrapassa os limites do corpo técnico para adentrar no campo da espiritualidade vivida. Os movimentos ganham função sacramental, tornando-se expressão de oração, louvor e intercessão.

Jean-Marie Pradier (1997, p. 45) contribui com a noção de “corpo espetacular”, ao afirmar que “o corpo espetacular não é apenas o corpo do ator ou do dançarino, mas aquele que é olhado, percebido e ritualmente investido pelo espectador.” O palco da praça torna-se, assim, um altar onde o corpo se faz canal da graça.

Para Júlia, esse lugar de transcendência não se limita ao momento da apresentação: “Você não está só dançando. Você está tendo experiências com as pessoas. Cada coreografia, cada movimento, cada sorriso, cada olhar transforma vidas.” A mesma ideia é reforçada por Rita: “A arte no Círio Musical é leve, é simples, mas profundamente transformadora. Mesmo sem palavras, Deus faz.”

As manifestações coreográficas do Círio Musical, portanto, não se resumem a uma performance estética, mas assumem o caráter de gesto litúrgico, portador de sentido e presença.

4.3 A Dança como Linguagem do Sagrado

No Círio Musical, a dança também se apresenta como linguagem do sagrado, na medida em que comunica sentidos religiosos e promove encontros espirituais por meio da corporeidade.

A performance se transforma em mediação entre o humano e o divino, conforme evidenciado nas falas das intérpretes e na experiência do público.

Como aponta Kaeppler (1975), “a dança é um sistema de movimento culturalmente estruturado e frequentemente utilizado para se comunicar com seres sobrenaturais ou para manter a ordem social” (Kaeppler, 1975, p. 33, tradução nossa). Assim, o gesto dançado, no Círio, torna-se código ritual, atravessado pela fé e pela identidade comunitária.

As danças apresentadas no palco não seguem apenas padrões técnicos, mas emergem de uma vivência espiritual. Júlia Cáceres afirma que momentos de oração pessoal e decisões vocacionais foram atravessados por coreografias apresentadas no evento. “Aquilo que parecia apenas parte de um espetáculo era, para mim, uma confirmação interior da vontade de Deus.”

Da mesma forma, Rita Calderaro percebe na linguagem cênica uma maneira de conduzir pessoas à oração e ao acolhimento, sobretudo nos momentos silenciosos ou performativos dos Clowns: “Sem dizer uma palavra, eu sentia que Deus me usava para tocar alguém.”

A dança sacra, no contexto do Círio Musical, ultrapassa sua função estética ou comunicacional, assumindo um papel teológico e pastoral. O corpo torna-se o lugar da experiência e da revelação do sagrado.

4.4 A Experiência do Público: Fé e Afetividade em Cena

Além da dimensão cênica e simbólica, o Círio Musical é atravessado por experiências pessoais marcantes que revelam a potência evangelizadora do evento. O depoimento de Ricardo Oliveira, participante da Obra Shalom e frequentador assíduo do Círio Musical desde 2011, revela a conexão afetiva e espiritual vivida por muitos jovens católicos em Belém:

Em 2011, quando comecei a frequentar a Igreja de verdade, entrei na Crisma e em grupos de jovens. Foi também a primeira vez que fui ao Círio Musical. Como era adolescente e tinha tempo livre, fui em todas as noites. E assim foi em 2012 e 2013. O mais incrível era como a galera se juntava. Alguns amigos da paróquia, outros do cursinho pré-vestibular... Era só dizer: ‘Vamos no Círio Musical?’ e todo mundo topava. (Ricardo Oliveria, entrevista, 2024)

O depoimento evidencia como o evento funciona como ambiente de comunhão, facilitando a evangelização entre pares e a vivência coletiva da fé. A escolha de artistas populares dentro do meio católico, como Rosa de Saron ou Anjos de Resgate, torna-se uma estratégia de atração e iniciação para jovens ainda distantes da prática religiosa.

Acho que perdi as contas de quantos amigos levei pra ir pela primeira vez. Às vezes, a gente dizia: ‘Vamos no Tony Allysson, você vai ter uma grande experiência com o

Espírito Santo!’ Ou então: ‘Vamos no Missionário Shalom, pra você ver como os jovens se divertem mesmo’. (Ricardo Oliveira, entrevista, 2024)

A partir de 2022, o depoente passa de participante para agente direto da evangelização, assumindo o papel de apresentador das noites do evento. Isso mostra como o Círio Musical também atua na formação de lideranças artísticas e religiosas, proporcionando oportunidades para que os jovens se expressem publicamente por meio da arte.

Em 2022 e 2023 eu não estava só ‘indo’. Estava apresentando as noites de festa. E lembro de um momento em que simplesmente não resisti ao som do Ministério Shalom e precisei ir lá fora dançar. Tirei o figurino de apresentador, retocar a maquiagem e o topete... mas valeu a pena.

Além do aspecto performativo, o depoimento ressalta o impacto espiritual das canções em momentos de fragilidade emocional:

Em 2012, fui ao meu primeiro show do Rosa de Saron. A música da vez era ‘Ninguém Mais’, do álbum O Agora e O Eterno, como todo jovem, vivia crises existenciais e aquela música falou muito comigo naquele dia.

Esses relatos demonstram que o Círio Musical ultrapassa os limites do palco, tornando-se um espaço de cura, pertencimento e transformação pessoal. A narrativa de Ricardo ilustra o que Jean-Marie Pradier chama de “intensificação sensorial ritual”, onde o corpo e os sentidos são envolvidos em uma experiência que reforça a identidade e promove a comunhão com o sagrado.

4.5 Origens e Tradições: A Memória Viva do Círio Musical

O Círio Musical, como tradição consolidada, nasceu de pequenas iniciativas de fé e amizade. O depoimento da diretora Helena Guerra, um dos principais nomes na criação e articulação do evento, revela o caráter comunitário e espiritual que deu origem à proposta:

Em 2003, a gente era amigo do pessoal do Shalom e realizamos um show lá no Remo, durante a quinzena do Círio. Nessa ocasião, a Suely (Suely Façanha - Cantora Católica e consagrada da Comunidade Shalom) foi à missa na Basílica e, ao passarmos pela Praça Santuário, ela viu o palco iluminado e perguntou quem se apresentava ali. Expliquei que eram bandas seculares, administradas pela prefeitura. Ela me pediu que conversasse com o Padre Silva. Depois de um tempo, ele me chamou e disse que conseguiu três noites para apresentações católicas — e que a Suely iria organizar os cantores. A gente ia arcar com os custos. Foi um desafio, mas conseguimos. Foi assim que nasceu o Círio Musical. (Helena Guerra, diretora e organizadora do evento, entrevista, 2025)

A tradição da presença da imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré ao fim das noites também teve início nesse contexto:

O combinado era que a imagem viesse só no último dia, mas ela veio nas três noites. O padre disse que era Nossa Senhora quem escolheu vir todos os dias. E assim ficou essa tradição de encerrar as noites com a bênção da imagem.

A fala da diretora revela não apenas a origem logística do evento, mas principalmente sua dimensão espiritual fundante. A ideia de que a própria Virgem Maria escolheu participar diariamente reforça o sentido de sagrado e continuidade ritual que perpassa o Círio Musical até hoje.

Além disso, evidencia-se o esforço coletivo e financeiro da comunidade para viabilizar o evento. A arrecadação de fundos, busca de patrocínios e apoio da Basílica mostram que o Círio Musical não surgiu como um projeto institucionalizado, mas como um movimento de fé espontâneo, com forte engajamento da juventude católica e do carisma da Comunidade Shalom.

Esse depoimento fortalece a compreensão do Círio Musical como uma prática performativa que se sustenta em memória, devoção e resistência cultural, conectando passado e presente através da arte e da fé.

A ampliação do evento para quinze noites ininterruptas marca uma virada significativa na história do Círio Musical. A decisão partiu do então reitor da Basílica, em 2006, como narra a diretora e fundadora Helena Guerra:

Na última noite, que seriam quinze, graças a Deus, se não eu teria morrido lá mesmo. E aí ele deixou eu descansar... mas dois meses depois me chamou e disse que tinha tomado a Concha das atrações seculares. A partir de 2006 seriam as 15 noites. Desde então, é assim que vem acontecendo. (Helena Guerra, diretora e organizadora do evento, entrevista, 2025)

Essa transição do uso secular para o uso religioso do espaço público é um marco na ocupação simbólica da Praça Santuário. Helena também relata a chegada da Missão Shalom a Belém, que fortaleceu a produção artística do evento. A diretoria da Basílica passou a assumir a organização institucional, enquanto a Comunidade Católica Shalom permaneceu como responsável pela produção artística e pela espiritualidade do evento.

A comunidade faz a produção artística, mas a organização é totalmente da diretoria da Basílica e da Arquidiocese. Mesmo a inspiração inicial tendo sido da Suely, foi de muito valor, porque retomou aquele palco — que é de frente para o altar de Nossa Senhora — para cantores da Igreja, que se dedicam a evangelizar.

Outro ponto fundamental no depoimento é a amplitude do alcance midiático do Círio Musical. Para além da experiência presencial na praça, o evento é transmitido ao vivo por TV, rádio e internet, alcançando fiéis em diversas partes do mundo:

São infinitas pessoas alcançadas. Não é só quem vai à praça. Recebo feedback de pessoas na Alemanha, na Itália, no Japão... participando e prestigiando a programação. É um alcance insondável.

A estruturação da programação também envolve um processo colegiado, com curadoria responsável e articulação direta com a Arquidiocese:

A gente se reúne no início do ano com a comissão e a diretoria. Eu faço contato com os cantores, fecho a grade com aprovação do padre da Basílica e, por fim, apresentamos ao Dom Alberto (Arcebispo da Arquidiocese de Belém). Ele dá a palavra final sobre a programação artística.

Essas informações revelam não apenas o funcionamento logístico do Círio Musical, mas sobretudo a forma como ele se consolidou como instrumento oficial da evangelização contemporânea, reforçando o papel da arte como ponte entre tradição, fé e inovação comunicacional.

APOTEOSE

Notas Finais – O Eco da Fé em Movimento

Este último capítulo apresenta uma síntese das reflexões desenvolvidas ao longo da pesquisa, destacando as contribuições do estudo para o campo da dança, da espiritualidade e das práticas artísticas religiosas.

5.1 Considerações sobre os Resultados

O Círio Musical se mostra como um fenômeno complexo e potente de evangelização contemporânea, que une arte e fé em um mesmo gesto. A dança, nesse contexto, transcende a técnica: torna-se oração, testemunho e expressão da espiritualidade encarnada no corpo. A análise revelou que a experiência estética vivida no evento desperta emoções, promove pertencimento e reforça vínculos comunitários.

5.2 Contribuições para a Arte e a Espiritualidade

O estudo contribui para a valorização da dança religiosa como prática legítima dentro dos espaços culturais e formativos. Para os cursos de Licenciatura em Dança, a pesquisa propõe que a espiritualidade e o contexto religioso possam ser discutidos de forma sensível e contextualizada, reconhecendo a diversidade das expressões corporais. Também se evidencia a relevância de incluir manifestações como o Círio Musical nos debates sobre danças populares, danças urbanas e arte comunitária.

5.3 Limitações e Perspectivas Futuras

Como toda pesquisa qualitativa, este estudo está limitado ao recorte espacial e temporal do Círio Musical de 2022 a 2025. Ainda que o material coletado seja denso e significativo, novos estudos poderiam expandir a abordagem para outras manifestações católicas contemporâneas, ou ainda aprofundar os impactos pedagógicos da dança sacra no contexto escolar e comunitário.

Por fim, reafirma-se que o corpo dançante, em sua dimensão devocional, permanece como símbolo de transcendência, fé e beleza. A cada gesto feito no palco da Praça Santuário, ecoa o Amor à virgem Maria que ecoa do coração dos fiéis.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maura Rahianny Cardoso. **Espiritualidade do corpo**: a dança como fio condutor para a transcendência corporal. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências das Religiões) - Curso de Graduação em Ciências Das Religiões, Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/16660/1/MRCA29112019.pdf>. Acesso em: 22 out. 2024.

BARROS, Aline Gisele Azevedo Lima de; CLAUDINO, Adson de Lima; REGO; Gildygleide Cruz de Brito; LANZARINI, Ricardo. A festa que nunca acaba: memórias do Festival Halleluya Natal. **Revista Turismo: Estudos & Práticas**, v. 11, n. 2, jul./dez. 2022. Disponível em: <file:///C:/Users/Diretoria%20Carol/Downloads/1012-Article%20Text-1937-1-10-20220711.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. p. 126–128.

BIÃO, Armindo. Antropologia da performance e performance cultural. In: BIÃO, A. **Antropologia da performance**. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/5854>. Acesso em: 09 jul. 2025.

CANÇÃO NOVA. **Teologia do corpo** – Ensinamentos do Papa João Paulo II. *Canção Nova*, 2024. Disponível em: <https://noticias.cancaonova.com/capa-do-portal/teologia-do-corpo-ensinamentos-do-papa-joao-paulo-ii/>. Acesso em: 22 out. 2024.

COMSHALOM.ORG. **Cantores católicos animam a quinzena do Círio Musical**. *Comunidade Católica Shalom*. 2023. Disponível em: <https://comshalom.org/cantores-catolicos-animam-quinzena-cirio-musical/>. Acesso em: 18 set. 2023.

COMSHALOM.ORG. Disponível em: <https://comshalom.org/>. Acesso em: 8 out. 2024.

COSTA, Grasielle Aires da. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. **Revista Aspás**, USP, v. 3, n. 1, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68385/70926>. Acesso em: 22 out. 2024.

FUNDAÇÃO NAZARÉ. **Diretoria da Festa divulga programação do Círio Musical**. *Fundação Nazaré de Comunicação*, 2023. Disponível em: <https://fundacaonazare.com.br/cirio-de-nazare/diretoria-da-festa-divulga-programacao-do-cirio-musical-2023/>. Acesso em: 18 set. 2023.

HALLELUYA. Disponível em: <https://www.festivalhalleluya.com/>. Acesso em: 10 out. 2024.

KAEPLER, Adrienne L. *Dance as a Cultural System*. In: MARTIN, John (ed.) **Anthropology and the Dance**: Ten Lectures. American Anthropological Association, 1975. (Special Publication 8), pp. 29–44

KAEPLER, Adrienne L. Dance in anthropological perspective. **Annual Review of Anthropology**, v. 4, p. 31–49, 1975. Acesso em: 09 jul. 2025

KAEPLER, Adrienne. **Dance and the lived body: performative and ritual approaches**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1985. Acesso em: 22 out. 2024.

LEIAJÁ. **Círio Musical terá apresentações de 8 a 21 de outubro**. *LeiaJá*, 2017. Disponível em: <https://m.leiaja.com/noticias/2017/09/28/cirio-musical-tera-apresentacoes-de-8-21-de-outubro/>. Acesso em: 18 set. 2023.

MATOS, Lucília. A festividade do Círio de Nazaré e as transformações do arraial: novas práticas de lazer na afirmação do turismo religioso. **Licere**, Belo Horizonte, v. 13, n. 4, dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/789>. Acesso em: 6 nov. 2023.

PANTOJA, Vanda. Uma “kermesse essencialmente brasileira” no Largo Nazaré. **Margens, online**, v. 5, n. 6, p. 283–294, jun. 2009. DOI: <https://doi.org/10.18542/rmi.v5i6.2926>. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12705>. Acesso em: 6 nov. 2023.

PRADIER, Jean-Marie. Antropologia do espetáculo. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Org.). **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1997. Acesso em: 09 jul. 2025.

PRADIER, Jean-Marie. **La scène et la fabrique des corps: ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve s. av. J.-C. – XVIIIe s.)**. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997. (Edição rev. 2000). Tradução nossa. Acesso em: 22 out. 2024.

Baliza masculino: marcas de um corpo dissidente em ato¹²

Fábio Alessandro O. de Paulo¹³

INTRODUÇÃO

*Ela não me veste, ela me habita.
Não é tatuagem na pele, é fibra nos ossos.
Não está nos meus pés, está no pulso, no giro, no olhar.
Acompanha cada respiração, cada pausa, cada impulso.
Quando fecho os olhos, vejo bastões girando.
Quando penso em futuro, penso em dança.
E quando alguém tenta me afastar dela, é como se tentassem me apagar.
Mas eu sou baliza. Sou ritmo, sou corpo em cena.
E tudo que eu faço carrega a marca da dança que me construiu.*

(Alessandro de Paulo; 2024)

O poema que antecede esta introdução não é apenas uma composição lírica, tampouco um retrato encarnado da minha existência enquanto sujeito amazônida homossexual atuante nos papéis de baliza e como educador. O trecho em destaque é também uma espécie de grito mudo emitido por um sujeito real, o qual continuamente enfrenta "monstros" (preconceitos, desigualdades e silenciamentos) que se encontram espalhados pela sociedade.

Em meio a preconceitos, ruas de terra, asfaltos, grama, chão quente, machucados, brilho e títulos, o papel de baliza normalmente ocupado por figuras femininas, tem sido um espaço de disputa. O termo “ela me habita, não é tatuagem na pele, é fibra nos ossos” evidencia a existência de um sujeito que não é raro, mas que, muitas vezes, permanece invisibilizado ou silenciado pelas normas sociais que tentam moldar sua presença. Não se trata da ausência desse corpo nos

¹² Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à disciplina TCC II, do curso de Licenciatura em Dança (UFPA), como requisito para avaliação parcial, sob orientação da Profa. Ma. Roberta Suellen Ferreira Castro. Avaliadora Prof^a Dr^a Bene Martins.

¹³ Alessandro de Paulo é licenciado em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e técnico em Dança pela Escola das Artes São Lucas. Atua como professor de Artes, coreógrafo, preparador técnico e jurado no segmento de balizas em concursos de bandas e fanfarras no Estado do Pará. É fundador do Centro de Dança Aleh Baliza, em Santa Maria do Pará, onde desenvolve ações voltadas à formação artística, à pesquisa em dança e à valorização da cultura amazônica.

espaços, mas das dificuldades impostas para que ele seja reconhecido e legitimado em sua potência. É desse lugar de disputa e resistência que parto para desenvolver este estudo, fazendo da minha própria trajetória a principal interlocutora.

A presença da baliza masculina nas bandas e fanfarras amazônicas permanece marcada por disputas simbólicas, invisibilizações e resistências. Historicamente associada à feminilidade, a função da baliza foi sendo ocupada majoritariamente por mulheres, ao mesmo tempo em que corpos dissidentes encontraram barreiras para ingressar e permanecer na linha de frente.

O problema que orienta este estudo é compreender como a figura da baliza masculina se constitui como corpo dissidente em ato, atravessado por normas de gênero, desigualdades institucionais e disputas por reconhecimento nas corporações musicais do Pará.

Neste trabalho, o termo *dissidente* é utilizado na perspectiva de Moreira et al. (2024), que o compreendem como corpos/corpos/corpes historicamente marginalizados, classificados como abjetos e descartáveis pelo neoliberalismo e pela necropolítica, mas que, ao mesmo tempo, afirmam políticas, desafiam normas e instauram modos de existência outros. Assim, situar o baliza masculino como corpo dissidente significa reconhecê-lo não apenas em sua dimensão estética, mas também como gesto político, ético e pedagógico.

A questão central, portanto, é: de que modo o baliza masculino emerge, resiste e se institucionaliza nas bandas e fanfarras no Pará, transformando práticas historicamente feminizadas em espaços de afirmação política, artística e pedagógica?

Este artigo resulta da adaptação da monografia defendida no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, vinculada à linha de pesquisa “Cultura Popular, Performance e Espetacularidade”. Na ocasião, o trabalho investigou a figura da baliza masculina como corpo dissidente em ato no contexto amazônico. Para esta publicação, o estudo foi revisado e ampliado, alinhando-se à linha editorial “Dramaturgia da Dança e Estudos do Corpo” proposta pelo livro, de modo a articular minhas reflexões acadêmicas com novas proposições estéticas e críticas sobre o corpo, a dança e a *performance*.

Dessa forma, a presente versão assume os seguintes objetivos: (i) contextualizar historicamente as bandas e fanfarras no Brasil e no Pará, situando a linha de frente; (ii) mapear as disputas de gênero e mecanismos de controle sobre a figura da baliza; (iii) apresentar uma narrativa autoetnográfica sobre minha trajetória como baliza masculino; (iv) tensionar questões de territorialidade, sexualidade e dramaturgia do corpo presentes nessa experiência.

Do ponto de vista metodológico, este estudo adota uma abordagem qualitativa de inspiração autoetnográfica. Como ressaltam Maia e Batista (2020, p. 240):

[...] a autoetnografia tem a autorreflexão como elemento básico no estudo de grupos sociais em que o pesquisador faz parte de seu próprio objeto e universo de pesquisa. Sua atualidade e interesse resultam de uma transformação política e epistemológica, num contexto pós-colonial ou decolonial, quando indivíduos pertencentes a grupos sociais que antes se constituíam em 'objetos' de estudo se transformaram em sujeitos e produtores de conhecimento, gerando um profundo questionamento das bases do discurso científico sobre neutralidade e distanciamento social entre pesquisador e universo de pesquisa.

Essa definição permite compreender por que, neste artigo, minha trajetória não aparece como apêndice, mas como dado constitutivo da análise. Meu corpo e minha voz não estão à margem do campo de estudo; são parte essencial dele.

A metodologia qualitativa ancora-se em três pilares: memória pessoal, registros visuais e análise documental (regulamentos, fichas de avaliação, fotografias e postagens em redes sociais). Ao entrelaçar esses elementos, busco articular a experiência individual com questões sociais, culturais e políticas mais amplas.

A relevância desta pesquisa decorre da escassez de estudos sobre baliza masculino no contexto amazônico. Embora já haja produção sobre gênero e dança, o campo específico das linhas de frente das bandas e fanfarras permanece tímido, carecendo de publicações e sistematizações.

A produção acadêmica sobre balizas masculinos ainda é incipiente. Como observa Silva (2024, p. 16):

No âmbito da graduação, existem alguns trabalhos de conclusão de curso que abordam essa temática, sugerindo que, aos poucos, esse assunto adentra o ambiente acadêmico, porém ainda de maneira tímida, carecendo de publicações e pesquisas mais profundas de como esse estudo se propôs.

Além de preencher essa lacuna, o artigo busca contribuir para o reconhecimento da dança da baliza como linguagem legítima no campo artístico, política e pedagógica, rompendo com os silêncios que historicamente relegaram essa prática ao lugar do folclórico ou do decorativo.

Do ponto de vista territorial, o lócus desta pesquisa é Santa Maria do Pará, município onde diferentes corporações musicais atravessaram minha trajetória como baliza, constituindo experiências formativas que iluminam as reflexões aqui desenvolvidas.

A abordagem autoetnográfica permite tratar as memórias pessoais como dados e, simultaneamente, como crítica social. Cada relato e cada gesto descrito carrega dimensões políticas, culturais e pedagógicas, articulando o individual ao coletivo.

Do ponto de vista estrutural, o artigo se organiza em duas seções, seguidas das considerações (in)finitas. A primeira seção apresenta um panorama histórico das bandas e fanfarras e discute a figura da baliza, abordando suas origens, transformações, processos de feminilização e os mecanismos institucionais de controle e insubordinação. A segunda seção reúne minha narrativa autoetnográfica como baliza amazônica, articulando trajetória pessoal, territorialidade e disputas simbólicas vividas no contexto das bandas e fanfarras.

Ao longo destas seções, busco articular memória, contexto histórico e análise crítica, situando a experiência individual como ponto de partida para compreender disputas coletivas, históricas e institucionais.

Este artigo também se apoia em referenciais sobre *performance* e dramaturgia do corpo, como Schechner (2003), para quem a *performance* acontece “em múltiplos domínios da vida social, dos esportes aos rituais, da tecnologia à brincadeira”. Essa leitura reforça que a baliza dialoga com vários campos simultaneamente: é arte e espetáculo, mas também ritual e jogo.

Ao mobilizar tais referências, pretendo evidenciar que minha atuação ultrapassa a técnica: cada gesto improvisado carrega narratividade e memória, tensionando normas e criando espaços para novas dramaturgias corporais.

1. BANDAS, FANFARRAS E A CENA DO CORPO: PANORAMA HISTÓRICO-CONTEXTUAL

As bandas e fanfarras constituem, na Amazônia, um espaço híbrido de arte, educação e política, onde música e corpo se encontram para formar processos coletivos de aprendizagem e espetáculo. Nesse cenário, a baliza aparece como figura da linha de frente, mediando música, coreografia e público, e traduzindo valores, identidades e disputas sociais. Como aponta Corrêa (2016), a linha de frente, composta por baliza, corpo coreográfico, pelotão de bandeiras e comandante-mor, atua como representação visual e simbólica da corporação musical, revelando uma dramaturgia encarnada no corpo que é social e política, e não apenas técnica.

Embora no Brasil colonial já existissem conjuntos de sopros e percussão com funções cívicas e militares, as bandas se desenvolveram em diálogo com modelos europeus mais antigos. Como explica Polk, citado por Binder (2006, p.16):

Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos ‘altos’ ou ‘fortes’ do período medieval e dos *civic waiters*, ou *Stadtpeifer*, que geralmente se apresentavam ao ar-livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. As bandas eram freqüentemente móveis, tinham um apelo popular (elas executavam formas mais ligeiras de música, freqüentemente para uma audiência não paga; desta maneira elas também serviram como importante ferramenta de propaganda, ou ao menos ajudavam em promover um fervor nacionalista ou patriótico), e eram freqüentemente associadas com tarefas civis e militares e, por isso, uniformizadas. A orquestra, por outro lado, é descendente dos instrumentos ‘baixos’ ou ‘suaves’ (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que se apresentavam em ambientes fechados. Era originalmente associada com a igreja ou à nobreza e, posteriormente, a concertos formais de música mais ‘séria’ ou sofisticada para audiências pagantes (Polk *apud* Binder; 2006; p.16).

No Brasil, esses agrupamentos não surgem apenas após 1808, mas já aparecem no período colonial em diversas regiões, sendo reconfigurados com a chegada dos modelos portugueses mais modernos trazidos pela corte joanina. Diferentemente das orquestras, que se consolidaram em espaços fechados e eruditos, as bandas mantinham caráter público, cívico e religioso, sendo apropriadas inicialmente por comunidades e corporações militares, e posteriormente, já no século XX, por instituições escolares, configurando um processo plural e descentralizado de práticas musicais e performáticas.

Ainda no século XIX, com a chegada da corte portuguesa em 1808 e, posteriormente, a criação da Guarda Nacional em 1831, consolidou-se a institucionalização das bandas no Brasil. Binder (2006) mostra que as bandas militares foram incorporadas a unidades da Guarda Nacional e reorganizadas com regulamentos posteriores, enquanto Costa (2011) evidencia a presença de músicos de origem popular, os chamados “músicos de barbeiros”, e a forte dimensão comunitária dessas formações. Mais tarde, esse caráter se expandiu para o campo educacional. Marconato (2014, p.16) observa que as bandas e fanfarras nas escolas estão associadas à educação cívica e patriótica, o que integra o corpo do aluno e da linha de frente a um dispositivo pedagógico de disciplina e espetáculo.

Durante a Era Vargas e ao longo do século XX, as bandas escolares assumiram papel estratégico no sistema educacional brasileiro, com a multiplicação de desfiles, festivais e concursos cívico-musicais. Diversos estudos destacam que essas formações funcionavam como dispositivos de socialização cívica e disciplinar. Nessa lógica, a dramaturgia do corpo foi vinculada ao nacionalismo, ao controle estético e à hierarquia escolar, criando um espaço simultaneamente de formação, vigilância e visibilidade pública.

Nas últimas décadas, consolidou-se a diversificação contemporânea com categorias como banda marcial, banda musical, banda sinfônica, banda de percussão, banda de percussão sinfônica, banda show e fanfarra simples, conforme regulamentos nacionais recentes como da

CNBF (Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras). Essa pluralização abriu espaço para práticas coreográficas e performáticas mais expressivas, sensíveis às identidades juvenis, à cultura local e às formas de uso do corpo em cena. Hoje, o corpo não é apenas executante, mas também compositor de narrativas, encarnando a identidade coletiva da corporação musical. É justamente nesse cenário, e a partir da minha perspectiva analítica, que podemos observar como a figura da baliza transita da margem à institucionalização, tornando-se um ponto estratégico para pensar dramaturgias, corporalidades e disputas simbólicas nas bandas e fanfarras.

Nesse contexto de pluralização e disputa simbólica das corporações musicais, a baliza emerge de um conjunto de matrizes híbridas que atravessam festas populares, rituais cívicos e práticas marciais. Ranchos carnavalescos paulistas das décadas de 1920 e 1930, bandas de marcha norte-americanas e o repertório gestual do comandante-mor formam um campo de referências que, reapropriado, resultou na *performance* atual da baliza (Corrêa, 2016; Mescouto, 2013). Essa origem plural permite compreender por que a função traz marcas de teatralidade, acrobacia, liderança e comando simbólico.

Nos ranchos carnavalescos do século XIX, a personagem “da baliza” aparecia à frente do cortejo manipulando bastão ou bengala para organizar o desfile, proteger o estandarte e imprimir expressividade ao trajeto. A atuação era majoritariamente masculina, com participações femininas pontuais. Essa configuração já antecipava atributos centrais da baliza contemporânea: um corpo que coreografa, defende e dramatiza o movimento coletivo.

Relatos dos cordões paulistas descrevem balizas-de-pau que executavam malabares, giros e saltos, encantando o público pela destreza corporal. Além de espetáculo, havia uma função simbólica de defesa, pois o estandarte poderia ser disputado por grupos rivais. Essa dupla dimensão, teatralidade e combate simbólico, marcou a baliza como figura liminar entre ritual e *performance* (Moraes, 1978 *apud* Corrêa, 2016).

As bandas de marcha norte-americanas forneceram outro repertório, com uso cênico do bastão, expressividade corporal e destaque à frente da corporação. O mace do comandante-mor, antes instrumento de disciplina, é convertido em objeto dramático. Essa transição aproxima a baliza de linguagens como o circo, o malabarismo e a ginástica, inaugurando uma cena híbrida entre música, corpo e espetáculo (Corrêa, 2016).

Os certames competitivos foram decisivos para transformar esse conjunto de práticas em figura institucionalizada. Reportagens do Diário Popular entre 1958 e 1959 mostram a ba-

liza ocupando posição de destaque na linha de frente em desfiles cívicos, realizando coreografias e manipulando bastão. Essa documentação marca a consolidação pública da baliza e evidência como sua presença ganhou destaque nacional (Corrêa, 2016).

A feminilização, que se intensifica nas décadas seguintes, desloca o protagonismo masculino inicial e transforma a baliza em ícone de feminilidade, reforçando normas de gênero. Enquanto isso, o uso do termo “baliza” no feminino se cristaliza, e surgem variações como “balizador” para tentar nomear a presença masculina, revelando disputas simbólicas e linguísticas sobre quem pode ocupar a linha de frente.

No recorte amazônico que investigo, essa transformação repercute de forma singular. Até os anos 2000, a baliza era vista quase exclusivamente como feminina, apesar do interesse de meninos em ocupar esse espaço. Do ponto de vista autoetnográfico, destaco o marco de ruptura com a atuação de Júnior Lieuthier, reconhecido como primeiro baliza masculino do estado, cuja presença pública rompeu expectativas de gênero e abriu caminho para novas presenças na região amazônica (Ferreira; Lieuthier, 2014).

Esse marco simbólico pode ser visualizado na **Figura 1**, que registra Júnior Lieuthier à frente da fanfarra do Instituto de Educação do Estado do Pará (IEEP) durante desfile cívico no Palácio dos Despachos, em 2005, momento emblemático para a visibilidade do baliza masculino no estado.

Figura 1 – Júnior Lieuthier, apresentação no Palácio dos Despachos.



Descrição: Baliza Júnior Lieuthier à frente da fanfarra do Instituto de Educação do Estado do Pará (IEEP), em desfile cívico. Ele aparece em uniforme azul com detalhes dourados e botas brancas, em posição de destaque com os braços abertos e segurando um bastão na mão direita. Ao fundo, músicos uniformizados em branco tocam instrumentos de sopro, acompanhados por integrantes com bandeiras.

Fonte: Arquivo pessoal de Júnior Lieuthier, 2005.

Corrêa (2016) demonstra que, em São Paulo, o processo de formalização das linhas de frente entrou oficialmente nos regulamentos nos anos de 1980, período marcado pela feminilização da função e pela dificuldade de entrada dos meninos nesses espaços. Havia preconceito explícito: a presença masculina na linha de frente era associada à homossexualidade, e regulamentos exigiam roupas e coreografias consideradas “compatíveis” com o sexo do participante. Em 1989, as balizas passaram a ser avaliadas individualmente; e em 1991 uma assembleia vetou intervenções entre regente e corporação, limitando a cena da linha de frente. Esses marcos mostram como a profissionalização e a competição ajudaram a institucionalizar a figura da baliza, mas também instauraram novas formas de controle estético e normativo.

Como observa Andreoli (2019), com base em Connell (1995) e Louro (2000), as representações hegemônicas de gênero e sexualidade produzem hierarquias que codificam gestos, roupas e posturas como “masculinas” ou “femininas”. Corpos que atravessam esses limites, como homens em espaços tradicionalmente feminizados, tornam-se alvo de controle e estigma, o que ajuda a compreender as restrições impostas ao baliza masculino no contexto paulista descrito por Corrêa (2016) nas décadas de 1980 e 1990.

No Pará, esse processo apresenta um ritmo próprio e marcado por especificidades regionais. Em 2005, homens e mulheres passam a competir juntos, gerando debates intensos sobre as diferenças percebidas entre força e delicadeza, atribuídas socialmente a cada gênero. Esses embates revelavam não apenas questões técnicas, mas disputas simbólicas sobre quem podia ocupar a linha de frente e de que maneira. Em 2007, a Associação Musical da Amazônia (AMA) promove congressos que consolidam tais discussões e, como resultado, é criada a categoria masculina, reconhecendo oficialmente a presença de balizas homens nos concursos. Esses marcos evidenciam a construção gradual de espaços para diferentes corpos na linha de frente e reforçam o caráter autoetnográfico desta pesquisa, situada em meio a essas transformações.

Mesmo com os avanços normativos, persiste a verticalização do poder, que subordina a linha de frente ao corpo musical. Orçamentos, ensaios e critérios de julgamento traduzem essa hierarquia, priorizando a execução musical em detrimento da *performance* cênica e coreográfica. Avaliações e planilhas não apenas medem técnica, mas policiam gestualidades a partir de expectativas de gênero. Não raro, críticas a “detalhes afeminados” denunciam uma tentativa de enquadrar expressões corporais em padrões rígidos, reforçando a marginalização da dimensão artística e dançada.

Paradoxalmente, regulamentos nacionais recentes como os da CNBF (2024) tratam a presença da baliza como facultativa, ao mesmo tempo em que músicos e coordenadores repetem que “não existe baliza sem banda”. Essa ambiguidade institucional produz um efeito concreto: a baliza figura como cartão-postal da corporação, mas recebe menos investimento, planejamento e apoio material, arcando com custos de uniforme e insumos cênicos do próprio bolso. O resultado é um descompasso entre a centralidade simbólica da linha de frente e sua posição prática no orçamento e na agenda, como se a dimensão coreográfica e teatral fosse periférica frente à execução musical.

Essa contradição institucional tem efeitos concretos no cotidiano. No recorte amazônico que investigo, emerge uma prática que, entre nós balizas do Pará, é nomeada criticamente como “prostituição de banda”: convites para representar corporações sem qualquer remuneração, com o próprio baliza arcando com uniforme, pedrarias, maquiagem, deslocamento e alimentação. Muitas vezes os chamados chegam na véspera, ou no próprio dia, sem ensaio e sem acesso ao repertório completo; aprende-se a música “no calor da apresentação”, improvisando a cena. Do ponto de vista autoetnográfico, vivi essas situações por meio de rifas, empréstimos e adaptações, para sustentar uma função que, a rigor, deveria ser planejada e reconhecida como trabalho artístico. À luz de Schechner (2003), a *performance* envolve treino, esforço consciente e contexto; não se trata de improviso forçado, mas de um processo sustentado por repetição e suporte material.

Essa dinâmica não se explica por “falhas individuais”, mas por fatores estruturais: municípios sem banda ativa; corporações que não viajam para concursos; orçamentos assimétricos entre corpo musical e linha de frente; calendários concentrados em poucas datas. Soma-se o desejo legítimo de competir e manter visibilidade, que leva alguns balizas a aceitar convites gratuitos como estratégia de permanência no circuito. Ao normalizar essa prática, coordenadores passam a contar que “sempre haverá quem vá de graça”, deixando de prever cachês, cronogramas de ensaio e apoio cênico, e a precarização se retroalimenta.

A consequência é dupla. No plano técnico, caem a qualidade dramatúrgica e a segurança: sem ensaio e sem preparo específico, aumentam erros e riscos, sobretudo em passagens acrobáticas que exigem treino. No plano simbólico, consolida-se a ideia de que a linha de frente é “substituível” e que sua técnica pode ser improvisada a qualquer momento, percepção que desconsidera a complexidade da criação coreográfica, o manejo do bastão e a relação cênica com o corpo musical e o público.

Mais do que culpar indivíduos, proponho uma responsabilização compartilhada: reconhecer a baliza como trabalho artístico que exige tempo, estudo e condições materiais. Isso implica convites feitos com antecedência e compartilhamento do repertório, definição de um responsável técnico pela linha de frente, garantia de espaços para ensaio e treinamento e apoio mínimo a uniforme e transporte. A baliza não “aparece pronta”: há estudo, repetição, risco físico e elaboração criativa envolvidos. Esse cuidado deve ser construído de forma coletiva entre bandas e concursos, não como normas rígidas, mas como condições reais para que o improvisado seja uma possibilidade viável, e não uma imposição da precariedade.

Assim, se de um lado a contradição institucional empurra a baliza para zonas de precariedade, de outro o improvisado, quando situado e consciente, segue operando como linguagem, criação e resistência. É nesse entre-lugar, entre a exigência de planejamento e a potência inventiva do gesto, que situo a continuidade deste estudo. Na seção seguinte, a narrativa autoetnográfica aprofunda essas passagens, mostrando como o baliza masculino encarna disputas de gênero, território e poder, e transforma vulnerabilidade em cena, denúncia e proposição.

2. PERCURSO AUTOETNOGRÁFICO: CORPO, TERRITÓRIO E DISPUTA DE SENTIDOS

2.1 Território, memórias e primeiros contatos

Situar minha trajetória como baliza requer reconhecer o território que a sustenta. Santa Maria do Pará, município situado entre Castanhal, São Miguel do Guamá e Capanema, compõe um espaço cultural atravessado por práticas populares, memórias indígenas e fluxos migratórios. Foi nesse ambiente que vivi minhas primeiras experiências com as bandas, primeiro como espectador e aspirante a músico, mais tarde como baliza, experimentando os espaços públicos e aprendendo a coreografar meu corpo em diálogo com a cidade. A paisagem formada por igarapés, praças e avenidas funciona não apenas como cenário, mas como matriz de sociabilidade e afetos, onde a *performance* da baliza inscreve suas marcas e se enraíza em memórias coletivas.

Esse território carrega uma história de encontros e deslocamentos. Desde a presença dos indígenas Tembé, que migraram do Maranhão em direção ao rio Maracanã, até a chegada de migrantes nordestinos ao longo do século XX, Santa Maria do Pará foi se constituindo como espaço plural, marcado por tensões, negociações e ressignificações culturais (Braga, 2001). Essa memória histórica atravessa também a minha formação, alimentando uma percepção de que o corpo da baliza se constrói no entrelaçamento dessas práticas e fluxos, onde tradição e mudança se encontram.

As manifestações culturais locais, festejos religiosos, festas juninas, carnavais, aniversários da cidade e, sobretudo, os desfiles cívicos de 7 de setembro, estruturam calendários coletivos e funcionam como dispositivos de pertencimento. Ainda que restritas a datas pontuais, essas práticas mobilizam escolas, grupos comunitários e comerciantes, criando uma economia criativa que, embora sazonal, dinamiza a vida urbana. Foram esses eventos que me ofereceram o primeiro palco para experimentar a presença da baliza, compreendendo o desfile como dramaturgia pública e reconhecendo que, no território, corpo e comunidade se constituem mutuamente.

Nesse contexto, as bandas e fanfarras de Santa Maria do Pará assumem um papel central na minha trajetória. Mais do que atrações cívicas, elas funcionam como espaços de formação, convivência e disputa simbólica. Em seus ensaios nas avenidas e praças, transformam o cotidiano em espetáculo e o corpo dos participantes em veículo de memória coletiva, inscrevendo histórias, valores e pertencimentos no espaço público.

A trajetória local das bandas se consolidou com a BAMASMP (Banda Municipal de Santa Maria do Pará) e a BAMCOSA (Banda do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora), ainda no início dos anos 2000. Posteriormente, surgiram iniciativas como a BANJOGS (Escola Estadual João Gabriel da Silva) e a BANJOBS (Escola Estadual João Botelho de Souza), marcando um ciclo fértil para as práticas artísticas escolares e comunitárias. Essas formações, ainda que intermitentes, sedimentaram um campo de experiências onde a figura da baliza pôde emergir com maior visibilidade e legitimidade, abrindo caminhos para novas presenças e estilos.

Essa rede de bandas funcionava como ponto de encontro entre juventudes, professores, regentes e artistas locais. Apesar das dificuldades estruturais e financeiras, gerava intercâmbios culturais com municípios vizinhos, ampliando repertórios e experiências. Ao mesmo tempo, tornava evidente a ausência de políticas culturais permanentes e a dependência de programas federais, como o Mais Educação, para manter viva a prática musical e coreográfica. Esse contexto de trocas e carências ajudou a moldar minha visão sobre o papel da baliza como articuladora de territórios, memórias e disputas simbólicas.

Meu encontro com a música e a dança, descrito em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), em formato de monografia, aconteceu em meio à adolescência e às primeiras experiências escolares. A princípio, meu desejo era integrar o corpo musical, seguindo o caminho mais comum para meninos. Em 2013, tentei uma vaga como músico na BANJOGS, mas não fui

aprovado no exame de admissão. Essa eliminação não me afastou do sonho: ao contrário, abriu caminho para outro lugar, ainda mais visível.

Naquele mesmo ano, ingressei na BAMASMP, que em 2013 estava temporariamente renomeada como SAMAPA. A participação me aproximou da rotina dos ensaios, das apresentações e do universo competitivo. Antes disso, eu já havia visto Adriano Rangel, baliza masculino convidado de Castanhal, se apresentar com a BANJOGS, o que me mostrou que homens também podiam ocupar aquele lugar. Mas foi em 2013, assistindo ao meu primeiro grande festival de bandas, que minha percepção mudou de fato: pela primeira vez vi a baliza não apenas como presença à frente da banda, mas como *performance* com dramaturgia própria. Esse momento acendeu o desejo de ocupar esse espaço no futuro.

Essa descoberta marcou um ponto de virada no meu olhar: acompanhar de perto os balizas em cena e depois tornar-me baliza não foi apenas uma mudança de função, mas uma transformação de perspectiva. Hoje, compreendo essa vivência como *performance*, não apenas como coreografia ou técnica, mas como ação, interação e relação. Ao revisitar minha trajetória, percebo que a baliza não existe fora do ato: ela se faz no instante do desfile, no risco do improviso, no contato com a rua, com o público, com a banda. Cada gesto carrega camadas de comportamento restaurado, repetindo tradições e, ao mesmo tempo, inventando novas formas, um gesto que se alimenta tanto do treino quanto do contexto. Como lembra Schechner (2003), a *performance* não é um produto acabado, mas um processo que envolve treino, contexto e repetição, aspectos que contrastam com a precariedade e o improviso forçado vividos em muitas apresentações. Essa experiência consolidou definitivamente minha visão da linha de frente não como “cartão-postal”, mas como espaço de criação e disputa simbólica. Essa consciência me permite enxergar minha própria história não só como uma sequência de datas, mas como um campo de disputas corporais e simbólicas, em que cada apresentação se tornou experiência única e irrepetível.

Motivado por essa descoberta, comecei a treinar em casa, improvisando bastões, criando alongamentos e experimentando movimentos sem orientação formal. A ausência de cursos, de referências masculinas locais e de apoio estruturado me obrigou a desenvolver uma prática autodidata, marcada por tentativa e erro. Esse treino transformava o espaço doméstico em um pequeno palco de invenção e resistência, onde cada gesto buscava afirmar meu direito de ocupar a linha de frente.

Em 2014, ao ser convidado oficialmente para integrar a linha de frente como baliza, senti que um novo ciclo se iniciava. Depois de um ano de desejo e treinamento autodidata, chegava o momento de ocupar um espaço até então reservado a meninas. O convite partiu do professor Nonato Filho, na Escola Estadual João Gabriel da Silva, e veio acompanhado da incumbência de preparar coreografias para o desfile cívico, um desafio que me exigia mais do que passos: exigia coragem para enfrentar as limitações que viriam nos ensaios.

Os ensaios aconteciam na quadra da escola, espaço compartilhado entre a comunidade escolar e os músicos da banda. A estrutura, porém, era inadequada: o piso irregular, cheio de buracos, levantava poeira sempre que eu arriscava algum giro. Com o tempo, conseguimos melhorar as condições. Com a ajuda dos professores Nonato e Lany, o espaço foi adaptado com tatames para evitar que eu me machucasse. Atenta à minha situação, Lany também sugeriu que eu utilizasse materiais do Mais Educação, como o bambolê, para explorar movimentos. Os coordenadores da banda demonstraram cuidado em atender às minhas necessidades, diferentes das dos músicos. Mesmo sem saber exatamente como me orientar nas questões coreográficas, acolheram-me desde o início.

Meus ensaios como baliza eram marcados por alongamentos e pela reprodução de coreografias que eu extraía da internet. Ainda que de forma autodidata, buscava construir um corpo capaz de ocupar a linha de frente. No entanto, eu não estava sozinho. Do outro lado da grade de ferro que separava a quadra do pátio, formava-se uma “plateia” nada amistosa. Alunos do oitavo ano e do ensino médio se amontoavam nos portões, não para prestigiar a banda, mas para rir de mim. Gritavam meu nome em tom de deboche, assoviavam, riam alto e pediam que eu “dançasse de novo”, como se fosse um espetáculo cômico. Adaptavam meu nome ao feminino e imitavam meus gestos, transformando momentos de aprendizagem em episódios de chacota¹⁴.

A violência psicológica gerada pelo público da escola marcava minha existência. Eu sentia cada olhar, cada piada maliciosa, ferindo-me mais do que qualquer queda no cimento duro. O chão irregular machucava minha pele; os insultos, minha alma. Mesmo fragmentado por tudo que vivia, resisti. Hoje compreendo que aquilo não era apenas sofrimento individual, mas um território de disputa, atravessado por normas de gênero impostas por sistemas de poder.

Houve vezes em que Nonato e a escola precisaram intervir, pedindo que os alunos voltassem para a sala e deixassem o ensaio acontecer em paz. Eles obedeciam temporariamente,

¹⁴ No contexto escolar brasileiro, apelidar meninos com nomes feminilizados ou imitar gestos de forma pejorativa é uma prática recorrente, marcada por bullying e homofobia.

mas logo retornavam. Eu seguia, mesmo sem aplausos, instruções ou domínio técnico. Eu resistia. Mas, ainda que não desistisse, quando o treino terminava, tudo o que havia vivido ecoava em mim.

Pausa...

lembrar dói.

escrever sobre machuca, aciona gatilhos ainda não resolvidos.

Retornar ao passado ainda que pela memória, fere exige coragem.

Pois ao contrário daquele momento, as palavras ecoam vêm à tona pela pele na mesma intensidade estremecendo tudo.

Houve dias em que voltei para casa com o corpo suado e o rosto molhado, mas não era suor.

Tardes em que eu fingia não ouvir,

porque se escutasse, não dançaria mais.

Houve vezes em que o silêncio foi meu abrigo, e o bastão, minha resposta.

Dançar, ali, era sinônimo de resistência.

Hoje reconheço que aquele sofrimento não se limitava ao espaço da quadra: ele atravessava as ruas e os palcos em que me apresentava. O olhar de estranhamento que me acompanhava nas agrovilas e nos ensaios começou a se transformar, ainda que lentamente, em curiosidade e, por vezes, em respeito. Essa mudança ficou mais visível no 7 de setembro, quando pela primeira vez ocupei a avenida principal de Santa Maria do Pará como baliza masculino. Ali, diante de toda a cidade, meu corpo dissidente deixou de ser apenas alvo de chacotas escolares para tornar-se presença pública, dividindo opiniões, despertando olhares e inscrevendo uma nova narrativa na história local das bandas.

Com a chegada da Semana da Pátria, as apresentações da banda se intensificaram. Primeiro nas agrovilas, em eventos preparatórios, e depois na avenida, nos dias 6 e 7 de setembro. Lembro da primeira apresentação na Vila São Paulinho: os olhares se cruzavam sobre mim como flechas silenciosas. Pais, professores e alunos me fitavam com estranhamento, como se perguntassem em coro: “*O que esse menino está fazendo ali?*”. Entre a curiosidade e o julgamento, precisei sustentar a dança. Nesse contexto, o uniforme deixou de ser apenas vestimenta: tornou-se armadura simbólica, um gesto de afirmação em meio à dúvida coletiva.

Aos poucos, percebi que minha presença provocava debates, mas também despertava encantamento. Esse processo, marcado por tensão e descoberta, fortaleceu em mim a certeza de que queria permanecer na linha de frente. No dia 6 de setembro, quando ocorreu minha estreia diante da cidade, a ansiedade tomava conta: as mãos suavam, o bastão escorregava, mas o desejo de estar ali me sustentava. Era o momento em que coragem e fragilidade se encontravam.

No dia seguinte, 7 de setembro, enfrentei a avenida principal de Santa Maria do Pará como o primeiro baliza masculino da cidade. Estar ali, dançando e ocupando a linha de frente, era um gesto de ruptura: a prova de que minha presença, ainda que questionada, havia se tornado incontornável. Entre espantos e aplausos, compreendi que a trajetória de uma baliza não se constrói apenas com técnica, mas também com coragem. Essa estreia marcou não apenas minha inserção oficial diante da cidade, mas também a consolidação de um lugar simbólico na avenida, abrindo o terreno para os concursos que viriam a seguir. A seguir, apresento o registro desse momento, na Figura 2.

Figura 2 – Estreia como baliza no desfile cívico.



Descrição: Na imagem apareço realizando uma abertura de frente, segurando o bastão, durante minha estreia oficial como baliza no desfile cívico de 7 de setembro em Santa Maria do Pará. Estou com o uniforme preto e laranja já descrito anteriormente, agora acompanhado de uma barretina na cabeça. Atrás de mim está a banda em formação, com o corpo coreográfico à frente, enquanto o público, separado por grades de metal, observa atentamente dos dois lados da avenida. A cena registra um momento de grande visibilidade, marcado tanto pela solenidade do desfile quanto pela intensidade do meu gesto em ocupar a linha de frente.

Fonte: Acervo pessoal, 2014.

Rever hoje essa imagem me faz compreender que aquele 7 de setembro não foi apenas um desfile, mas a inauguração pública de um percurso. Meu corpo, antes alvo de chacotas e silêncios na quadra da escola, impôs-se na avenida como presença coletiva. Ali, percebi que a

luta da baliza não era apenas individual: cada passo se inscrevia como resistência diante da norma e como anúncio de futuros possíveis. Esse marco encerra uma etapa inicial e abre caminho para o capítulo seguinte: os primeiros concursos, onde o brilho do bastão se encontra com disputas oficiais por reconhecimento.

Essa travessia, que começou no silêncio da quadra e se tornou visível na avenida, não se esgotou na emoção da estreia. Ela abriu também um campo de tensões mais amplas, onde a presença da baliza masculina, ainda que celebrada pelo público, esbarrava em ausências, lacunas e silenciamentos institucionais. É nesse ponto que a narrativa se desloca: do encantamento inicial para as disputas estruturais que atravessam regulamentos, apoios e formas de reconhecimento.

2.2 Entre regulamentos e silenciamentos

Após minha estreia como baliza masculino em Santa Maria do Pará, minha trajetória se consolidou em meio a contradições. Por um lado, crescia o reconhecimento do público; por outro, permaneciam lacunas institucionais. Essa discrepância expressava uma lógica mais ampla: a linha de frente era celebrada no discurso, mas negligenciada nas condições materiais. Meu corpo, ao mesmo tempo protagonista e marginal, era convidado a brilhar, mas sem apoio proporcional.

Essa falta de reconhecimento não era apenas simbólica; ela se materializava no custeio dos uniformes, na ausência de equipamentos adequados para ensaios e na precariedade dos espaços de apresentação. Enquanto o corpo musical recebia instrumentos, reposições e uniformes completos, eu dependia de rifas, contribuições familiares e adaptações improvisadas para sustentar minha presença. Cada uniforme desenhado, cada peça de pedraria adquirida, carregava em si uma luta silenciosa por dignidade.

Ao longo dos anos, essa assimetria foi corroendo minha relação com o município. Percebia que fora de Santa Maria, em concursos de outras cidades, balizas recebiam cachês e condições diferenciadas. Em casa, minha atuação era naturalizada, como se fosse um dever, e não um trabalho artístico que demandava investimento. Essa invisibilização, longe de ser episódica, tornava-se uma pedagogia da desvalorização, ensinando a mim e a outros corpos dissidentes que seu lugar era sempre secundário.

A desigualdade não se restringia ao campo financeiro. No plano simbólico, ser baliza masculino significava lidar com olhares de estranhamento, comentários velados e expectativas contraditórias. A cada ensaio, eu precisava reafirmar minha legitimidade. A cada apresentação,

provar que meu corpo podia habitar aquele espaço. Essa prova constante me moldava tanto física quanto emocionalmente.

Em termos analíticos, minha experiência confirma o que Andreoli (2019) descreve como regulação de gênero pela via dos afetos e dos controles difusos: não apenas regras explícitas, mas olhares, insinuações e expectativas performativas modulam o que pode, e o que não pode, aparecer em cena. Ao mesmo tempo, como lembram perspectivas da *performance* (Schechner, 2003), é na fricção entre norma e invenção que a dramaturgia do corpo ganha densidade. Foi nessa fresta, entre regulação e criação, que minhas escolhas estéticas se tornaram também escolhas de proteção, negociação e afirmação pública.

Com o tempo, percebi que meu corpo não era apenas lido como diferente, mas também como disponível. Comentários invasivos, toques indesejados e olhares sexualizantes tornaram-se experiências frequentes. Ser baliza, afeminado ou homossexual, me colocava na condição de “menos homem” aos olhos de muitos, abrindo espaço para práticas que misturavam fetiche e desrespeito. Essa objetificação não acontecia de forma isolada; ela estava entranhada nas estruturas sociais e nas culturas das bandas.

Ainda adolescente, vivi situações que hoje identifico como assédio. Jurados confessando excitação durante minha *performance*, colegas ultrapassando limites em hospedagens compartilhadas, comentários sobre meu corpo em rodas informais: tudo isso me atingia profundamente. Na época, eu não sabia nomear tais experiências como violência, mas sentia na pele seus efeitos. Essa dimensão atravessa não apenas minha biografia, mas também o modo como corpos dissidentes são recebidos no campo das bandas.

Essas experiências influenciaram minhas escolhas estéticas. Passei a preferir calças escuras, tecidos menos marcantes, evitando chamar atenção para certas partes do corpo. Essa estratégia, aparentemente técnica, era também um mecanismo de defesa diante do assédio. Como observa Andreoli (2019), o entorno social regula a forma como nos expressamos, e minha dança não escapava a esse controle difuso.

Paralelamente, meu envolvimento com os concursos revelou que a homofobia não se manifesta apenas em insultos explícitos, mas em omissões, regras e estruturas. Grupos de *WhatsApp* restritos a regentes e coordenadores, ausência de premiações específicas para a linha de frente, palcos improvisados e falta de áreas de aquecimento (lugar adequados para treinos e estudos) para movimentos acrobáticos: cada detalhe materializava uma hierarquia silenciosa. Ser baliza significava se apresentar em condições menos seguras e menos valorizadas.

A partir de 2022, decidi transformar essa dor em ação. Iniciei um movimento coletivo para revisar regulamentos, convocando balizas de diferentes municípios para encontros virtuais. Propusemos alterações, questionamos regras, sugerimos categorias inclusivas. Alguns concursos aceitaram; outros rejeitaram. Em certos momentos, fui desconvidado de bancas avaliadoras, sinalizando que contestar a lógica vigente era visto como ameaça. Esse processo evidenciou que poder e violência podem operar de forma silenciosa, delimitando quem pode ou não ocupar determinados espaços.

Apesar das resistências, surgiram também referências inspiradoras. Concursos como o CONFABAN (Concurso de Bandas e Fanfarras de Capanema), idealizado por Kêda Maia e Rosana Lucena, ou a atuação de Renata Ledo, mulher negra e baliza histórica, mostravam que era possível criar espaços de escuta e acolhimento para corpos dissidentes. Essas experiências funcionavam como contrapontos, abrindo brechas na hegemonia masculina e cisheteronormativa que ainda domina os bastidores dos concursos.

A chamada “revolução das balizas” não começou nos regulamentos; nasceu primeiro como incômodo íntimo. Transformar experiências de invisibilização, fetiche e homofobia em pauta política exigiram coragem e colaboração. Ao revisitar esse percurso, percebo que minha dança não é apenas gesto técnico, mas narrativa encarnada de um corpo que insiste em existir, questionando hierarquias e inventando novos modos de estar na linha de frente.

Encerrar este percurso não significa dar-lhe um ponto final, mas reconhecer que cada gesto descrito aqui abre uma nova camada de leitura. Se na quadra e na avenida minha presença já sinalizava rupturas, nos bastidores e regulamentos ela se transformou em pauta política. O corpo da baliza, portanto, não é apenas estética em movimento: é memória, disputa e anúncio de futuros. Esta pesquisa é parte desse anúncio, registro de uma trajetória que continua em aberto, em constante reinvenção.

CONSIDERAÇÕES (IN)FINITAS

Não é simples concluir um trabalho como este. Mesmo que se chame “conclusão”, sei que nada se encerra aqui. Ao contrário: talvez eu esteja apenas abrindo caminhos para que outras e outros balizas, agora ou futuramente, possam seguir. Esta escrita é um gesto de memória, mas também de movimento. Não há ponto final para quem dança. Só pausa, respiração e novo impulso. Que outras vozes se levantem, que outros corpos se atrevam a deixar rastro, que os bastões sigam girando contra o vento da omissão.

E por falar em rastro, deixo aqui uma provocação: quantos balizas você conhece que, depois de conquistar títulos e subir aos pódios, realmente fizeram algo pelo segmento? Quantos usaram o reconhecimento não como coroação pessoal, mas como ferramenta coletiva de transformação? Há quem acumule medalhas, mas nunca tensionou um regulamento, nunca ouviu uma baliza do interior, nunca se colocou em risco por mudanças. Eu aprendi que ser baliza vai muito além da técnica: é sobre coragem. Coragem de dizer “não” ao que nos fere e “sim” ao que ainda não existe.

Escrever este trabalho foi como dançar em terreno instável: a cada passo, precisei me equilibrar entre a dor das lembranças e a urgência da denúncia. Ao mesmo tempo em que revisitava feridas, também reencontrava forças. Cada linha escrita foi também uma linha de resistência, uma forma de não me deixar apagar. Esta não é uma conclusão no sentido tradicional. Não é ponto final. É vírgula, travessão, reticência. Porque o que me move não é o fim, mas o que ainda pulsa: as balizas que ainda virão, os concursos que ainda mudarão, os corpos que ainda resistirão.

Se eu cheguei até aqui, é porque outros corpos também dançaram antes de mim. Alguns foram lembrados. Outros, esquecidos. Mas todos deixaram rastros, mesmo que apagados pela poeira dos silêncios institucionais. Eu escolhi resistir escrevendo. E, ao escrever, deixo pistas para que outros e outras também possam existir com dignidade. A revolução das balizas, que começou em mim, hoje me transborda. E se algum dia me calarem, que minha dança siga falando.

Retomo, então, a pergunta que atravessa este trabalho: como resistir aos apagamentos e reposicionar a baliza como sujeito político e artístico? A resposta, percebo agora, não se dá com um só gesto ou pesquisa, mas com um processo contínuo de enfrentamento, escuta e reinvenção. Não há uma fórmula exata para romper com as estruturas excludentes que nos atravessam, mas há pistas, experiências, erros e coragem compartilhada. Esta escrita não resolve todos os conflitos, mas ilumina suas frestas. E talvez seja isso o mais urgente: abrir espaços onde antes só havia silêncios, transformar feridas em caminhos possíveis, ressignificar o próprio ato de dançar como um grito político.

Assumir esse reposicionamento implica também reconhecer que a responsabilidade pela mudança é coletiva. Não basta que apenas uma ou duas vozes se levantem. É preciso que regentes, jurados, coordenadores e demais segmentos das bandas e fanfarras se disponham a ou-

vir, de verdade, os corpos que dançam. Que balizas que hoje ocupam lugares de destaque também se perguntem: o que estão fazendo com a visibilidade que têm? A omissão, quando é escolha, também é um posicionamento. O silêncio confortável de quem já foi premiado pode ser tão violento quanto a fala que nos exclui. Mudar exige coragem, mas também exige compromisso com a coletividade.

Gosto de pensar que o termo “segmento” não precisa significar divisão, separação ou isolamento. Podemos compreendê-lo como um campo que se organiza, que se posiciona, mas que não se fragmenta. O segmento das balizas, portanto, não deve ser uma bolha, mas uma rede. Uma rede que se fortalece na diversidade, que se sustenta pela escuta, que acolhe as singularidades sem apagar trajetórias. Se queremos de fato mudar a lógica dos concursos e dos bastidores, precisamos abandonar a vaidade como bússola. Precisamos cuidar uns dos outros. E isso só é possível com afeto, presença e partilha.

Finalizo, enfim, com o desejo de que este trabalho não se limite à minha história, mas reverbere em outras. Que os concursos de bandas e fanfarras se tornem palcos de justiça, não só de espetáculo. Que os regulamentos deixem de ser instrumentos de exclusão e passem a expressar a riqueza de nossas danças. Que mais balizas escrevam suas memórias, ocupem as bancas, tensionem as estruturas. E que cada passo dado por mim inspire outros corpos a dançarem com dignidade e liberdade. Porque se a dança é movimento, a revolução também é.

Minha história não termina aqui. Tampouco a de tantas outras balizas que resistem cotidianamente às invisibilidades. E muito menos este trabalho. O que foi escrito até aqui é apenas um ato de algo maior, mais profundo e mais duradouro. Pretendo seguir com esta investigação, levá-la ao mestrado, ao doutorado, aos congressos, às rodas de conversa, aos espaços onde o tema “baliza” ainda não chegou, especialmente nas universidades. Quero que essa linguagem seja reconhecida como legítima também na licenciatura em dança. Porque o que fazemos nos concursos, nos treinos, nos palcos improvisados, também é dança. Também é arte. Também é educação. E também precisa ser nomeada, estudada e respeitada como tal, como campo inesgotável de conhecimento.

Escrevo com o corpo inteiro. Foi com ele que atravessei teorias, práticas e territórios. Não foi um tema escolhido ao acaso; foi uma escolha de carne, de alma, de pertencimento. Como disse na introdução: a baliza me habita. E se hoje me apresento como pesquisador, é porque primeiro fui corpo que dançou, corpo que sofreu, corpo que criou. Não escrevi este trabalho apenas para cumprir uma etapa. Escrevi com sangue, com memória, com luta. E é por

isso que ele continuará. Porque há muita dança ainda por ser dançada. E muitos silêncios ainda por serem quebrados.

REFERÊNCIAS

- ANDREOLI, Giuliano Souza. **Dança, gênero e sexualidade: narrativas e performances**. Curitiba: Appris, 2019.
- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização (1808–1822)**. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/318107>. Acesso em: 21 jul. 2025.
- BRAGA, Laércio da Silva. **Histórico da Fundação de Santa Maria do Pará**. 1. ed. Belém, PA: Semim, 2001.
- CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE BANDAS E FANFARRAS – CNBF. **Regulamento Campeonato Nacional de Bandas e Fanfarras**. Brasília: CNBF, 2024. Acesso em: 2 jul. 2025.
- CORRÊA, Elizeu de Miranda. **Linhas de frente das bandas marciais de São Paulo: memórias, tensões e negociações (1957–2000)**. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, [S. l.], v. 15, n. 1, p.240–260, 1. sem. 2011. DOI: 10.36449/rth.v15i1.5707. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5707>. Acesso em: 21 jul. 2025.
- LIEUTHIER, Júnior; FERREIRA, Alan. **Curso de capacitação para bandas e fanfarras – Mini curso para balizas masculino e feminino**. Uliánópolis: Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo (SECULT), 2020. Apostila. p. 3-4.
- MAIA, Susana; BATISTA, Jefferson. Reflexões sobre a autoetnografia. **Pretextos**, Salvador, v. 9, n. 10, p. 240–246, 2020.
- MARCONATO, Athus Rogério. **Prática de banda em escolas de ensino fundamental como embasamento para processo pedagógico: um estudo de caso com duas escolas em Guarulhos-SP**. 2014. 85 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/4f6b4d6d-5ae9-40e4-9622-721ac8e98727>. Acesso em: 22 jul. 2025.
- MESCOUTO, Roberta Beatriz Araújo de. **A bela e a fera: a performance coreográfica das balizas no concurso de bandas e fanfarras de Marituba / CONFABAN**. 2013. 73F. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Pará, Pará, 2013./article/view/705. Acesso em: 23 fev. 2024.
- MOREIRA, Reginaldo; SANTOS, Mara Lisiane de Moraes dos; ROSA, Nathalia Silva Fontana; BERTUSSI, Débora Cristina; SLOMP JUNIOR, Helvo; MERHY, Emerson Elias. Quando corpos dissidentes proclamam seus lugares como corpos diz-sonantes. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 29, n. 7, e05962023, 2024. DOI: 10.1590/1413-81232024297.05962023.

Disponível em: <https://cienciaesaudecoletiva.com.br/artigos/quando-corpos-dissidentes-proclamam-seus-lugares-como-corpos-dizsonantes/05962023>. Acesso em: 21 set. 2025.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O percevejo**. **Estudos da Performance**, Programa de Pós-Graduação do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, n.11, 2003.

SILVA, Pollyanna França da. **Formatividades e Balizas**: processos de ensino, aprendizagem e criação na Escola de Balizas do Estado de Goiás. 2024. 113 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024.

Dança, educação e encantaria-corpo: desdobramentos em proposições, registros e catálogos¹⁵

Geane Leite Ferreira¹⁶

INTRODUÇÃO

Este artigo se debruça na rede teórico-metodológica da monografia de mesmo nome, buscando refletir acerca da dança feita na contemporaneidade, utilizando-se das noções de encantaria-corpo, de dança e de educação, tendo como resultado a cartilha intitulada “Encantaria-corpo: exercícios metodológicos para aulas de dança”. Os aspectos que permeiam a noção de encantaria-corpo desencadearam uma curiosidade epistemológica¹⁷, a partir da qual é possível desenvolver um pensamento reflexivo a respeito da dança, bem como propor exercícios metodológicos para o ensino-aprendizagem da/em dança nas escolas.

Luiza Souza (2022), em sua Tese-Memorial, apresentou o conceito encantaria-corpo, o qual faz confluência com a noção de *encantarias* de João de Jesus Paes Loureiro (2015) e de *dança imanente* de Ana Flávia Mendes (2010), e que se refere à ideia de uma dimensão poética do/no corpo (Souza, 2022). Nesse contexto, a presente pesquisa abarca uma perspectiva voltada para o ensino-aprendizagem da dança de uma maneira poética e libertadora, com a finalidade de sensibilizar o olhar docente, discente e do(a) artista. Em se tratando da área educacional, busca-se pensar a educação em dança como um atravessamento, isto é, “(...) educação em dança como atravessamento e não como acessório, opção, escolha. Educação sendo ela mesma imanência, operando como força que garante vida ao devir dança em suas diversas camadas na contemporaneidade” (Souza, 2019, p. 79).

Como principal aporte teórico-metodológico, a tese-memorial da Prof.^a Dra. Luiza Monteiro e Souza (2022) foi utilizada, por tratar-se de um dos referenciais mais importantes a respeito da noção de “encantaria-corpo”, como também dos demais conceitos inerentes a essa noção, como corpo, dança, poesia e encantaria, que pautam este estudo. Também serão abordados Mendes (2010), a respeito de corpo e a dança imanente; Loureiro (2015), acerca das encantarias,

¹⁵ O artigo é uma adaptação do TCC intitulado “Dança, educação e encantaria-corpo: desdobramentos em proposições, registros e catálogos”, da discente Geane Leite Ferreira, do Curso de Licenciatura em Dança da UFPA, defendido em abril de 2025, sob a orientação da Profa. Dra. Luiza Monteiro e Souza.

¹⁶ Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará (FADAN, ICA, UFPA). Discente do curso Técnico em Cenografia da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Intérprete-criadora. Email: geaneleite125@gmail.com

¹⁷ Termo utilizado por Paulo Freire (1996) para definir o que seria uma curiosidade crítica, agir de forma consciente.

em especial as encantarias dos rios da Amazônia; Marques (2012), a qual narra sobre a importância da dança nas escolas; Paulo Freire (1996), sobre a pedagogia educacional, entre outros autores que somam com as análises reflexivas deste texto.

O artigo apresenta 3 tópicos que fundamentam o desenvolvimento da pesquisa, contribuindo para a compreensão das proposições dos exercícios metodológicos presentes na cartilha, resultado dos estudos.

1. PRELÚDIO: ENTRE A DANÇA E A EDUCAÇÃO

Ao abordar a dança nas escolas, é de fundamental importância considerar que, assim como os livros e leituras acadêmicas são necessários para o aperfeiçoamento de componentes curriculares, tais como: língua portuguesa, matemática, geografia, filosofia, etc., na dança, é essencial a existência de “diferentes repertórios de dança”, porque é a partir das diferenças de época, estrutura coreográfica e cultural, contexto social, político e econômico que conseguimos desenvolver uma melhor concepção de mundo (Marques, 2012). Mas, para que isso ocorra, “é necessário que os repertórios de dança sejam ensinados com amplitude, profundidade e clareza” (Marques, 2012. p. 17).

Com as referências institucionais e curriculares para esta área, torna-se possível um caminho para a formação e produção de conhecimento em dança (e para a dança) capaz de abarcar diferentes repertórios, corporeidades e subjetividades. Quando esses princípios são colocados em prática, facilitam a adequação das condições de ensino-aprendizagem da dança nas escolas (e fora delas) e o desenvolvimento dos indivíduos que fazem parte desse processo.

Acredita-se, pois, que contribuir com a educação em dança a partir da criação de exercícios metodológicos para instituições educacionais, visando o ensino-aprendizagem das noções de encantaria-corpo, é uma maneira de amadurecer o processo de formação cognitiva dos discentes, porque, além da maturação biológica – a qual, para Jean Piaget, segundo McLeod (2024), seria o tempo necessário para o sujeito conseguir compreender determinadas situações –, há uma “maturação” social, onde a dança atuaria auxiliando o sujeito nesse processo de interação com outros sujeitos.

A dança pode ser considerada um meio onde o processo educativo acontece, não somente pelo ato de dançar algum gênero¹⁸ de dança em específico, mas também pela capacidade

¹⁸ Refere-se a um conjunto/tipo de características que formam um estilo ou uma categoria, no caso da dança, pode-se considerar o Ballet Clássico, o *Jazz Dance*, a Dança Contemporânea e as Danças Urbanas como gêneros de dança.

que esta linguagem artística tem de estimular a criação de noções, ideias e perspectivas de algo. Nesse contexto, “a dança é educação independente de acontecer nas escolas, nos projetos sociais, em grupos da periferia, do centro da cidade, pois mesmo que não seja a dominante do trabalho, sempre educa os corpos envolvidos neste fazer” (Souza, 2019, p. 72).

No que tange à inserção da dança nos currículos escolares, vale destacar que:

Em 1996, a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) do Brasil instituiu o ensino obrigatório de Arte em território nacional e, em 1997, com a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), a dança foi incluída oficialmente, pela primeira vez na história do país, como uma das linguagens artísticas a ser ensinada pela disciplina Arte (Marques, 2012, p. 4).

Essa inclusão proporcionou socialmente uma abordagem com maior credibilidade para os professores de dança – apesar de, na prática, a dança permanecer sendo invisibilizada¹⁹ perante os outros componentes curriculares –, pois, ao trabalharem em sala de aula em uma instituição formal de ensino, os profissionais da área têm a possibilidade de quebrar paradigmas a respeito da dança como área de conhecimento, uma vez que “enquanto arte, tem o potencial de trabalhar a capacidade de criação, imaginação, sensação e percepção, integrando o conhecimento corporal ao intelectual” (Marques, 2012, p. 5).

A dança possui potencial transformador na vida dos(as) alunos(as). Um dos papéis da escola é o de instrumentalizar e construir conhecimentos em/através da dança (Marques, 2012). Logo, a produção de exercícios metodológicos envolvendo a encantaria-corpo é uma maneira de expansão de domínios sobre o tema, bem como um mecanismo de acessibilidade à comunidade docente e discente.

A dança torna-se um reflexo das transformações de conceitos, ideias e valores que constituem a cultura, fazendo parte de um saber cultural. Sobre esse aspecto, ressalta-se:

Falar de dança como saber cultural implica em assumir que a maneira como as pessoas se movem, e não apenas a maneira como falam, fornece pistas de quem elas são. Por exemplo, em Tortugas, sentar-se na igreja com os joelhos unidos é um exemplo de "saber cultural". (Sklar, 1991, p. 9)

O trecho do texto de Deidre Sklar refere-se à segunda premissa montada pela autora para uma perspectiva do *movimento* em uma pesquisa etnográfica. Qualquer indivíduo que pertença a uma sociedade está imerso a costumes e crenças culturais, e essa imersão faz com que

¹⁹ No sentido de não receber a sua devida visibilidade e importância no currículo. Isso se torna evidente ao se notar a diminuição da carga-horária do componente curricular Arte e, conseqüentemente, a falta dos conteúdos de dança nas aulas de Arte, e também o fato de que outros profissionais da educação, como, por exemplo, o pedagogo ou profissional de Educação Física, ficam a cargo de trabalhar com a dança nas escolas no lugar do licenciado em dança. Para mais informações, consultar Marques (2012).

replique alguns movimentos e rituais difundidos no decorrer do tempo, que, como bem exemplificado na citação acima, tornam-se um “saber cultural”, uma vez que o movimento expressa aquilo que a linguagem verbal não consegue.

Tal questão é ratificada em outra passagem de Sklar (1991:9): “A maneira como as pessoas se movem vai além da biologia, além da arte e além do entretenimento. O movimento deve ser considerado uma incorporação do saber cultural, um equivalente sinestésico que não tem correspondência plena na língua local”. Com isso, podemos adentrar em outros aspectos que formam o sujeito, como, por exemplo, a corporalidade. Sobre isso, Montardo; Batalha; Fraxe (2018) observam:

A partir da década de 1970, a corporalidade se destacou nos estudos etnológicos, com a afirmação da ideia de que “o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento” e que ocupa, portanto, uma posição organizadora central, sendo sua fabricação, decoração, transformação e destruição temas em torno dos quais “giram as mitologias, a vida cerimonial e organização social.” (Seeger; Damatta; Viveiros de Castro, 1979 *apud* Montardo; Batalha; Fraxe, 2018, p. 142).

Ao abordar o corpo, devemos nos referir a ele como um conjunto de elementos, considerando sua total multiplicidade e o ambiente no qual ele está inserido, pois o sujeito é constituído por uma coletânea de experiências distintas, e, portanto, ele também se torna influenciável devido à maçante pressão estética. Bene Martins sintetiza o cenário:

A ênfase dada ao corpo, à exposição excessiva, a invasão de privacidade - filmes, fotos sem permissão - os flagras de corpos em poses indiscretas etc., é como se o corpo humano fosse mais uma coisa, um objeto numa prateleira ou vitrine, é como se esse corpo não envolvesse um indivíduo digno de respeito (Martins, 2009, p. 37).

Tais conjunturas fazem com que o indivíduo se sujeite a inúmeras intervenções cirúrgicas e sociais para enquadrar-se aos padrões estéticos desejáveis. Na dança, essa ênfase de carga negativa ligada a certos padrões acontece de forma comportamental, onde os(as) artistas precisam lidar com a concepção de um corpo estigmatizado. A esse respeito, Lima *et al* (2020) comentam:

Uma vez que o corpo é o instrumento de expressão na dança, dependendo do estilo e da técnica adotados, demandará por um padrão de corpo específico, possivelmente relacionado à satisfação com a imagem corporal dos praticantes. Neste sentido, a imagem corporal do bailarino está atrelada culturalmente ao padrão de corpo magro, principalmente quando a intervenção da dança acontece nas academias e escolas de dança clássica (Lima *et al*, 2020, p. 7).

Apesar de sobre o corpo incidirem certos padrões estéticos definidos e, conseqüentemente, imagens corporais delimitadas, vale ressaltar que não existe um “corpo ideal”, pois percebe-se que ele é um emaranhado de elementos abstratos e concretos, dado que “ocorre no

corpo uma lógica não linear, aberta, qualitativa e expressiva, sem ordem e hierarquia, com a contínua e mútua relação entre o interno e o externo” (José, 2011, p. 8).

A partir desses apontamentos, ressalta-se que a pesquisa se utiliza da contemporaneidade como um fator chave para estabelecer conexões com *o corpo que dança*. Para isso, Ana Maria José pontua uma questão importante em diálogo ao exposto:

O corpo na dança do agora aponta uma nova compreensão da corporalidade, onde o pensamento se faz corpo e o corpo que dança se faz pensamento, tornando-se um amplo território de pesquisas para múltiplas experimentações, explorações e descobertas. Aqui, o corpo é compreendido como sujeito e objeto da própria dança, revelando corpos que transformam o real e transgridem o cotidiano, corpos criativos, fragmentados, com múltiplos discursos e estéticas, híbridos, desterritorializados e nômades (José, 2011, p. 8).

Essa compreensão de corpo correlaciona-se com as concepções de “pensamento-fazer” presentes na dança imanente (Mendes, 2010) e, conseqüentemente, na encantaria-corpo (Souza, 2022), onde a dança ocorre porque existe um corpo que é produtor de movimentos, signos e significados.

Tais conceituações influenciam a prática da dança realizada na contemporaneidade, como é o caso da dança imanente, práxis de dança na qual esta pesquisa se pauta., pois: “A dança imanente é, ao mesmo tempo, poética cênica e metodologia de ensino e criação coreográfica, além de construir-se como pensamento de dança filiado a preceitos vigentes nas poéticas contemporâneas de dança” (Mendes, 2018, p. 105). Portanto, é necessário levar em consideração esses apontamentos acerca do corpo que dança, a fim de estabelecer conexões de uma educação em trânsito também pautada em documentos e legislações normativas.

A educação é um processo inerente ao desenvolvimento humano, fazendo parte do mundo que nos cerca. Falar sobre educação é adentrar em um campo filosófico-antropológico, como diz Freire (1979), que considera o homem (indivíduo) um ser de comunicação, tornando-se assim uma relação de comunhão e busca, visto que o ser humano é um sujeito biopsicossocial e caracteriza-se pelas relações interpessoais. O caráter biopsicossocial relaciona-se à psicomotricidade. Segundo Fonseca (2010):

Os paradigmas do comportamento humano, do seu funcionamento ou disfuncionamento, da aprendizagem, da adaptação e da reabilitação, são entendidos como uma relação inteligível e dialética, entre a situação externa envolvental e a acção interna mentalmente elaborada (Fonseca, 2010, p. 44).

Desse excerto, vale ressaltar a palavra *aprendizagem*, que, além de fazer parte do desenvolvimento psicomotor, também pertence à construção do processo educativo, assim como *aprender* e *ensinar*. A educação possui um caráter permanente, tendo em vista que estamos em

constante processo de transformação. Freire (1979) evidencia esse processo no texto “A Educação e o Processo de mudança social”, propondo que ele ocorra devido ao fato de sermos seres inacabados. Essa característica desencadeia algumas questões, tais como: saber-ignorância; amor-desamor; esperança-deseesperança; consciência-alienação.

Tais questões envolvem diretamente a aprendizagem, o aprender e o ensinar, pois a partir desses três mecanismos é possível entender que o conhecimento é algo construído dentro de noções e saberes, na ignorância, esperança e desesperança, com consciência e dentro de sistemas alienantes (Freire, 1979). Logo, é possível dizer que a educação está em constante movimento – em trânsito –, acompanhando a sociedade, e, dessa maneira, ela se pauta em leis e documentos que regem suas especificidades, conforme o cenário político, econômico e social.

A educação pode ser caracterizada como educação formal, não formal e informal. O que diferencia as três são os objetivos e estruturas seguidas e disponibilizadas. Em relação às definições de cada uma, Patrício (2019:105) diz que:

Podemos associar a educação formal às aprendizagens que têm lugar num ambiente organizado e estruturado, que confere uma qualificação e está associada aos sistemas de ensino regular, de formação profissional e de ensino superior. A educação não formal realiza-se por aprendizagens organizadas, estruturadas e intencionais que ocorrem fora do sistema de ensino geral. A educação informal é um processo espontâneo de aprender. Ela ocorre das aprendizagens involuntárias, não organizadas nem deliberadas, mas com sabedoria e baseadas na experiência, realizadas em contextos da vida quotidiana em socialização com amigos, família e comunidade.

É possível perceber que, apesar das diferenças de conceituação e atuação, todas essas modalidades prezam pelo desenvolvimento do “ser humano inacabado”, sendo a educação um direito de todos e assegurado pela lei, segundo a Constituição Federativa do Brasil de 1988, capítulo III - da educação, da cultura e do desporto, seção I:

Art. 205 A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho (Brasil, 1988).

Algumas estratégias foram tomadas para assegurar os direitos previstos pela constituição, como por exemplo, a criação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB nº. 9.394/1996 (Brasil, 1996). Já a instauração dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) – criados em 1997, após estudos e pesquisas realizados por docentes capacitados – foi uma ação que teve como intuito auxiliar a atuação docente, pautada nos princípios educativos da LDB, proporcionando uma formação mais adequada e necessária aos alunos, a fim de desenvolver suas potencialidades.

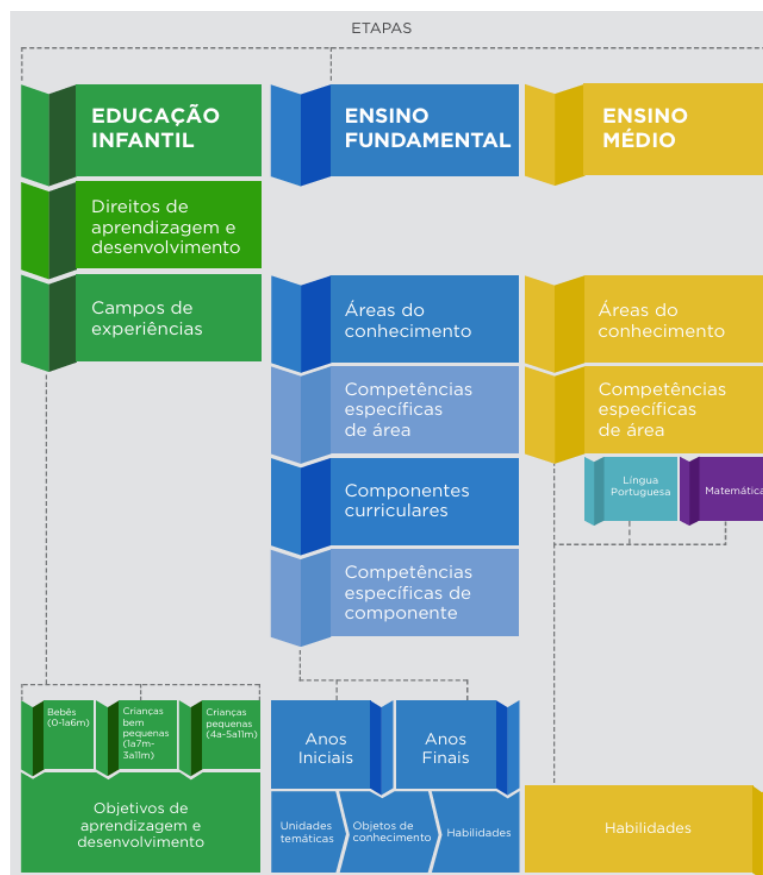
Os PCNs afirmam que, para além da necessidade de se ter no currículo escolar o estudo das áreas de língua portuguesa, matemática, geografia etc., “Também são áreas curriculares obrigatórias o ensino da Arte e da Educação Física, necessariamente integradas à proposta pedagógica” (Brasil, 1997, p. 14). Em diálogo a essa proposição, foi homologada a Lei nº 13.278/2016, que insere 4 (quatro) linguagens artísticas para compor o ensino da Arte, sendo elas: artes visuais, dança, música e teatro (Brasil, 2016).

Após essa inserção, vem sendo possível fazer um trabalho ligado à Arte de maneira mais madura e contextualizada, podendo ser feito o uso das quatro linguagens de forma separada ou integrada, conforme a formação docente. Logo, os documentos criados com a promulgação da lei visam abarcar essa área, de modo a fazer com que as habilidades dos alunos sejam aprimoradas com o uso das linguagens que formam o componente *Arte*.

Em relação aos documentos legais, é preciso enfatizar, ainda, a criação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) de 2017, pois foi o principal documento utilizado como referência para o desenvolvimento dos exercícios metodológicos desta pesquisa, sendo de suma importância identificar qual a sua proposta e como ela funciona. A BNCC fixa-se na qualidade da aprendizagem, partindo de “princípios éticos, políticos e estéticos que visam à formação humana integral e à construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva como fundamentado nas Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (DCN)” (Brasil, 2017, p. 7).

A BNCC também se estrutura de maneira a ressaltar quais competências serão trabalhadas durante a Educação Básica como um todo, para auxiliar no desenvolvimento dos estudantes. Cada uma das competências é dividida por etapas e possui suas maneiras de organização de acordo com as necessidades de cada nível educacional, contando com códigos alfanuméricos para identificar as etapas conforme as aprendizagens (Brasil, 2017). Abaixo, é possível visualizar a estrutura geral do documento:

Esquema 1 - Estrutura geral da BNCC para as etapas da Educação Básica.



Fonte: BNCC (Brasil, 2017).

O tópico *Habilidades* precisa ser evidenciado, pois, segundo a BNCC, “As habilidades expressam as aprendizagens essenciais que devem ser asseguradas aos alunos nos diferentes contextos escolares” (Brasil, 2017, p. 29). Na Educação Infantil, a estrutura é organizada em 5 campos de experiências, com objetivos de aprendizagem e desenvolvimento, cada um identificado por um código alfanumérico.

No Ensino Fundamental, a organização abrange áreas do conhecimento, competências específicas e componentes curriculares, subdivididos em unidades temáticas, objetos de conhecimento e habilidades, também identificados por códigos alfanuméricos. Já no Ensino Médio, a estrutura é semelhante à do Ensino Fundamental, mas focada em áreas de conhecimento, competências específicas e habilidades. A BNCC do Ensino Médio visa garantir aprendizagens essenciais, com a vinculação clara entre competências e habilidades²⁰.

As informações provenientes desses documentos contribuem para a prática docente, servindo como uma guia, visto que foram criadas para orientar e embasar teoricamente os estudos dos professores que estão ligados ao sistema educativo brasileiro. Isto posto, vale recobrar a

²⁰ Para mais informações, consultar: Brasil (2017); Ferreira (2025).

ideia de Isabel Marques a respeito dos repertórios de dança a serem ensinados na escola: “é necessário que os repertórios de dança sejam ensinados com amplitude, profundidade e clareza” (Marques, 2012, p. 17).

Nesse contexto, considera-se que a educação é um sistema pelo qual nós (sujeitos) somos ensinados a aprender ou desaprender, sofrendo influência direta dos discursos sociais nos quais estamos inseridos, e, “se a minha opção é democrática, progressista, não posso ter uma prática reacionária, autoritária, elitista” (Freire, 1996, p. 97).

Podemos ponderar caminhos possíveis para que a educação seja mais bem trilhada, pois, como afirma Freire (1996, p. 97), “o espaço pedagógico é um *texto* para ser constantemente ‘lido’, ‘interpretado’, ‘escrito’ e ‘reescrito’”. Todas as especificações acima contribuem para um pensamento progressista em relação a uma prática educativa a ser considerada pelos professores (não somente de dança), e isso faz com que a tríade – amplitude, profundidade e clareza – seja retomada, a fim de pensar uma organização para o ensino da dança na escola que considere essas características. Porpino (2012, p. 11) destaca:

É importante considerar algumas referências, dessa forma, citaremos três: os documentos nacionais (PCN, RCNEI, PCNEM...) e institucionais (Projeto Pedagógico) que orientam a organização curricular e o ensino nas escolas; o contexto social no qual se inserem as práticas de ensino e as experiências e vinculação do professor com a área de conhecimento.

Portanto, a dança apresenta-se como uma maneira de *sensibilizar, humanizar, cativar, produzir, reconhecer e transformar*. A dança atrelada à educação gera ciclos em trânsito – movimentos constantes pautados no desenvolvimento do(a) aluno(a). É a partir dessa perspectiva que os próximos tópicos sucederão, focalizando na encantaria-corpo como um guia de ciclos em trânsito, promovendo o entendimento de como um processo de criação pode fazer parte de práticas educativas em dança.

2. INTERLÚDIO: ENCANTARIA-CORPO COMO GUIA

Com os avanços teóricos proporcionados pela modernidade, foi possível iniciar uma série de revoluções no pensamento ligado à dança. No século XX, os ideais trabalhados foram o de liberdade criativa, metodologias variadas, diversidade nas experimentações criativas etc. conectados à Dança Contemporânea (Souza, 2020). Desse modo, *pensar* a dança transformou-se em algo para além do que seria fisicamente comum, e passou a ser um *pensamento* intrinsecamente possível para o corpo. Nas palavras de Souza:

Pensar a dança possível para o corpo permite reposicionar os modos de ver e fazer dança, observando que esta volta-se a serviço do corpo, tomando-o como lócus de

onde surgem as motivações e procedimentos dos processos criativos. [...] Abre-se espaço à ampliação da liberdade do artista a fim de que extraia de si, de seus mundos, o que quer fazer e como quer fazer sua arte (Souza, 2020, p. 98).

Essas revoluções de pensamento proporcionaram subsídios para o desenvolvimento, por exemplo, da encantaria-corpo (Souza, 2022). Como já citado na introdução, essa noção faz a confluência das noções *encantarias* (Loureiro, 2015) e *dança imanente* (Mendes, 2010). Ademais, o conceito sugere a ideia de um local poético, acessado através de mergulhos do corpo nessa sua dimensão encantada. A esse respeito, Loureiro (2015: 198) discorre:

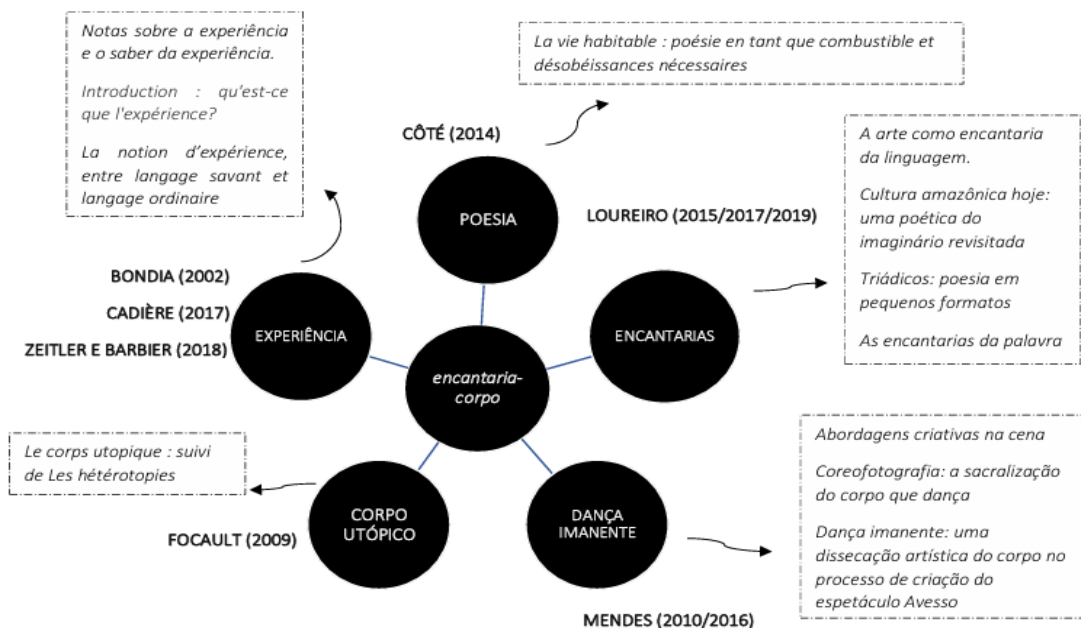
Aos encantados do mundo amazônico foi reservado um lócus próprio: as encantarias, espécie de limbo onde as entidades dessa diversificada teogonia estariam reunidas. [...] As encantarias, lugar onde moram os encantados – incluindo aí também aqueles que não são objeto de culto religioso – estariam localizados acima das nuvens e abaixo do céu, como também nas florestas e fundos dos rios.

Para além das *encantarias*, Souza utilizou outras abordagens conceituais, “no intuito de provocar o corpo a experimentar-se, sensibilizar-se e a (re)criar-se.” (Souza, 2022, p. 24). Essas seriam:

(...) a noção de corpo utópico, de poesia e de experiência. Todos esses aspectos foram aplicados para gerar contextos criativos em dança capazes de possibilitar a sensibilização do corpo em relação a si mesmo no âmbito da experimentação de seus gestos, suas danças, a partir de suas poesias interiores. (Souza, 2022, p. 24).

A seguir, um esquema dos principais conceitos utilizados para a concepção da encantaria-corpo:

Esquema 3 - Mapa de conceitos, autores e referências.



Fonte: Luiza Souza, 2022.

Com base em cada um dos conceitos do esquema acima, Souza (2022) destaca aspectos inerentes a eles que influenciam a criação de uma dimensão poética do corpo, dentre os quais dois²¹ foram sublinhados: encantarias e dança imanente. Os aspectos relacionados às encantarias são: “Zona transcendental imersa; Realidade mágica, encantada, poética; Lugar onde habitam os seres encantados, espaço imaginário” (Souza, 2022, p. 26). Já os aspectos relacionados à dança imanente são: “Práxis artística; Dança do corpo; Multiplicidade do corpo em dança” (Souza, 2022, p. 26).

Considerando esses aspectos, ao estudarmos sobre a encantaria-corpo, pode-se intuir que ela é uma matriz interior, poética, mágica, encantada, que gera movimento (dança). Adensado a isso, a dança imanente atua como um meio – uma práxis – de acesso a essa matriz interior (Souza, 2020). Em sua tese de doutorado, Mendes (2008) teve a dança imanente como centro de pesquisa, fundamentada nas pesquisas de Deleuze (s/d.), por meio do conceito de *imanência* como pivô para suas reflexões. “Por imanente, entende-se algo que está inseparavelmente contido ou implicado na natureza de um ser, ou de um conjunto de seres, de uma experiência ou de um conceito” (Houaiss, 2005 *apud* Mendes, 2008, p. 70).

Tendo isso em vista, “a dança imanente é um pensamento-fazer que considera o corpo humano na qualidade de cerne da pesquisa, criação e encenação em dança” (Souza, 2020, p. 98). A autora segue dizendo que, “nesta práxis, ser imanente é, sobretudo, compreender-se em relação a outros corpos, imanências, em contínuo processo de afetar e ser afetado em rede” (Souza, 2020, p. 98).

A partir da correlação das noções apresentadas acima (encantaria + dança imanente), tem-se o desenvolvimento de uma espécie de metodologia proposta da pesquisa-criação (tese-memorial): as experiências de imersão e emersão – EIEs. Segundo Souza (2022, p. 23):

As EIEs são experiências compostas de dispositivos imersivos para provocar momentos em que os criadores(as) experimentassem contatos íntimos com os seus mundos poéticos interiores, utilizando como motriz para o estímulo da conexão corpo e encantarias a ideia de encantaria-corpo, noção principal desta pesquisa. As EIEs compreenderam etapas de experimentação, criação, maturação e apresentações (presenciais e/ou virtuais) das obras.

Vale ressaltar que as EIEs foram utilizadas por Souza como *um meio para se alcançar* as danças possíveis para aqueles sujeitos inseridos na pesquisa, que, no caso, foram os artistas da Companhia Moderno de Dança - CMD, coletivo do qual a professora faz parte. Logo, as experiências tiveram como finalidade “sensibilizar os corpos para acessos atentos e presentes às profundezas corporais, de forma a gerar, assim, novas possibilidades de sentir, conhecer, criar e existir por meio do movimento, do corpo e da dança, em processo de criação” (Souza, 2022, p. 23).

²¹ Para mais informações, consultar a Tese-memorial de Luiza Souza (2022).

Diante do exposto, é possível afirmar que a encantaria-corpo é uma dimensão poética criadora no/do corpo, acessada através de experiências de imersão e emersão, que se utiliza de estímulos provenientes dos mergulhos no interior e exterior do corpo e do potencial poético existente nessa dimensão (Souza, 2022). Em decorrência das investigações e expansão acadêmica da noção, em 2023, no projeto de pesquisa “Processos de criação na encantaria do corpo: encontro, mergulho e poéticas em dança” – ProCriEncorpo²², as perspectivas – para além de produções em vídeo – tornaram a aprofundar as discussões a respeito da encantaria-corpo, adicionando outros conceitos, visões e ideias. Dessa forma, cada bolsista interessado em propor EIEs teve um período de realização para as suas atividades, e o cronograma de encontros do projeto foi pautado a partir dessas demandas e proposições.

Assim, no período de setembro - dezembro de 2023, o projeto contou com a mediação de EIEs conduzidas pelas bolsistas Haku Moraes (bolsista PIBIPA 2023 do ICA) e Rita Aroucha (bolsista PIBIC/PRODOUTOR 2023), ambas discentes do curso de Licenciatura em dança, bem como experiências conduzidas pela Prof.^a Dra. Luiza Monteiro e Souza. Abaixo, um esquema exemplifica como foram divididos os ciclos:

Esquema 4 - Ciclo de EIEs no período de setembro - dezembro de 2023.



Fonte: Geane Ferreira, 2025.

No primeiro ciclo, fomos convidados a mergulhar no processo imersivo mediado pela bolsista Haku Moraes, que teve como tema de pesquisa “A relação da música no processo criativo da encantaria-corpo: possibilidades e caminhos”. Contamos com 3 EIEs centrais para o

²² Projeto de pesquisa da Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará (FADAN/ICA/UFPa), coordenado pela Profa. Dra. Luiza Monteiro e Souza. O projeto está em atividade desde setembro de 2021, e tem como objetivo promover um espaço de ensino-aprendizagem aos discentes, com debates voltados à dança e educação sob a perspectiva da encantaria-corpo, fomentando os processos de criação em dança.

desenvolvimento do objetivo, que foi trabalhar com a música para acessar a dança de cada um (dança imanente), incluindo as experimentações individuais e coletivas, obtendo, como resultado desses processos, videodanças.

No segundo ciclo, mergulhamos em direção aos disparadores conduzidos pela bolsista Rita Aroucha, que teve como tema “Mergulho coletivo: vivência dentro do projeto de pesquisa”. Também tivemos 3 EIEs, envolvendo uma metodologia inspirada na noção de “Rio de Memórias”²³. Nessas experimentações, foi trabalhada a ideia de coletividade, trazendo para os diálogos a filosofia Ubuntu (Nascimento, 2016), (Saraiva, 2019), (Cavalcante, 2020), o conceito de Rizoma (Deleuze e Guattari, 1995) e os desdobramentos do Rio de Memórias (Aroucha e Souza, 2024).

Por fim, no terceiro ciclo, as experimentações imersivas foram conduzidas pela Prof.^a Dra. Luiza Monteiro e Souza. Utilizamos uma EIE a partir da ideia de Simetria²⁴ – “tudo o que tem de um lado, tem do outro” –, com experimentações que contaram com o auxílio de espelhos e músicas e foram elaboradas individual e coletivamente. O laboratório desdobrou-se por dois encontros, e resultou em uma apresentação na “I Mostra Artística dos Projetos de Pesquisa e Extensão da Faculdade de Dança”, com uma obra cênica que teve como título “Experimento Poético: Ato 1 - Simetria”.

Os ciclos apresentados acima possibilitaram experiências de imersão e emersão diversas, não somente por serem mediados por pessoas diferentes, mas também por demonstrarem suas especificidades nos objetivos e resultados almejados pelas bolsistas e pela professora.

Os ciclos de EIEs – após a participação ativa da autora desta pesquisa nas dinâmicas, experimentando e observando – mostraram-se grandes potenciais de metodologias a serem utilizadas em aulas de dança, não apenas no projeto de pesquisa, mas em outros ambientes educativos. Dessa forma, os ciclos de atividades descritos serviram como as principais referências para a criação dos exercícios metodológicos propostos na cartilha “Encantaria-corpo: exercícios metodológicos para aulas de dança”.

²³ Rita Aroucha, em parceria com Luiza Souza, desenvolveu uma metodologia de processo criativo a partir das noções de encantaria-corpo, onde ressalta a ideia de se passar por 5 etapas até o indivíduo (artista/sujeito) mergulhar completamente no “rio de suas memórias” (Ferreira, 2025, p.31).

²⁴ O Corpo Simétrico, presente no livro *Teatro do Movimento*, de Lenora Lobo e Cássia Navas (2019).

3. EPÍLOGO: PROPOSIÇÕES METODOLÓGICAS NA ENCANTARIA-CORPO

Os exercícios metodológicos presentes na pesquisa, fundamentados em todo o aprofundamento teórico abordado nos tópicos anteriores, foram elaborados durante o ano de 2024. Foram realizados concomitantemente à produção do artigo “Dança e educação: a encantaria-corpo em registros, catálogos e proposições”, como resultado da pesquisa da autora enquanto bolsista PIBIC (Fapespa 2023). Os exercícios metodológicos compõem uma cartilha para o ensino e aprendizagem da dança, e são baseados nas Experiências de Imersão e Emersão - EIEs aplicadas no projeto ProCriEncorpo, no período de setembro - dezembro de 2023.

A cartilha²⁵ estruturou-se ressaltando as *habilidades* segundo a Base Nacional Comum Curricular - BNCC, que podem ser trabalhadas com os exercícios propostos nela. Foram estabelecidos 4 Ciclos, onde cada um propõe exercícios metodológicos voltados ao ensino-aprendizagem de elementos que constituem a dança, a partir da fundamentação teórica do artigo, somados às vivências no projeto ProCriEncorpo, às pesquisas relacionadas aos “Elementos do Movimento na Dança” (Rengel *et al.*, 2017) e aos “Jogos teatrais na sala de aula” (Spolin, 2007).

Cada um dos ciclos aborda conceitos e ideias diferentes que se complementam, contando com a descrição de conceitos-chave e 3 propostas de exercícios metodológicos envolvendo esses conceitos, totalizando 12 propostas. Os exercícios foram desenvolvidos baseados nos seguintes elementos: título, tema, objetivos, tópicos de conhecimento e metodologia (dividida em etapas). O primeiro passo foi elaborar um *Brainstorming* para cada pesquisa trabalhada durante esse período.

Segundo Bolsonello *et al.* (2023, p. 181), “o *Brainstorming* ou tempestade de ideias é uma técnica inventada há mais de 70 anos pelo publicitário e escritor Alex Faickney Osborn, embora publicada somente em 1953”, a fim de desenvolver ideias e estimular resoluções de problemas de maneira criativa. Essa técnica segue algumas regras, como por exemplo: foco na quantidade de ideias; evitar críticas; colocar as ideias em prática; etc. (Bolsonello *et al.*, 2023). Dessa maneira, foi possível elencar dois tópicos importantes para cada *brainstorming*: o tema da pesquisa e as habilidades conforme a BNCC.

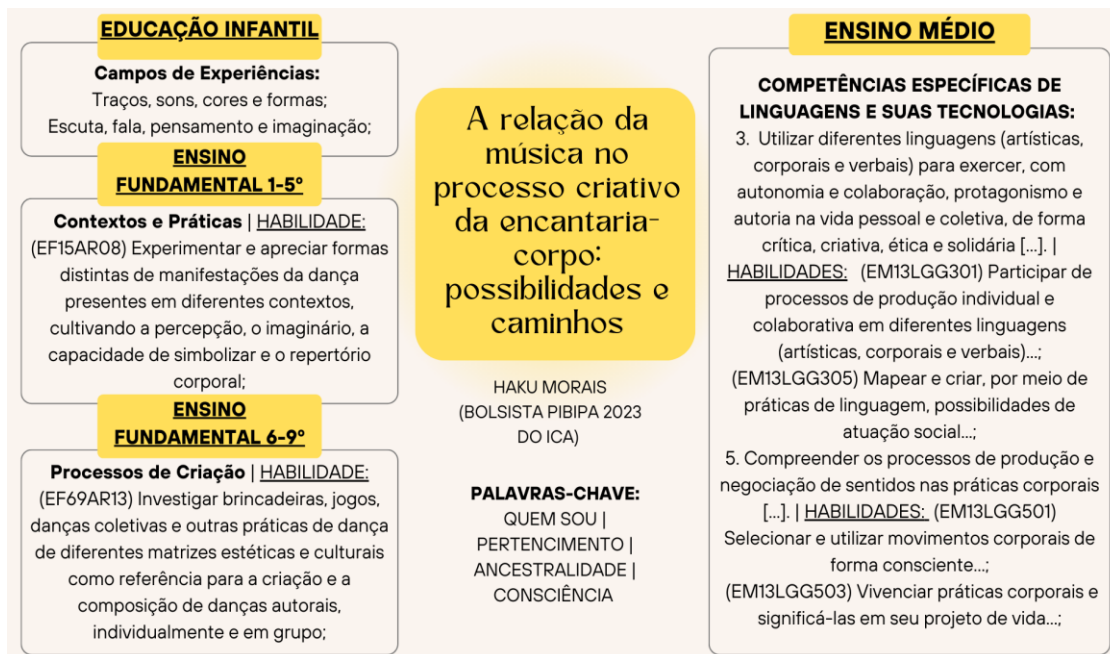
O *brainstorming*²⁶ apresentado a seguir foi realizado com base na pesquisa intitulada “A relação da música no processo criativo da encantaria-corpo: possibilidades e caminhos”, de

²⁵ Pode ser acessada no link a seguir: ENC-COR _ CARTILHA .pdf.

²⁶ Os demais *brainstormings* podem ser encontrados na íntegra na monografia da autora. Consultar: Ferreira

Haku Morais (bolsista PIBIPA 2023), realizada de 04/set - 30/out. A seguir, um esquema que representa a chuva de ideias:

Esquema 5 - *Brainstorming* 1.



Fonte. Geane Ferreira, 2025.

Após a produção dos mapas de ideias, foi possível concatenar os tópicos de conhecimento gerados a partir de cada pesquisa, com as Habilidades presentes na Base Nacional Comum Curricular – BNCC (Brasil, 2017), resultando na criação de objetivos voltados a desenvolver direta ou indiretamente as habilidades selecionadas no *Brainstorming*. E, posteriormente, a metodologia pela qual esses objetivos seriam atingidos foi sendo criada.

É importante ressaltar que as habilidades escolhidas se referiam aos objetos de conhecimento da unidade temática “Dança”, voltada ao Ensino Fundamental e às competências específicas previstas no Ensino Médio. Como na Educação Infantil a estruturação do desenvolvimento ocorre através de objetivos de conhecimento, a escolha das características a serem somadas nos *Brainstormings* partiu dos Campos de Experiência. Abaixo, um esquema que ilustra como cada ciclo de exercício é formado:

Esquema 8 - Estrutura metodológica da cartilha.



Fonte: Geane Ferreira, 2024.

O **Ciclo 1** aborda ideias de: **Consciência Corporal, Pertencimento e Ancestralidade**, com os seguintes exercícios metodológicos: 1. Cartografando o ser; 2. Entre a música e a percepção; 3. Repertórios Corporais. O **Ciclo 2** aborda: **O eu, o outro e o nós, Rio de Memórias e Intersubjetividade**, com os seguintes exercícios metodológicos: 1. Fluxo: escrevendo histórias; 2. Fluxos visuais; 3. Entrelaçando movimentos. O **Ciclo 3** aborda: **Desenhos Espaciais e Experiências de Imersão e Emersão**, com os seguintes exercícios metodológicos: 1. Desenhos simétricos; 2. Desenhos Assimétricos; 3. Explorando (as)simetrias. O **Ciclo 4** aborda: **Formas, Experiências de Imersão e Emersão, Relações e Transformações**, com os seguintes exercícios metodológicos: 1. Corpos circulares; 2. Histórias em movimento; 3. Tramas do Movimento.

O padrão para a estrutura de cada exercício metodológico é o mesmo, pois cada elemento escolhido para compor essa estrutura obedece a uma linearidade com o intuito de, no final, o objetivo ser atingido. Cada ciclo possui suas particularidades, sendo o ciclo 4 (quatro) feito da mistura dos três anteriores, ou seja, ele é o resultado direto da análise e complementação para os outros conceitos.

Além disso, o livro “*Elementos do Movimento na Dança*” (Rengel *et al.*, 2017) foi crucial para definir, de fato, quais tópicos de conhecimento seriam interessantes de serem abordados seguindo uma perspectiva abrangente em relação à dança, sem deixar de lado as EIEs. Já o livro “*Jogos teatrais na sala de aula*” (Spolin, 2007) proporcionou enxergar outras possibilidades de dinâmicas de interação, aquecimento e reconhecimento, que também se mesclaram às

dinâmicas dos exercícios metodológicos, adicionando uma atmosfera lúdica para o desenvolvimento deles.

Em vista disso, pode-se afirmar que os exercícios metodológicos possuem semelhanças em relação aos tópicos de conhecimento, porém, variam em relação às dinâmicas/laboratórios propostos, por conta do direcionamento voltado aos objetivos, que são variáveis.

NOTAS DA AUTORA

Este artigo teve como objetivo tecer diálogos e reflexões sobre o ensino da dança que é feito na contemporaneidade, como uma adaptação da monografia com o mesmo nome. A cartilha resultante da pesquisa foi produzida em formato de *E-book*, a fim de facilitar o acesso e de alcançar professores, artistas e profissionais da dança interessados em aprofundar ou expandir seus estudos e conhecimentos em dança e em educação.

Vale ressaltar que tanto as pesquisas quanto as proposições metodológicas só foram possíveis pela necessidade encontrada por Luiza Souza de articular a potência criativa da noção de encantaria-corpo com a potência educativa, a fim de ampliar a abordagem do conceito (encantaria-corpo), já que o projeto coordenado por ela se encontra vinculado ao curso de Licenciatura em Dança.

A utilização das noções de encantaria-corpo nas pesquisas da graduação permite com que os processos de criação em dança sejam vistos não só como uma maneira de criar poéticas artísticas, mas também como forma de vivenciar o processo de maneira singular, considerando as particularidades de todos os indivíduos como um disparador e um indutor para a dança, em especial em relação aos alunos que fazem parte de um sistema educacional formal.

Portanto, a dança apresenta-se como uma maneira de *sensibilizar, humanizar, cativar, produzir, reconhecer e transformar, e*, tendo isso em vista, os caminhos traçados para a obtenção dos exercícios metodológicos correspondem à aspiração acadêmica de re-encantar, impactar, sensibilizar e humanizar – mesmo que minimamente – os indivíduos que têm contato com o *pensamento-fazer* deste trabalho, pois o corpo que dança está inserido em ciclos em trânsito de constantes movimentos que passam por sensibilizações e encantamentos, que nos fazem enxergar, parafraseando Paulo Freire, que *nada se pode temer da educação quando se ama* e que, definitivamente, “a educação carregada de intencionalidade nossos atos” (Gadotti, 2009, p. 62).

REFERÊNCIAS

- AROUCHA, Rita de Cassia Lima; SOUZA, Luiza Monteiro e. O rio de memórias como potência para a criação em dança na encantaria-corpo. In: FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES, 10., Belém, 22-25 mar. 2023; ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP NORTE - BELÉM/PA, 3., Belém, 22-25 mar. 2023; JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES, 2., Belém, 22-25 mar. 2023. **Anais ...BELÉM**: PPGArtes/UFPA, 2024.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Capítulo III: Da educação, da cultura e do desporto, Seção I: Da educação, Art. 205. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- BRASIL. MEC. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB 9.394/1996**. Brasília, 1996.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC/SEB, 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 14 jan. 2025.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: introdução aos Parâmetros Curriculares Nacionais. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- BRASIL. **Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o § 6º do artigo 26 da Lei nº 9.394/96, referente ao ensino da arte. *Diário Oficial da União*, Brasília, 2016. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=1&data=03/05/2016>. Acesso em: 19 fev. 2025.
- BOLSONELLO, Jani *et al.* Uso de brainstorming como ferramenta para aprendizagem. **Conehecimento & Diversidade**, v. 15, n. 36, Niterói, 2023.
- COELHO, Nelson Ernesto; FIGUEIREDO, Luís Cláudio. Figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva: dimensões da alteridade. **Interações** [online], 2004. ISSN: 1413-2907. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35401702>.
- FERREIRA, Geane Leite. **Dança, educação e encantaria-corpo**: desdobramentos em proposições, registros e catálogos, 2025. 70 f. Monografia (Graduação em Dança) – Faculdade de Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.
- FONSECA, Vitor da. Psicomotricidade: uma visão pessoal. **Construção Psicopedagógica**, São Paulo, v. 18, n. 17, p. 42-52, 2010.
- FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Tradução de Moacir Gadotti e Lilian Lopes Martin. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GADOTTI, Moacir. **Educar para a sustentabilidade**: uma contribuição à década da educação para o desenvolvimento sustentável. São Paulo: Editora e Livraria Instituto Paulo Freire, 2009.

JOSÉ, Ana Maria de São. Dança contemporânea: um conceito possível? In: Colóquio Internacional - Educação e Contemporaneidade, 5., São Cristóvão - SE, 2011. **Anais...** São Cristóvão - SE, 2011.

LIMA, P. R. F.; PINTO, N. V.; MARTINS, R. A. Inclusão no ensino da dança na escola. **Research, Society and Development**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. e23911564, 2020. DOI: 10.33448/rsd-v9i1.1564. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/1564>. Acesso em: 28 jan. 2025.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 4. ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

MARQUES, Ana Silva; XAVIER, Madalena. Criatividade em dança: concepções, métodos e processos de composição coreográfica no ensino da dança. **Revista Portuguesa de Educação Artística**, 2013.

MARQUES, Isabel. **Dança na escola: arte e ensino**. Rio de Janeiro: Salto para o Futuro, 2012.

MARTINS, Bene. O corpo em alguém como recheio. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n. 1, p. 31-41, jan./jun., 2009.

MENDES, Ana Flávia de Mello. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo criativo do espetáculo Averso**. 2008. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27316>.

MENDES, Ana Flávia de Mello. A dança como soma de imanências: considerações sobre o corpo e a vida na criação coreográfica. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010. **Anais...** São Paulo: ABRACE, 2010

MENDES, Ana Flávia de Mello. **A dança imanente no ensino e criação em artes cênicas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2018. (Coleção Processos Criativos em Companhia, v. 5)

MONTARDO, Deise L. O.; BATALHA, Socorro de Souza; FRAXE, MCLEOD, Saul. Piaget's theory and stages of cognitive development. **Simply Psychology**, 2024. Disponível em: <https://www.simplypsychology.org/piaget.html>. Acesso em: 16 mar. 2025.

OLIVEIRA, Martha Kohl de. **Vygotsky: aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico**. São Paulo: Scipione, 1997.

PATRÍCIO, Maria Raquel. Educação formal, não formal e informal. In: BRITES, Maria José; AMARAL, Inês; SILVA, Marisa Torres da. **Literacias Cívicas e Críticas: refletir e praticar**. Portugal: CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2019.

PORPINO, Karenine de Oliveira. Dança e Currículo. IN: **DANÇA na escola Arte e Ensino**. RJ: Salto para o Futuro, 2012.

RENGEL, Lenira Peral *et al.* **Elementos do Movimento na Dança**. Salvador: UFBA, 2017. 102 p.: il.

SKLAR, Deidre. **Revigorando a Etnologia da Dança**. 1991. Tradução de: Giselle Guilhon Antunes Camargo.

SOUZA, Luiza Monteiro e. A Dança Imanente e seus Atravessamentos Educacionais: Reflexões acerca de uma práxis artístico-educativa na Companhia Moderna de Dança. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 28, p. 69-80 mai./ago. 2019 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **A encantaria do corpo nos processos de criação em dança imanente**. Itaó: Artes da Cena, v. 3, n. 2, 2020.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Encantaria-corpo**: processos de criação e poéticas em dança. 2022. f. Tese (Doutorado em artes) - Programa de pós-graduação em artes da Universidade Federal do Pará, 2022. Disponível em: <https://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/teses/463-2022>.

SPOLIN, Viola; KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais na sala de aula**: um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Movendo-se com arte: a dança como suporte de aprimoramento do condicionamento físico e postural de idosos com Parkinson²⁷

Jenifer Andreza Rodrigues Corrêa²⁸

1 INTRODUÇÃO

A população do país continua envelhecendo e apesar de ser um evento que beneficia a humanidade, as pessoas tornam-se mais vulneráveis e suscetíveis a diversas doenças crônicas não transmissíveis (DNTs), como o a Doença de Parkinson, por exemplo. Segundo dados divulgados pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNADC) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população com 60 anos ou mais aumentou de 11,3% para 14,7% da população total (IBGE, 2022).

Pelo fato de o Parkinson ser uma doença degenerativa que acomete principalmente os idosos, existe uma grande possibilidade que novos diagnósticos da doença apareçam nos próximos anos. A DP causa uma desordem neural crônica e progressiva que apresenta manifestações motoras, cognitivas, sensoriais, uma condição que afeta cerca de 7,5 milhões de pessoas em todo mundo e resulta na morte de neurônios em diferentes áreas do sistema nervoso, especialmente na região conhecida como substância negra na base do encéfalo, causando diminuição da produção de dopamina (Varella, 2019).

Os principais sintomas motores desse distúrbio são bradicinesia, tremor em repouso, rigidez muscular, alterações na marcha e instabilidade postural, que atinge a manutenção da postura ereta, sendo um dos sintomas motores que geralmente surge nos estágios finais da doença, dificultando a capacidade de equilíbrio do paciente. Além dos sintomas motores têm-se também os sintomas não motores como: depressão, ansiedade, constipação, declínio cognitivo (Fonoff, 2018). Dito isto, é descrito na literatura que a dança proporciona o bem-estar, conforto, prazer e incentivar a participação em grupos de socialização, reduz o estresse emocional e promove o desenvolvimento de habilidades pessoais, visto que, a dança como uma prática física pode melhorar a qualidade de vida dos afetados (Cury, 2021). Por esse motivo o método *Baila Parkinson* surgiu como uma atividade conjunta ao tratamento não farmacológico desenvolvido especificamente para atenuação dos sintomas da doença, a dança, além de ser uma forma artística que trabalha o corpo e a mente do aluno com DP, é perpetuada através da elaboração de

²⁷ Artigo adaptado da monografia apresentada à Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança. Orientadora: Prof. Dra. Lane Viana Krejcová

²⁸ Professora de Dança – Faculdade de Dança. Instituto Ciência da Arte. Universidade Federal do Pará. Licenciatura em Dança. E-mail: jennyfer.correa57@gmail.com

roteiros (peças de teatro, filmes, novelas etc.), sendo essa uma forma que o projeto encontrou para trabalhar a terapia funcional de forma descontraída e ativando o lado intérprete criador artístico de cada aluno.

A progressão da doença também contribui com a redução dos movimentos corporais favorecendo assim, o aparecimento de outras comorbidades frequentes na velhice, assim, uma pessoa com a DP que está perdendo estabilidade postural apresenta maior probabilidade de cair, caso seja puxada para trás levemente, sendo que, este é um dos sintomas mais incapacitantes relativos a doença devido ao aumento de chances de quedas (Takeuti, 2021), desta forma o presente trabalho tem o objetivo geral, analisar os efeitos da dança sobre a força de core dos alunos, analisando a relação desta com o risco de quedas e verificando se a dança pode agir auxiliando na melhora da musculatura postural do aluno.

2 METODOLOGIA

O presente trabalho desenvolveu um estudo quantitativo de intervenção, voltada à análise de dados com relação entre a dança, a doença de Parkinson, instabilidade postural, risco de quedas e o melhoramento condicionamento físico. O trabalho foi desenvolvido no Grupo Parkinson de pesquisa e extensão sendo aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Hospital Universitário João de Barros Barreto (prot. n° 27811119.4.0000.0018). Participaram do estudo 20 pessoas diagnosticadas com parkinsonismo primário de acordo com os critérios do Banco de Cérebros de Londres, mediante tratamento farmacológico e em plenas condições para realização da prática de atividades físicas. Todos os participantes foram submetidos avaliação médica para ingressar na pesquisa, incluindo a Escala Unificada de Avaliação da Doença de Parkinson (Hughes et al, 2002). Dentre os 20 participantes onze já faziam parte do projeto há pelo menos seis meses e 9 são participantes novos.

2.1 Método Baila Parkinson

O projeto Baila Parkinson, é um grupo de pesquisa multidisciplinar na área de neurociências aplicadas à dança, criado em 2015 pela prof^a Dr^a Lane Viana Krejcova, e oferece tratamentos complementares para a atenuação dos sintomas da doença, a metodologia de trabalho baseia-se nas necessidades de investigação no domínio da arte e da terapia, portanto, dança é um dos elementos fundamentais. Os alunos participam de aulas e são submetidos a avaliações clínicas periódicas, para analisarmos o grau em que o aluno com DP se encontra, e se com o passar das aulas ocorrerá uma melhora e/ou redução dos sintomas motores e não motores.

O projeto funciona em dois dias da semana, nas terças e quintas feiras, todas as aulas são cuidadosamente planejadas em forma de roteiro, baseados em filmes, séries, novelas ou

época cultural do nosso estado. Essa é uma forma que o projeto encontrou para trabalhar a terapia funcional de forma descontraída e ativando o lado intérprete criador artístico de cada aluno. Através do nosso projeto de pesquisa e desenvolvimento, pretendemos analisar o impacto dos movimentos de dança nos sintomas da DP. Os dados demográficos dos participantes do estudo são apresentados na Tabela 1 abaixo.

Tabela 1 - Dados sociodemográficos dos participantes do estudo.

Participante antigos	Idade	Sexo
JLST	66	M
MMPC	74	M
ABN	55	M
LLMF	75	M
MEMS	68	F
LSC	61	M
VCG	70	M
JRS	71	F
CAL	79	M
WWCB	61	M
ARFA	62	M
Participantes novos	Idade	Sexo
JMP	56	F
JJFS	64	M
NCA	86	F
JGBR	64	M
JICM	47	M
MJBC	63	M
MLRS	78	F
PARF	58	M
JRS	60	F

Fonte: Autoral, 2023.

2.2 Intervenção

Os testes foram realizados com 20 participantes de ambos os sexos sendo 14 homens e 6 mulheres com idades entre $47.86 \pm 65,9$ anos. Todos estavam em início de atividades semestrais do Grupo Parkinson, em preparação para início das atividades pelo projeto Baila Parkinson, sendo 11 participantes já alunos do projeto há pelo menos seis meses e 9 participantes ingressantes no projeto.

Utilizamos o teste Timed Up and Go (TUG), e um teste desenvolvido neste estudo que denominamos teste de prancha. Os resultados de ambos os grupos foram analisados para a verificação de diferenças estatisticamente significativas.

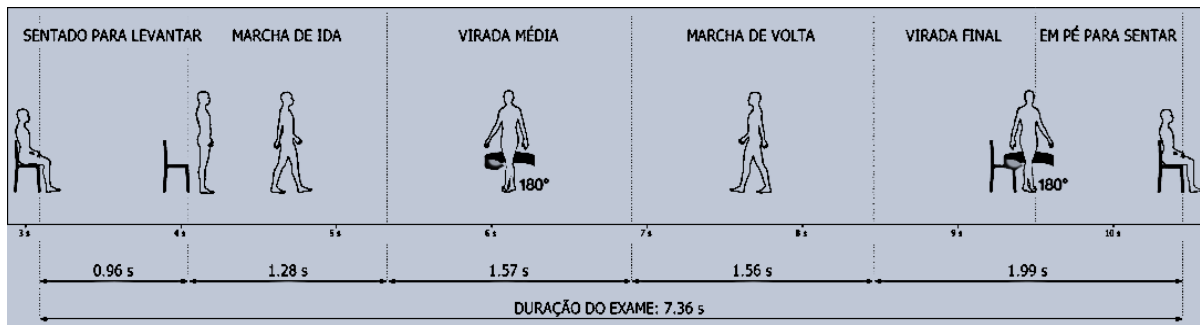
2.3 Teste de prancha

Os músculos do abdômen têm grande influência sobre a estabilidade do pescoço, ombros peito e costas e o exercício de prancha contribui no fortalecimento desses músculos, auxiliando diretamente na postura do indivíduo. Este exercício consiste em a pessoa deitar de barriga para baixo; apoiar os antebraços no chão; posicionando os pés em uma posição paralela na direção do quadril; a cabeça alinhada com olhar voltado para baixo, os ombros devem estar alinhados com cotovelo, após posicionado corretamente o aluno deve elevar o quadril fazendo uma contração no abdômen, como se empurrasse o umbigo para dentro e para cima, sustentando nesta posição o máximo de tempo que conseguir (Bortone; Cruz, 2022). Para o teste de prancha, o exercício foi inicialmente explicado e demonstrado ao participante, sendo dada a este uma tentativa na qual o mesmo deveria manter a posição correta da execução da prancha pelo tempo máximo que conseguisse. O tempo foi então medido com cronômetro e tabulado em planilha do excel.

2.4 Teste Timed Up and Go (TUG)

Uma das maiores preocupações de se trabalhar com idosos é o elevado risco de quedas, provenientes da falta de estabilidade postural. Uma opção custo-efetiva para essa avaliação é o teste Timed Up and Go, conhecido como TUG, cujos resultados são considerados preditores de quedas (Costa *et al.*, 2012). Este teste consiste no idoso levantar-se de uma cadeira com (aproximadamente 46 cm), caminhar 3m em linha reta (auto-selecionada, mas em velocidade segura), virar-se, caminhar para trás e sentar-se novamente, como demonstra a imagem 1 a baixo. Segundo Podsiadlo e Richardson (1991), o TUG é um teste de medição confiável e além de melhorar rapidamente a mobilidade funcional de pacientes com a DP é de simples aplicação.

Figura 1 - Teste Timed Up and GO (TUG).



Fonte: Guidelines do National Institute of Clinical Evidence adaptado (RAWLINS & CULYER, 2004).

2.5 Análise dos dados

Os resultados dos testes foram planilhados em Excel, e analisados através de estatística paramétrica, com realização de teste t de Student para detecção das significâncias entre os dados. Foi considerado intervalo mínimo de confiança de 95% ($p < 0,05$).

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 Análise de dados do teste de prancha

Os resultados obtidos para ambos os grupos no teste de prancha estão descritos nas tabelas 2 e 3.

Tabela 2 - Tempo de sustentação na prancha dos participantes antigos.

DADOS DOS PARTICIPANTES			
Participante	Idade	Sexo	TEMPO (s)
JLST	66	M	11.84
MMPC	74	M	180.00
ABN	55	M	200.74
LLMF	75	M	25.43
MEMS	68	F	30.83
LSC	61	M	77.75
VCG	70	M	53.59
JSR	71	F	*
CAL	79	M	*
WWCB	61	M	72.16

ARFA	62	M	37.28
------	----	---	-------

Fonte: Autoral, 2023.

Tabela 3 - Tempo de sustentação na prancha dos novos participantes

DADOS DOS NOVOS PARTICIPANTES			
Participantes	Idade	Sexo	TEMPO (s)
JMP	56	F	25.24
JJFS	64	M	09.69
NCA	86	F	*
JGBR	64	M	30.76
JICM	47	M	09.86
MJBC	63	M	25.47
MLRS	78	F	*
PARF	58	M	21.01
JRS	60	F	*

Fonte: Autoral, 2023.

Comparando os dados obtidos entre os grupos participantes e ingressantes do projeto Baila Parkinson, observamos uma diferença significativa entre os grupos estudados. A média de tempo no teste de prancha para o grupo participante foi de $76,62 \pm 68,1$ segundos, e para o grupo ingressante foi de $20,33 \pm 8,7$ segundos, com alfa de significância $p=0,038635$ entre os dados.

Ainda não há um estudo que fale sobre a eficácia do exercício de prancha em pacientes com Parkinson, contudo a literatura apresenta diversos resultados positivos em pessoas sem quadros neurodegenerativos (Ellsworth, 2012). Um teste similar também foi aplicado em um grupo de crianças de uma escola do Sul de Santa Catarina, Brasil, com verificação de elevada relação com a força abdominal (Lemes, 2021).

A musculatura do core, composta pelos músculos abdominais, lombares, e pélvicos, desempenha um papel fundamental na manutenção da postura e equilíbrio, especialmente em idosos. Essa região central do corpo atua como uma espécie de corrente estabilizadora, fornecendo suporte essencial à coluna vertebral e ajudando a prevenir desvios posturais. Em idades avançadas, o enfraquecimento natural dos músculos do core pode levar a problemas posturais, aumentando o risco de quedas e lesões. Fortalecer esses músculos por meio de exercícios específicos não apenas contribui para a manutenção de uma postura ereta, mas também aprimora a capacidade do corpo de manter o equilíbrio, promovendo assim a independência e a qualidade de vida na terceira idade (Willardson, 2017).

Além disso, a importância da musculatura do core para idosos vai além da prevenção de quedas. Esses músculos desempenham um papel crucial na execução de atividades diárias, como levantar-se da cadeira, caminhar e carregar objetos. Um core forte melhora a coordenação motora e a estabilidade, facilitando a realização dessas tarefas de maneira segura e eficiente. Investir em programas de exercícios que visam fortalecer o core em idosos não só contribui para a preservação da autonomia funcional, mas também desempenha um papel significativo na promoção da saúde global, contribuindo para a prevenção de dores nas costas e problemas articulares relacionados à má postura e falta de equilíbrio (Willardson, 2017). Neste trabalho podemos supor que, houve resultados significativamente diferentes entre os grupos, isto pode estar relacionado à manutenção das atividades de dança anterior ao teste por parte do primeiro grupo, sugerindo que a dança pode ter efeitos benéficos significativos na redução dos danos motores e suas consequências para pessoas com Parkinson.

3.2 Análise de dados do teste Timed Up and Go (TUG).

A avaliação do teste TUG determina que quanto menor o tempo, melhor será o desempenho do teste, as consequências ocorrem ao longo do tempo: 10 segundos ou menos significam, baixo risco de queda, 11 a 20 segundos, risco moderado de queda, 21 a 29 segundos, alto risco de queda, qualquer coisa superior a 30 segundos está associada a um alto risco de queda (Podsiadlo; Richardson, 1991). Os resultados obtidos para os dois grupos estão representados nas tabelas 4 e 5 abaixo.

Tabela 4 - Resultado do teste Timed Up and Go dos participantes antigos.

Participante antigos	Tempo	Risco de quedas
JLST	11 segundos	Baixo
MMPC	24 segundos	Alto
ABN	12 segundos	Moderado
LLMF	16 segundos	Moderado
MEMS	11 segundos	Baixo
LSC	18 segundos	Moderado
VCG	11 segundos	Baixo
JRS	25 segundos	Alto
CAL	20 segundos	Alto
WWCB	10 segundos	Baixo
ARFA	11 segundos	Baixo

Fonte: Autoral, 2023.

Tabela 5 - Resultado do teste Timed Up and Go dos participantes antigos.

Participantes novos	Tempo	Risco de queda
JMP	12 segundos	Moderado
JJFS	12 segundos	Moderado
NCA	15 segundos	Moderado
JGBR	11 segundos	Baixo
JICM	30 segundos	Alto
MJBC	14 segundos	Moderado
MLRS	32 segundos	Alto
PARF	10 segundos	Baixo
JRS	12 segundos	Moderado

Fonte: Autoral, 2023.

Não foram observadas diferenças estatisticamente significativas entre os tempos desempenhados por cada um dos grupos no teste TUG. As classificações de risco demonstraram uma distribuição interessante, com a maior parte dos participantes do grupo antigo (45,45%) apresentando baixo risco de queda comparado ao grupo de ingressantes com baixo risco de queda (22,22%). Para o risco moderado o grupo de participantes anteriores apresentou 27,27% e o de ingressantes 55,55%. O risco elevado de quedas foi encontrado em 27,27% dos participantes do grupo antigo e 22,22% dos participantes do grupo ingressante.

A importância da redução do risco de quedas em idosos com Parkinson é crucial, considerando os desafios específicos enfrentados por essa população. A doença de Parkinson frequentemente afeta a coordenação motora, equilíbrio e mobilidade, aumentando significativamente a vulnerabilidade a quedas. Quedas em idosos com Parkinson podem resultar em lesões graves, comprometendo ainda mais a qualidade de vida já impactada pela condição neurodegenerativa. Implementar estratégias de prevenção de quedas, como exercícios de fortalecimento muscular, terapias de equilíbrio e adaptações ambientais, não apenas reduz o risco de acidentes, mas também promove a independência funcional e a autoconfiança. Ao mitigar o perigo de quedas, contribui-se para preservar a saúde física e psicológica dos idosos com Parkinson, permitindo-lhes manter uma vida ativa e participativa, apesar dos desafios impostos pela condição neurológica.

Apesar de não termos observado diferenças estatisticamente significativas entre os grupos, as diferenças percentuais observadas entre os grupos de classificação de riscos de quedas apresenta grande relevância, uma vez que existe uma relação importante entre a ocorrência de quedas e o aumento da mortalidade entre pessoas idosas (Wingerter, 2020). A dança nesse cenário atua como importante ferramenta na manutenção da saúde e segurança podendo ser fator de redução de mortalidade entre pessoas idosas acometidas pela DP.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das dificuldades os alunos seguiram firme contribuindo para a construção deste trabalho e conseguimos alcançar bons resultados. Conclui-se por tanto que a dança é uma das principais responsáveis por contribuir para a independência do aluno promovendo a força de core necessária para a manutenção da postura ereta, que automaticamente auxilia no equilíbrio dos alunos fazendo com que o índice de quedas pela instabilidade postural diminua.

Considero, por fim, que aulas de dança do Projeto Baila Parkinson tem sido uma grande aliada no tratamento não-farmacológico da doença de Parkinson, pois treinamos nas aulas movimentações das atividades diárias, visando ativar as partes do cérebro responsáveis pelas ordenações motoras fina e grossa, afim de recuperar os movimentos voluntários dos alunos com DP.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Miguel Rosado de. Efeitos de um programa de fisioterapia em grupo no Propark.. In: SEMANA DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA UNESC. **Anais...**Criciúma (SC) UNESC, 2020. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/sct2020/274078-EFEITOS-DE-UM-PROGRAMA-DE-FISIOTERAPIA-EM-GRUPO-NO-PROPARK>. Acesso em: 01/12/2023

BORTONE, Mayra; CRUZ, Camila. **Aprenda o passo a passo de como fazer uma prancha perfeita**. 2022.

CASTRO, Gabriela Fernandes. **Doença de Parkinson, socialização e a dança: o corpo como espelho do outro**. Orientadora: Lane Viana Krejcova. 2022. 25 f. Trabalho de Curso (Licenciatura em Dança) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022. Disponível em: <https://bdm.ufpa.br/handle/prefix/5304>. Acesso em 04/12/2023.

COSTA, A. G. S.; OLIVEIRA, A. R. S; SOUSA, V. E. C.; ARAÚJO, T. L.; CARDOSO, M. V. L. M. L.; SILVA, V. M. Instrumentos utilizados no brasil para avaliação da mobilidade física como fator preditor de quedas em adultos. **Ciência, Cuidado e Saúde**, v. 10, n. 2, p. 401-407, 2012.

CURY, Rubens. **Dançar melhora os sintomas da doença de Parkinson**. 2021. Disponível em: <https://rubenscury.com.br/blog/dancar-melhora-os-sintomas-da-doenca-de-parkinson/#:~:text=A%20dan%C3%A7a%20ajuda%20a%20reduzir,pacientes%2C%20mos-trou%20um%20novo%20estudo>

ELLSWORTH, A. **Treinamento do core: Anatomia ilustrada - guia completo para o fortalecimento do core**. Barueri: Manole, 2012.

FONOFF, Erich. **Os sintomas não-motores da doença de Parkinson**. 2018. Disponível em: <https://www.erichfonoff.com.br/sintomas-nao-motores-tambem-afetam-pacientes-de-parkinson/>

HUGHES, A. J.; DANIEL, S. E.; KILFORD, L.; LEES, A. J. Accuracy of clinical diagnosis of idiopathic Parkinson's disease: a clinico-pathological study of 100 cases. **J. Neurol. Neurosurg. Psychiatry.**, v. 55, n. 3, p. 181-4, mar. 1992. DOI: 10.1136/jnnp.55.3.181. PMID: 1564476; PMCID: PMC1014720.

IBGE-Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2022. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38186-censo-2022-numero-de-pessoas-com-65-anos-ou-mais-de-idade-cresceu-57-4-em-12-anos>.

LEMES, Vanilson Batista. **Teste de força prancha em crianças:** reprodutibilidade, confiabilidade e relação com o teste sit-up / Plank strength test in children: reproducibility, reliability and relationship with the sit-up test, 2021. Disponível em: <https://pesquisa.bvsa-lud.org/portal/resource/pt/biblio-1344800>. Acesso em: 02/12/2023

PODSIADLO, D.; RICHARDSON, S. The timed "Up & Go": a test of basic functional mobility for frail elderly persons. **J. Am. Geriatr. Soc.**, v. 39, p. 142-8, 1991. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1532-5415.1991.tb01616.x>. Acesso em 04/12/2023.

PODSIADLO, D.; RICHARDSON, S. The timed "Up & Go": a test of basic functional mobility for frail elderly persons. **J. Am. Geriatr. Soc.**, v. 39, n. 2, p.142-8, 1991.

PORTAL WEMEDS. **Doença de Parkinson:** diagnóstico pelo Critério do Banco de Cérebro de Londres (CBCL). 2023. Disponível em: <https://portal.wemeds.com.br/doenca-de-parkinson-diagnostico-cbcl/>.

RAWLINS, M. D.; CULYER, A. J. National Institute for Clinical Excellence and its value judgments. **Bmj**, v. 329, n. 7459, p. 224-227, 2004. Disponível em: <https://kinetec.com.br/new/teste-timed-up-and-go/>. Acesso em 02/12/2023

TAKEUTI, Tatiane. **Correlação entre equilíbrio e incidência de quedas em pacientes portadores de doença de Parkinson.** 2011. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/neurociencias/article/view/8372>.

VARELLA, Dráuzio. **Doença de Parkinson.** 2019. Disponível em: [https://bvsmms.saude.gov.br/doenca-de-parkinson/#:~:text=A%20Doen%C3%A7a%20de%20Parkinson%20ocorre,nervosas%20\(neurotransmissores\)%20ao%20corpo.](https://bvsmms.saude.gov.br/doenca-de-parkinson/#:~:text=A%20Doen%C3%A7a%20de%20Parkinson%20ocorre,nervosas%20(neurotransmissores)%20ao%20corpo.)

WILLARDSON, Jeffrey M. **Desenvolvendo o core.** São Paulo: Phorte Editora, 2017.

WINGERTER, Denise Guerra *et al.* Mortalidade por queda em idosos: uma revisão integrativa. **Revista Ciência Plural**, v. 6, n. 1, p. 119-136, 2020.

Os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança no movimento, funções executivas, episódios depressivos e qualidade de vida de pessoas com doença de Parkinson²⁹

Juliana dos Santos Duarte³⁰

1 INTRODUÇÃO

As doenças neurodegenerativas são caracterizadas pela perda de neurônios em regiões do sistema nervoso, provocando disfunções neurológicas específicas relacionadas à localização da perda neuronal. Dentre elas, a doença de Parkinson (DP) é considerada a segunda mais frequente em todo mundo e se caracteriza por ser crônica e possuir sintomatologia complexa e progressiva.

Embora o uso do precursor da dopamina levodopa (L-DOPA) seja padrão ouro para o tratamento dos principais comprometimentos motores em pessoas com DP, para os sintomas não motores os tratamentos ainda são limitados (Magrinelli; Picelli; Tocco; Federico *et al.*, 2016). O uso destes fármacos também influencia no aparecimento de efeitos colaterais e não promovem efeito neuroprotetor ou evitam a progressão neurodegenerativa da doença (Demaghd; Philip, 2015). Por exemplo, o uso prolongado da L-DOPA está associado às discinesias que são caracterizadas por movimentos involuntários anormais e também às flutuações motoras (Encarnacion; Hauser, 2008). Nesse contexto, estratégias terapêuticas complementares aos fármacos são cada vez mais investigadas para avaliar seus possíveis efeitos benéficos na sintomatologia bem como na progressão da doença.

No presente trabalho, propomos investigar os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança no movimento, funções executivas, episódios depressivos e qualidade de vida em pessoas com doença de Parkinson.

1.1 Doença de Parkinson: aspectos gerais

²⁹ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Neurociências e Biologia Celular, linha de pesquisa: Neurociências da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Neurociências e Biologia Celular. Banca avaliadora: Orientador: Prof. Dr. Carlomagno Pacheco Bahia

³⁰ Doutoranda em Oncologia e Ciências Médicas (UFPA). Mestre em Neurociências e Biologia Celular (UFPA). Especialização em Musculação e Personal Trainer (ESAMAZ). Graduada em Licenciatura em Educação Física (UEPA). Docente nos cursos de Educação Física na Faculdade da Amazônia (FAAM) e Universidade da Amazônia (UNAMA)

A DP é uma doença neurodegenerativa, crônica e progressiva que antes era descrita quase que exclusivamente por suas características clínicas motoras. Atualmente, a DP é reconhecida pela sua sintomatologia complexa e multissistêmica que provoca diversos comprometimentos motores e não motores (Obeso; Stamelou; Goetz; Poewe *et al.*, 2017).

Os principais sintomas motores como bradicinesia, tremor, rigidez e instabilidade postural são desencadeados pela perda de neurônios dopaminérgicos da via nigroestriatal (Postuma; Berg; Stern; Poewe *et al.*, 2015). Já os seus sintomas não motores envolvem, por exemplo, transtornos do humor, disfunção do sono, disfunção cognitiva e disfunção sensorial (Rana; Ahmed; Chaudry; Vasan, 2015), são desencadeados por déficits ou perda neuronal em outras regiões encefálicas, disfunções de outros sistemas de neurotransmissores além do dopaminérgico como o sistema serotoninérgico, noradrenérgico, glutamatérgico, GABAérgico e colinérgico e comprometimentos no sistema nervoso autônomo (Metzger; Emborg, 2019; Moghaddam; Zare-Shahabadi; Rahmani; Rezaei, 2017).

1.2 Epidemiologia da DP: impactos globais e no Brasil

A DP afeta cerca de 1% da população mundial acima de 60 anos (Tysnes; Storstein, 2017). Estima-se que em 2040 tenhamos 12 milhões de pessoas diagnosticados com a doença em todo mundo (Dorsey; Sherer; Okun; Bloem, 2018). Em relação à incidência mundial no qual se refere ao número de novos casos na população durante um período específico de tempo, a taxa anual varia de 8 a 18 pessoas por 100.000 habitantes (Lee; Gilbert, 2016). Os homens são mais afetados pela DP do que as mulheres na razão de 3:2 e as diferenças entre os gêneros são mais acentuadas entre 60 a 79 anos de idade (Demaagd; Philip, 2015; Hirsch; Jette; Frolkis; Steeves *et al.*, 2016).

Uma vez que um dos principais fatores de risco da DP é a idade, o aumento da expectativa de vida observado nos últimos anos e o consequente envelhecimento da população contribuem para o aumento no número de casos de pessoas com DP. Em uma metanálise de 44 estudos, os resultados mostraram que houve aumento de prevalência em correlação positiva à idade como demonstrado na **Tabela 1** (Pringsheim; Jette; Frolkis; Steeves, 2014).

Tabela 1 - Prevalência de DP por grupos de idade

Grupo de idade	Prevalência de DP (cada 100.000 habitantes)	Prevalência de DP (feminino)	Prevalência de DP (masculino)
40 - 49 anos	41	45	36

50 - 59 anos	107	41	134
55 - 64 anos	173	150	233
60 - 69 anos	428	392	389
65 - 74 anos	425	610	706
70 - 79 anos	1087	813	932
80 anos ou mais	1903	1517	2101

Fonte: Adaptado de Pringsheim *et al.* (2014).

Os estudos epidemiológicos no Brasil acerca da prevalência da DP são escassos, mas de acordo com o Dorsey *et al.* (2018) havia pouco mais de 120 mil pessoas diagnosticados com DP no ano de 2016. Entretanto, é esperado que esse número cresça mais que o dobro até 2030 (Dorsey; Constantinescu; Thompson; Biglan *et al.*, 2007). O número de mortes causados pela DP chegou a pouco mais de 4 mil óbitos em 2016 (Dorsey; Elbaz; Nichols; Abd-Allah *et al.*, 2018). No entanto, acreditamos que a prevalência seja bem maior, primeiro porque o diagnóstico da DP é essencialmente baseado na sintomatologia clínica, já que não há testes ou exames laboratoriais específicos para a DP; segundo que no Brasil, o número de médicos neurologistas em todo país é baixo e se concentram majoritariamente nos grandes centros urbanos, enquanto em regiões interioranas e rurais carecem desses profissionais. Esses dois entraves geram dados epidemiológicos nacionais imprecisos.

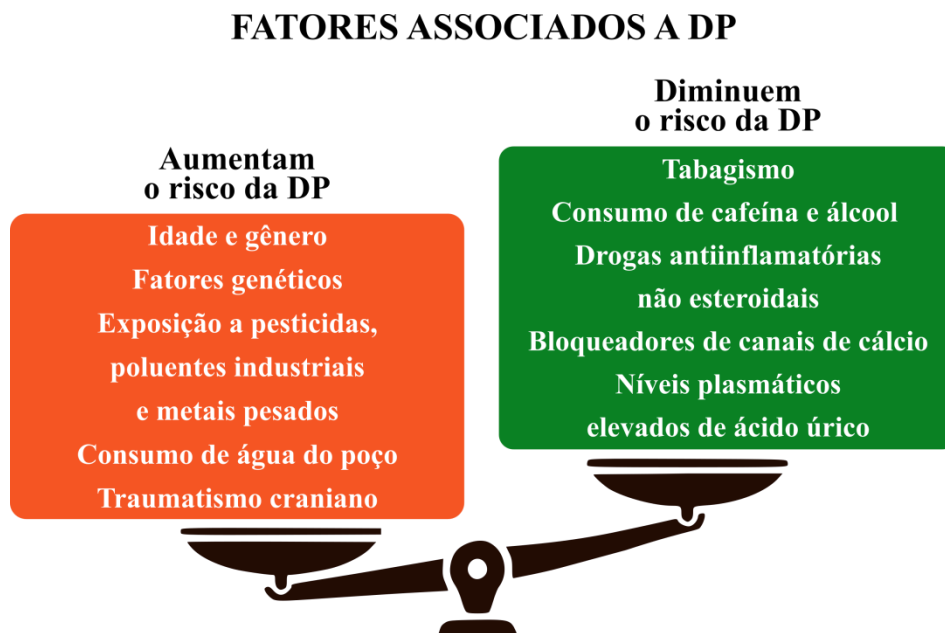
Além disso, a DP gera altos custos financeiros ao sistema de saúde, a pessoa com a doença e familiares (Rodríguez-Blázquez; Forjaz; Lizán; Paz *et al.*, 2015). Estes custos são originados principalmente por internações em hospitais, gastos com remédios, consultas e infraestrutura adaptada para a doença, além da perda da produtividade e gastos com cuidadores que também exercem impactos econômicos (Findley, 2007). Dodel *et al.* (1998) comentam que a DP deve gerar ainda mais impactos financeiros na sociedade à medida que os dados de prevalência aumentem nas faixas etárias mais velhas. Os custos aumentam também com o avanço da doença, sendo que os indivíduos em estágios moderados a graves da doença gastam 4 vezes mais do que os com DP leve (Bohingamu Mudiyansele; Watts; Abimanyi-Ochom; Lane *et al.*).

1.3 Etiologia da DP

Embora a etiologia da DP ainda seja pouco compreendida, sabe-se que aproximadamente 95% dos casos são reconhecidos como esporádicos, ou seja, sem fator genético, enquanto

que apenas 5 a 10% dos casos são causados por mutações que levam à morte dos neurônios dopaminérgicos (Zesiewicz, 2019). Diversos fatores podem aumentar o risco de desenvolvimento da DP como a idade que é considerada um dos principais fatores de risco para a DP (**Figura 1**). Essa relação pode ser explicada pelo aumento da idade média e expectativa de vida aumentando o risco de DP (Collier; Kanaan; Kordower, 2017). Boa parte dos sintomas clínicos da DP torna-se evidente por volta dos 50 anos, porém algumas pessoas com idades menores podem já apresentar sintomas da doença. O início dos sintomas clínicos da DP envolve importantes eventos patogênicos como disfunções no proteassoma/lisossomo, dano oxidativo/nitrativo e inflamação com o avanço da idade, causando a neurodegeneração de neurônios dopaminérgicos da substância negra (Collier; Kanaan; Kordower, 2017; Reeve; Simcox; Turnbull, 2014).

Figura 1 - Principais fatores que aumentam ou diminuem o risco de desenvolvimento da DP. Os fatores de risco da DP podem ser tanto genéticos quanto epigenéticos (ambientais).



Apesar de a DP apresentar baixa prevalência, os fatores genéticos vêm sendo considerados protagonistas como fatores de riscos para desenvolvimento da doença. A primeira forma monogênica associada à DP foi o gene SNCA que codifica a proteína α sinucleína (Polymeropoulos; Lavedan; Leroy; Ide *et al.*, 1997). Logo após, outras mutações gênicas foram identificadas como as dos genes LRRK2, Parkina, VPS35, PINK1 e DJ-1 (Kalia; Lang, 2015; Kim; Alcalay, 2017; Lill, 2016). Estas formas monogênicas poderiam ser de mutações autossômicas

dominantes, como no caso dos genes SCNA, LRRK2 e VPS32, ou mutações autossômicas recessivas, como exemplo, os genes Parkina, PINK1 e DJ-1 (Stoker; Greenland, 2018). Até o momento, 26 genes já foram analisados e associados à DP (Lill, 2016).

Além dos fatores de risco como idade e mutações genéticas, estudos epidemiológicos identificaram outros fatores de risco ambientais associados à DP como, por exemplo, a associação entre uso/aplicação de pesticidas em lavouras e pessoas com DP de início tardio, assim como também foi demonstrado que o consumo de água do poço perto de locais onde se aplicava pesticida também se correlacionava com a ocorrência de casos de DP (**Ver na Figura 1**) (Schapira, 2009). Traumatismo craniano, laticínios, poluentes industriais, solventes e metais pesados também são estudados com fatores de risco para o desenvolvimento da DP, mas a relação entre eles ainda é inconclusiva (Chen; Ritz, 2018; Delamarre; Meissner, 2017; Gakidou; Afshin; Abajobir; Abate *et al.*, 2017).

Alguns fatores “protetores” podem diminuir o risco de desenvolver DP como, por exemplo, o tabagismo que possui forte correlação inversa com risco de desenvolvimento da DP e foi considerado “protetivo” contra a doença (Gakidou; Afshin; Abajobir; Abate *et al.*, 2017), embora novos estudos estejam em andamento com intuito de compreender como se dá esta relação. Consumo de café, uso de drogas anti-inflamatórias não esteroidais, uso de bloqueadores de canais de cálcio, níveis plasmáticos elevados de ácido úrico e consumo de álcool também são considerados fatores protetivos ao desenvolvimento da DP (**Ver Figura 1**), porém com menos evidências epidemiológicas (Kalia; Lang, 2015; Lee; Gilbert, 2016).

1.4 Fisiopatologia da DP

A DP é caracterizada pela disfunção generalizada e morte gradual dos neurônios dopaminérgicos da parte compacta da substância negra no mesencéfalo (SNpc) localizada no mesencéfalo (**Ver Figura 2**). Essa neurodegeneração leva à depleção do neurotransmissor dopamina (DA) no núcleo estriado do telencéfalo, principalmente nos núcleos caudado e putâmen (Olanow; Agid; Mizuno; Albanese *et al.*, 2004). Isto gera disfunção na via nigroestriatal e, conseqüentemente, contribui para o aparecimento das principais manifestações clínicas motoras da DP (**Ver Figura 3**). No momento do diagnóstico, acredita-se que os níveis de dopamina são reduzidos para aproximadamente 60% a 70% dos níveis normais (Schapira, 2009).

Figura 2 - A perda de neurônios da substância negra parte compacta (SNpc) é umas das causas da doença de Parkinson. Ilustração que demonstra as diferenças de pigmentação na substância negra mesencefálica (setas) de uma pessoa saudável (A) para uma pessoa com DP devido à morte de neurônios na substância negra parte compacta no mesencéfalo (B). Adaptado de Aron (2010).

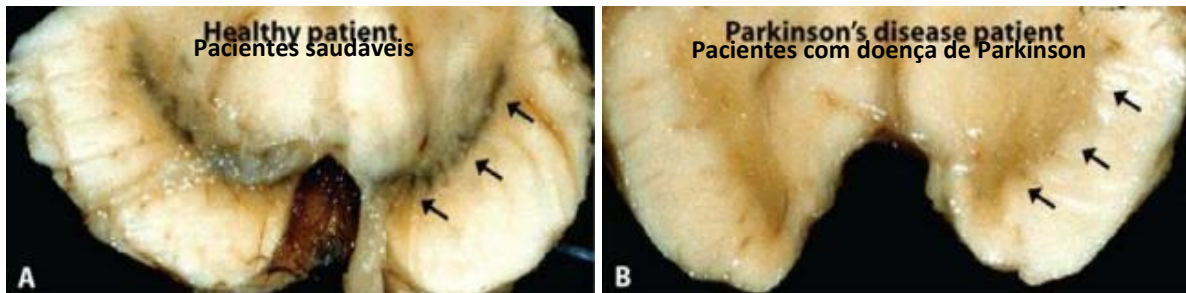
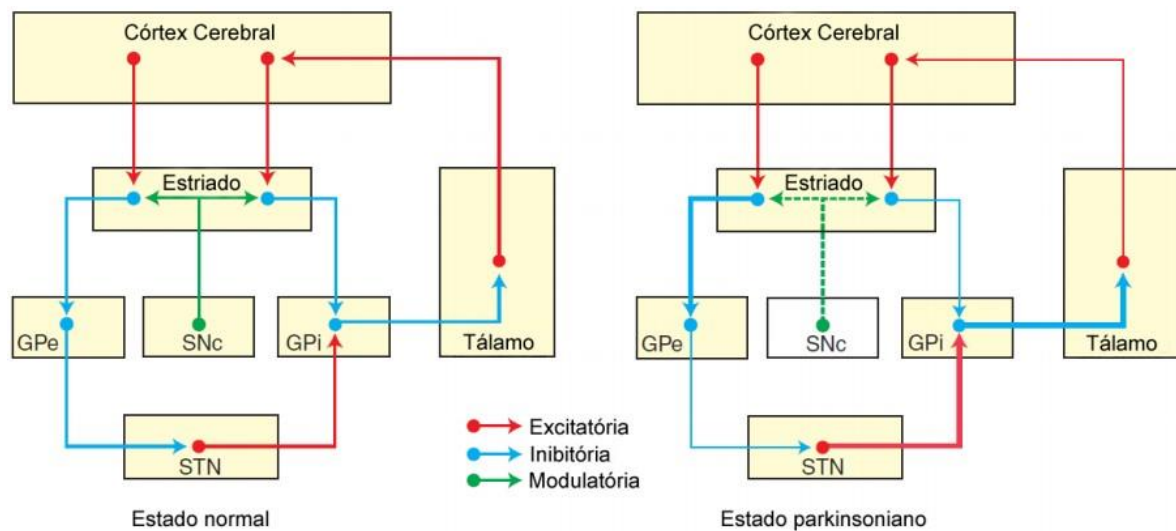
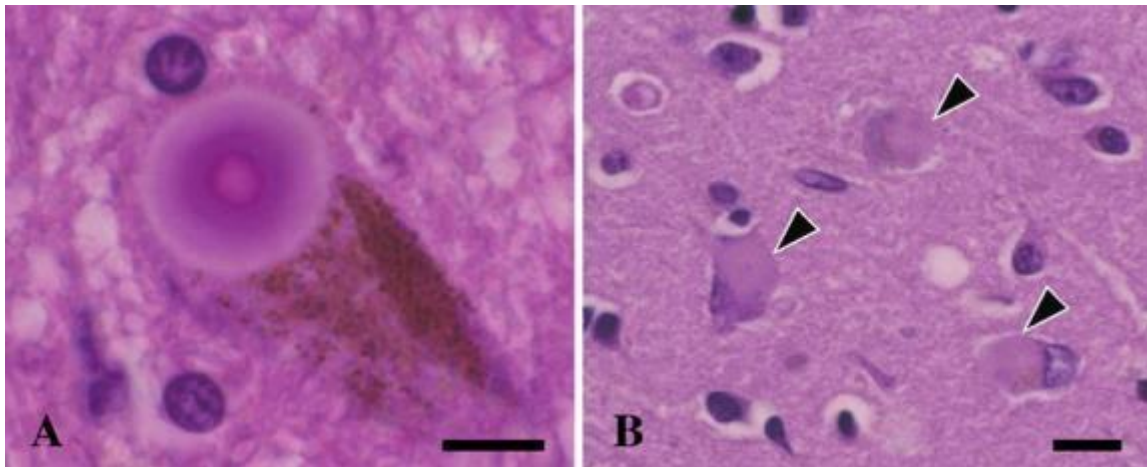


Figura 3 - Modelo esquemático da circuitaria neural dos núcleos da base do telencéfalo. A circuitaria neural dos núcleos da base do telencéfalo faz parte do circuito do controle motor e são constituídas por uma projeção cortico-estriatal, duas grandes projeções estriatal-palidais que dão origem às vias direta e indireta, e as projeções eferentes pálido-tálamo-cortical. As espessuras das setas correspondem à força de cada conexão de cada via, onde as setas mais grossas representam vias hiperativas e setas mais finas representam circuitos hipoativos que dificulta o início e execução dos movimentos como no estado parkinsoniano. Adaptado de Lanciego, Luquin e Obeso (2012). SNc: Substância negra parte compacta; GPe: Globo Pálido externo; GPi: Globo Pálido interno; STN: núcleo subtalâmico.



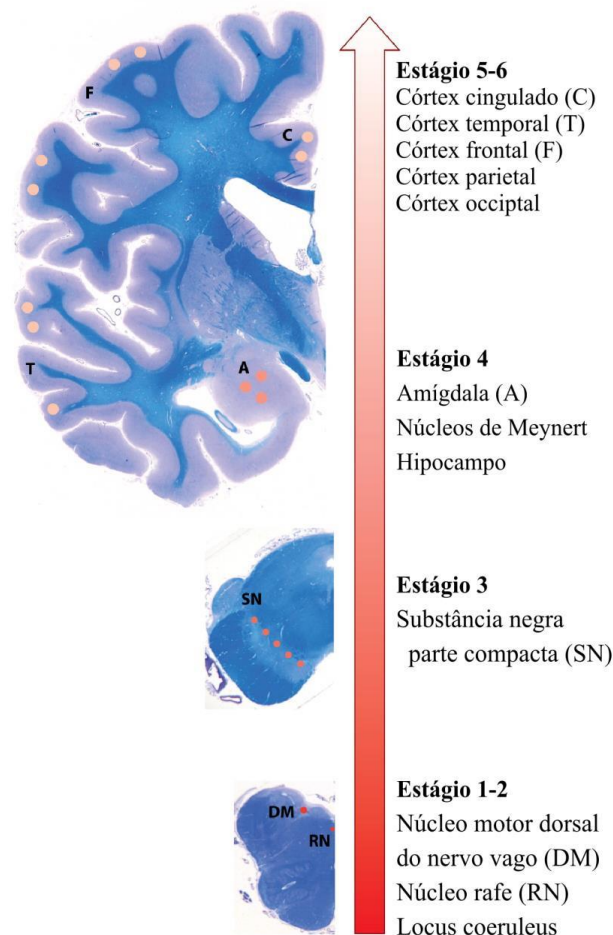
Outra característica patológica da DP foi descrita na tese de doutorado de Konstantin Tretiakoff (1919) no qual ele confirmou a presença de corpos intracitoplasmáticos nos neurônios sobreviventes no SNpc aos quais denominou de “corpos de *Lewy*” (Prediger; Bortolanza; De Castro Issy; Dos Santos *et al.*, 2014). Os corpos de *Lewy* contêm várias proteínas agregadas e enoveladas anormalmente (ver Figura 4), incluindo a α -sinucleína, por exemplo, e se acredita que esse acúmulo de proteínas alteradas tenha papel fundamental na doença (Mou; Ding; Fernandez-Funez, 2020). Uma série de evidências acumuladas nos últimos tempos mostra que a DP também se manifesta pela morte neuronal não dopaminérgica em regiões além da substância negra no mesencéfalo (Mou; Ding; Fernandez-Funez, 2020).

Figura 4 - Corpos de *Lewy*. Fotomicrografia dos corpos de *Lewy* em um neurônio da substância negra (A) e no córtex temporal (B). Adaptado de Wakabayashi (2013).



Em 2003, Braak e colaboradores postularam a hipótese de que a DP segue um caminho de neurodegeneração no eixo caudorrostral do encéfalo observado pela formação e pelo acúmulo de corpos de *Lewy* (Braak; Del Tredici; Rüb; De Vos *et al.*, 2003). O início desse percurso se daria inicialmente pelo bulbo mesencefálico e núcleo motor dorsal do nervo vago, seguindo para os núcleos pontinos, complexos coeruleus e subcoeruleus e, em seguida para o mesencéfalo, especialmente na substantia nigra. Em estágios mais avançados da DP, observam-se acúmulos de alfa sinucleína no prosencéfalo e, tardiamente, neurodegeneração em regiões corticais cerebrais (Braak; Ghebremedhin; Rüb; Bratzke *et al.*, 2004). O caminho da neurodegeneração na DP no Sistema Nervoso Central é mostrado na **Figura 5**. Essa extensa neurodegeneração em diversas regiões do encéfalo contribui para a manifestação complexa dos sintomas motores e não motores da DP (Hawkes; Del Tredici; Braak, 2010).

Figura 5 - Os estágios da Doença de Parkinson. No esquema em cortes coronais é apresentada os principais estágios da patologia da DP como proposto por Braak et al. (2003). Nos estágios 1-2, corpos de Lewy são encontrados dentro da medula e ponte. Apenas no estágio 3 da doença que a α -sinucleína agregada afeta a substância negra mesencefálica. Os estágios posteriores (4-6) envolvem comprometimentos gradativos das áreas do mesocórtex frontal, pré-frontais e associativas sensoriais, o que acaba levando a lesões substanciais nas regiões neocórtex cais no estágio 6. Imagem adaptada de Shulman, Jager e Feany (2011).



1.5 SINTOMATOLOGIA DA DOENÇA DE PARKINSON

A doença de Parkinson é caracterizada por uma combinação de sintomas motores e não motores, como descritos a seguir:

1.5.1 Sintomas motores da Doença de Parkinson

Os sintomas motores são reconhecidos como manifestações clínicas cardinais e, portanto, fazem parte do quadro clínico característico na DP. Os sintomas motores cardinais incluem tremor de repouso, bradicinesia, rigidez e instabilidade postural sendo esse último, mais presente em estágios avançados da doença (ver **Tabela 2**). Além dos sintomas motores cardinais, existem sintomas clínicos secundários que impactam diretamente a vida das pessoas com

DP como deformidades posturais, hipomímia, disartria, disfagia, dialorréia, distonia, deformidade estriatal e camptocormia (Jankovic, 2008).

1.5.1.1 Definindo os sintomas motores cardinais da Doença de Parkinson

Tremor: Consiste nas oscilações rítmicas em torno de um ponto fixo na posição de repouso do corpo humano; iniciam unilateralmente e se espalham para o lado contralateral do corpo com o passar do tempo. A frequência dos tremores ocorre em torno de 3 a 7 Hz (Homa-Youn, 2018). É considerado o primeiro sintoma e se estima que afeta 90% das pessoas com DP em algum momento de suas vidas (Zesiewicz, 2019). Em 80% dos casos, os tremores ocorrem nos membros superiores, principalmente nas mãos, enquanto tremores nas pernas, queixo e mandíbula ocorrem com menos frequência (Sveinbjornsdottir, 2016).

Bradicinesia: É definida como lentidão e diminuição da amplitude e/ou velocidade de movimento (com ou sem paradas progressivas) após os movimentos serem iniciados e continuados (Postuma; Berg; Stern; Poewe *et al.*, 2015). Este sintoma pode ser considerado pré-requisito para o diagnóstico quando está associado a outro sintoma motor. Pessoas com DP descrevem essa manifestação como fraqueza, lentidão ou até mesmo cansaço. A bradicinesia compromete diversos domínios, incluindo a voz, movimentos da face e a marcha.

Rigidez: Refere-se à resistência de um membro quando flexionado passivamente. Nesse caso, os músculos agonistas e antagonistas são ativados simultaneamente (Zesiewicz, 2019), comprometendo segmentos proximais do corpo (pescoço, ombros e quadris) ou distalmente (pulsos e tornozelos) ou mesmo qualquer região do corpo. Sua manifestação está associada com o aumento do desconforto e da dor. O ombro doloroso é um dos relatos mais frequentes em pessoas com DP e podendo ser confundido até mesmo com doenças osteomioarticulares, incluindo bursite, artrite ou lesão no manguito rotador.

Instabilidade postural: É uma das principais características da DP e é definida como o comprometimento do equilíbrio que interfere na capacidade de manter ou mudar a postura, por exemplo, ficar em pé e andar em linha reta (Kim; Cheon; Seo; Ryu *et al.*, 2013). Apesar de algumas pessoas com DP apresentarem a instabilidade postural no diagnóstico precoce, ela é mais evidenciada em estágios mais avançados da DP (Palakurthi; Burugupally, 2019). Além disso, ela possui relação com aumento no risco de quedas em pessoas com DP o que contribui para o risco de fraturas de quadril.

Tabela 2 - Principais manifestações clínicas motoras e não motoras na DP

Sintomas motores	Sintomas não motores
Tremor: Consiste nas oscilações rítmicas ao em torno de um ponto fixo na posição de repouso do corpo humano	Disfunções cognitivas: disfunções executivas, na memória, atenção e funções visuoespaciais; Desenvolvimento de quadro demencial
Rigidez muscular	Depressão, apatia, ansiedade, psicoses
Bradicinesia: lentidão dos movimentos voluntários	Distúrbios no sono
Instabilidade Postural	Disautonomia: constipação, hipotensão ortostática, disfunção urinária e sexual
Sintomas motores secundários: deformidades posturais, hipomímia, disartria, disfagia, sialorréia	Sintomas sensoriais: anosmia, parestesia e dor

1.5.2 Os sintomas não motores da Doença de Parkinson

Até alguns anos atrás, acreditava-se que a DP era considerada um distúrbio apenas motor. No entanto, o que se sabe hoje é que os sintomas não motores antecedem aos sintomas motores e estão presentes nos diferentes estágios temporais da doença. Alguns destes sintomas podem surgir em estágios iniciais da doença quando ainda não é possível concluir diagnóstico clínico (Hawkes; Del Tredici; Braak, 2010). Os sintomas não motores mais bem caracterizados incluem disfunções executivas que podem contribuir para o avanço da demência e desordens do humor (**ver Tabela 2**).

Disfunções cognitivas. É um dos sintomas não motores mais prevalentes com uma taxa de prevalência de aproximadamente 20% em pessoas com DP (Rana; Ahmed; Chaudry; Vasan, 2015). Essas disfunções são caracterizadas principalmente por comprometimentos nas funções executivas, memória, atenção e funções visuoespaciais (Roheger; Kalbe; Liepelt-Scarfone, 2018). O comprometimento cognitivo leve é visto nos estágios iniciais da doença e é caracterizado por progressivo declínio que não agrava o suficiente para afetar o funcionamento da vida diária normal. Em estágios mais tardios, é possível que esse comprometimento cognitivo progrida para a demência que é manifestada por déficits cognitivos severos que afetam as funções da vida diária dos pacientes, sendo mais intensos nas funções executivas e atenção (O'Callaghan; Lewis, 2017). Estudos longitudinais estimaram que 50% das pessoas com DP desenvolvem demência após 10 anos do início da doença e 80% apresentam demência após 20 anos do início da doença (Cosgrove; Alty; Jamieson, 2015).

Desordens do humor e a ansiedade: Estão presentes, porém geralmente são subdiagnosticadas devido sua sobreposição com outras características clínicas da DP. A depressão, a apatia e a ansiedade são as mais reconhecidas na doença. Depressão ocorre clinicamente em 40 a 50% das pessoas com DP e é caracterizado pela perda de interesse, fadiga, irritabilidade, falta de energia, indecisão e tristeza (Marsh, 2013). Apatia é uma desordem do humor definida como um estado de diminuição da motivação manifestada por uma redução nos comportamentos direcionados a determinados objetivos e caracterizada por redução de interesses ou emoções (Pagonabarraga; Kulisevsky; Strafella; Krack, 2015). Ansiedade é manifestada por meio de ataques de pânico, transtorno de ansiedade generalizada ou várias fobias e, geralmente, é acompanhada por palpitações no coração, tonturas e falta de ar. Aproximadamente 25 a 40% das pessoas com DP possuem transtornos de ansiedade (Rana; Ahmed; Chaudry; Vasan, 2015).

Outros sintomas não motores. Além dos sintomas não motores citados acima, outros também fazem parte da sintomatologia e podem estar presentes durante os diferentes estágios da doença. Os distúrbios do sono, por exemplo, afetam a maioria das pessoas com DP e assumem formas diversas, dentre elas a insônia e distúrbio de comportamento do sono REM (do acrônimo inglês *Rapid Eyes Movements*) são os mais descritos. Outras alterações do humor como as psicoses também estão presentes na DP (Gallagher; Schrag, 2012). A disautonomia ou disfunção autonômica são comuns como constipação, hipotensão ortostática, disfunção urinária e sexual (Schapira; Chaudhuri; Jenner, 2017). Disfunções sensoriais também são manifestações clínicas da DP e praticamente todo paciente experimenta pelo menos um sintoma (Pfeiffer, 2016; Schapira; Chaudhuri; Jenner, 2017). Essas disfunções aumentam em gravidade com a progressão da doença como a perda do olfato que é desenvolvida em mais de 90% das pessoas com DP. Relatos de dor, sendo ela musculoesquelética, neuropática, relacionada à distonia, dor primária ou central parkinsoniana ou associada à acatisia, também fazem parte das principais disfunções sensoriais na DP (Pfeiffer, 2016).

1.6 Qualidade de vida nas pessoas com doença de Parkinson

A qualidade de vida é um conceito complexo e multifatorial e é definida como a percepção do indivíduo de sua posição na vida, no contexto cultural e sistema de valores nos quais ele vive e em relação aos seus objetivos, expectativas, padrões e preocupações (The Whoqol Group, 1995). Ela enfatiza a avaliação subjetiva do indivíduo quanto a sua satisfação pessoal em relação à vida, ao ambiente e à suas condições físicas, psicológicas e sociais. Os sintomas clínicos da DP impactam frontalmente na qualidade de vida das pessoas com DP, pois a adaptação à rotina da doença provoca mudanças financeira, familiar e social.

A qualidade de vida de pessoas com DP é afetada pela manifestação dos sintomas motores, não motores, efeitos colaterais do tratamento e manutenção subsequente (Chaudhur, 2011; Leroi; Ahearn; Andrews; McDonald *et al.*, 2011), bem como pela influência das relações interpessoais, questões financeiras e familiares. Pessoas com DP apresentam menor qualidade de vida do que pessoas saudáveis como apontado por alguns estudos, especialmente nos domínios relacionados a aspectos físicos e cognitivos (Zhao; Yang; Zhang; Zhang *et al.*, 2021). Com a progressão da DP, a qualidade de vida tende a piorar, principalmente, devido a comprometimentos na mobilidade, prejuízos nas atividades de vida diária e na comunicação (Candel-Parra; Córcoles-Jiménez; Delicado-Useros; Hernández-Martínez *et al.*, 2021). Por outro lado, crescentes evidências demonstraram que os sintomas não motores contribuem intensamente na piora da qualidade de vida de pessoas com DP, com maior destaque para a depressão, comprometimentos cognitivos, apatia e ansiedade (Barone; Erro; Picillo, 2017).

1.7 Abordagens terapêuticas não farmacológicas para tratamento da doença de Parkinson

Terapias não farmacológicas têm sido usadas para atenuar os comprometimentos motores e não motores em pessoas com DP, sendo usadas com tratamentos complementares aos cuidados farmacológicos. Estas abordagens terapêuticas incluem programas de atividade física, fisioterapia, terapia ocupacional, fonoaudiologia, entre outras (Montgomery Jr, 2004; Witt; Kalbe; Erasmí; Ebersbach, 2017). Tratamentos cirúrgicos como a estimulação cerebral profunda, apesar de ser tratamento não farmacológico e possuir ampla aceitação pela comunidade médica, é um tratamento limitado à pessoas com DP sem problemas psiquiátricos e/ou parkinsonismo atípico, pois do contrário induz riscos adicionais (Demaagd; Philip, 2015; Pouratian; Thakkar; Kim; Bronstein, 2012). Logo, abordagens terapêuticas não farmacológicas e que não sejam invasivos têm sido cada vez mais investigadas e procuradas por pessoas com DP no intuito de minimizar os comprometimentos motores e não motores, objetivando manutenção da independência e melhora na qualidade de vida.

A atividade física faz parte destas abordagens terapêuticas não medicamentosas e não invasivas, tendo potencial para atenuar o declínio motor e cognitivo decorrente da DP, além de desempenhar papel preventivo nos aspectos físicos e da saúde mental nas pessoas com DP (Bhalsing; Abbas; Tan, 2018; De Carvalho; Sá Filho; Murillorodriguez; Rocha *et al.*, 2018; Fayyaz; Jaffery; Anwer; Zil-E-Ali *et al.*, 2018; Goodwin; Richards; Taylor; Taylor *et al.*, 2008; Lauzé; Daneault; Duval, 2016). Em modelos experimentais de DP em pequenos roedores, exercícios físicos forçados no membro comprometido promoveram a atenuação dos déficits motores

por ativarem a via nigrostriatal dos neurônios dopaminérgicos, aumentando assim a neuroproteção (Hou; Chen; Liu; Qiao *et al.*, 2017). Concomitantemente, foram demonstrados efeitos adicionais em eventos relacionados à neuroplasticidade em seres humanos com DP e submetidos à atividade física, principalmente no aumento da excitabilidade da via córticomotora relacionada ao nível mínimo de um determinado estímulo necessário para produzir uma resposta comportamental definida no sistema motor através da via corticoespinhal (Fisher; Wu; Salem; Song *et al.*, 2008), aumento no volume da substância cinzenta (Sehm; Taubert; Conde; Weise *et al.*, 2014) e os níveis de BDNF no tecido nervoso (Hirsch; Van Wegen; Newman; Heyn, 2018).

Embora se saiba de forma clara sobre o potencial benéfico da atividade física para pessoas com DP nos sintomas motores e na extensa sintomatologia não motora, os resultados obtidos até o presente momento ainda são inconclusivos. O estudo de Lauzé e colaboradores (2016) foi o que mais se aproximou dessa discussão, pois eles demonstraram que a atividade física teve efeitos mais acentuados nos sintomas motores e na qualidade de vida enquanto que nos sintomas não motores de pessoas com DP os efeitos da atividade física foram menos eficazes, principalmente nos episódios depressivos (Lauzé; Daneault; Duval, 2016). Vale ressaltar que mesmo com o baixo potencial de melhora, as pesquisas em sintomas não motores ainda são recentes e emergentes. Portanto, a necessidade de investigar os efeitos da atividade física nestes sintomas não motores da DP é uma ação imperativa da ciência mundial.

Entre as abordagens terapêuticas baseadas na atividade física como, por exemplo, fisioterapia (Tomlinson; Patel; Meek; Herd *et al.*, 2012), exercícios de resistência aeróbica (Uc; Doerschug; Magnotta; Dawson *et al.*, 2014), treinamento de força (De Lima; Ferreira-Moraes; Alves; Alves *et al.*, 2019) e terapia ocupacional (Sturkenboom; Graff; Hendriks; Veenhuizen *et al.*, 2014) tem sido largamente testadas para minimizar o desenvolvimento progressivo da DP. Existem outras abordagens não convencionais de atividade física que cada vez mais estão sendo adotadas, apesar de suas investigações ainda serem recentes, tais como o Tai Chi (Choi, 2016), a terapia virtual (Maggio; De Cola; Latella; Maresca *et al.*, 2018) e a atividade física baseada em terapia em dança (De Natale; Paulus; Aiello; Sanna *et al.*, 2017).

1.8 Atividade física baseada em movimentos de dança como tratamento adjuvante para a DP

Nos últimos anos, o tema atividade física baseada em movimentos de dança teve aumento de interesse por sua aplicabilidade terapêutica em pessoas com doenças neurodegenerativas, especialmente em pessoas com Doença de Parkinson (Kalyani; Sullivan; Moyle; Brauer

et al., 2019; Lossing; Moore; Zuhl, 2017; Patterson; Wong; Prout; Brooks, 2018). A atividade física baseada em movimentos de dança é vantajosa por ser multidimensional com estimulação multissensorial, motora e ainda auxiliar nas funções cognitivas (McGill; Houston; Lee, 2014; Teixeira-Machado; Arida; De Jesus Mari, 2019). Ela possui capacidades físicas em comum à maioria dos exercícios físicos tradicionais tais como força, capacidade aeróbica, flexibilidade e também funções neuromusculares que inclui equilíbrio, mobilidade, coordenação motora e agilidade (Earhart, 2009; Netz, 2019).

Por exemplo, as funções cognitivas são requisitadas na realização de atividade física baseada em movimentos de dança por meio da aprendizagem motora, memória, atenção e sincronia com elementos rítmicos externos como a frequência da batida da música (De Dreu; Kwakkel; Van Wegen, 2015; Dhami; Moreno; Desouza, 2015; Petzinger; Fisher; Mcewen; Beeler *et al.*, 2013). Outro aspecto importante é que a rotina coreografada de movimentos que a dança proporciona também gera estímulo sensorial e percepção emocional (Sharp; Hewitt, 2014). De Natale *et al.* (2017) mostraram que após 10 semanas de atividade física baseada em movimentos de dança, pessoas com DP tiveram melhora na função executiva, apesar de não deixar claro quais foram os tipos de funções executivas específicas que demonstraram melhora. A atividade física baseada em movimentos de dança também promoveu melhoras na atenção e na memória de trabalho verbal em pessoas com DP submetidos a estilos variados de dança (Ventura; Barnes; Ross; Lanni *et al.*, 2016). Além disso, pessoas com DP relatam que a atividade física baseada em movimentos de dança também é considerada uma atividade prazerosa, apresentam engajamento social e ótima adesão (Kunkel; Fitton; Roberts; Pickering *et al.*, 2017; Michels; Dubaz; Hornthal; Bega, 2018; Shanahan; Morris; Bhriain; Saunders *et al.*, 2015).

Em relação aos tipos de atividade física baseada em movimentos de dança aplicados, o tango argentino é o estilo mais frequentemente usado, de acordo com a literatura científica (Kalyani; Sullivan; Moyle; Brauer *et al.*, 2019), mas outros estilos têm sido usados também como valsa, foxtrote, dança irlandesa, dança latino-americana e zumba (Delextrat; Bateman; Esser; Targen *et al.*, 2016; Hulbert; Ashburn; Roberts; Verheyden, 2017; Prewitt; Charpentier; Brosky; Urbscheit, 2017; Volpe; Signorini; Marchetto; Lynch *et al.*, 2013). Intervenções com estilos de dança combinados também apresentaram resultados positivos no equilíbrio, marcha, tremor e algumas disfunções cognitivas (Bearss; McDonald; Bar; Desouza, 2017; Dahmen-Zimmer; Jansen, 2017; Prewitt; Charpentier; Brosky; Urbscheit, 2017; Westheimer; Mcrae; Henschcliffe; Fesharaki *et al.*, 2015). Por outro lado, alguns trabalhos que usaram atividades físicas baseadas em movimentos de dança não demonstraram diferenças significativas na maioria das

variáveis analisadas (Clifford; Robey; Dixon, 2017; Kunkel; Fitton; Roberts; Pickering *et al.*, 2017).

A influência da atividade física baseada em movimentos de dança nas alterações cognitivas ainda é um tema emergente. A maioria dos estudos tem demonstrado resultados positivos relacionados à atenuação de sintomas motores e melhora da qualidade de vida, porém é muito comum que os ensaios investiguem apenas um único aspecto ou sintoma da doença quando o ideal seria analisar os vários aspectos motores e não motores de pessoas com DP. Além disso, os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança por períodos prolongados no tratamento da DP, ainda não são muito bem esclarecidos (Aguiar; Da Rocha; Morris, 2016; Shanahan; Morris; Bhriain; Saunders *et al.*, 2015), visto que não há consenso acerca de variáveis como intensidade, tempo de duração da intervenção, frequência semanal e tempo de duração das sessões. Portanto, mais estudos acerca da atividade física baseada em movimentos de dança em longo prazo na DP devem ser investigados e avaliados como abordagem adjuvante para tratamento de pessoas com DP.

No presente trabalho, investigamos pela primeira vez os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança no movimento, nas funções executivas, nos episódios depressivos e na qualidade de vida em pessoas com doença de Parkinson.

2 JUSTIFICATIVA

A doença de Parkinson é uma das doenças crônicas neurodegenerativas mais incidentes no mundo e acarreta diversos sintomas motores e não motores que contribuem para o aumento da incapacidade funcional. Ela está presente em todos os grupos étnicos e classes econômicas, atingindo mais de 1% da população mundial acima de 60 anos. Além disso, a doença não tem cura e boa parte dos tratamentos farmacológicos atenuam apenas os sintomas motores. Portanto, há a necessidade imperativa de novas abordagens terapêuticas com o intuito de serem complementares ao tratamento farmacológico. A atividade física baseada em movimentos de dança, por estabelecer interações cognitivas, motoras, auxiliar na melhora proprioceptiva e sincronização rítmica, apresenta potencial para ser uma das alternativas de terapias adjuvantes ao tratamento farmacológico de pessoas com DP. Porém, os estudos acerca dos efeitos dessa estratégia terapêutica nos sintomas não ainda são emergentes e recentes, havendo a necessidade de se preencher lacunas acerca dos seus efeitos nas funções cognitivas, episódios depressivos e qualidade de vida nas pessoas com doença de Parkinson.

3 HIPÓTESE

H₀: A atividade física baseada em movimentos de dança melhora o movimento, funções executivas, episódios depressivos e qualidade de vida em pessoas diagnosticadas com DP.

4 OBJETIVOS

4.1 Objetivo geral

- Avaliar os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança no movimento, nas funções executivas, nos episódios depressivos e na qualidade de vida pessoas com DP.

4.2 Objetivos específicos

- Avaliar os efeitos atividade física baseada em movimentos de dança na marcha e equilíbrio de pessoas com DP usando-se a Avaliação da Mobilidade Orientada pelo Desempenho.
- Avaliar os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança nas funções executivas de pessoas com DP usando-se a Bateria de Avaliação Frontal.
- Avaliar os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança nos episódios depressivos de pessoas com DP usando a Escala de Depressão de Montgomery e Asberg.
- Avaliar os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança na qualidade de vida de pessoas com DP usando-se o Questionário de Qualidade de Vida na Doença de Parkinson – 39 itens.
- Avaliar os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança na severidade da DP em pessoas com DP usando-se a Escala Unificada de Avaliação da Doença de Parkinson – versão MDS-UPDRS.

5 MATERIAL E MÉTODOS

5.1 Sujeitos da pesquisa

Os sujeitos da presente pesquisa foram selecionados por meio de inscrições realizadas no site do grupo Parkinson (www.grupoparkinson.org). Selecionamos 20 pessoas diagnosticados com Doença de Parkinson. Todos os sujeitos da pesquisa foram acompanhados por um neurologista durante todo o período do estudo.

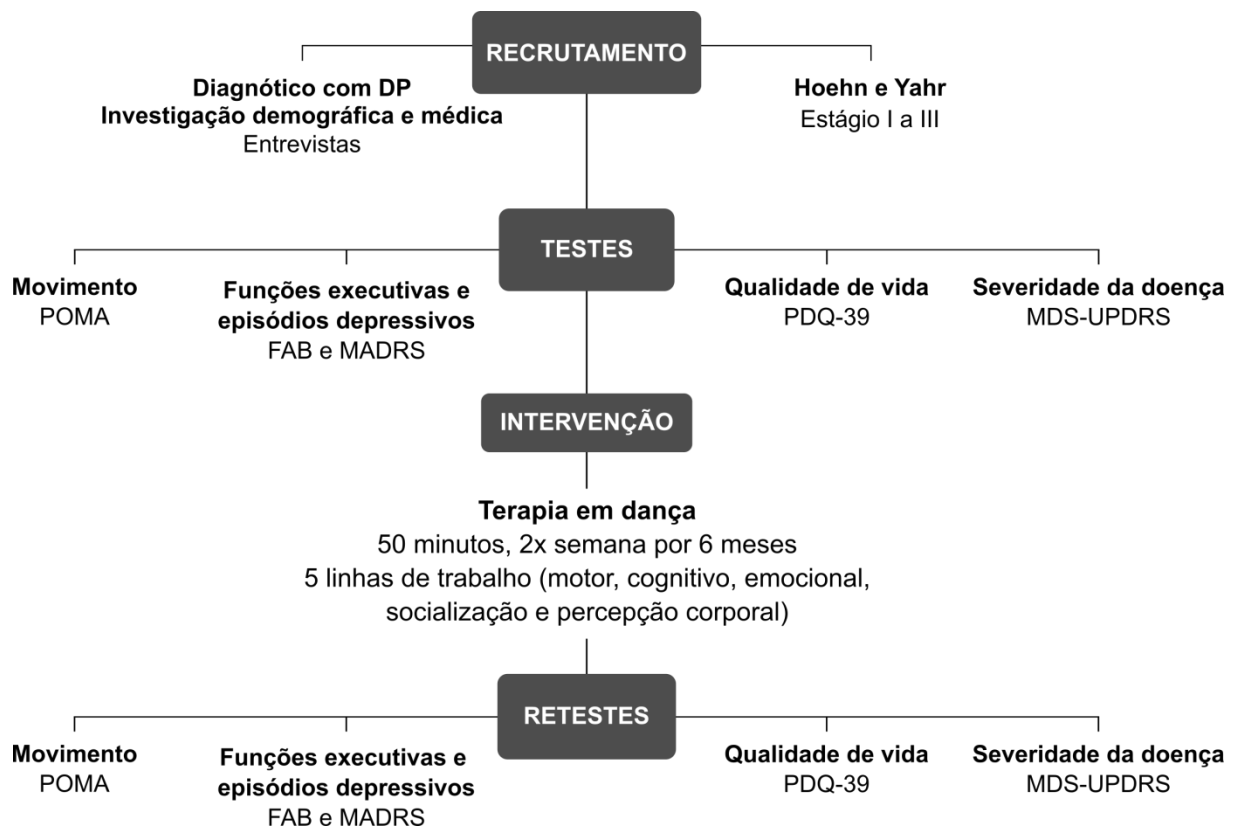
Todos os procedimentos adotados neste projeto de pesquisa estavam de acordo com as normas e diretrizes de pesquisas em seres humanos citadas na Resolução nº 466, de 12 de dezembro de 2012 do Conselho Nacional de Saúde (Resolução nº 466, 2013) e não causaram dor ou sofrimento aos sujeitos da presente pesquisa, nem tampouco usamos procedimentos invasivos durante a realização da pesquisa. Os sujeitos da pesquisa assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para participar do estudo (**Anexo 1**). O presente projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos do Instituto de Ciências da Saúde – ICS/UFPA (Parecer CEP: 1.338.241/ CAAE: 49347115.0.0000.0017). O estudo foi registrado no Registro Brasileiro de Ensaio Clínicos: RBR-3bhbrb5.

5.2 Critérios de inclusão e exclusão

Os critérios de inclusão consistem: pessoas de ambos os sexos com diagnóstico clínico de DP (de acordo com os critérios do Banco de Cérebro de Londres) entre os estágios I a III segundo a escala de Hoehn & Yahr; capazes de dar consentimento de forma autônoma para a realização dos procedimentos para a atividade física baseada em movimentos de dança e em tratamento farmacológico para DP.

Os critérios de exclusão consistem em pessoas incapazes de realizar as atividades motoras e cognitivas propostas pela intervenção do estudo (atividade física baseada em movimentos de dança); que não concluíram todas as etapas do estudo (protocolos de avaliação e da intervenção); com neuropatologias adicionais à DP e/ou demais comorbidades. Todos os participantes concordaram em participar do estudo e assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. A **Figura 6** descreve as etapas do protocolo de estudo.

Figura 6 - Fluxograma das etapas do estudo. Esquema demonstrativo das etapas do estudo e protocolos de avaliação e intervenção utilizados.



5.3 Atividade física baseada em movimentos de dança

O protocolo de atividade física baseada em movimentos de dança consiste em sessões de dança conduzidas por professores integrantes do projeto de extensão Grupo Parkinson (Portaria 103/2020 – ICA/UFGA e Protocolo: 23073.012813/2020.46). O protocolo de intervenção é realizado em uma sala com instalações apropriadas (paredes, piso, cadeiras, iluminação e climatização). O projeto usa metodologias específicas de exercícios e coreografias relacionadas aos diferentes estilos de dança e voltadas às necessidades e limitações físicas de pessoas com DP. O protocolo de movimentos a serem realizados na atividade física baseada em movimentos de dança será descrito a seguir.

Os sujeitos da presente pesquisa foram submetidos a 2 (duas) sessões semanais de atividade física baseada em movimentos de dança, com duração de 50 (cinquenta) minutos, no turno da tarde, por um período de 6 (seis) meses (aproximadamente 48 sessões por semestre). Cada sessão de atividade física baseada em movimentos de dança foi dividida em três fases: aquecimento (10 minutos), atividade motora principal (30 minutos) e

relaxamento (10 minutos). O aquecimento consistia em movimentos direcionados para a mobilidade, marcha e equilíbrio, bem como ao uso de facilitadores da interação social (cumprimentos, conversas e atividades em grupo). Atividades planejadas no aquecimento são mostradas na **Figura 7**. A atividade motora consistia na realização de movimentos de diferentes estilos de dança que incluem o tango, danças urbanas, samba, balé, dança contemporânea e danças regionais (carimbó e brega) bem como de atividades que envolvam jogos associados à música e ao ritmo. Trabalhos da atividade motora principal são demonstrados nas **Figuras 8**. Entre esses estilos de danças, foram escolhidos movimentos e combinações de elementos coreográficos que possam ser adaptados e inseridos no contexto das limitações e necessidades de pessoas com DP. O relaxamento consiste de atividades físicas que diminuam o ritmo de trabalho dos músculos esqueléticos desencadeado pelo volume e intensidade da atividade motora (Ver **Figura 9**).

Figura 7 - Atividades realizadas com estimulação motora e cognitiva durante o aquecimento precedente à atividade física baseada em movimentos de dança. Exercícios físicos realizados em círculo no início das sessões de atividade física baseada em movimentos de dança e direcionados ao trabalho da mobilidade (A). Exercícios que estimulam a integração cognitivo-motora, principalmente, a imaginação, formação de imagens mentais e a criatividade (B).

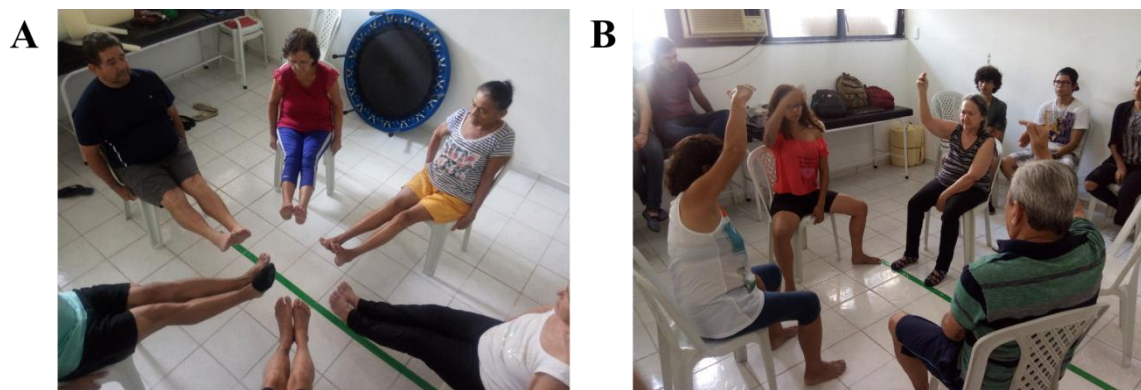


Figura 8 - Atividades físicas realizadas com enfoque motor na parte principal da atividade física baseada em movimentos de dança. Condução de movimentos do balé e adaptados a pessoas com DP (A). Exercícios voltados ao equilíbrio e a coordenação motora (B).



Figura 9 - Atividades físicas realizadas com enfoque no sistema somatossensorial, motor e na interação social durante o relaxamento. Exercícios realizados no chão com o objetivo de trabalhar a respiração e diminuir a intensidade causada na atividade motora principal (A). Atividades voltadas às interações sociais (B).



As sessões de atividade física baseada em movimentos de dança são estruturadas levando-se em consideração o estado fisiopatológico e sintomatológico da DP. Para isso, desenvolvemos cinco linhas de trabalho que serviram como base no planejamento das sessões de atividade física baseada em movimentos de dança voltada às principais alterações motoras e não motoras (**Figura 10**). **1)** A linha de estimulação motora consiste em exercícios físicos voltados para marcha em diferentes direções e para o equilíbrio estático e dinâmico e coordenação motora. **2)** A linha de estimulação cognitiva consiste em atividades voltadas às principais funções cognitivas como memória, funções executivas, funções visuoespaciais e atenção. **3)** A linha de estimulação emocional tem como proposta a realização de atividades direcionadas à expressão corporal e aspectos emocionais. **4)** A estimulação à socialização tem como objetivo a realização de atividades direcionadas às relações interpessoais e intrapessoais. E, por último, **5)** a estimulação percepção corporal que consiste em atividade física orientada à educação somática, respiração e estímulos táteis.

Figura 10 - As cinco linhas de trabalho que norteiam a construção das sessões da atividade física baseada em movimentos de dança aplicada em pessoas com DP. A atividade física baseada em movimentos de dança foi aplicada usando um método específico direcionado a DP desenvolvida em torno de cinco linhas de trabalho correspondentes às funções neuropsicológicas afetadas pela doença.



5.4 Protocolos de avaliação dos efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança em pessoas com DP

As pessoas com DP são avaliadas antes e após a intervenção da atividade física baseada em movimentos de dança por meio de testes para análise do movimento, das funções executivas e dos episódios depressivos, questionário de qualidade de vida e escala de avaliação da severidade da DP descritos a seguir (**ver também Tabela 3**). Cada protocolo de teste é vinculado a uma ou mais linhas de trabalhos utilizadas no planejamento das sessões de atividade física baseada em movimentos de dança com intuito de avaliar a sintomatologia das pessoas com DP antes e após ser submetido à intervenção proposta no estudo.

a) A análise do Movimento:

Avaliação da Mobilidade Orientada pelo Desempenho – POMA (do acrônimo inglês *Performance Oriented Mobility Assessment*). O POMA é um protocolo que detecta fatores de risco para ocorrência de quedas. O protocolo é dividido em duas partes: 1) avaliação do equilíbrio e 2) avaliação da marcha. Os testes funcionais de equilíbrio reproduzem alterações que as mudanças de posição do corpo causam nos sistemas sensoriais (propriocepção, visual e vestibular) durante a realização das atividades de vida diária, enquanto a avaliação da marcha reflete a segurança e a eficiência do deslocamento no ambiente. A pontuação dá-se com três níveis de respostas qualitativas para as manobras de equilíbrio e com dois níveis para as manobras de marcha (Tinetti; Williams; Mayewski, 1986). **ANEXO I.**

b) Funções Executivas:

Escala de avaliação frontal – FAB (do acrônimo inglês *Frontal Assessment Battery*). Teste que avalia diferentes domínios da função executiva, dividindo-as em seis partes: 1) conceituação, 2) fluência lexical, 3) programas motores, 4) sensibilidade à interferência, 5) controle inibitório e 6) comportamento de preensão. Cada um dos subitens recebe pontuação de 0 a 3 pontos, com escore no máximo somados de 18 pontos. Portanto, quanto maior a pontuação, melhor o desempenho das funções executivas (Dubois; Slachevsky; Litvan; Pillon, 2000). **ANEXO II.**

c) Episódios depressivos:

Escala de Avaliação da Depressão de Montgomery e Asberg – MADRS (do acrônimo inglês *Montgomery and Asberg Depression Rating Scale*). A escala avalia a gravidade dos episódios depressivos. Ela consiste em um questionário com 10 perguntas. As classificações baseiam-se em uma entrevista clínica, passando de perguntas amplamente formuladas sobre sintomas depressivos para perguntas mais detalhadas como forma de classificar a gravidade do quadro depressivo (Montgomery; Åsberg, 1977). **ANEXO III.**

d) Qualidade de Vida:

Questionário sobre a Doença de Parkinson – PDQ-39 (do acrônimo inglês *39Item Parkinson's Disease Questionnaire*). Questionário específico que avalia a qualidade de vida de pessoas com doença de Parkinson. Foi desenvolvido no Reino Unido, em 1995, e traduzido em 30 línguas. Em 2010 foi validado e implantado no Brasil (Peto; Jenkinson; Fitzpatrick; Greenhall, 1995). Ele é composto de 39 perguntas divididas em oito dimensões: mobilidade, atividade da vida diária, bem-estar emocional, estigma, apoio social, cognição, comunicação e desconforto corporal. Quanto maior a pontuação total menor a qualidade de vida. **ANEXO IV.**

e) Severidade da doença de Parkinson:

Escala Unificada de Avaliação da Doença de Parkinson – versão MDSUPDRS (do acrônimo inglês *Movement Disorder Society - Unified Parkinson's Disease Rating Scale*). A Escala Unificada de Avaliação da Doença de Parkinson foi criada em 1987 e é amplamente utilizada para monitorar a progressão da doença de Parkinson e a eficácia do tratamento medicamentoso. Ela surgiu a partir da necessidade de se obter um método uniforme para avaliar os sinais da DP. A UPDRS existe em diferentes versões e todas mantêm os pontos fortes da escala original e a mesma subdivisão em quatro seções. A versão mais recente é resultante da revisão feita pelo Conselho Executivo Internacional da *Movement Disorder Society* (MDS) que é responsável por avaliar os pontos fracos ou que não são muito bem esclarecidos na escala para torná-la ainda mais eficiente. A MDS-UPDRS é constituída em sua totalidade por 50 itens divididos em quatro seções: **1)** sintomas não motores; **2)** influência dos sintomas motores nas atividades de vida diária (AVD); **3)** avaliação motora e **4)** complicações motoras (Goetz; Tilley; Shaftman; Stebbins *et al.*, 2008). **ANEXO V.**

Tabela 3 - Dimensões relacionadas à sintomatologia e os protocolos utilizados para avaliação dos seus resultados em pessoas com DP.

Dimensões	Definições	Protocolos de avaliação
	Motor	
Equilíbrio e Marcha	Avaliação do risco de queda, do equilíbrio e da marcha	POMA
	Funções executivas	
Função executiva	Flexibilidade cognitiva, controle inibitório e memória de trabalho	FAB
	Episódios depressivos	
Depressão		MADRS
	Qualidade de vida	
Qualidade de vida		PDQ-39
	Sintomatologia	
Avaliação da DP	Severidade da DP	MDS-UPDRS

5.5 Análise estatística

Os dados numéricos obtidos foram tabulados, organizados e apresentados como média e desvio padrão ($M \pm SD$) ou erro padrão ($M \pm ED$). Análises estatísticas foram utilizadas para avaliar a normalidade dos dados e para comparação dos resultados dos testes aplicados entre os períodos antes e após atividade física baseada em movimentos de dança, utilizando-se o Teste *t* de *Student* para os dados paramétricos. O nível de significância será de 95% ($p < 0,05$). As análises estatísticas e os gráficos foram executados com o auxílio do programa de computação Graphpadprism® 8.0.

6 RESULTADOS

Inicialmente, 26 pessoas com DP idiopática participaram deste estudo dos quais dezoito foram selecionados para participar da intervenção proposta (**Figura 11**). Apenas treze dessas pessoas completaram as sessões terapêuticas da atividade física baseada em movimentos de dança, realizaram as avaliações pré e pós-intervenção e foram incluídos na presente análise. As informações demográficas são apresentadas na **Tabela 4**.

Figura 11 - Fluxograma do recrutamento dos participantes do estudo.

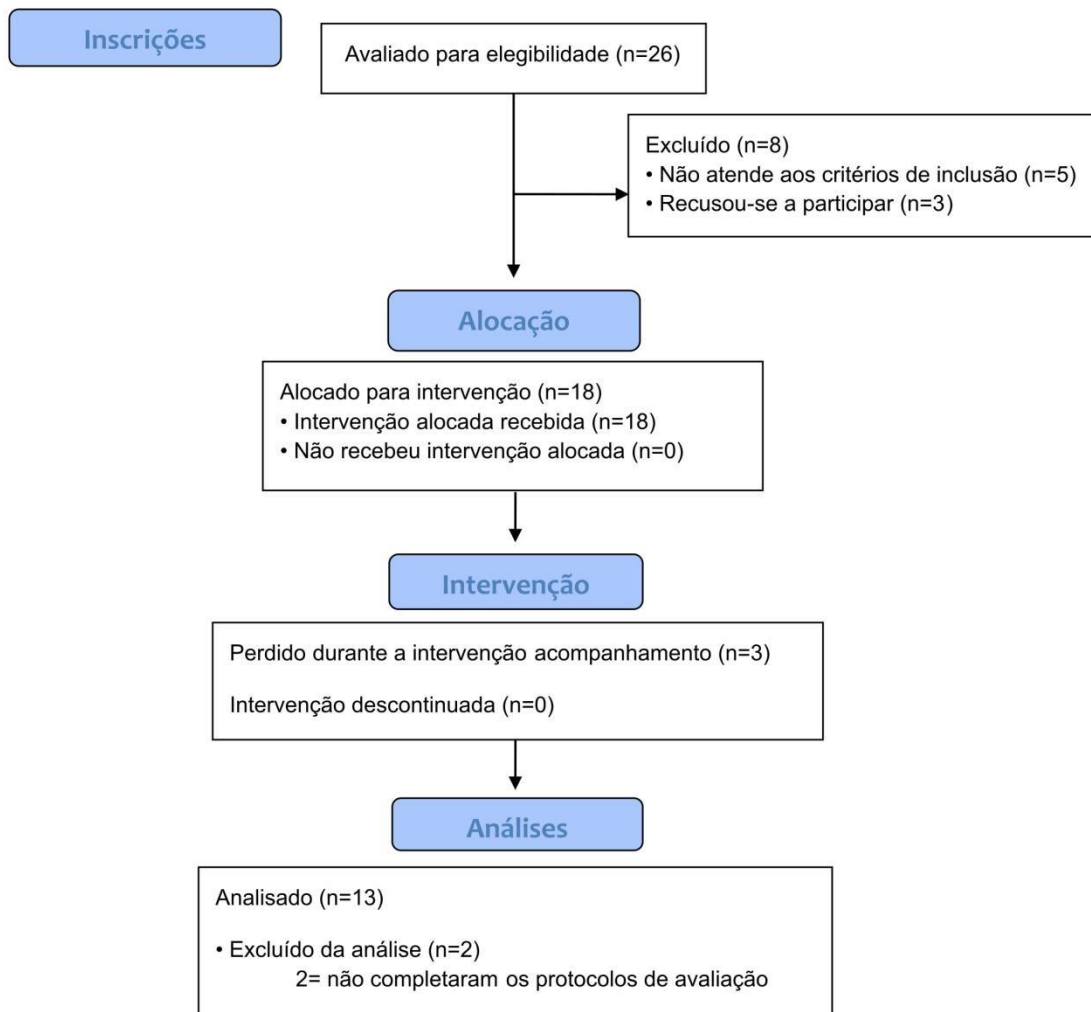


Tabela 4 - Características clínicas e demográficas das pessoas com DP

Características (n = 13)	Média ± DP
Idade (anos)	65,9 ± 6,5
Gênero (feminino/masculino)	8:5
H&Y (estágio)	2,2 ± 0,7
Tempo de diagnóstico da DP (anos)	6,4 ± 3,4
MDS-UPDRS (pontuação)	67.62 ± 20.83

DP: Doença de Parkinson; H&Y: Escala de Hoehn & Yahr; MDS-UPDRS: Sociedade de Distúrbios do Movimento - Escala Unificada de Avaliação da Doença de Parkinson.

6.1 - Movimento

Os resultados do teste POMA indicam que houve melhora estatística significativa nos itens equilíbrio e marcha das pessoas com DP entre a análise pré-intervenção (M = 50,77, DP = 5,70) e a análise pós-intervenção (M = 54,00, DP = 3,49), com teste $t(12) = 2,283, p = 0.0207$

quando submetidos à atividade física baseada em movimentos de dança. Resultados do teste POMA são mostrados na **Figura 11**. Os resultados individuais do teste POMA são demonstrados na **Tabela 5**.

Figura 12 - Representação gráfica da média dos resultados no teste POMA para equilíbrio e marcha. * Resultado significativo no teste t, $p < 0,05$.

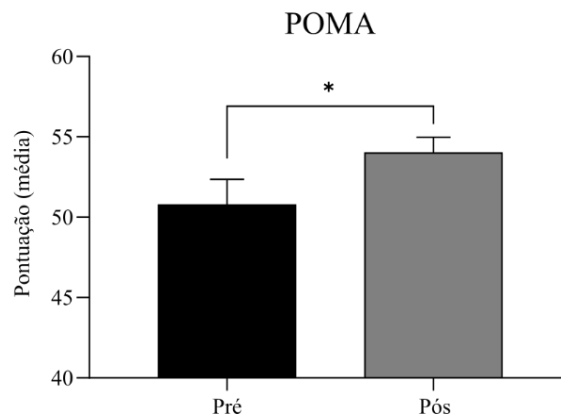


Tabela 5 - Resultados dos sujeitos com DP antes e após a atividade física baseada em movimentos de dança no teste POMA.

SUJEITOS COM DP	POMA	
	Pré	Antes
1º	48	52
2º	51	54
3º	45	44
4º	54	57
5º	50	55
6º	51	57
7º	47	52
8º	37	54
9º	51	55
10º	57	54
11º	55	57
12º	57	57

13°	57	54
Média ± DP	50.77 ± 5.70	54.00 ± 3.49
Valor <i>p</i>	0,0207*	

DP: Doença de Parkinson; POMA: Avaliação da Mobilidade Orientada para o Desempenho; TUG: Test Up and Go. * Resultado significativo no teste *t*, $p < 0,05$.

6.2 - Funções executivas

Os resultados do teste FAB demonstraram que houve melhora significativa na avaliação das funções executivas após a atividade física baseada em movimentos de dança quando comparados a avaliação pré-intervenção ($M = 14,31$, $DP = 3,28$) e a avaliação pós-intervenção ($M = 15,69$, $DP = 2,69$), com teste $t(12) = 2.840$, $p = 0.0074$. O subdomínio do teste FAB, “conceitualização” indicou melhora estatística significativa no raciocínio abstrato entre a avaliação pré-intervenção ($M = 2,23$, $DP = 0,59$) e a avaliação pós-intervenção ($M = 2,77$, $DP = 0,44$) após serem submetidos à atividade física baseada em movimentos de dança, $t(12) = 2.941$, $p = 0.0062$. Para o subdomínio do teste FAB “controle inibitório”, os resultados da avaliação pré-intervenção ($M = 1,69$, $DP = 1,18$) e avaliação pós-intervenção ($M = 2,39$, $DP = 0,77$) indicam que a atividade física baseada em movimentos de dança promoveu melhora significativa no controle inibitório, teste $t(12) = 2.920$, $p = 0.0064$. Os resultados são mostrados na **Figura 12**. Os resultados individuais no teste FAB são demonstrados na **Tabela 6**.

Figura 13 - Representação gráfica da média do resultado no teste FAB para função executiva e nos subdomínios Conceituação e Controle Inibitório. ** Resultado significativo no teste *t*, $p < 0,01$; * Resultado significativo no teste *t*, $p < 0,05$.

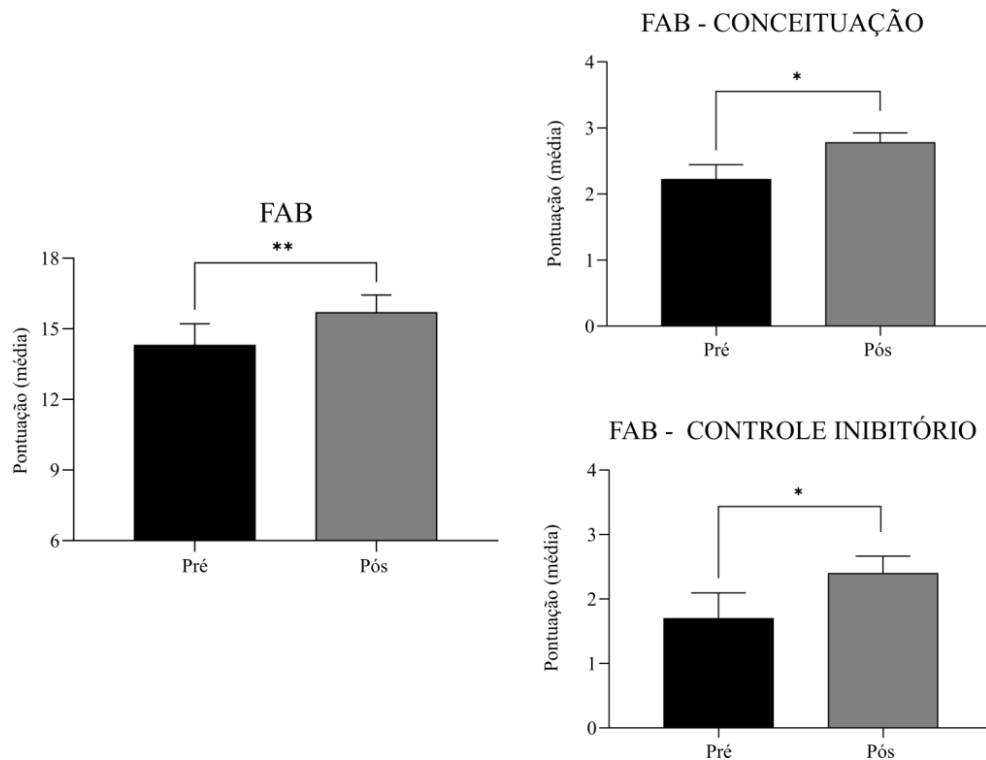


Tabela 6 - Resultados dos sujeitos com DP antes e após a atividade física baseada em movimentos de dança no teste FAB.

SUJEITOS COM DP	FAB	
	Pré	Antes
1º	5	9
2º	14	16
3º	15	14
4º	17	17
5º	13	15
6º	15	17
7º	18	18
8º	14	16
9º	12	16
10º	14	12
11º	16	18

12º	17	18
13º	16	18
Média ± DP	45,44 ± 14,40	35,65 ± 16,72
Valor p	0.0074**	

DP: Doença de Parkinson; FAB: Bateria de Avaliação Frontal. ** Resultado significativo no teste *t*, $p < 0,01$.

6.3 - Episódios depressivos

Os resultados demonstram que houve efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança nos episódios depressivos de pessoas com DP avaliados pelo teste MADRS, havendo diferença estatística significativa entre a avaliação pré-intervenção ($M = 6,69$, $DP = 3,79$) e a avaliação pós-intervenção ($M = 4,85$, $DP = 3,82$), $t(12) = 2.264$, $p = 0.0214$. O resultado do teste MADRS é mostrado na **Figura 13**. Os resultados individuais no teste MADRS são demonstrados na **Tabela 7**.

Figura 14 - Representação gráfica da média do resultado no teste MADRS para episódios depressivos. * Resultado significativo no teste *t*, $p < 0,05$.

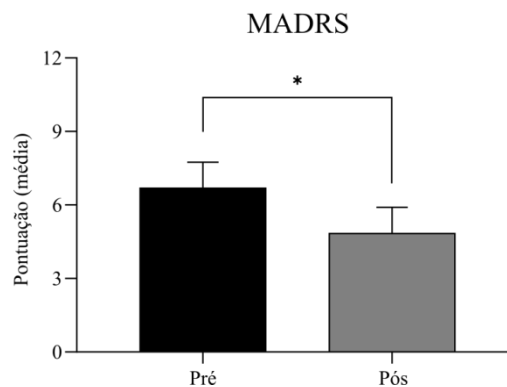


Tabela 7 - Resultados dos sujeitos com DP antes e após a atividade física baseada em movimentos de dança no teste MADRS.

SUJEITOS COM DP	MADRS	
	Pré	Pós
1º	15	14
2º	13	10
3º	19	30

4º	9	8
5º	13	10
6º	13	15
7º	16	16
8º	20	13
9º	14	17
10º	10	17
11º	15	17
12º	8	10
13º	9	10
Média ± DP	6,69 ± 3,79	4,85 ± 3,83
Valor <i>p</i>	0,0214*	

DP: Doença de Parkinson; MADRS: Escala de Avaliação da Depressão de Montgomery e Asberg; GDS-15: Escala de Depressão Geriátrica – 15 itens. * Resultado significativo no teste *t*, $p < 0,05$.

6.4 - Qualidade de vida

Para questionário PDQ-39 que avalia a percepção de qualidade de vida, os resultados da avaliação pré intervenção ($M = 47,19$, $DP = 16,08$) e a avaliação pós intervenção ($M = 35,92$, $DP = 14,40$) demonstram que a atividade física baseada em movimentos de dança promoveu melhora significativa na qualidade de vida de pessoas com DP avaliados, teste $t(12) = 4.239$, $p = 0.0006$. Os resultados encontrados no PDQ-39 estão apresentados na **Figura 14**. A análise compartimentada dos resultados do PDQ-39 demonstrou que houve diferenças significativas nos subdomínios Mobilidade ($p < 0.05$), Cognição ($p < 0.05$), Comunicação ($p < 0.05$) e Suporte Social ($p < 0.01$) quando comparadas a avaliação dos períodos antes e depois da atividade física baseada em movimentos de dança. Os resultados demonstram diferenças significativas nos subdomínios do teste PDQ-39 aparecem na **Figura 15**. Os resultados individuais do PDQ-39 são demonstrados na **Tabela 8**.

Figura 15 -. Representação gráfica da média do resultado no teste PDQ-39 para percepção da qualidade de vida.
 *** Resultado significativo no teste t , $p < 0,001$.

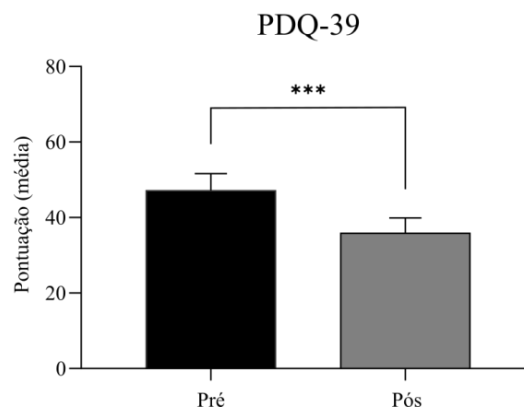


Figura 16. Representação gráfica da média dos resultados nos subdomínios Mobilidade, Suporte Social, Cognição e Comunicação do teste PDQ-39. * Resultado significativo no teste t , $p < 0,05$; ** Resultado significativo no teste t , $p < 0,01$.

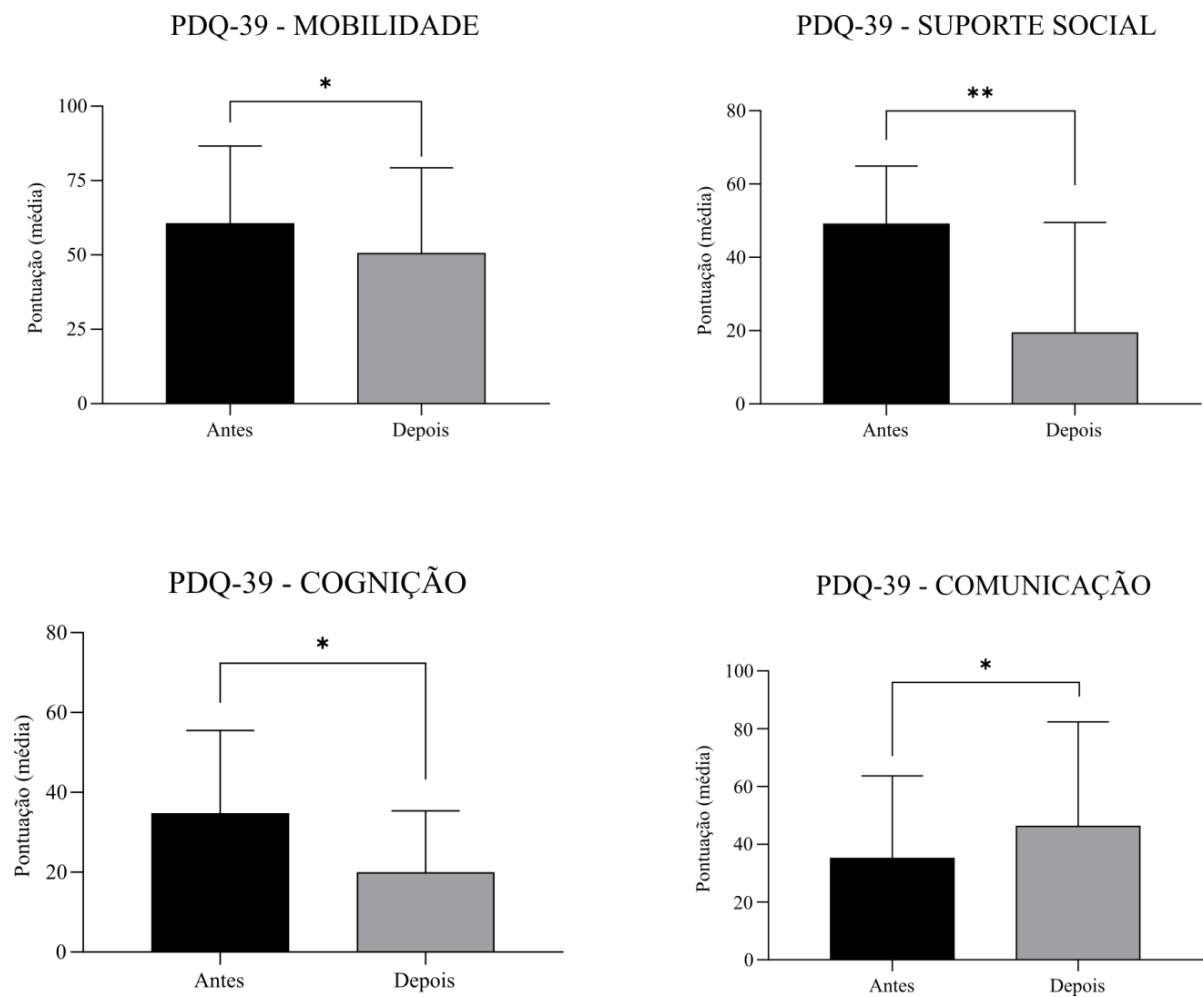


Tabela 8 - Resultados dos sujeitos com DP antes e após a atividade física baseada em movimentos de dança no teste PDQ-39.

		9°	10°	11°	12°	13°
			58.33	66.03	62.82	55.77
			40.08	38.46	42.54	41.98
			19.87	23.12		
		PDQ-39				
SUJEITOS COM DP		Pré	Pós			
1°	51.28		30.13			
2°	37.82		29.49			
3°	60.90		52.56			
4°	31.41		12.82			
5°	17.31		9.62			
6°	54.49		48.08			
7°	42.95		40.38			
8°	54.49		57.69			
Média ± DP		45,44 ± 14,40	35,65 ± 16,72			
Valor p		0.0006***				

DP: Doença de Parkinson; PDQ-39: Questionário sobre a Doença de Parkinson. *** Resultado significativo no teste t , $p < 0,001$.

6.5 - Severidade da DP

Os resultados MDS-UPDRS apresentaram diminuição entre as avaliações dos períodos pré-intervenção ($M = 67,62$, $DP = 20,83$) e pós-intervenção ($M = 64,00$, $DP = 19,13$) quando as pessoas com DP são submetidas à atividade física baseada em movimentos de dança, porém sem diferenças estatísticas significativas, teste $t(12) = 0.6002$, $p = 0.2798$. Os resultados do MDS-UPDRS III entre as avaliações pré-intervenção ($M = 36,92$, $DP = 10,40$) e pós-intervenção ($M = 38,31$, $DP = 9,76$) também não mostraram diferenças estatísticas, teste $t(12) = 0.3760$, $p = 0.3567$. Os resultados encontrados no MDS-UPDRS total e MDS-UPDRS III estão apresentados na **Figura 15** e os resultados individuais destes testes são demonstrados na **Tabela 9**.

Figura 17 - Representação gráfica da média dos resultados no MDS-UPDRS TOTAL para avaliação da severidade total e no MDS-UPDRS III para avaliação dos sintomas e aspectos motores.

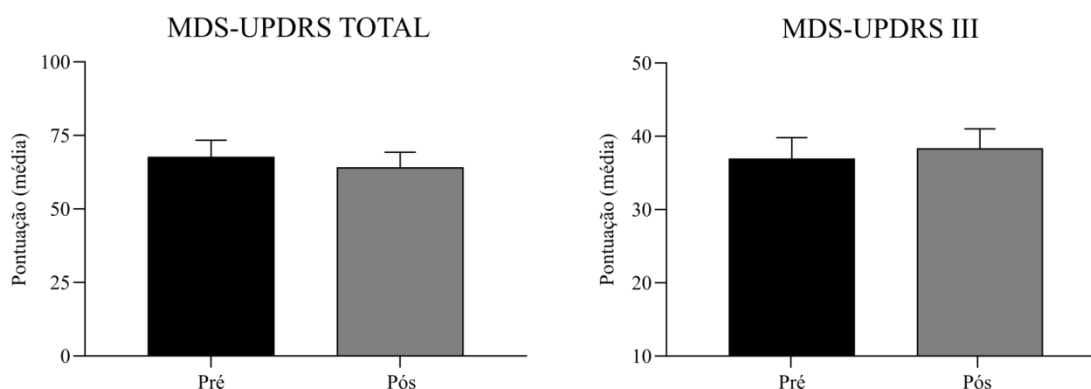


Tabela 9 - Resultados dos sujeitos com DP antes e após a atividade física baseada em movimentos de dança nos testes MDS-UPDRS TOTAL e MDS-UPDRS III.

SUJEITOS COM DP	MDS-UPDRS TOTAL		MDS-UPDRS III	
	Pré	Pós	Pré	Pós
1º	67	75	47	51
2º	47	85	29	56
3º	61	60	37	43
4º	110	100	51	48
5º	85	53	48	38
6º	76	74	37	37
7º	65	67	35	36
8º	68	64	39	37
9º	35	40	19	31
10º	79	83	36	40
11º	83	38	46	19
12º	69	41	39	29
13º	34	52	17	33
Média ± DP	67,62 ± 20,83	64,00 ± 19,13	36,92 ± 10,40	38,31 ± 9,76
Valor p	0.2798		0.3567	

DP: Doença de Parkinson; MDS-UPDRS TOTAL: Escala Unificada de Avaliação da Doença de Parkinson – versão MDS; MDS-UPDRS III: Escala Unificada de Avaliação da Doença de Parkinson – versão MDS - Parte Motora. Teste *t*.

7 DISCUSSÃO

7.1 Movimento

Os nossos resultados do teste POMA demonstraram melhora significativa no equilíbrio e na marcha após a atividade física baseada em movimentos de dança (**ver Figura 8**). Estudos anteriores mostraram melhora na marcha e equilíbrio, mas por protocolos de avaliação independentes (De Natale; Paulus; Aiello; Sanna *et al.*, 2017; Hashimoto; Takabatake; Miyaguchi; Nakanishi *et al.*, 2015; Kunkel; Fitton; Roberts; Pickering *et al.*, 2017; Mcneely; Mai; Duncan; Earhart, 2015; Romenets; Anang; Fereshtehnejad; Pelletier *et al.*, 2015). Apenas o trabalho de Listewnik e Ossowski (2018) avaliou o equilíbrio e a marcha por meio do teste POMA em pessoas com DP submetidos a 12 semanas de dança terapia enquanto em nosso estudo foi realizada atividade física baseada em movimentos de dança durante seis meses (aproximadamente 24 semanas) em um número maior de sujeitos. Ambos os estudos encontraram mudanças significativas no equilíbrio e na marcha.

Os nossos resultados do teste POMA demonstraram que a atividade física baseada em movimentos de dança reduziu significativamente o risco de quedas nos sujeitos avaliados. Pessoas com DP apresentam maior incidência de quedas devido a distúrbios do equilíbrio, marcha mais lenta, passos mais curtos e geralmente acompanhados de congelamento (Boonstra; Van Der Kooij; Munneke; Bloem, 2008). A atividade física baseada em movimentos de dança possui características específicas que podem atenuar as disfunções motoras na DP, como ajustes de equilíbrio dinâmico e percepção espacial, pistas visuais e auditivas, o uso de música, movimentos em múltiplas direções e base rítmica (Earhart, 2009). Estímulos audiovisuais podem desempenhar maior integração sensório-motora e melhorar o controle motor (Azevedo; Gondim; Silva; Oliveira *et al.*, 2021).

7.2 Funções executivas

As funções executivas são o domínio cognitivo mais afetado desde os estágios iniciais da DP (Broeders; Velseboer; De Bie; Speelman *et al.*, 2013). Alguns estudos avaliaram os efeitos da atividade física baseada em movimentos de dança nas funções executivas de pessoas com DP e demonstraram que é possível haver melhora significativa em alguns domínios das funções executivas (De Natale; Paulus; Aiello; Sanna *et al.*, 2017; Hashimoto; Takabatake; Miyaguchi; Nakanishi *et al.*, 2015). Pela primeira vez, as funções executivas foram avaliadas em domínios gerais e compartimentadas para saber qual função executiva, especificamente, apresentou me-

lhora significativa após a atividade física baseada em movimentos de dança. Os nossos resultados demonstram que as funções executivas de pessoas com DP tiveram melhora significativa pela atividade física baseada em movimento de dança, assim como, a melhora significativa foi observada nos principais subdomínios dessas funções: flexibilidade cognitiva, controle inibitório e memória de trabalho (Diamond, 2013). Algumas atividades do nosso protocolo de intervenção estimulavam, especificamente, esses domínios das funções executivas. Por exemplo, a criação de novos movimentos e coreografias estimulavam a flexibilidade cognitiva e a tomada de decisão em movimentos ou elementos coreográficos não realizados de forma impulsiva ou automática estimulavam o controle inibitório. Já a memória de trabalho foi estimulada em atividades que demandavam informações temporariamente armazenadas, como elementos coreográficos ministrados por professores de dança, para serem reproduzidas ou recriadas pela pessoa com DP.

Estudos anteriores demonstraram que a atividade física baseada em movimentos de dança reduz o risco de demência em idosos, produz efeitos significativos nos volumes cerebrais de substância branca e cinzenta e leva a um aumento significativo de fatores neurotróficos quando comparada a outras formas de exercício físico (Rehfeld; Lüders; Hökelmann; Lessmann *et al.*, 2018; Verghese; Lipton; Katz; Hall *et al.*, 2003). Apesar da esperada progressão da neurodegeneração provocada pela DP, acreditamos que os resultados significativos representem um ponto positivo na reabilitação global da pessoa com DP, uma vez que a melhora ou manutenção do estado das funções executivas em pessoas com DP pode diminuir a velocidade do comprometimento cognitivo. O comprometimento cognitivo leve na DP tende a progredir para comprometimentos cognitivos mais severos e pode levar à demência, o que parece estar relacionada com mudanças na integridade da substância branca e redução do volume da substância cinzenta (Agosta; Canu; Stefanova; Sarro *et al.*, 2014; Chen; Kang; Chen; Liu *et al.*, 2016). É possível também que outros domínios das funções cognitivas também tenham melhorado, embora não tenham sido avaliadas neste estudo.

7.3 Episódios depressivos

Depressão é o transtorno neuropsiquiátrico mais comum associado à DP. No entanto, muitas vezes os episódios depressivos são negligenciados em pessoas com DP devido à dificuldade em identificá-los e por se sobreporem a outros sintomas da doença. A redução significativa dos episódios depressivos detectados pelo teste MADRS em nosso estudo está de acordo com outros estudos, embora realizados por protocolos diferentes (Blandy; Beevers; Fitzmaurice; Morris, 2015; Hashimoto; Takabatake; Miyaguchi; Nakanishi *et al.*, 2015; Lee; Lee; Song,

2015). Antes da intervenção, 61,54% da nossa amostra apresentava depressão leve pelo teste MADRS. Após seis meses de atividade física baseada em movimentos de dança, houve redução para 23,08% na ocorrência de episódios depressivos leves. A dança tem efeitos positivos em regiões do cérebro como o córtex cingulado anterior e áreas frontais (Rehfeld; Lüders; Hökelmann; Lessmann *et al.*, 2018), estruturas cerebrais comprometidas na depressão, o que pode explicar os efeitos antidepressivos nos participantes desse estudo (Gujral; Aizenstein; Reynolds III; Butters *et al.*, 2017).

A melhora individual percebida pode ser resultado das características rítmicas e sociais da dança, como o uso de música e sessões em grupo que podem modular os sistemas serotoninérgicos e dopaminérgicos envolvidos na regulação do humor e motivação, e alterações nestes sistemas estão associados à depressão e em pessoas com DP (Aarsland; Páhlhagen; Ballard; Ehrt *et al.*, 2012; Fontanesi; Desouza, 2021; Gujral; Aizenstein; Reynolds Iii; Butters *et al.*, 2017). Os participantes do estudo relataram gostar das aulas também devem ser considerados, uma vez que pessoas deprimidas são menos ativas ou têm altos níveis de comportamento sedentário (Schuch; Vancampfort; Firth; Rosenbaum *et al.*, 2017; Schuch; Vancampfort; Firth; Rosenbaum *et al.*, 2018). Acreditamos que uma análise mais abrangente é necessária para aprofundar nossos resultados como, por exemplo, testes laboratoriais que possam demonstrar os níveis do hormônio cortisol no sangue, o hormônio relacionado ao estresse.

7.4 Qualidade de VIDA

Os nossos resultados demonstraram melhora significativa na percepção da qualidade de vida de pessoas com DP, assim como, nos subdomínios Mobilidade, Cognição e Comunicação Social, o que corrobora com os resultados apresentados em Fonseca *et al.* (2021) com melhorias na pontuação geral da percepção de qualidade de vida e em subdomínios como Mobilidade, Cognição e Comunicação. O conceito de qualidade de vida é complexo e multifatorial, pois diversos fatores podem influenciar na sua percepção como, por exemplo, estado de saúde, relações sociais, educação e fatores culturais. A manifestação de sintomas motores e não motores, efeitos colaterais do tratamento, relações interpessoais, vida financeira e familiar caracterizam a qualidade de vida na DP (Chaudhuri; Odin; Antonini; Martinez-Martin, 2011). Manifestações não motoras como a depressão, ansiedade e psicoses são comuns em pessoas com DP e também podem piorar a qualidade de vida (Leroi; Ahearn; Andrews; McDonald *et al.*, 2011). Atividade física baseada em movimentos de dança focada nas funções motoras, emocionais e de interação social pode ser fator chave para a melhoria da qualidade de vida em vários sintomas de pessoas com DP. Quanto melhor a qualidade de vida na DP, maiores são as chances desse indivíduo

manter sua capacidade funcional relacionada à vida independente. Além disso, assumimos que a melhora na percepção da qualidade de vida demonstrada em nossos resultados é consequência da melhora percebida no equilíbrio e marcha, funções executivas e sintomas depressivos somados pelas pessoas com DP avaliados e acompanhados no presente trabalho.

Neste estudo, assumimos que as mudanças significativas observadas nos subdomínios do PDQ-39, Mobilidade e Cognição estão associadas à inclusão de atividades diferenciadas com foco no motor e cognitivo presentes no protocolo de atividade física baseada em movimentos de dança utilizado (**ver Figura 7**). Esses resultados corroboram com os demonstrados anteriormente na melhora de funções motoras associadas à marcha e equilíbrio (**ver Figura 8**) e nas funções cognitivas (**ver Figura 7**), especificamente, nas funções executivas de pessoas com DP. A atividade física baseada em movimentos de dança é uma atividade agradável e socialmente envolvente e, no caso de ambiente social, pode aumentar a motivação (Earhart, 2009). Nossos dados demonstram que as pessoas com DP apresentaram menos desconfortos sociais e melhora das interações sociais o que pode ser explicado pelo aumento significativo na pontuação dos subdomínios Comunicação e Suporte Social.

7.5 Severidade da DP

A doença de Parkinson é uma doença que possui quadro clínico progressivo, portanto, o objetivo do estudo também era avaliar se a atividade física baseada em movimentos de dança era capaz de diminuir a velocidade da progressão da DP. Em relação ao estágio de severidade da doença de Parkinson, nossos resultados demonstraram que não houve diferenças significativas nos escores do MDS-UPDRS entre os períodos pré e pós-intervenção (**ver Figuras 7, 8 e 9**), embora outros estudos tenham mostrado resultados positivos para a atividade física baseada em movimentos de dança sobre a progressão da DP (Albani; Veneziano; Lunardon; Vinci *et al.*, 2019; Hashimoto; Takabatake; Miyaguchi; Nakanishi *et al.*, 2015; Mcneely; Mai; Duncan; Earhart, 2015; Solla; Cugusi; Bertoli; Cereatti *et al.*, 2019; Westheimer; Mcrae; Henschliffe; Fesharaki *et al.*, 2015). Uma explicação para esses resultados é que, embora não haja mudanças significativas na diminuição da progressão da DP, o fato de nossa amostra não piorar ou permanecer estável ao longo do tempo é uma informação relevante, pois a atividade física baseada em movimentos de dança é uma abordagem adjuvante e reverter ou interromper a progressão da doença não é o objetivo. Portanto, a dança como coadjuvante ao tratamento farmacológico é viável, aliviando sintomas e melhorando a qualidade de vida.

8 CONCLUSÃO

- A marcha e o equilíbrio melhoraram significativamente após a atividade física baseada em movimentos de dança por meio da Avaliação da Mobilidade Orientada pelo Desempenho.
- A função executiva, bem como, seus subdomínios flexibilidade cognitiva e controle inibitório tiveram melhora significativa após a atividade física baseada em movimentos de dança por meio da Escala de avaliação frontal.
- Os episódios depressivos diminuíram significativamente após a atividade física baseada em movimentos de dança por meio da Escala de Depressão de Montgomery e Asberg.
- A percepção da qualidade de vida, bem como, seus subdomínios mobilidade, cognição e comunicação social tiveram melhora significativa após a atividade física baseada em movimentos de dança por meio do Questionário sobre a Doença de Parkinson.
- A severidade da DP não teve melhora significativa após a atividade física baseada em movimentos de dança por meio da Escala Unificada de Avaliação da Doença de Parkinson – versão MDS-UPDRS.

10 REFERÊNCIAS

- AARSLAND, D.; PÅHLHAGEN, S.; BALLARD, C. G.; EHRT, U. *et al.* Depression in Parkinson disease—epidemiology, mechanisms and management. **Nature Reviews Neurology**, 8, n. 1, p. 35-47, 2012.
- AGOSTA, F.; CANU, E.; STEFANOVA, E.; SARRO, L. *et al.* Mild cognitive impairment in Parkinson's disease is associated with a distributed pattern of brain white matter damage. **Human Brain Mapping**, 35, n. 5, p. 1921-1929, 2014.
- AGUIAR, L. P. C.; ROCHA, P. A.; MORRIS, M. Therapeutic dancing for Parkinson's disease. **International Journal of Gerontology**, v. 10, n. 2, p. 64-70, 2016.
- ALBANI, G.; VENEZIANO, G.; LUNARDON, C.; VINCI, C. *et al.* Feasibility of home exercises to enhance the benefits of tango dancing in people with Parkinson's disease. **Complementary Therapies in Medicine**, 42, p. 233-239, 2019.
- ARON, L.; KLEIN, P.; PHAM, T.-T.; KRAMER, E. R. *et al.* Pro-survival role for Parkinson's associated gene DJ-1 revealed in trophically impaired dopaminergic neurons. **PLoS Biol**, v. 8, n. 4, p. e1000349, 2010.
- AZEVEDO, I. M.; GONDIM, I. T. G. D. O.; SILVA, K. M. C. D.; OLIVEIRA, C. D. A. *et al.* Effects of rhythmic auditory stimulation on functionality in Parkinson's disease. **Fisioterapia em Movimento**, v. 34, 2021.

- BARONE, P.; ERRO, R.; PICILLO, M. Quality of life and nonmotor symptoms in Parkinson's disease. **International Review of Neurobiology**, v. 133, p. 499-516, 2017.
- BEARSS, K. A.; MCDONALD, K. C.; BAR, R. J.; DESOUZA, J. F. Improvements in balance and gait speed after a 12 week dance intervention for Parkinson's disease. **Advances in Integrative Medicine**, v. 4, n. 1, p. 10-13, 2017.
- BHALSING, K. S.; ABBAS, M. M.; TAN, L. C. Role of physical activity in Parkinson's disease. **Annals of Indian Academy of Neurology**, v. 21, n. 4, p. 242, 2018.
- BLANDY, L. M.; BEEVERS, W. A.; FITZMAURICE, K.; MORRIS, M. E. Therapeutic Argentine tango dancing for people with mild Parkinson's disease: a feasibility study. **Frontiers in Neurology**, v. 6, p. 122, 2015.
- BOHINGAMU MUDIYANSELAGE, S.; WATTS, J. J.; ABIMANYI-OCHOM, J.; LANE, L. *et al.* Cost of living with Parkinson's disease over 12 months in Australia: a prospective cohort study. **Parkinson's Disease**, 2017.
- BOONSTRA, T. A.; VAN DER KOOIJ, H.; MUNNEKE, M.; BLOEM, B. R. Gait disorders and balance disturbances in Parkinson's disease: clinical update and pathophysiology. **Current Opinion in Neurology**, v. 21, n. 4, p. 461-471, 2008.
- BRAAK, H.; DEL TREDICI, K.; RÜB, U.; DE VOS, R. A. *et al.* Staging of brain pathology related to sporadic Parkinson's disease. **Neurobiology of Aging**, v. 24, n. 2, p. 197-211, 2003.
- BRAAK, H.; GHEBREMEDHIN, E.; RÜB, U.; BRATZKE, H. *et al.* Stages in the development of Parkinson's disease-related pathology. **Cell and Tissue Research**, v. 318, n. 1, p. 121-134, 2004.
- BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. Resolução, N. 466 do Conselho Nacional de Saúde, de 12 de dezembro de 2012 (BR). Aprova as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. **Diário Oficial da União**, 13, 2013.
- BROEDERS, M.; VELSEBOER, D. C.; DE BIE, R.; SPEELMAN, J. D. *et al.* Cognitive change in newly-diagnosed patients with Parkinson's disease: a 5-year follow-up study. **Journal of the International Neuropsychological Society**, v. 19, n. 6, p. 695-708, 2013.
- CANDEL-PARRA, E.; CÓRCOLES-JIMÉNEZ, M. P.; DELICADO-USEROS, V.; HERNÁNDEZ-MARTÍNEZ, A. *et al.* Evolution of Quality of Life in Persons with Parkinson's Disease: A Prospective Cohort Study. **Journal of Clinical Medicine**, v. 10, n. 9, p. 1824, 2021.
- CARVALHO, A. O.; SÁ FILHO, A. S.; MURILLO-RODRIGUEZ, E.; ROCHA, N. B. *et al.* Physical exercise for parkinson's disease: clinical and experimental evidence. **Clinical Practice and Epidemiology in Mental Health: CP & EMH**, v. 14, p. 89, 2018.
- CHAUDHUR, K. R., 2011, **Parkinson's Disease and Quality of Life@ A Clinician@ s Perspective**. Touch Neurology. Publicado on-line: 29 de julho de 2011. Disponível em: <https://touchneurology.com/movement-disorders/journal-articles/parkinsons-disease-and-quality-of-life-a-clinicians-perspective/>

- CHAUDHURI, K. R.; ODIN, P.; ANTONINI, A.; MARTINEZ-MARTIN, P. Parkinson's disease: the non-motor issues. **Parkinsonism & Related Disorders**, v. 17, n. 10, p. 717-723, 2011.
- CHEN, F.-X.; KANG, D.-Z.; CHEN, F.-Y.; LIU, Y. *et al.* Gray matter atrophy associated with mild cognitive impairment in Parkinson's disease. **Neuroscience Letters**, v. 617, p. 160165, 2016.
- CHEN, H.; RITZ, B. The search for environmental causes of Parkinson's disease: moving forward. **Journal of Parkinson's Disease**, v. 8, n. s1, p. S9-S17, 2018.
- CHOI, H.-J. Effects of therapeutic Tai chi on functional fitness and activities of daily living in patients with Parkinson disease. **Journal of Exercise Rehabilitation**, v. 12, n. 5, p. 499, 2016.
- CLIFFORD, M.; ROBEY, S.; DIXON, J. Dancing with Parkinson's: a London hospice's experience of running a dance programme. **International Journal of Palliative Nursing**, v. 23, n. 10, p. 498-500, 2017.
- COLLIER, T. J.; KANAAN, N. M.; KORDOWER, J. H. Aging and Parkinson's disease: different sides of the same coin? **Movement Disorders**, v. 32, n. 7, p. 983-990, 2017.
- COSGROVE, J.; ALTY, J. E.; JAMIESON, S. Cognitive impairment in Parkinson's disease. **Postgraduate medical journal**, v. 91, n. 1074, p. 212-220, 2015.
- DAHMEN-ZIMMER, K.; JANSEN, P. Karate and Dance Training to improve Balance and stabilize Mood in Patients with Parkinson's Disease: a Feasibility study. **Frontiers in Medicine**, v. 4, p. 237, 2017.
- DREU, M. J.; KWAKKEL, G.; VAN WEGEN, E. E. Partnered dancing to improve mobility for people with Parkinson's disease. **Frontiers in Neuroscience**, v. 9, p. 444, 2015.
- DELAMARRE, A.; MEISSNER, W. G. Epidemiology, environmental risk factors and genetics of Parkinson's disease. **La Presse Médicale**, v. 46, n. 2, p. 175-181, 2017.
- DELEXTRAT, A.; BATEMAN, J.; ESSER, P.; TARGEN, N. *et al.* The potential benefits of Zumba Gold® in people with mild-to-moderate Parkinson's: Feasibility and effects of dance styles and number of sessions. **Complementary Therapies in Medicine**, v. 27, p. 68-73, 2016.
- DEMAAGD, G.; PHILIP, A. Parkinson's disease and its management: part 1: disease entity, risk factors, pathophysiology, clinical presentation, and diagnosis. **Pharmacy and Therapeutics**, v. 40, n. 8, p. 504, 2015.
- DHAMI, P.; MORENO, S.; SOUZA, J. F. New framework for rehabilitation—fusion of cognitive and physical rehabilitation: the hope for dancing. **Frontiers in Psychology**, v. 5, p. 1478, 2015.
- DIAMOND, A. Executive functions. **Annual Review of Psychology**, v. 64, p. 135-168, 2013.
- DODEL, R. C.; EGGERT, K. M.; SINGER, M. S.; EICHHORN, T. E. *et al.* Costs of drug treatment in Parkinson's disease. **Movement Disorders: Official Journal of the Movement Disorder Society**, v. 13, n. 2, p. 249-254, 1998.

- DORSEY, E.; CONSTANTINESCU, R.; THOMPSON, J.; BIGLAN, K. *et al.* Projected number of people with Parkinson disease in the most populous nations, 2005 through 2030. **Neurology**, v. 68, n. 5, p. 384-386, 2007.
- DORSEY, E. R.; ELBAZ, A.; NICHOLS, E.; ABD-ALLAH, F. *et al.* Global, regional, and national burden of Parkinson's disease, 1990–2016: a systematic analysis for the Global Burden of Disease Study 2016. **The Lancet Neurology**, v. 17, n. 11, p. 939-953, 2018.
- DORSEY, E. R.; SHERER, T.; OKUN, M. S.; BLOEM, B. R. The Emerging Evidence of the Parkinson Pandemic. **J Parkinsons Dis**, v. 8, n. s1, p. S3-S8, 2018 2018.
- DUBOIS, B.; SLACHEVSKY, A.; LITVAN, I.; PILLON, B. The FAB: a frontal assessment battery at bedside. **Neurology**, v. 55, n. 11, p. 1621-1626, 2000.
- EARHART, G. M. Dance as therapy for individuals with Parkinson disease. **European Journal of Physical and Rehabilitation Medicine**, v. 45, n. 2, p. 231, 2009.
- ENCARNACION, E. V.; HAUSER, R. A. Levodopa-induced dyskinesias in Parkinson's disease: etiology, impact on quality of life, and treatments. **European Neurology**, v. 60, n. 2, p. 57-66, 2008.
- FAYYAZ, M.; JAFFERY, S. S.; ANWER, F.; ZIL-E-ALI, A. *et al.* The effect of physical activity in Parkinson's disease: a mini-review. **Cureus**, v. 10, n. 7, 2018.
- FINDLEY, L. J. The economic impact of Parkinson's disease. **Parkinsonism & Related Disorders**, v. 13, p. S8-S12, 2007.
- FISHER, B. E.; WU, A. D.; SALEM, G. J.; SONG, J. *et al.* The effect of exercise training in improving motor performance and corticomotor excitability in people with early Parkinson's disease. **Archives of Physical Medicine and Rehabilitation**, v. 89, n. 7, p. 1221-1229, 2008.
- FONSECA, L. C.; TILLMANN, A. C.; MORATELLI, J.; SWAROWSKY, A. *et al.* The impact of Brazilian samba on balance and quality of life of individuals with Parkinson's disease. **Rev. Bras. Ativ. Fís. Saúde**, p. 1-7, 2021.
- FONTANESI, C.; DESOUSA, J. F. X. Beauty That Moves: Dance for Parkinson's Effects on Affect, Self-Efficacy, Gait Symmetry, and Dual Task Performance. **Frontiers in Psychology**, v. 11, 2021-February-05 2021. Original Research.
- GAKIDOU, E.; AFSHIN, A.; ABAJOBIR, A. A.; ABATE, K. H. *et al.* Global, regional, and national comparative risk assessment of 84 behavioural, environmental and occupational, and metabolic risks or clusters of risks, 1990–2016: a systematic analysis for the Global Burden of Disease Study 2016. **The Lancet**, v. 390, n. 10100, p. 1345-1422, 2017.
- GALLAGHER, D. A.; SCHRAG, A. Psychosis, apathy, depression and anxiety in Parkinson's disease. **Neurobiology of Disease**, v. 46, n. 3, p. 581-589, 2012.
- GOETZ, C. G.; TILLEY, B. C.; SHAFTMAN, S. R.; STEBBINS, G. T. *et al.* Movement Disorder Society-sponsored revision of the Unified Parkinson's Disease Rating Scale (MDSUPDRS): scale presentation and clinimetric testing results. **Movement disorders: official journal of the Movement Disorder Society**, v. 23, n. 15, p. 2129-2170, 2008.

- GOODWIN, V. A.; RICHARDS, S. H.; TAYLOR, R. S.; TAYLOR, A. H. *et al.* The effectiveness of exercise interventions for people with Parkinson's disease: A systematic review and meta-analysis. **Movement Disorders**, v. 23, n. 5, p. 631-640, 2008.
- GUJRAL, S.; AIZENSTEIN, H.; REYNOLDS III, C. F.; BUTTERS, M. A. *et al.* Exercise effects on depression: possible neural mechanisms. **General Hospital Psychiatry**, v. 49, p. 2-10, 2017.
- HASHIMOTO, H.; TAKABATAKE, S.; MIYAGUCHI, H.; NAKANISHI, H. *et al.* Effects of dance on motor functions, cognitive functions, and mental symptoms of Parkinson's disease: a quasi-randomized pilot trial. **Complementary Therapies in Medicine**, v. 23, n. 2, p. 210-219, 2015.
- HAWKES, C. H.; DEL TREDICI, K.; BRAAK, H. A timeline for Parkinson's disease. **Parkinsonism & Related Disorders**, v. 16, n. 2, p. 79-84, 2010.
- HIRSCH, L.; JETTE, N.; FROLKIS, A.; STEEVES, T. *et al.* The incidence of Parkinson's disease: a systematic review and meta-analysis. **Neuroepidemiology**, v. 46, n. 4, p. 292-300, 2016.
- HIRSCH, M. A.; VAN WEGEN, E. E.; NEWMAN, M. A.; HEYN, P. C. Exercise-induced increase in brain-derived neurotrophic factor in human Parkinson's disease: a systematic review and meta-analysis. **Translational Neurodegeneration**, v. 7, n. 1, p. 7, 2018.
- HOMAYOUN, H. Parkinson disease. **Annals of Internal Medicine**, v. 169, n. 5, p. ITC33ITC48, 2018.
- HOU, L.; CHEN, W.; LIU, X.; QIAO, D. *et al.* Exercise-induced neuroprotection of the nigrostriatal dopamine system in Parkinson's disease. **Frontiers in Aging Neuroscience**, v. 9, p. 358, 2017.
- HULBERT, S.; ASHBURN, A.; ROBERTS, L.; VERHEYDEN, G. Dance for Parkinson's—The effects on whole body co-ordination during turning around. **Complementary Therapies in Medicine**, 32, p. 91-97, 2017.
- JANKOVIC, J. Parkinson's disease: clinical features and diagnosis. **Journal of Neurology, Neurosurgery & Psychiatry**, v. 79, n. 4, p. 368-376, 2008.
- KALIA, L. V.; LANG, A. E. Parkinson's disease. **Lancet**, v. 386, n. 9996, p. 896-912, Aug 2015.
- KALYANI, H.; SULLIVAN, K.; MOYLE, G.; BRAUER, S. *et al.* Effects of dance on gait, cognition, and dual-tasking in Parkinson's disease: a systematic review and meta-analysis. **Journal of Parkinson's Disease**, v. 9, n. 2, p. 335-349, 2019.
- KIM, C. Y.; ALCALAY, R. N. **Genetic forms of Parkinson's disease**. Thieme Medical Publishers. 135-146, 2017.
- KIM, H.-S.; CHEON, S.-M.; SEO, J.-W.; RYU, H.-J. *et al.* Nonmotor symptoms more closely related to Parkinson's disease: comparison with normal elderly. **Journal of the Neurological Sciences**, v. 324, n. 1-2, p. 70-73, 2013.

- KUNKEL, D.; FITTON, C.; ROBERTS, L.; PICKERING, R. *et al.* A randomized controlled feasibility trial exploring partnered ballroom dancing for people with Parkinson's disease. **Clinical Rehabilitation**, v. 31, n. 10, p. 1340-1350, 2017.
- LANCIEGO, J. L.; LUQUIN, N.; OBESO, J. A. Functional neuroanatomy of the basal ganglia. **Cold Spring Harbor Perspectives in Medicine**, v. 2, n. 12, p. a009621, 2012.
- LAUZÉ, M.; DANEAULT, J.-F.; DUVAL, C. The effects of physical activity in Parkinson's disease: a review. **Journal of Parkinson's disease**, v. 6, n. 4, p. 685-698, 2016.
- LEE, A.; GILBERT, R. M. Epidemiology of Parkinson disease. **Neurologic clinics**, v. 34, n. 4, p. 955-965, 2016.
- LEE, N.-Y.; LEE, D.-K.; SONG, H.-S. Effect of virtual reality dance exercise on the balance, activities of daily living, and depressive disorder status of Parkinson's disease patients. **Journal of Physical Therapy Science**, v. 27, n. 1, p. 145-147, 2015.
- LEROI, I.; AHEARN, D. J.; ANDREWS, M.; MCDONALD, K. R. *et al.* Behavioural disorders, disability and quality of life in Parkinson's disease. **Age and Ageing**, v. 40, n. 5, p. 614-621, 2011.
- LILL, C. M. Genetics of Parkinson's disease. **Molecular and Cellular Probes**, v. 30, n. 6, p. 386-396, 2016.
- LIMA, T. A.; FERREIRA-MORAES, R.; ALVES, W. M. G. D. C.; ALVES, T. G. G. *et al.* Resistance training reduces depressive symptoms in elderly people with Parkinson disease: A controlled randomized study. **Scandinavian Journal of Medicine & Science in Sports**, v. 29, n. 12, p. 1957-1967, 2019.
- LISTEWNIK, B.; OSSOWSKI, Z. M. The influence of dance on selected risk factors of falls in Parkinson's disease patients—A pilot study. **Baltic Journal of Health and Physical Activity**, v. 10, n. 1, p. 38-45, 2018.
- LOSSING, A.; MOORE, M.; ZUHL, M. Dance as a treatment for neurological disorders. **Body, Movement and Dance in Psychotherapy**, v. 12, n. 3, p. 170-184, 2017.
- MAGGIO, M. G.; DE COLA, M. C.; LATELLA, D.; MARESCA, G. *et al.* What about the role of virtual reality in Parkinson disease's cognitive rehabilitation? Preliminary findings from a randomized clinical trial. **Journal of Geriatric Psychiatry and Neurology**, v. 31, n. 6, p. 312-318, 2018.
- MAGRINELLI, F.; PICELLI, A.; TOCCO, P.; FEDERICO, A. *et al.* Pathophysiology of motor dysfunction in Parkinson's disease as the rationale for drug treatment and rehabilitation. **Parkinson's Disease**, 2016, 2016.
- MARSH, L. Depression and Parkinson's disease: current knowledge. **Current neurology and Neuroscience Reports**, v. 13, n. 12, p. 409, 2013.
- MCGILL, A.; HOUSTON, S.; LEE, R. Y. Dance for Parkinson's: a new framework for research on its physical, mental, emotional, and social benefits. **Complementary Therapies in Medicine**, v. 22, n. 3, p. 426-432, 2014.

- MCNEELY, M. E.; MAI, M. M.; DUNCAN, R. P.; EARHART, G. M. Differential effects of tango versus dance for PD in Parkinson disease. **Frontiers in Aging Neuroscience**, v. 7, p. 239, 2015.
- METZGER, J. M.; EMBORG, M. E. Autonomic dysfunction in Parkinson disease and animal models. **Clin. Auton. Res.**, v. 29, n. 4, p. 397-414, 08 2019.
- MICHELS, K.; DUBAZ, O.; HORNTAL, E.; BEGA, D. “Dance therapy” as a psychotherapeutic movement intervention in Parkinson’s disease. **Complementary Therapies in Medicine**, 40, p. 248-252, 2018.
- MOGHADDAM, H. S.; ZARE-SHAHABADI, A.; RAHMANI, F.; REZAEI, N. Neurotransmission systems in Parkinson’s disease. **Reviews in the Neurosciences**, v. 28, n. 5, p. 509-536, 2017.
- MONTGOMERY JR, E. B. Rehabilitative approaches to Parkinson's disease. **Parkinsonism & related disorders**, v. 10, p. S43-S47, 2004.
- MONTGOMERY, S.; ÅSBERG, M. **A new depression scale designed to be sensitive to change**. Acad. Department of Psychiatry, Guy's Hospital, 1977.
- MOU, L.; DING, W.; FERNANDEZ-FUNEZ, P. Open questions on the nature of Parkinson’s disease: from triggers to spreading pathology. **Journal of Medical Genetics**, v. 57, n. 2, p. 7381, 2020.
- NATALE, E. R.; PAULUS, K. S.; AIELLO, E.; SANNA, B. *et al.* Dance therapy improves motor and cognitive functions in patients with Parkinson’s disease. **NeuroRehabilitation**, v. 40, n. 1, p. 141-144, 2017.
- NETZ, Y. Is there a preferred mode of exercise for cognition enhancement in older age?—a narrative review. **Frontiers in Medicine**, v. 6, p. 57, 2019.
- O'CALLAGHAN, C.; LEWIS, S. J. Cognition in Parkinson's disease. *In: International Review of Neurobiology*: Elsevier, v. 133, p. 557-583, 2017.
- OBESO, J. A.; STAMELOU, M.; GOETZ, C. G.; POEWE, W. *et al.* Past, present, and future of Parkinson's disease: A special essay on the 200th Anniversary of the Shaking Palsy. **Movement Disorders**, v. 32, n. 9, p. 1264-1310, sep. 2017.
- OLANOW, C. W.; AGID, Y.; MIZUNO, Y.; ALBANESE, A. *et al.* Levodopa in the treatment of Parkinson's disease: current controversies. **Movement Disorders**, v. 19, n. 9, p. 997-1005, 2004.
- PAGONABARRAGA, J.; KULISEVSKY, J.; STRAFELLA, A. P.; KRACK, P. Apathy in Parkinson's disease: clinical features, neural substrates, diagnosis, and treatment. **The Lancet Neurology**, v. 14, n. 5, p. 518-531, 2015.
- PALAKURTHI, B.; BURUGUPALLY, S. P. Postural instability in parkinson’s disease: A review. **Brain Sciences**, v. 9, n. 9, p. 239, 2019.

PATTERSON, K. K.; WONG, J. S.; PROUT, E. C.; BROOKS, D. Dance for the rehabilitation of balance and gait in adults with neurological conditions other than Parkinson's disease: A systematic review. **Heliyon**, v. 4, n. 3, p. e00584, 2018.

PETO, V.; JENKINSON, C.; FITZPATRICK, R.; GREENHALL, R. The development and validation of a short measure of functioning and well being for individuals with Parkinson's disease. **Quality of Life Research**, v. 4, n. 3, p. 241-248, 1995.

PETZINGER, G. M.; FISHER, B. E.; MCEWEN, S.; BEELER, J. A. *et al.* Exercise-enhanced neuroplasticity targeting motor and cognitive circuitry in Parkinson's disease. **The Lancet Neurology**, v. 12, n. 7, p. 716-726, 2013.

PFEIFFER, R. F. Non-motor symptoms in Parkinson's disease. **Parkinsonism & related disorders**, v. 22, p. S119-S122, 2016.

POLYMEROPOULOS, M. H.; LAVEDAN, C.; LEROY, E.; IDE, S. E. *et al.* Mutation in the α -synuclein gene identified in families with Parkinson's disease. **science**, v. 276, n. 5321, p. 2045-2047, 1997.

POSTUMA, R. B.; BERG, D.; STERN, M.; POEWE, W. *et al.* MDS clinical diagnostic criteria for Parkinson's disease. **Movement Disorders**, v. 30, n. 12, p. 1591-1601, 2015.

POURATIAN, N.; THAKKAR, S.; KIM, W.; BRONSTEIN, J. M. Deep brain stimulation for the treatment of Parkinson's disease: efficacy and safety. **Degenerative Neurological and Neuromuscular Disease**, v. 2, p. 107, 2012.

PREDIGER, R. D.; BORTOLANZA, M.; DE CASTRO ISSY, A. C.; DOS SANTOS, B. L. *et al.* Dopaminergic Neurons in Parkinson's Disease. *In*: KOSTRZEWA, R. M. (Ed.). **Handbook of Neurotoxicity**. New York, NY: Springer New York, p. 753-788, 2014.

PREWITT, C. M.; CHARPENTIER, J. C.; BROSKY, J. A.; URBSCHHEIT, N. L. Effects of dance classes on cognition, depression, and self-efficacy in Parkinson's disease. **American Journal of Dance Therapy**, v. 39, n. 1, p. 126-141, 2017.

PRINGSHEIM, T.; JETTE, N.; FROLKIS, A.; STEEVES, T. D. The prevalence of Parkinson's disease: A systematic review and meta-analysis. **Movement Disorders**, v. 29, n. 13, p. 1583-1590, 2014.

RANA, A. Q.; AHMED, U. S.; CHAUDRY, Z. M.; VASAN, S. Parkinson's disease: a review of non-motor symptoms. **Expert. Ver. Neurother.**, v. 15, n. 5, p. 549-562, may., 2015.

REEVE, A.; SIMCOX, E.; TURNBULL, D. Ageing and Parkinson's disease: why is advancing age the biggest risk factor? **Ageing Research Reviews**, v. 14, p. 19-30, 2014.

REHFELD, K.; LÜDERS, A.; HÖKELMANN, A.; LESSMANN, V. *et al.* Dance training is superior to repetitive physical exercise in inducing brain plasticity in the elderly. **PloS one**, v. 13, n. 7, p. e0196636, 2018.

RODRÍGUEZ-BLÁZQUEZ, C.; FORJAZ, M. J.; LIZÁN, L.; PAZ, S. *et al.* Estimating the direct and indirect costs associated with Parkinson's disease. **Expert review of Pharmacoeconomics & Outcomes Research**, v. 15, n. 6, p. 889-911, 2015.

- ROHEGER, M.; KALBE, E.; LIEPELT-SCARFONE, I. Progression of cognitive decline in Parkinson's disease. **Journal of Parkinson's Disease**, v. 8, n. 2, p. 183-193, 2018.
- ROMENETS, S. R.; ANANG, J.; FERESHTEHNEJAD, S.-M.; PELLETIER, A. *et al.* Tango for treatment of motor and non-motor manifestations in Parkinson's disease: a randomized control study. **Complementary Therapies in Medicine**, v. 23, n. 2, p. 175-184, 2015.
- SCHAPIRA, A. H. Etiology and pathogenesis of Parkinson disease. **Neurologic clinics**, v. 27, n. 3, p. 583-603, 2009.
- SCHAPIRA, A. H.; CHAUDHURI, K. R.; JENNER, P. Non-motor features of Parkinson disease. **Nature Reviews Neuroscience**, v. 18, n. 7, p. 435, 2017.
- SCHUCH, F.; VANCAMPFORT, D.; FIRTH, J.; ROSENBAUM, S. *et al.* Physical activity and sedentary behavior in people with major depressive disorder: a systematic review and meta-analysis. **Journal of Affective Disorders**, v. 210, p. 139-150, 2017.
- SCHUCH, F. B.; VANCAMPFORT, D.; FIRTH, J.; ROSENBAUM, S. *et al.* Physical activity and incident depression: a meta-analysis of prospective cohort studies. **American Journal of Psychiatry**, v. 175, n. 7, p. 631-648, 2018.
- SEHM, B.; TAUBERT, M.; CONDE, V.; WEISE, D. *et al.* Structural brain plasticity in Parkinson's disease induced by balance training. **Neurobiology of aging**, v. 35, n. 1, p. 232-239, 2014.
- SHANAHAN, J.; MORRIS, M. E.; BHRIAIN, O. N.; SAUNDERS, J. *et al.* Dance for people with Parkinson disease: what is the evidence telling us? **Archives of Physical Medicine and Rehabilitation**, v. 96, n. 1, p. 141-153, 2015.
- SHARP, K.; HEWITT, J. Dance as an intervention for people with Parkinson's disease: a systematic review and meta-analysis. **Neuroscience & Biobehavioral Reviews**, v. 47, p. 445-456, 2014.
- SHULMAN, J. M.; DE JAGER, P. L.; FEANY, M. B. Parkinson's disease: genetics and pathogenesis. **Annual Review of Pathology: Mechanisms of Disease**, v. 6, p. 193-222, 2011.
- SOLLA, P.; CUGUSI, L.; BERTOLI, M.; CEREATTI, A. *et al.* Sardinian Folk Dance for Individuals with Parkinson's Disease: A Randomized Controlled Pilot Trial. **The Journal of Alternative and Complementary Medicine**, v. 25, n. 3, p. 305-316, 2019.
- STOKER, T. B.; GREENLAND, J. C. **Parkinson's Disease: Pathogenesis and Clinical Aspects**. Codon Publications, 2018. 0994438168.
- STURKENBOOM, I. H.; GRAFF, M. J.; HENDRIKS, J. C.; VEENHUIZEN, Y. *et al.* Efficacy of occupational therapy for patients with Parkinson's disease: a randomised controlled trial. **The Lancet Neurology**, v. 13, n. 6, p. 557-566, 2014.
- SVEINBJORNSDOTTIR, S. The clinical symptoms of Parkinson's disease. **Journal of neurochemistry**, v. 139, p. 318-324, 2016.

- TEIXEIRA-MACHADO, L.; ARIDA, R. M.; DE JESUS MARI, J. Dance for neuroplasticity: A descriptive systematic review. **Neuroscience & Biobehavioral Reviews**, v. 96, p. 232-240, 2019.
- TINETTI, M. E.; WILLIAMS, T. F.; MAYEWSKI, R. Fall risk index for elderly patients based on number of chronic disabilities. **The American Journal of Medicine**, v. 80, n. 3, p. 429-434, 1986.
- TOMLINSON, C. L.; PATEL, S.; MEEK, C.; HERD, C. P. *et al.* Physiotherapy intervention in Parkinson's disease: systematic review and meta-analysis. **Bmj**, v. 345, 2012.
- TYSNES, O.-B.; STORSTEIN, A. Epidemiology of Parkinson's disease. **Journal of Neural Transmission**, v. 124, n. 8, p. 901-905, 2017.
- UC, E. Y.; DOERSCHUG, K. C.; MAGNOTTA, V.; DAWSON, J. D. *et al.* Phase I/II randomized trial of aerobic exercise in Parkinson disease in a community setting. **Neurology**, v. 83, n. 5, p. 413-425, 2014.
- VENTURA, M. I.; BARNES, D. E.; ROSS, J. M.; LANNI, K. E. *et al.* A pilot study to evaluate multi-dimensional effects of dance for people with Parkinson's disease. **Contemporary clinical trials**, v. 51, p. 50-55, 2016.
- VERGHESE, J.; LIPTON, R. B.; KATZ, M. J.; HALL, C. B. *et al.* Leisure activities and the risk of dementia in the elderly. **New England Journal of Medicine**, v. 348, n. 25, p. 2508-2516, 2003.
- VOLPE, D.; SIGNORINI, M.; MARCHETTO, A.; LYNCH, T. *et al.* A comparison of Irish set dancing and exercises for people with Parkinson's disease: a phase II feasibility study. **BMC Geriatrics**, v. 13, n. 1, p. 1-6, 2013.
- WAKABAYASHI, K.; TANJI, K.; ODAGIRI, S.; MIKI, Y. *et al.* The Lewy body in Parkinson's disease and related neurodegenerative disorders. **Molecular Neurobiology**, v. 47, n. 2, p. 495-508, 2013.
- WESTHEIMER, O.; MCRAE, C.; HENCHCLIFFE, C.; FESHARAKI, A. *et al.* Dance for PD: a preliminary investigation of effects on motor function and quality of life among persons with Parkinson's disease (PD). **Journal of Neural Transmission**, v. 122, n. 9, p. 1263-1270, 2015.
- WITT, K.; KALBE, E.; ERASMI, R.; EBERSBACH, G. Nonpharmacological treatment procedures for Parkinson's disease. **Der Nervenarzt**, v. 88, n. 4, p. 383-390, 2017.
- ZESIEWICZ, T. A. Parkinson Disease. **CONTINUUM: Lifelong Learning in Neurology**, v. 25, n. 4, p. 896-918, 2019.
- ZHAO, N.; YANG, Y.; ZHANG, L.; ZHANG, Q. *et al.* Quality of life in Parkinson's disease: A systematic review and meta-analysis of comparative studies. **CNS Neuroscience & Therapeutics**, v. 27, n. 3, p. 270-279, 2021.

A influência da dança sobre a flexibilidade e massa corpórea em pessoas com doença de Parkinson³¹

Larissa Rocha da Silva³²

1 INTRODUÇÃO

A doença de Parkinson (DP) é um distúrbio neurológico causado pela perda de neurônios dopaminérgicos na região chamada de substância negra localizada na base do encéfalo e afeta idosos de ambos os sexos. Por sua complexidade e fatores não esclarecidos acerca de sua etiologia e fisiopatologia, a doença acaba sendo diagnosticada tardiamente, dificultando o tratamento e o manejo. Ainda, para além dos sintomas motores característicos são apresentados sintomas não motores como depressão, ansiedade, déficit de atenção, apatia, disfunção executiva, demência e prejuízo de memória, dentre outros, que aparecem antes mesmo da precipitação do diagnóstico (Zesiewicz, 2019). Os sintomas motores característicos da Dp são o tremor, alteração na marcha, instabilidade postural, rigidez muscular e lentidão nos movimentos. Esta vasta quantidade de sintomas provocados pela DP diminuem a autonomia e a independência funcional do indivíduo e provocam impactos bastante negativos em sua qualidade de vida (Hackney; Bennet, 2014).

De acordo com a Organização Mundial da Saúde, existem aproximadamente 4 milhões de pessoas no mundo com a doença de Parkinson, e com o crescimento da expectativa de vida, o número de casos tende a dobrar até 2040. Atualmente, estima-se que cerca de 200 mil pessoas sejam afetadas pela doença de Parkinson no Brasil. (Varella, 2020).

Tal cenário configura um importante problema para a saúde pública, já que vemos que o crescimento do número de casos de DP na população não corresponde à demanda de profissionais especializados para a realização de diagnósticos e acompanhamento, por isso, vemos que no Brasil e no mundo muitos pacientes ainda não foram diagnosticados ou foram diagnosticados erroneamente, dificultando a implementação de tratamentos adequados (Bovolenta; Felício, 2016). Muitas das vezes é inviável ao paciente procurar um atendimento particular já que os custos terapêuticos da DP são muito elevados. Ainda, a crescente dependência provocada

³¹ Artigo apresentada à Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança. Orientadora: Prof. Dra. Lane Viana Krejcová

³² Larissa Rocha da Silva graduada em Licenciatura em Dança (UFPA). Técnica em Dança Clássica (ETDUFPA). Professora e bailarina na Sala de Artes Devan't. E-mail: larissarocha2018@outlook.br

pela perda da independência funcional tende a tornar o paciente mais recluso socialmente e ao longo do progresso da doença mais dependente de terceiros (Bassette, 2023).

Como a doença não tem cura, os medicamentos são indicados com o intuito de amenizar e aliviar os sintomas, tendo efeito limitado e apresentando ainda diversos efeitos colaterais (Marchi, 2013), fazendo-se extremamente desejável e necessário um acompanhamento terapêutico complementar no sentido de estimular a manutenção da independência funcional do paciente e a atenuação dos sintomas motores e não motores através de terapias de estimulação funcional do paciente. Tais abordagens incluem as terapias clássicas como a fisioterapia, terapia ocupacional, fonoaudiologia, psicoterapia, bem como abordagens terapêuticas mais inovadoras, que incluem a dançaterapia em seu rol.

De um modo geral, após uma avaliação clínica realizada pelo neurologista, os pacientes com DP são indicados à prática de atividade física como uma forma poder de amenizar o desenvolvimento dos sintomas, uma vez que existem fortes evidências acerca dos benefícios da atividade física para pessoas com DP. O exercício físico apresenta diversos benefícios na manutenção e/ou recuperação de capacidades físicas essenciais para a manutenção da independência funcional, como a força e a flexibilidade, que tendem a ser reduzidos com o próprio processo de envelhecimento, e agravados quando da apresentação de desordens do movimento como a DP.

A dança enquanto modalidade de terapia motora vem sendo cada vez mais indicada clinicamente, como um tratamento complementar ao acompanhamento terapêutico na DP, além de ser uma atividade física, a dança também é considerada uma atividade artística que trabalha com o corpo e a mente do aluno com DP, intervindo diretamente na qualidade de vida da pessoa (Holmes, 2017).

Segundo Hackney *et al.* (2007), a dança tem sido uma prática corporal bastante recomendada para população idosa e pode contribuir de maneira positiva também na qualidade de vida dos pacientes acometidos pela DP. Nessa perspectiva a dança aparece como uma atividade terapêutica que promove múltiplos benefícios, como estímulos cognitivos, auditivos, sensitivos e sociais além dos benefícios motores, combinados com aspectos de rítmicos, expressão, propriocepção, memória corporal entre outros (Brito, 2021). Todavia, são escassos os trabalhos que avaliam os efeitos da dança sobre capacidades físicas ou sobre a composição corporal como resultado de sua prática.

O método Baila Parkinson é uma dança terapia desenvolvida para trabalhar sintomas motores e não motores da DP, a dança apresenta um potencial de reabilitação além da visão biomédica, pois ela envolve a prática de movimentos, requer um trabalho de memorização, de ritmo e socialização, porém não exclui os outros métodos de tratamento, dessa forma a dança aparece como adjunto no acompanhamento do paciente para que este preserve sua autonomia (Castro, 2022). Dito isto, o presente estudo foi desenvolvido com o objetivo geral de analisar o efeito da dança como intervenção terapêutica para pessoas com DP, para avaliação da flexibilidade e composição corpórea, elementos essenciais na manutenção da independência funcional e da qualidade de vida da pessoa com DP.

2 METODOLOGIA

O presente estudo incluiu 20 pessoas com diagnóstico de doença de Parkinson primário de acordo com os critérios do Banco de cérebros de Londres, que recebem tratamento farmacológico acompanhado por neurologista e estavam aptos a realizar atividades físicas. Todos os participantes foram submetidos a avaliação médica para participar da pesquisa, incluindo avaliação pela Escala Unificada de Avaliação da doença de Parkinson da Movement Disorders Society (MDS-UPDRS) (Hughes *et al*, 2002). Os participantes foram divididos em dois grupos, sendo um de pessoas já participantes das atividades do projeto Baila Parkinson por pelo menos seis meses, e outro de participantes recém ingressantes do projeto em questão. Todos os participantes foram submetidos a avaliação física para ingresso e inclusão nas atividades de dança-terapia no mês de setembro de 2023.

O presente trabalho desenvolveu um estudo quantitativo transversal, de caráter intervencional experimental, voltada à análise de dados com relação entre a dança, a doença de Parkinson e a manutenção das capacidades físicas e composição corporal. O trabalho foi desenvolvido no Grupo Parkinson de Pesquisa e Extensão de acordo com as diretrizes do Código de Nuremberg e da Declaração de Helsinque para pesquisas com seres humanos, sendo aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Hospital Universitário João de Barros Barreto (prot. n° 27811119.4.0000.0018).

Tabela 1 - Dados sociodemográficos dos participantes do estudo.

Participante antigos	Idade	Sexo
JLST	66	M
MMPC	74	M
ABN	55	M
LLMF	75	M
MEMS	68	F
LSC	61	M
VCG	70	M
JRS	71	F
CAL	79	M
WWCB	61	M
ARFA	62	M
Participantes novos	Idade	Sexo
JMP	56	F
JJFS	64	M
NCA	86	F
JGBR	64	M
JICM	47	M
MJBC	63	M
MLRS	78	F
PARF	58	M
JRS	60	F

Fonte: Autoral, 2023.

2.1 Método Baila Parkinson

O Método Baila Parkinson foi criado e desenvolvido por uma equipe multiprofissional, a partir das pesquisas sobre a doença de Parkinson com objetivo de apresentar estratégias específicas para as necessidades das pessoas com a doença de Parkinson, objetivando trabalhar os sintomas motores e não motores através da arte mais especificamente através da dança. Dadas

as características sintomáticas das pessoas participantes da intervenção, o trabalho pelo método é desenvolvido em torno de cinco eixos, sendo eles: motor, cognitivo, psicoemocional, somatossensorial e socialização (Machado, 2023).

Os eixos se entrelaçam e se completam, mas cada um deles tem o seu foco durante a aula, sendo o ponto alto da aula de dança é o eixo motor, onde eles estarão se deslocando mais, criando ou dançando uma coreografia, ou aprendendo e praticando um ritmo de dança em específico. No eixo cognitivo, trabalhamos exercícios de memória, foco atenção e a criatividade. Já no eixo somatossensorial, é um momento para desfrutar de sensações estáticas e dinâmicas, de dar atenção a propriocepção, a respiração e automassagem, é o momento da aula que utilizamos objetos com formas, peso e texturas. No psicoemocional ele vai dar atenção ao seu emocional, é um momento de autoconhecimento e de gerenciamento de emoções, e por fim, o objetivo do eixo socialização é afirmar suas ideias de pertencimento no grupo e com a ajuda do grupo compartilhando e criando um espaço de conversa onde eles podem perceber que não estão sozinhos.

Para Vianna (2005) a dança é um registro de vida, de força e de expressão - do estar no mundo. A vida, o mundo e o homem manifestam-se por meio do movimento. Dançar é mover-se com ritmo, melodia e harmonia. O método tem uma grande relevância na vida dos pacientes, pela sua aceitação e pelas trocas que acontecem entre os pacientes e entre pacientes e professores. E tem o objetivo de desenvolver roteiros onde o paciente pode embarcar em uma aventura fictícia e ter o seu momento de fuga de suas dificuldades, dançar, cantar, atuar e criar, ali ele pode se o roteirista da sua própria história, levando em consideração a isso a dança apresenta efeitos positivos que já foram demonstrados sobre as funções motoras, cognitivas, neuropsiquiátricas e qualidade de vida (Shanahan *et al.*, 2015).

O eixo motor do método Baila Parkinson, especificamente, é focado nas principais alterações características da doença, com um grande trabalho sobre o equilíbrio, a postura e a coordenação motora da pessoa com Parkinson. Todavia, por se tratar de atividade física com gasto energético e recrutamento de grandes grupamentos musculares, bem como de amplas movimentações articulares, espera-se como desfecho de sua prática constante ganhos na flexibilidade e alterações na composição corporal.

2.2 Intervenção

Obeve-se um total de 20 pacientes com idades entre 47 a 86 anos, 11 participantes anteriores e 9 ingressantes no programa de dançaterapia pelo método Baila Parkinson. A média

de idade foi de $47.86 \pm 65,9$ anos, sendo 14 homens e 6 mulheres. Para participar dessa pesquisa todos os pacientes apresentaram o diagnóstico clínico de doença de Parkinson. Todos os participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, autorizando a utilização de seus dados e foram esclarecidos de que seriam submetidos a um protocolo de dança realizado pelo método Baila Parkinson. Os testes de Bioimpedância para mensuração da composição corporal e de sentar e alcançar para aferição da flexibilidade de membros inferiores foram realizados nos dias 14 e 19 de setembro de 2023.

2.3 Teste de bioimpedância

A avaliação de bioimpedância tem o propósito de avaliar a composição corporal do paciente, apresentando o peso, IMC, gordura corporal, massa muscular, água corporal, entre outros. Para aplicar esse teste foram seguidas as orientações de Bonjorni, 2012. Que descreve que os pacientes devem estar de jejum por, pelo menos, quatro horas para padronização de ingestão líquida, e vestindo roupas leves. Nessa pesquisa foi utilizada balança específica para tal fim (Smart Scale Fit, modelo: I2GOTH743). Todos os pacientes foram avaliados com o mesmo instrumento e pelo mesmo avaliador.

2.4 Teste de flexibilidade

O teste de sentar e alcançar foi proposto por Wells e Dillon em 1952 e tem por objetivo avaliar a flexibilidade da articulação coxo-femural. O banco utilizado media 70cm de comprimento, 35cm de largura e 40 cm de altura, e o ponto zero se encontra na extremidade mais próxima do avaliado, e o 23° cm coincide com o ponto de apoio dos pés (Ribeiro, 2010). Para a avaliação, o paciente deveria sentar-se em frente ao banco, flexionar o tronco sobre o quadril e empurrar o taco de madeira sobre a caixa que possuía uma fita métrica. Todos os pacientes foram submetidos a três tentativas, sendo considerada apenas a que tivesse melhor marca. Por fim o seu desempenho foi avaliado por uma tabela no qual se considerava a idade e o sexo, para avaliar o desempenho entre razoável e excelente. seguindo a padronização canadense para os testes de avaliação da aptidão física do *Canadian Standardized Test of Fitness (CSTF)*.

2.5 Análise de dados

Os dados foram planilhados em planilha do Excel e analisados por estatística paramétrica para determinação de possíveis diferenças entre os grupos analisados. Utilizamos o teste t de Student para verificação das diferenças entre os grupos, sendo considerado o intervalo de significância de 95% ($p < 0,05$).

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 Dados com os resultados de bioimpedância

Os resultados do teste de bioimpedância não revelaram diferença significativa entre os participantes antigos e os ingressantes no programa de dançaterapia pelo método Baila Parkinson. Os dados de IMC, gordura corporal, massa muscular, gordura visceral e idade metabólica para ambos os grupos estão descritos nas tabelas 2 e 3.

Tabela 2. Dados de Bioimpedância do grupo de pacientes participantes do projeto Baila Parkinson.

PACIENTE	IMC	Gordura corporal	Massa muscular	Gordura visceral	Idade metabólica
MMPC	25,5	23,9%	45,9%	14%	69
LSC	16,1	10,8%	38,0%	7,2%	59
LLMF	28,3	25,6%	47,0%	15,3%	71
ARFA	35,5	33,3%	39,6%	16,4%	68
ABN	28,4	21,6%	46,5%	11,1%	59
VCG	27,8	21,0%	46,8%	11,8%	63
JSR	31,2	36,7%	36,7%	8,7%	75
MEMS	25,0	29,3%	40,9%	6%	69
WWCB	27,8	24,8%	44,0%	12,9%	66
JLST	31,5	27,8%	43,8%	13,7%	63
CAL	22,3	16,4%	48,2%	12,4%	64

Fonte: Autoral, 2023.

Tabela 3. Dados de Bioimpedância do grupo de pacientes ingressantes do projeto Baila Parkinson.

PACIENTE	IMC	Gordura corporal	Massa muscular	Gordura visceral	Idade metabólica
JICM	23,6	16,8%	48,4%	8,0%	43
NCA	19,2	20,9%	28,0%	4,4%	65
MLRS	23,0	29,9%	34,1%	5,9%	67
JMP	20,3	25,2%	36,2%	14%	53
JJFS	31,3	29,5%	45,2%	15,4%	70
MLBC	21,5	19,4%	46,4%	10,1%	57
JGBR	22,5	16,1%	47,0%	10,1%	59
JRS	26,1	24,2%	57,2%	8,5%	62
PARF	27,0	23,1%	48,9%	12,1%	59

Fonte: Autoral, 2023.

Segundo (Szuster, 2011) “O indivíduo ativo que pratica atividade física regular permite o seu organismo e condicionamento a receber promoções no sistema muscular, o qual adquire mais força, agilidade, flexibilidade, resistência, coordenação motora e equilíbrio. E a dança é uma alternativa rica de possibilidades de como pode se promover um condicionamento físico,

pois através de cada roteiro se cria novos cenários e novas alternativas desenvolver um movimento. Por isso vemos uma melhora para o seu sistema nervoso, sistema circular, respiratório e muscular.

O teste de bioimpedância foi proposto para os pacientes com o intuito de saber como esses pacientes iniciaram as atividades de dança no segundo semestre de 2023. Ainda será realizada uma nova avaliação nos mesmos pacientes, após um ano de intervenção terapêutica para verificar se no fim do período de teste foi apresentada alguma diferença relativa na composição corporal dos pacientes. É interessante ressaltar que, apesar de estarmos tratando de um grupo de pessoas idosas com diagnóstico de condição neurodegenerativa, não observamos percentuais de massa muscular indicativos de processo de sarcopenia para a maior parte dos pacientes avaliados. Durante o envelhecimento, ocorre a perda gradual de massa musculoesquelética, consequentemente diminuindo a força muscular e massa óssea, sucedendo o aumento gradual da gordura corporal.

Deste modo, acarretando o risco de fraturas, quedas e até hospitalizações que podem suceder a mortalidade (Garcia; Ciappina, 2017). Todavia, não podemos com base nos resultados aqui observados atribuir qualquer desses dados à intervenção em dançaterapia uma vez que não obtivemos diferenças significativas dos dados entre os grupos participantes e ingressantes. Análises posteriores nos permitirão análises interindividuais para uma avaliação mais criteriosa acerca dos resultados específicos desta intervenção.

3.2 Dados com os resultados de flexibilidade

Os resultados do teste do banco de Wells foram analisados de acordo com a tabela de classificação e enquadrados em quatro categorias, considerando os fatores sexo e idade. As categorias são: MUITO BOM, BOM, RAZOÁVEL e NECESSITA MELHORAR. Os resultados dos participantes dos dois grupos foram classificados de acordo com a Tabela 4.

Tabela 4 - Classificação dos resultados dos participantes de ambos os grupos de acordo com os resultados do teste no Banco de Wells.

Pacientes Participantes		Pacientes Ingressantes	
Paciente	Classificação	Paciente	Classificação
MMPC	necessita melhorar	JICM	muito bom
LSC	necessita melhorar	NCA	necessita melhorar
LLMF	Razoável	MLRS	necessita melhorar
ARFA	Bom	JMP	necessita melhorar
ABN	Bom	JJFS	Razoável
VCG	muito bom	MJBC	necessita melhorar
JSR	muito bom	JGBR	Razoável
MEMS	necessita melhorar	JRS	necessita melhorar
WWCB	Bom	PARF	Razoável
JLST	Bom		
CAL	necessita melhorar		

Fonte: Autoral, 2023.

Os resultados obtidos foram, necessita melhorar - 36,36% antigos / 55,55% novos; Razoável - 9,09% antigos / 33,33% novos; Bom - 36,36% antigos / 0% novos; Muito bom - 18,18% antigos / 11,11% novos. Avaliando a porcentagem de participantes de cada grupo para cada categoria, é possível notar que os pacientes que já praticavam dança tiveram um melhor resultado do que o grupo ingressante. Apesar de não termos notado uma diferença significativa no teste de bioimpedância, podemos dizer que a atividade de dança contribuiu para um melhor desempenho na flexibilidade dos pacientes com DP.

Segundo Matsudo (2004), o processo natural de envelhecimento gera diminuição de todas as funções musculares, ao alterando inclusive a flexibilidade. A ausência pode prejudicar ainda mais a vida do paciente, afetando as atividades diárias, podendo dificultar até mesmo na marcha e levando a maior dependência de terceiros. Flexibilidade a capacidade que as articulações detêm de terem uma amplitude de movimento para as quais foram projetadas. (Barbanti, 2003). Por isso, o teste de flexibilidade foi proposto aos pacientes, com o intuito de saber se os que já praticavam dança tiveram um melhor desempenho no banco de Wells do que os que pacientes que não praticavam dança.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Szurter, 2011. Afirma que: A dança influencia diretamente três domínios da natureza humana: o fisiológico, o afetivo e o cognitivo. Funciona como agente motivador para manter ou recuperar a vida, a alegria pessoal e coletiva, por seu aspecto lúdico e sua versatilidade. Afirmo que apensar de não ter diferenças significativas nos testes de bioimpedância, podemos notar uma grande diferença nos testes de sentar e levar, graças a atividades que os pacientes

vêm praticando. Conclui-se que a dança é uma forte aliada na promoção na qualidade de vida e que o projeto baila Parkinson vem contribuindo para a autonomia dos pacientes, através do método artístico que vem desenvolvendo.

REFERÊNCIAS

ZESIEWICZ, T. A. Parkinson Disease. **Continuum** (Minneapolis Minn), v. 25, n. 4, p. 896-918, aug. 2019. doi: 10.1212/CON.0000000000000764. Disponível em: PMID: 31356286. Acesso em: 03/11/2023

WELLS, K. F., DILLON, E. K. The sit and reach: a test of back and leg flexibility. **Research Quarterly for Exercise and Sport**, Washington, v. 23, p. 115-118, 1952.

BIBLIOTECA VIRTUAL EM SAÚDE. **Doença de Parkinson**. 2019. Disponível em: <https://bvsm.sau.gov.br/doenca-de-parkinson/> Acesso em: 08/10/2023.

BOVOLenta, T. M.; FELÍCIO, A. C. Parkinson's patients in the Brazilian Public Health Policy context. **Einstein**, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 7–9, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1679-45082016ED3780>.

BASSE, Fernanda. **Pessoas com Parkinson gastam metade da renda mensal com custos relacionados à doença**. R7 SAÚDE, 2023. Disponível em: <https://noticias.r7.com/sau/pe-soas-com-doenca-de-parkinson-gastam-metade-da-renda-mensal-com-custos-extras-relacionados-a-doenca-16102023>. Acesso em: 11/11/2023

MARCHI, K. C.; CHAGAS, M. H. N.; TUMAS, V.; MIASSO, A. I.; CRIPPA, J. A. de S.; TIRAPPELLI, C. R. Adesão à medicação em pacientes com doença de Parkinson atendidos em ambulatório especializado. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 18, n. 3, p. 855–862, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-81232013000300031>.

HOLMES, W. M.; HACKNEY, M. E. Adapted Tango for Adults With Parkinson's Disease: A Qualitative Study. **Adapt. Phys. Activ. Q.**, v. 34, n. 3, p. 256-275, jul. 2017. DOI: 10.1123/apaq.2015-0113. PMID: 28727513.

BRITO, R. M. de M.; GERMANO, I. M. P.; SEVERO JUNIOR, R. Dança e movimento como processos terapêuticos: contextualização histórica e comparação entre diferentes vertentes. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, v. 28, n. 1, p. 146–165, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702021000100008>.

CASTRO, Gabriela Fernandes. **Doença de Parkinson, socialização e a dança: o corpo como espelho do outro**. Orientadora: Lane Viana Krejčova. 2022. 25 f. Trabalho de Curso (Licenciatura em Dança) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022. Disponível em: <https://bdm.ufpa.br/handle/prefix/5304>.

MACHADO, I. P. R.; KREJČOVA, L. V.; TEIXEIRA, V. K. **Alterações neuropsiquiátricas na doença de Parkinson: depressão, apatia e os efeitos da prática de dança**. Canadian Standardized Test of Fitness (CSTF) Operations manual, 3rd edn, Fitness and Amateur Sport. Ottawa: Minister of State, 1986

HUGHES, A. J.; DANIEL, S. E.; BEN-SHLOMO, Y.; LEES, A. J. The accuracy of diagnosis of parkinsonian syndromes in a specialist movement disorder service. **Brain**, v. 125, Pt. 4, p. 861-70, 2002.

SZUTER, Lia. **Estudo qualitativo sobre a prática da dança como atividade física em mulheres acima de 50 anos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Física) – Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ROSA, Ana Ligia. A flexibilidade em indivíduos idosos. **Revista de Educação do Ideau**, v. 7, n. 15, jan./jun. 2012.

MATSUDO, S. M. **Avaliação do idoso: Física e Funcional**. 2º ed. Londrina: Midiograf, 2004.

BARBANTI, V. J. **Teoria e prática do treinamento esportivo**. São Paulo: Blügher, 1979

Corporalidades e Corporaturas: estesia e porosidade na construção de uma dramaturgia do movimento

Matheus Campos³³; Bene Martins³⁴

Nosso corpo nos submete à condição de ser abertura para o mundo
pelo sentir.
Iraquitã de Oliveira Caminha

CORPO-MUNDO-CORPO

O corpo, em sua plural concepção de potências e significâncias, é também expressão de mundo. Quando pensamos em “corporalidades” e “corporaturas”, adentramos microuniversos que ultrapassam a simples materialidade do corpo físico para nos aprofundar em locais de sentidos e sensações, narrativas e encontros, sensibilidades. Estesias porosas significam um corpo-dança sensível ao sentir, um corpo que percebe e é percebido, que acolhe influências do ambiente (espaço-tempo) e das relações corpo-dança ao seu redor. É a partir dessa porosidade que uma dramaturgia do movimento pessoal vai se processando e se tornando real, na qual o corpo deixa de ser apenas executor de gestos para se tornar consciente de sentidos e significados em movimentos.

Esse processo é evidente na dança contemporânea, onde a improvisação, as micro movimentações e as texturas corporais revelam narrativas que subvertem e provocam estruturas lineares existentes na dança. A dramaturgia do movimento não busca algo fechado, mas uma tessitura sensível que conecta ao todo. Dessa forma, a construção dramaturgica se torna menos uma obrigação e mais um convite ao mergulho na experiência dançante.

O corpo é um campo plural de experiências, composto por histórias, subjetividades e contextos que o moldam em sua materialidade e em sua dimensão sensível. Ao longo da história, diferentes concepções o marcaram, ora pela repressão e condenação, ora pela exaltação estética, ora pela tentativa de compreensão de suas potências (Martins; Campos, 2020). Como observa Foucault (2014, p. 6), “é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de

³³ MultiArtivista-Pesquisador da Dança e Produtor Cultural Amazônica. Graduando em Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Pará (UFPA). Bolsista de Iniciação Científica no Projeto de Pesquisa Dramaturgias da Dança e Estudos do Corpo da Faculdade de Dança da UFPA. Membro e Vice-Presidente do Colegiado de Dança do Pará (CODAPA) e Secretário Executivo do Conselho Internacional da Dança (CID/UNESCO). Diretor Artístico dos projetos culturais Amazônia em Rede e Circuito Amazônia. Bailarino, coreógrafo e professor de dança contemporânea no SIA - Studio Inês Alcântara. Sócio Fundador e Diretor Artístico da 3x1 Produções. E-mail: omatheusco@gmail.com.

³⁴ Professora Titular da UFPA, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes e na Faculdade de Dança. Coordenadora dos Projetos de Pesquisa: Memórias da Dramaturgia Amazônica: construção de acervo dramaturgico e Dramaturgias da Dança e Estudos do Corpo. E-mail: behneafonso@gmail.com.

ti mesmo, que tenhas cuidado contigo mesmo”, se reconhecendo enquanto sujeito de práticas de liberdade.

Ao abordarmos a temática das corporalidades e corporaturas, é fundamental considerar o papel da experiência sensível como elemento constitutivo da dramaturgia do movimento. O corpo, entendido como território de encontros e transformações, não apenas representa, mas também vivencia e produz sentidos pela sua abertura sensível e consciente ao mundo. Nesse contexto, “a estesia é uma comunicação marcada pelos sentidos que a sensorialidade e a historicidade criam, numa síntese sempre provisória, numa dialética existencial que move um corpo humano em direção a outro” (Nóbrega, 2008, p. 147). Junto da porosidade tornam-se qualidades essenciais, permitindo que o corpo absorva influências e se reinvente continuamente, tornando cada gesto uma manifestação única de sua vivência e relação com o ambiente.

Cada vez mais tem sido imprescindível falar dos sujeitos que dançam, de seus corpos para compreender, desvelar e desaguar perspectivas diversas sobre suas trajetórias, experiências e sentidos. Tais práticas de liberdade podem se tornar fatores relevantes na dimensão poética e criativa de cada corpo, visto que essas experiências podem potencializar seus fazeres no ato de dançar e propor dança.

A partir desse entendimento, torna-se necessário refletir sobre como a experiência sensível do corpo opera como mediadora entre o subjetivo e o coletivo, favorecendo a emergência de uma dramaturgia singular e compartilhada. Esse processo de abertura, em que o corpo se coloca disponível para ser afetado por estímulos internos e externos, é o que permite ao movimento ultrapassar a mera reprodução de formas para alcançar a criação de sentidos. Portanto “o corpo que sente é inseparável daquilo que é sentido” (Caminha, 2018, p. 50). Assim, a estesia e a porosidade não apenas informam a prática artística, mas também potencializam a capacidade do corpo de dialogar com o mundo e de construir novas narrativas a partir da própria experiência e logo “o corpo não apenas sente, mas também atribui sentido à experiência de sentir” (Caminha, 2018, p. 52).

Na dança contemporânea, essas discussões ganham corpo em processos criativos que fazem do movimento não apenas técnica, mas dramaturgia. A centralidade do corpo na construção de sentidos, em suas fragilidades e potências, o coloca como autor de narrativas que ultrapassam os limites da representação tradicional. Nesse sentido, é importante destacar que a dramaturgia do movimento emerge da interseção entre as vivências internas e as interações

externas do corpo. Ao acolher influências do meio, o corpo transforma suas experiências em gestos carregados de significados, tornando-se um espaço de constante reinvenção. Este processo favorece o surgimento de novas formas de expressão, ampliando o repertório poético e criativo do corpo na dança contemporânea.

Assim, este artigo busca refletir sobre como corporalidades e corporaturas, articuladas pelas noções de estesia e porosidade, constituem bases para a construção de uma dramaturgia do movimento. Nesse cenário, surge a importância de considerar também as práticas de escuta atenta e de observação, que permitem ao corpo perceber sutilezas do ambiente e transformar essas experiências em movimentos carregados de significados. O corpo dançante, ao integrar elementos internos e externos, torna-se um locus de criação e reinvenção, onde cada gesto revela novas possibilidades de expressão e sentido.

CORPORALIDADES E CORPORATURAS

A corporalidade pode ser compreendida como a dimensão interior do corpo, que se constitui a partir de subjetividades, contextos e memórias. A corporatura, por sua vez, refere-se à expressão do corpo no mundo, isto é, sua inscrição externa que se articula com e a partir da corporalidade. Entre essas duas instâncias se estabelece uma relação de fluxo contínuo, em que o corpo interior molda e é moldado pelo corpo exterior, e vice-versa. Merleau-Ponty destaca que “a carne do corpo nos faz compreender a carne do mundo” (1995, p. 280). Esse entrelaçamento é fundamental para se pensar dramaturgias do movimento, pois inscreve o corpo como autor consciente de sentidos, deslocando-o da condição de mero executor de gestos ao se dispor para possibilidades outras.

Essa é uma tentativa de tecer novas significâncias para esses termos em que a corporalidade está intimamente ligada ao corpo interior, às experiências, subjetividades e contextos que estruturam o sujeito. É relevante destacar que a dramaturgia do movimento é despertada por uma multiplicidade de experiências e referências que se inscrevem no corpo ao longo do tempo.

O corpo dançante, portanto, não apenas reproduz movimentos, mas reinscreve sentidos a partir do diálogo constante entre sensações internas, memórias e contextos socioculturais. Assim, cada gesto pode ser compreendido como resultado de interações entre subjetividades e influências externas, evidenciando a riqueza de possibilidades que emergem na composição/experimentação coreográfica.

Neste caso, a trajetória do corpo constitui sua identidade. Essa compreensão evidencia que o corpo é simultaneamente protagonista e palco de suas próprias experiências, sendo (des)construído continuamente por fluxos de informações, memórias e afetos. Ao considerar a multiplicidade de influências que se entrelaçam na constituição do corpo dançante, ampliamos o olhar sobre os modos de criação e ressignificação de movimentos e sentidos. Assim, a dança contemporânea se firma como espaço privilegiado de experimentação, onde a escuta do corpo e a abertura para o novo se tornam dispositivos de processos criativos transformadores. Como afirmam Débora Cíntia e Thiago Pelegrini:

É por meio do corpo que extraímos as mais diversas sensações e movimentos, que estabelecemos nossa relação com o mundo. Esse complexo movimento denominamos corporalidade. Trata-se de compreender o corpo intrinsecamente relacionado ao fenômeno humano, a sua existência, sua história e cultura. Deste modo, percebemos que o ser humano não só tem um corpo como ele é o próprio corpo, que pensa o mundo, o outro e a si próprio. (Lima; Pelegrini, 2013, p. 2-3).

Por corporatura entendemos que diz respeito à expressão externa, ao corpo no mundo, moldado e moldando realidades. É corpo que assina suas feições no mundo e no palco, explana seus movimentos de sua partitura corporal apreendida e experienciada ao longo de sua vida dançante. A partir dessa compreensão, percebe-se que as corporalidades representam não apenas a soma de experiências vividas, mas também o modo como essas experiências se manifestam e se transformam no presente. As corporaturas remetem à concretude do corpo, àquilo que é visível, palpável e que interage diretamente com o meio externo. Desse modo, a relação entre corporalidade e corporatura é dinâmica e indissociável, pois o corpo físico carrega as marcas de sua história e, ao mesmo tempo, se reinventa a cada novo encontro e movimento.

Essa relação – corporalidade/corporatura – é dialógica, num fluxo contínuo entre dentro e fora. Patrícia Leonardelli aponta que “todo corpo é um corpo criador, posto que recria sua história toda vez que atualiza suas memórias no presente” (Leonardelli, 2011, p. 9). A dramaturgia do movimento, portanto, nasce desse corpo que é memória, inscrição e processo, e que encontra no gesto uma forma de atualizar e propor narrativas.

Essas dinâmicas entre corporalidade e corporatura permitem compreender o corpo como campo de afetações, onde o interno e o externo dialogam continuamente. O corpo que dança, portanto, é afetado por memórias, afetos e contextos sociais que ressoam em sua presença e na materialização de seus movimentos. Desse modo, a cena de dança torna-se espaço de experimentação sensível, em que as vivências encontram expressão na concretude gestual, potencializando novos modos de perceber e criar sentidos.

Segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 43), “não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afetos, como eles podem ou não compor-se com outros afetos”. Esse pensamento evidencia a potência relacional do corpo, que só se torna plenamente compreendido em sua ação e interação com outros corpos. De modo que só podemos nos (re)conhecer como sujeitos, à medida que nos entregamos a outros e novos contatos para que nos tornemos mais humanizados, ou seja, para que reconheçamos a necessidade de viver com e não somente para si, numa espécie de redoma intocável.

Nessa perspectiva, é fundamental considerar que o corpo não é apenas suporte para a dança, mas também território de invenção e transformação. Os processos de subjetivação atravessam as práticas corporais e se manifestam nos modos como cada indivíduo experiencia e compartilha seus movimentos. Assim, ao valorizar a escuta interna e a abertura para o outro, amplia-se o potencial expressivo e criativo do corpo dançante, tornando-o agente ativo na construção de sentidos e na produção de conhecimento sensível.

ESTESIA E POROSIDADE

Ao abordar os conceitos de estesia e porosidade, compreendemos que a estesia refere-se à capacidade de sentir, de perceber e de ser afetado pelo mundo ao redor, enquanto a porosidade diz respeito à abertura do corpo para os estímulos internos e externos. Essa dupla dimensão possibilita ao corpo dançante uma escuta ampliada, quando o sentir se transforma em dispositivo de criação e a abertura para o outro e para o ambiente incentivam o surgimento de novas possibilidades expressivas. Retomando a epígrafe, Iraquitan Caminha (2018, p. 49) reflete que o sentir é esse dispositivo capaz de nos relacionar com o mundo pelo corpo. Assim, a estesia e a porosidade tornam-se fundamentais para a construção de uma dança que valoriza o processo, a sensibilidade e o diálogo constante com o presente.

A noção de porosidade amplia essa perspectiva, ao situar o corpo como permeável às experiências. Corpos porosos não apenas reagem ao mundo, mas criam a partir das relações estabelecidas com o ambiente, instaurando uma dramaturgia viva e fluida. Nessa perspectiva, o movimento se constrói em processos de alteridade, nos quais o corpo se deixa atravessar por estímulos, memórias e afetos advindos do outro, sujeito com o qual estabelecemos contatos. Trata-se de um corpo-dança que, ao se abrir, amplia seu potencial dramático, instaurando narrativas singulares e provisórias. Esse pensamento dialoga com práticas da dança contemporânea, nas quais improvisação, micromovimentações e texturas corporais desestabilizam lógicas fixas e revelam novas camadas de gestos e de sentidos.

Buscar ou estar suscetível a experiência da porosidade é “ouvir o mundo ao nosso redor e ao mesmo tempo voltar-se, atentamente, para a experiência de ouvir, ouvindo a si mesmo” (Porpino, 2018, p. 63). A nossa carne, pele, é órgão inerente neste processo. A abertura para o imprevisível e o acolhimento das experiências vividas potencializam a construção de uma presença cênica autêntica, na qual a subjetividade de cada intérprete se faz presente e ressoa no coletivo.

A noção de estesia traz à cena a dimensão sensível da experiência. Santaella (2004, p. 10) afirma que “o corpo tornou-se, assim, um nó de múltiplos investimentos e inquietações”. Essa sensibilidade abre caminhos para a porosidade, entendida como a permeabilidade do corpo às influências do espaço, do tempo e das relações, ao contrário do corpo impermeável, fechado em si.

Além disso, a estesia e a porosidade não se manifestam apenas no âmbito individual, ambas revelam a força do encontro entre corpos. Na dança contemporânea, esse encontro potencializa trocas e provocações, permitindo que as experiências sensoriais se multipliquem e se intensifiquem. Assim, o corpo dançante torna-se um espaço de escuta pois o sentir é compartilhado e ressignificado a cada interação, ampliando os horizontes criativos do movimento.

Martins e Campos (2020) observam que compreender as fragilidades e potências do corpo exige reconhecer a importância das subjetividades e da dimensão afetiva. A estesia, nesse sentido, não é apenas receptiva, mas criadora: o corpo, ao ser afetado, cria modos de existir. Como aponta José Gil (2001, p. 70), sobre o “agenciar”, e o corpo, em seu desejo, não se impõe limites, mas se abre a outras conexões, agenciar no sentido de (di)gerir as sensações sob os mais diversos contatos consigo e com os demais.

É possível perceber que a dança contemporânea se constrói como um espaço privilegiado para a investigação das relações entre corpo, percepção e ambiente. O corpo dançante, ao experimentar estesia e porosidade, torna-se capaz de dialogar com múltiplos territórios, ressignificando constantemente sua presença e seus gestos. Porpino reitera:

No caso da dança, penso ser imprescindível retomar a experiência do ouvir, do ver e do tocar, para compreender a própria dança em suas configurações ontológicas. Aprendemos a dançar vendo o outro dançar, escutando a música e tocando o chão, o outro e a nós mesmos. (Porpino, 2018, p. 70)

Essa abertura para o sentir e para o outro permite que o movimento se torne não apenas uma resposta ao contexto, ademais uma proposta de transformação e criação coletiva. Essa porosidade sobre a qual discorremos é então esta abertura ao mundo, a sensibilidade e de certo

modo disponibilidade de se relacionar com este, e a estesia perpassa pelo modo como se traduz ou se expressa as percepções e afet(ações) que se deságuam/encontram no corpo dançante, que ouve, que vê, que toca, que sente, dança.

DRAMATURGIA DO MOVIMENTO: INTERSECÇÕES

A dramaturgia do movimento distingue-se da dramaturgia teatral linear. Não se trata de roteiro com início, meio e fim, mas de uma escrita em processo, um “corpo-coreografia” (Martins; Campos, 2021). Nesse contexto, a dramaturgia do movimento surge como um processo de escrita que se faz no e pelo corpo, rompendo com narrativas lineares e abrindo espaço para a multiplicidade de sentidos. A construção dramática na dança contemporânea se dá na articulação entre intenção, sensação e ação, onde cada gesto carrega uma camada de significados que pode ser constantemente ressignificada durante a experiência cênica. Assim, o corpo não apenas executa movimentos, **ele** narra, questiona e propõe novos modos de habitar o espaço e o tempo.

André Lepecki (2004, p. 133) questiona: “como escrever com dança (ao invés de simplesmente sobre dança)?”, apontando para a necessidade de pensar a dança como escrita em si. Ao pensar a dramaturgia do movimento, é importante considerar como as decisões coreográficas emergem de um diálogo constante entre percepção, intenção e improvisação. O processo criativo, nesse sentido, valoriza a escuta do próprio corpo e do ambiente, permitindo que a narrativa seja construída de maneira coletiva e aberta, onde cada participante contribui com sua própria história e sensibilidade. Desse modo, a dramaturgia se apresenta como um campo fértil para a experimentação, no qual a singularidade de cada corpo e a potência das relações estabelecidas em cena ganham protagonismo, promovendo uma dança viva e em constante transformação.

A dramaturgia do movimento, nesse horizonte, não busca a fixidez de um resultado, mas celebra os processos em constante devir. Nesse campo, as experiências contribuem para expandir a compreensão da dramaturgia da dança, inscrevendo-a em uma rede de entrelaçamentos que envolve corpo, ambiente, coletividade e imaginação. Neste sentido, Karenine Porpino corrobora com esta compreensão desta rede:

Quando danço, prolongo o espaço ao mover-me com o meu olhar, não danço no espaço, crio o espaço ao dançar; ele não é um exterior a mim. Atravesso-o e sou atravessada por ele, assim como sou atravessada pelo olhar do outro, que se move comigo. Assim, quando danço, vejo minha dança sem vê-la, ao mesmo tempo em que vejo o outro a dançar comigo. Vejo a mim mesma nessa reciprocidade entre meu movimento e o modo como meu parceiro se move. Ao olhar o espaço, crio com ele um jeito de dançar, ele me interpela e me dá pistas de como pode ser percorrido,

ocupado, cheirado, olhado, mas sou eu mesma que encontro nele essas possibilidades, que sem ele não seriam. Suas reentrâncias me permitem um movimento intenso, sua amplitude me faz descobrir uma sinuosidade sem limites. (Porpino, 2018, p. 60).

O relato de Karenine contribui para o pensamento de que a dramaturgia do movimento não se limita ao aspecto técnico ou à execução de movimentos, mas envolve uma escuta profunda do próprio corpo e de tudo que o afeta. O processo criativo passa a ser orientado por uma sensibilidade ampliada, profunda, na qual cada gesto emerge do diálogo entre interioridade e exterioridade, entre desejo individual e estímulo coletivo. Assim, a dança contemporânea propõe um campo aberto para a experimentação, em que a presença e a atenção ao momento presente se tornam fundamentais para a emergência de novos modos de expressão.

O corpo é espaço de fluxos sensoriais, no qual sentir não é apenas captar estímulos, mas permitir que eles modifiquem a própria existência. Para Merleau-Ponty “toda sensação é espacial” (1994, p. 298), a estesia é como uma abertura radical do corpo à experiência, em que o sentir se torna uma prática ativa de criação e reinvenção dos modos de ser/estar no mundo. A estesia potencializa o corpo dançante a transcender a simples recepção de estímulos, promovendo uma relação intensa e transformadora com o ambiente, com o outro e consigo mesmo.

Pensar sobre estesia, porosidade, corporalidade e corporatura me aproxima muito da proposição de dança imanente, práxis essa pesquisada pela professora Ana Flávia Mendes, nas proposições artístico-corporais da Companhia Moderna de Dança em Belém do Pará. João de Jesus Paes Loureiro define que

A imanência, na concepção coreográfica de Ana Flávia, é uma espécie de epifania induzida. Fazer brotar do interior de cada bailarino(a), segundo o tema definido para o espetáculo, a revelação da originalidade gestual contida no interior de cada um deles. Fazer existir objetivamente o que está subjetivamente condicionado como expressão gestual possível. (Loureiro, 2018, p. 13).

Podemos, portanto, perceber estas dimensões como caminhos e soluções de criação e pesquisa em dança. No caso desta pesquisa, para pensar uma dramaturgia do movimento a partir do sentir e externalizar o sentir. No exemplo da Companhia Moderna de Dança, a tessitura corporal é texturizada a partir do sentir e fazer de cada intérprete que se encontram mutuamente nos seus processos artísticos coletivos na produção de novas obras de dança. Ainda sobre essa experiência partilhada, para Loureiro

A dança imanente é um estímulo à experiência possível de criação compartilhada. A imanência possível já está no conjunto de qualidades que constituem o ser humano. É um modo de flagrar na realidade outras realidades nela submersas. Colher, nos jardins do real, novas realidades ainda em botão. Acionar potências nas pessoas para sua

transformação em atos de dança, no caso da proposição de Ana Flávia. (Loureiro, 2018, p. 14).

É possível perceber o quanto a dimensão estética e porosa é presente na dança imanente, uma vez que além de você mergulhar em si para buscar ações, gestos, sentidos, você também o faz em coletivo apreendendo pela sua pele novos modos de expressão e movimentos que culminam em potentes criações coletivas que são, ao mesmo tempo, singulares e representativas de cada intérprete. Seria, portanto, a Dança Imanente um campo de investigação possível para uma dramaturgia do movimento.

Assim, a articulação entre corporalidade, corporatura, estesia e porosidade revela que a dramaturgia do movimento é um campo vivo, relacional e processual. Essas intersecções entre estesia, porosidade e dramaturgia do movimento revelam o potencial transformador da dança contemporânea. Ao abraçar o risco, a incerteza e a experimentação, o corpo dançante se coloca em estado de constante descoberta, permitindo que novas narrativas emergentes sejam construídas a partir do encontro com o outro e com o espaço. Nesse processo, a dança se configura como uma linguagem aberta, capaz de incorporar diferentes referências, memórias e sensações, promovendo experiências que ultrapassam fronteiras formais e convidam à reflexão sobre a própria existência.

O corpo deixa de ser mero executor de gestos para se tornar autor de sentidos. Como observa Marcelo Evelin (2010, p. 31), a dramaturgia da dança é “o modo de tornar visíveis os pensamentos do corpo, um corpo não mais compreendido pelo virtuosismo e a expressividade, mas um corpo que fala por si”. Logo, a dramaturgia do movimento, na dança contemporânea, não apenas reflete, mas reinventa os modos de relação entre corpo e mundo.

Ao se abrir para o inesperado e para a multiplicidade de experiências, o corpo dançante transforma limites em possibilidades, tornando cada gesto uma oportunidade de criação conjunta e potente. Louppe afirma: “ser bailarino é escolher o corpo e o movimento como campo de relação com o mundo” (2012, p. 69). Esse processo contínuo reforça a ideia de que o sentido emerge do encontro, da escuta e da disponibilidade para experimentar e se reinventar em cena.

Essa perspectiva também ressoa em Zenicola (2011, p. 2), para quem “a dança não necessita da dramaturgia teatral para ser percebida”. Assim, pensar dramaturgia é pensar o corpo como lugar de emergência do sentido, em sua dimensão estética, política e poética. Além disso, é fundamental reconhecer que a dramaturgia do movimento na dança contemporânea não se limita à esfera artística, mas se expande para questões sociais e políticas, no sentido de que

(re)conhece cada corpo como um ser que existe, em sua singularidade, expressão e capacidades infindas de movimentos.

O corpo, ao se tornar terreno de investigação e resistência, pode abordar temas urgentes e provocar reflexões sobre identidade, coletividade e pertencimento. Dessa maneira, a prática dramaturgica contribui para ampliar o diálogo entre a dança e a sociedade, incentivando abordagens críticas e inovadoras que ressoam para além dos limites do palco.

Na prática, estas experiências podem mostrar a potência de um corpo poroso, que se deixa afetar e que cria a partir dessas afetações. Essa ampliação do entendimento sobre a dramaturgia do movimento também incentiva a colaboração entre artistas e sociedade potencializando novas formas de criação coletiva. A convivência de saberes e práticas contribui para a formação de ambientes criativos mais diversos, onde o diálogo entre as mais diferentes temáticas e linguagens fortalece a busca por sentidos compartilhados. Com isso, a dança contemporânea reafirma seu papel como espaço aberto à pluralidade, à escuta ativa e ao constante questionamento dos limites do corpo e da expressão.

REVERBERAÇÕES

A reflexão sobre corporalidades e corporaturas, amparada pelas noções de estesia e porosidade, permite compreender a dramaturgia do movimento como uma experiência em processo, ampliada e múltipla. Em síntese, a dramaturgia do movimento na dança contemporânea se revela como espaço fértil para o diálogo entre diferentes perspectivas, promovendo a integração entre o sensível, o político e o poético.

Essa abordagem incentiva o corpo a assumir múltiplos papéis e a explorar territórios desconhecidos, reforçando o caráter inovador da cena artística brasileira. O reconhecimento dessas intersecções contribui para o fortalecimento de práticas colaborativas e para a expansão das possibilidades expressivas da dança, tornando-a cada vez mais relevante no contexto atual.

O corpo, em sua fragilidade e potência, se torna autor de sentidos e significados, constituindo dramaturgias que não se fecham em resultados, mas se afirmam como caminhos. Diante desse panorama, é importante ressaltar que a dramaturgia do movimento se configura como campo fértil para o desenvolvimento de metodologias de ensino inovadoras e para a formação de espectadores mais críticos e sensíveis.

A abertura para múltiplas leituras e interpretações permite que a dança contemporânea dialogue com diferentes públicos, ampliando o alcance e a relevância social da arte. Nesse

sentido, a prática dramaturgical não só potencializa processos criativos, mas incentiva a construção de comunidades e redes colaborativas, fortalecendo o cenário artístico nacional.

Para os estudos em dança, essa perspectiva amplia a compreensão da dramaturgia para além da estruturação cênica, destacando-a como experiência sensível, política e estética. A partir desse olhar ampliado, a dramaturgia do movimento na dança contemporânea incentiva a reflexão sobre práticas pedagógicas e a valorização da diversidade cultural. Ao integrar diferentes perspectivas, a dança contribui para a formação de novos repertórios e para um ensino mais inclusivo, sensível às múltiplas vivências dos corpos em cena. Assim, o processo criativo se torna recurso ou estratégia fundamental para o desenvolvimento de práticas artísticas que dialogam com questões atuais e promovem transformações sociais.

Ao valorizar o corpo como escritura em movimento, reafirma-se a potência da dança contemporânea como campo de experimentação e criação. O aprofundamento das discussões sobre dramaturgia do movimento aponta para a necessidade de investigar, constantemente, as relações entre corpo, espaço e tempo, considerando que cada experiência artística pode revelar novas possibilidades de sentido.

Nesse contexto, é fundamental fomentar ambientes de pesquisa e criação que valorizem o risco, a experimentação e a escuta coletiva, ampliando o repertório dos artistas envolvidos. Colocando em xeque ou à prova a possibilidade de exercitar as suas sensibilidades estéticas e porosas, os artistas expandem sua capacidade de percepção e expressão, gerando novas formas de interação e criação coletiva. Tal postura favorece o surgimento de propostas inovadoras, que desafiam convenções e promovem a construção de espaços de escuta e trocas genuínas, essenciais para o avanço da pesquisa e da prática artística na dança contemporânea. A valorização da diversidade de trajetórias e referências culturais fortalece não apenas o campo da dança, mas também os processos de formação e circulação de saberes, contribuindo para a construção de uma cena artística plural e dinâmica.

Assim, ao refletir sobre corporalidades, corporaturas, estesia e porosidade, evidencia-se a potência de uma dramaturgia do movimento que privilegia o processo em detrimento da forma acabada. Mais do que organizar sequências de ações, trata-se de instaurar experiências que reconhecem o corpo como espaço de criação e encontro. A dramaturgia da dança contemporânea, nesse sentido, reafirma o caráter vivo e inacabado do movimento, compreendendo-o como campo de experimentação e de invenção de mundos.

REFERÊNCIAS

- CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. A estesiologia da carne e suas consequências filosóficas. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (org.). **Estesia: corpo e fenomenologia em movimento**. São Paulo: LiberArs, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- EVELIN, Marcelo. Acasos são rastros ao contrário. In: BARDAWIL, Andrea (org.) **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- LEONARDELLI, Patrícia. Corpo da consciência e possíveis dramaturgias da memória que dança. **Cena**, n. 9, 2011.
- LEPECKI, André. **Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004.
- LIMA, Debora Cintia Cazonato de; PELELGRINI, Thiago. Corpo e corporalidade: um debate sobre o conceito e a vivência dos alunos sobre estética corporal. In: OS DESAFIOS da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE. Paraná: Seed/UDEL, 2013. v.1.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Passagem para a dança. In: MENDES, Ana Flávia. **A Dança Imanente no ensino e criação em artes cênicas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2018. (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 5).
- MARTINS, Bene; CAMPOS, Matheus. **Corpos: da fragilidade à potência a ser exercitada**. Resumo apresentado no XIII Seminário Internacional de Pesquisa em Dança da UFPA. Belém: UFPA, 2020.
- MARTINS, Bene; CAMPOS, Matheus. **Dramaturgia da Dança: escritas corpo-coreografadas**. Resumo apresentado no XIII Seminário Internacional de Pesquisa em Dança da UFPA. Belém: UFPA, 2021. Belém: UFPA, 2021.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: M. Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **La nature**. Notes Cours au Collège de France 1956-1960. Établi et annoté par Dominique Ségla. Paris: Éditions de Seuil, 1995.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia** (Natal), [S.L.], v. 13, n. 2, p. 141-148, ago. 2008. Tikinet Edição Ltda. - EPP.

PORPINO, Karenine de Oliveira. Circularidades e aquiescência do sentir: Para pensar a dança e a educação. In: NÓBREGA, Teresinha Petrucia da (org.). **Estesia: corpo e fenomenologia em movimento**. São Paulo: LiberArs, 2018.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

ZENICOLA, Denise. **Danças e dramaturgias**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2011.

Fazer da queda um passo de dança: a intrincada coreografia neural do ato de dançar e seu potencial na reabilitação de pessoas com Parkinson³⁵.

Nathalia Oliveira Teixeira³⁶

INTRODUÇÃO

A doença de Parkinson (DP) afeta milhares de pessoas no mundo. Apresenta sintomas motores e não motores incapacitantes, que afetam o bem-estar físico e mental e reduzem a qualidade de vida. A dança envolve um controle sensório-motor altamente desenvolvido, e muitas teorias defendem seus efeitos benéficos em condições neurodegenerativas. Ao traçarmos um paralelo entre as áreas do cérebro ativadas pela dança e aquelas afetadas pela DP, pode-se compreender o crescente interesse pela dança como terapia adjuvante. A dança é uma atividade tão complexa e desafiadora que basicamente requer a ativação de todo o cérebro. Este trabalho tem como objetivo realizar uma discussão, à luz da literatura, a respeito das bases neurais da dança, com o foco em seu potencial terapêutico na reabilitação de pessoas com DP.

Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico em bases de dados com busca ativa de títulos relacionando as funções cerebrais e a prática da dança. Os dados demonstram que os correlatos funcionais e estruturais do cérebro na dança incluem amplas áreas corticais, áreas subcorticais como os gânglios basais, cerebelo e núcleos do tronco encefálico envolvidos no processamento do movimento, ritmo, propriocepção, memória, emoções e observação da ação. Circuitos neurais presentes na medula espinhal também são implicados e sofrem alterações plásticas provocadas pela prática de movimentos ritmados característicos da dança. Um conjunto robusto de evidências, baseados nessa vasta estimulação neural apontam para os benefícios de sua prática sobre a saúde cerebral no envelhecimento e em condições de neurodegeneração, com diversos mecanismos elucidados em humanos e modelos animais, por exemplo, mudanças na expressão de neurotrofinas, alterações epigenéticas e metabólicas. A dança é um exercício físico que parece superar os benefícios promovidos por outras modalidades, possui

³⁵ Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Dança, do Campus Universitário de Belém, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança. Orientadora: Prof^ª Dr^ª Lane Viana Krejčová. Avaliadores: Prof^º Dr^º Bene Afonso Martins e Prof^ª. M. Sc. Juliana Dos Santos Duarte

³⁶ Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente, atua como professora e pesquisadora no projeto de pesquisa e extensão Baila Parkinson (Portaria nº 017/2022-ICA), onde investiga a relação entre neurociência e dança na atenuação dos sintomas da Doença de Parkinson, contribuindo para o bem-estar e a qualidade de vida dos participantes.

diferenciais fisiológicos marcantes, e por isso consiste em uma das melhores alternativas para a estimulação da plasticidade neural ao longo da vida.

O texto a seguir consiste em artigo científico, submetido e já aceito para publicação no e-book dos Anais do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. A previsão de publicação do Volume é para o primeiro semestre do ano de 2024.

FAZER DA QUEDA UM PASSO DE DANÇA: A INTRINCADA COREOGRAFIA NEURAL DO ATO DE DANÇAR E SEU POTENCIAL NA REABILITAÇÃO DE PESSOAS COM PARKINSON.

A Doença de Parkinson (DP) afeta milhares de pessoas no mundo. É a segunda doença neurodegenerativa mais comum entre pessoas idosas. De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS), existem aproximadamente 4 milhões de pessoas no mundo com a Doença de Parkinson, o que representa 1% da população mundial a partir dos 65 anos. É um distúrbio multissistêmico (Jellinger, 2012) marcado pela perda de células produtoras do neurotransmissor dopamina no encéfalo, resultando em sintomas motores como, bradicinesia³⁷, tremor, instabilidade postural e rigidez, e os não motores, que muitas vezes, podem ser mais incapacitantes, assim como ansiedade, depressão e apatia. Os tratamentos farmacológicos e não farmacológicos, são direcionados para atenuação sintomatológica e melhoria da qualidade de vida, com eficácia limitada no tempo, podendo não abordar completamente os amplos perfis sintomáticos. Portanto, terapias complementares para a independência funcional têm atraído atenção crescente na prática clínica (Castro; Souza, 2019).

Desde o início da civilização, a dança, antes mesmo do desenvolvimento da linguagem, pode ter representado uma forma de expressão e comunicação compreendida por todos os povos, por mais distantes que fossem (Franco; Ferreira, 2016). Envolvendo um controle sensorio-motor altamente desenvolvido, a arte de dançar pode induzir efeitos terapêuticos importantes em condições neurodegenerativas. Segundo Leão (2020) em seu texto intitulado “Quem Dança Seus Males Espanta”, a dança mostrou-se correlacionada a um acréscimo nos níveis plasmáticos de BDNF (Fator Neurotrófico Derivado do Cérebro), um membro da família de proteínas homólogas denominadas neurotrofinas³⁸ associado ao aumento da neuroplasticidade e neuro-

³⁷ Bradicinesia ou acinesia é definida pelo movimento lento e pela capacidade prejudicada de movimentar o corpo rapidamente ao comando do cérebro ou de se manter em equilíbrio.

³⁸ Neurotrofinas são uma classe de proteínas denominadas fatores de crescimento envolvidos diretamente nos

proteção além de ter um importante papel por estimular o crescimento, diferenciação e reparação dos neurônios, portanto, comparado a outras atividades, a dança possui diferenciais neurofisiológicos marcantes, e por isso consiste em uma das melhores alternativas para a estimulação da neuroplasticidade ao longo da vida. O crescente interesse pela dança como intervenção terapêutica tem gerado um conjunto de evidências de suas aplicações no tratamento adjuvante em condições degenerativas, incluindo a Doença de Parkinson. Por exemplo, diversas áreas encefálicas comprometidas pela DP são ativadas durante a dança (Shanahan *et al.*, 2015), podendo-se compreender um interesse em constante crescimento pela mesma como terapia adjuvante, haja vista que esta é uma atividade tão complexa e desafiadora que basicamente requer a ativação de todo o cérebro, daí seu relevante potencial como indutor de neuroplasticidade.

O QUE A DANÇA E A DOENÇA DE PARKINSON TÊM EM COMUM?

A dança requer, para sua execução, o uso de habilidades mentais altamente desenvolvidas, ativando sistemas neurais complexos. Até hoje, ainda não temos total clareza de exatamente quais áreas cerebrais são necessárias para executar a ação de dançar, e os estudos de imagem tendem a simplificar tal tarefa através da investigação de características específicas da dança. De fato, a arte de dançar é tão multifacetada e estimulante que, em essência, exige o pleno uso de todas as capacidades cerebrais para ser realizada. Os correlatos funcionais e estruturais de um “cérebro que dança” incluem amplas áreas corticais, gânglios basais, cerebelo e núcleos do tronco cerebral envolvidos no processamento do movimento, ritmo, propriocepção, memória, emoções e observação da ação (Karpati *et al.*, 2015), desta maneira, a dança pode auxiliar na diminuição dos sintomas motores da Doença de Parkinson, e pesquisas sobre os efeitos da estimulação auditiva rítmica em pacientes com essa condição constataram melhorias significantes na capacidade de caminhar e nos movimentos dos membros superiores (Ashoori *et al.*, 2015). Dessa forma, pessoas que convivem com a Doença de Parkinson têm uma fala e marcha mais fluídas quando expostas a um ritmo constante, como no caso da música e da dança, que podem fornecer estímulos externos que funcionam como um metrônomo para desviar o fluxo de informações nos sistemas subcorticais degenerados (Machado Sotomayor *et al.*, 2021).

A DP afeta múltiplos núcleos de neurônios e sistemas de neurotransmissores. A complexidade da fisiopatologia desta surge em cada nova evidência na literatura, as manifestações não motoras tendem a aparecer anos antes dos sintomas motores, resultantes de uma progressão não linear que afeta estruturas desde o tronco cerebral inferior até os gânglios basais, áreas límbicas e o neocórtex (Del

Tredici; Braak, 2016). A multiplicidade de circuitos neurais comprometidos resulta no declínio da mobilidade funcional juntamente com distúrbios neuropsicológicos e cognitivos significativos, consequentemente, as interações com o ambiente e a sociedade são progressivamente afetadas no curso da doença. Um conjunto robusto de evidências aponta para os benefícios do exercício sobre a saúde cerebral no envelhecimento e na neurodegeneração, com diversos mecanismos elucidados em humanos e modelos animais, por exemplo, mudanças na expressão das neurotrofinas, regulações epigenéticas³⁹ e metabólicas (Lautenschlager *et al.*, 2012).

O movimento e a música são elementos que proporcionam sensação de bem-estar, podem criar respostas emocionais positivas que incentivam a aderência e a sincronia rítmica em grupo, demonstrando facilitar o processamento sensorial e o aumento no desempenho cognitivo, características estas muito importantes em um cenário terapêutico. Sabe-se que o ritmo estimula as áreas de recompensa⁴⁰ do cérebro, a interação em grupo estimula as capacidades sociais e de comunicação e nas aulas em que os pacientes partilham das mesmas condições, tendem a desenvolver uma identidade de grupo. Os benefícios gerais atingem esferas motoras, cognitivas e neuropsiquiátricas, melhorando, consequentemente, a qualidade de vida (QOL). Portanto, a dança pode ajudar a retardar o declínio funcional no envelhecimento e na neurodegeneração, especialmente considerando os sintomas da DP, pois seus benefícios parecem abordar preocupações específicas sobre domínios cognitivos, apatia, depressão, socialização e confiança física (Shanahan *et al.*, 2015).

O DIFERENCIAL DA DANÇA COMO ABORDAGEM TERAPÊUTICA PARA A DP

Requerendo o uso de sistemas visuais, motores, auditivos, cinestésicos e cognitivos altamente desenvolvidos, dançar é uma atividade gratificante que cumpre diversas funções sociais e pode ter sido essencial para nossa evolução enquanto espécie. As origens relatadas desta correspondem ao surgimento da cultura humana, havendo hipóteses de que as origens da dança surgem de processos cerebrais de alta ordem que dão suporte a processos cerebrais de alta ordem, como a linguagem (Hagendoorn, 2010), o tempo e a coordenação social, podendo assim explicar seu diferencial quando comparada a outras modalidades de exercício físico.

A DANÇA É RÍTMICA

³⁹ Epigenética é uma área emergente de pesquisa científica que investiga como os estímulos ambientais afetam a expressão dos genes, ativando uns e silenciando outros.

⁴⁰ O chamado sistema de recompensa do cérebro é o circuito que processa as informações relacionadas à sensação de prazer ou de satisfação, então identificadas no sistema límbico e no núcleo accumbens, cujos neurônios têm numerosos receptores para o neurotransmissor dopamina, a "molécula do prazer".

A dança tem base rítmica, exigindo que o intérprete combine as ações com a música ou, quando da ausência desta, que ajuste os movimentos a um padrão rítmico. O ritmo mostra um aspecto espontâneo, individual e subjetivo que influencia a motricidade e a percepção temporal, sendo crítico para as interações sociais e a ligação interpessoal. A necessidade de sincronizar movimentos a um estímulo musical é intrínseca a todos os seres humanos, de uma maneira global, Brown e Parsons (2008), em um artigo na revista *Scientific American*, sugerem que a sincronização da música e de movimentos dançados, cria uma alça de retroalimentação que gera "duplo prazer", pois a música estimula os centros de recompensa do cérebro, enquanto a dança ativa seus circuitos sensoriais e motores (Brown; Parsons, 2008).

As origens da música, da dança e da fala dependem do desenvolvimento de um sistema neural adaptável de sincronização-ritmo-recompensa que envolve os componentes centrais da cognição humana. Por natureza, a atividade cerebral é profundamente rítmica: oscilações neurais moldam processos cognitivos, sensoriais e motores e podem entrar em ritmos externos quando entradas sensoriais regulares - como uma batida musical - disparam explosões periódicas de atividade cerebral sincronizada, que podem continuar independentemente da entrada externa devido a uma previsão neural do intervalo de tempo. Nossa tendência natural de nos movimentarmos em resposta à música deriva deste "*Guardião Do Tempo Interno*", que é responsável por permitir que o dançarino(a) mantenha o tempo com a batida, o atleta mantenha o controle da bola, o jogador de vídeo game mantenha o controle entre os comandos e os eventos na tela, e nós mantenhemos até mesmo o simples ritmo de uma conversa, coordenando as interações sociais e de aprendizagem, o tempo de atenção e a memória de trabalho (Buzsaki, 2006). Tal capacidade pode ser observada muito cedo na vida: bebês com poucos dias de vida são capazes de perceber e antecipar batidas, e este fenômeno depende da ativação das áreas motoras do cérebro.

Estímulos rítmicos podem induzir alterações no humor, no comportamento motor ou até mesmo nos estados de consciência. A música estimula áreas de prazer e recompensa, como o córtex orbitofrontal e o estriado ventral, e as alterações na intensidade e no ritmo musical podem desencadear respostas emocionais refletidas por mudanças no sinal em eletroencefalograma (EEG) (Grahn; Brett, 2007). Segundo estudos da neurocientista e bailarina Hanna Poikonen (2018), o cérebro de bailarinos(as) reage mais rapidamente a mudanças de intensidade na música, isso comparado a pessoas que não dançam e até mesmo músicos (Poikonen *et al.*, 2018). A música e a dança são geralmente associadas a emoções fortes e positivas, com ativação de estruturas talâmicas e subtalâmicas, levando a respostas endócrinas, induzindo à liberação de

endorfinas que facilitam a coesão social e promovendo a ligação interpessoal. Poikonen (2018) destaca que a dança, além de desenvolver áreas cerebrais ligadas às emoções, salienta os fatores memória e interação social, e no geral essas características ajudam a interpretar melhor as próprias emoções e como o indivíduo reage ao ambiente.

Associada a uma perda de sistemas internos de sinalização, a Doença de Parkinson afeta tarefas motoras rítmicas, como a ação de caminhada e a produção da fala. A música e a dança estimulam o acoplamento rítmico espontâneo entre os sistemas sensorial e motor, portanto cabe supor que indivíduos que convivem com esta doença neurológica podem se beneficiar de interações auditivo-motoras, pois, apesar enfrentarem dificuldade para locomover-se, conseguem, por meio da música, adquirir um caminhar mais fluido. Além do mais, esses pacientes são capazes de dançar ao ouvirem música, o que sugere o envolvimento de regiões cerebrais associadas ao movimento através da audição musical (Thaut *et al.*, 2015), sendo assim, projetos que pensam a realização da dançaterapia para DP estão cada vez mais crescendo e desenvolvendo pesquisas sobre, a exemplo do Grupo Parkinson⁴¹, que surgiu em 2015 visando explorar as possibilidades da dança numa perspectiva multidisciplinar, estudando as relações do corpo com o meio ambiente e os processos neurais que embasam a expressão, criação, percepção estética e aspectos emocionais, sensoriais e motores ligados à dança.

Ensaios utilizando a tomografia por emissão de pósitrons (PET) mostraram que o padrão rítmico, a métrica e o tempo são processados de forma diferente por áreas dos córtices frontal, cingulado⁴², parietal, pré-frontal, temporal e cerebelar, sendo o tempo, por si só, processado por áreas somatossensoriais e motoras (Thaut *et al.*, 2014). A música ativa o córtex auditivo, as estruturas límbicas e paralímbicas, o córtex cingulado anterior e o hipocampo, com o recrutamento do sistema dopaminérgico mesolímbico. Assim, as respostas de recompensa impulsivadas pela música mostram efeitos positivos sobre o desempenho da memória episódica, possivelmente relacionados à modulação dopaminérgica (Thaut *et al.*, 2014).

A dança é uma atividade que pode ou não ser executada com música, mas quando realizada, tem-se o acompanhamento desta especialmente o ritmo musical, que combina pistas rítmicas auditivas e visuais para coordenar o movimento. Numerosos estudos de caso, ensaios piloto quase randomizados e demonstrações meta-analíticas exibiram os efeitos benéficos da

⁴¹ Site: www.grupoparkinson.org/

⁴² Região que é responsável por regular tanto funções autônomas, como a pressão sanguínea, quanto cognitivas, como a emoção e o aprendizado. É ativo na regulação da motivação e detecção de conflitos. Região cerebral envolvida em decisões morais e de risco.

dança nos sintomas motores e não motores da Doença de Parkinson, compreendendo o equilíbrio, marcha, qualidade de vida, humor, atenção e memória (Shanahan *et al.*, 2015). A dinâmica da marcha tende a ajustar-se em resposta ao compasso musical devido a uma ressonância sensorio-motora. A potência do entrosamento neural com um ritmo está diretamente correlacionada com a precisão individual em acompanhar o ritmo, uma capacidade que pode refletir o grau de conectividade entre áreas auditivas e motoras de nível superior e que parece ser regulada pelo andamento da música. Em pacientes com DP, foi demonstrado que as pistas auditivas rítmicas reduzem significativamente a gravidade do congelamento da marcha e melhoram vários parâmetros da marcha, provavelmente através da ativação da área motora suplementar, contornando a alça disfuncional dos gânglios da base (Ashoori *et al.*, 2015). Este efeito é especialmente significativo para pacientes com a Doença de Parkinson, mas não para outros indivíduos neurologicamente saudáveis com idade compatível. A estabilidade da marcha promovida pelas pistas rítmicas auditivas persiste após o estímulo, o que sugere um efeito de estabilização do sistema gerador de ritmo interno. Estas observações são consistentes com a duração percebida na facilitação da mobilidade relatada em pacientes com DP após aulas de dança (Santos Delabary *et al.*, 2018). Se tais efeitos são gerados pelos estímulos rítmicos que contornam os circuitos dos gânglios basais ou pela sintonização das oscilações neurais aberrantes nos gânglios da base, características da DP, é uma questão que exige uma investigação mais aprofundada. No entanto, em conjunto, estes efeitos realçam o potencial da dança como ferramenta terapêutica para a reabilitação da DP.

A DANÇA ATIVA OS NEURÔNIOS ESPELHO

Nos anos 90, descobriu-se que certos neurônios, localizados nas áreas motoras do cérebro, possuíam a habilidade de responder a estímulos visuais relacionados a ações que eram executadas por estes mesmos neurônios. Esses neurônios ficaram conhecidos como "neurônios espelho" e são a base de nossa capacidade de imitação. Além disso, esses neurônios podem ser responsáveis pela nossa capacidade de compreensão, habilidade de aprendizado e empatia (Cook *et al.*, 2014).

Uma das pedras angulares dos efeitos terapêuticos da dança é a ativação destes neurônios espelho. Eles são a evidência de que somos sensíveis e sintonizados com os movimentos que ocorrem no corpo de outras pessoas. Em suma, conjuntos idênticos de neurônios podem ser ativados em um indivíduo que está simplesmente a testemunhar uma outra pessoa a executar

algum movimento, tal como a pessoa envolvida na ação. Assim, áreas cerebrais antes consideradas exclusivamente motoras, desempenham agora um papel fundamental na percepção e reconhecimento da ação (Cook *et al.*, 2014).

Como ligação funcional entre a observação e a execução da ação, os neurônios-espelho desempenham um papel central na compreensão da ação, fornecendo a base para vários fenômenos cognitivos abstratos, tais como o desenvolvimento da teoria da mente - a capacidade cognitiva de atribuir estados mentais a si próprio e aos outros - uma capacidade mental dividida em domínios cognitivos e afetivos, e uma necessidade básica para o desenvolvimento de interações sociais (Schulte-Rüther *et al.*, 2007). Foram descritas disfunções no sistema de neurônios espelho e nas funções da teoria da mente na Doença de Parkinson, com prejuízos cognitivos e afetivos da teoria da mente que aparecem desde as fases iniciais da doença e que se correlacionam com o volume e a integridade da substância branca e cinzenta do cérebro (Bora *et al.*, 2015).

As limitações da Teoria da Mente nos indivíduos com a Doença de Parkinson estão possivelmente relacionadas com o envolvimento dos núcleos da base nas funções do sistema de neurônios-espelho. Foi demonstrada uma correlação positiva entre a gravidade do congelamento da marcha e as deficiências da Teoria da Mente na DP, sugerindo uma ligação direta entre o desempenho motor e a capacidade da Teoria da Mente. Além disso, as pistas auditivas mostram melhores resultados na redução do congelamento das mudanças em pessoas com DP quando os sons aplicados são relevantes para a ação, um fenômeno que defende fortemente uma função de espelho envolvida nos fenômenos.

A observação e a imitação da ação são aspectos chave da dança. Tem sido demonstrado que o repertório motor influencia a ativação de neurônios espelhos ao observar diferentes ações (Winters, 2008). A ativação deste no sistema humano através da dança tem sido relatada, particularmente quando os movimentos foram percebidos como estéticos. Tem sido sugerido que a dança “evoluiu” a partir de nossa capacidade de imitação proporcionada pelos neurônios espelho, além disso, estão também implicados nos aspectos sociocognitivos e afetivos da dança, uma vez que são modulados pela coordenação interpessoal em tarefas de cooperação e entrosamento, e envolvidos na aptidão para a criação de laços e empatia.

Em resumo, os neurônios espelho desempenham um papel vital na forma como percebemos, aprendemos e nos conectamos por meio da dança. Eles são uma parte essencial da experiência humana e ajudam a explicar por que a dança pode ser tão poderosa e significativa para as pessoas em todo o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança e a Doença de Parkinson apresentam pontos comuns apesar de antagônicos: Enquanto o Parkinson afeta negativamente a função de áreas e sistemas cerebrais diferenciados, sendo assim uma desordem multissistêmica, a dança por sua vez tem a capacidade de estimular funcionalmente essas áreas, configurando um excelente meio de estímulo à neuroplasticidade. Essa relação especial tem sido objeto de estudos e intervenções terapêuticas. A Doença de Parkinson afeta o controle motor, levando a tremores, rigidez e dificuldade de movimento. A prática regular da dança, especialmente de estilos que enfatizam movimentos fluidos e controlados, pode ajudar a melhorar o controle motor em pessoas com esta doença neurodegenerativa, envolvendo uma variedade de movimentos que são capazes em ajudar a fortalecer músculos, melhorar o equilíbrio e aumentar a flexibilidade, aspectos estes que podem ser desafiadores para pessoas com Parkinson.

Como resultado, a dança é vista como uma forma eficaz e holística de terapia para melhorar a qualidade de vida das pessoas que vivem com DP. Além disso, a dança é frequentemente associada a sentimentos de alegria, expressão e liberação emocional, em pessoas que convivem com esta condição, muitas das quais enfrentam desafios emocionais significativos, a dança pode oferecer uma maneira de expressar-se criativamente, melhorar o bem-estar emocional, desenvolver o senso de comunidade oferecendo uma oportunidade para interação social, proporcionando uma rede de apoio vital. Devido a esses benefícios, muitos programas e iniciativas foram desenvolvidos em todo o mundo, oferecendo aulas de dança adaptadas especificamente para pessoas com Parkinson. Essas aulas não só proporcionam os benefícios físicos e emocionais mencionados, mas também criam um ambiente de apoio onde os participantes podem se conectar com os outros e enfrentar os desafios da doença juntos.

REFERÊNCIAS

- ASHOORI, A.; EAGLEMAN, D. M.; JANKOVIC, J. Effects of auditory rhythm and music on gait disturbances in Parkinson's disease. **Frontiers in neurology**, v. 6, p. 234, 2015.
- BORA, E.; WALTERFANG, M.; VELAKOULIS, D. Theory of mind in Parkinson's disease: a meta-analysis. **Behavioural Brain Research**, v. 292, p. 515-520, 2015.
- BROWN, S.; PARSONS, L. M. The neuroscience of dance. **Scientific American**, v. 299, n. 1, p. 78-83, 2008.
- BUZSAKI, G. **Rhythms of the Brain**. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- CASTRO, P. H. C. G. D.; SOUZA, S. M. G. D. **Terapias não farmacológicas no tratamento complementar de pacientes portadores da Doença de Parkinson**. 2019. Trabalho

de Conclusão de Curso (Graduação em Medicina) - Escola de Ciências Médicas, Farmacêuticas e Biomédicas, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2019.

COOK, R.; BIRD, G.; CATMUR, C.; PRESS, C.; HEYES, C. Mirror neurons: from origin to function. **Behavioral and brain sciences**, v. 37, n. 2, p. 177-192, 2014..

DEL TREDICI, K.; BRAAK, H. Sporadic Parkinson's disease: development and distribution of α -synuclein pathology. **Neuropathology and Applied Neurobiology**, v. 42, n. 1, p. 33-50, 2016.

DOS SANTOS DELABARY, M.; KOMEROSKI, I. G.; MONTEIRO, E. P.; COSTA, R. R.; HAAS, A. N. Effects of dance practice on functional mobility, motor symptoms and quality of life in people with Parkinson's disease: a systematic review with meta-analysis. **Aging Clinical and Experimental Research**, v. 30, p. 727-735, 2018..

FRANCO, N.; FERREIRA, N. V. C. Evolução da dança no contexto histórico: aproximações iniciais com o tema. **Repertório**, Salvador, v. 26, p. 266-272, 2016.

GRAHN, J. A.; BRETT, M. Rhythm and beat perception in motor areas of the brain. **Journal of Cognitive Neuroscience**, v. 19, n. 5, p. 893-906, 2007.

HAGENDOORN, I. Dance, language and the brain. **International Journal of Arts and Technology**, v. 3, n. 2-3, p. 221-234, 2010.

JELLINGER, K. A. Neuropathology of sporadic Parkinson's disease: evaluation and changes of concepts. **Movement disorders**, v. 27, n. 1, p. 8-30, 2012.

KARPATI, F. J.; GIACOSA, C.; FOSTER, N. E.; PENHUNE, V. B.; HYDE, K. L. Dance and the brain: a review. **Annals of the New York Academy of Sciences**, v. 1337, n. 1, p. 140-146, 2015.

LAUTENSCHLAGER, N. T.; COX, K.; CYARTO, E. V. The influence of exercise on brain aging and dementia. **Biochimica et Biophysica Acta (BBA)-Molecular Basis of Disease**, v. 1822, n. 3, p. 474-481, 2012.

MACHADO SOTOMAYOR, M. J.; ARUFE-GIRÁLDEZ, V.; RUÍZ-RICO, G.; NAVARRO-PATÓN, R. Music therapy and Parkinson's disease: A systematic review from 2015–2020. **International Journal of Environmental Research and Public Health**, v. 18, n. 21, p. 11618, 2021.

POIKONEN, H.; TOIVIAINEN, P.; TERVANIEMI, M. Dance on cortex: enhanced theta synchrony in experts when watching a dance piece. **European Journal of Neuroscience**, v. 47, n. 5, p. 433-445, 2018.

SCHULTE-RÜTHER, M.; MARKOWITSCH, H. J.; FINK, G. R.; PIEFKE, M. Mirror neuron and theory of mind mechanisms involved in face-to-face interactions: a functional magnetic resonance imaging approach to empathy. **Journal of Cognitive Neuroscience**, v. 19, n. 8, p. 1354-1372, 2007.

SHANAHAN, J.; MORRIS, M. E.; BHRIAIN, O. N.; SAUNDERS, J.; CLIFFORD, A. M. Dance for people with Parkinson disease: what is the evidence telling us? **Archives of Physical Medicine and Rehabilitation**, v. 96, n. 1, p. 141-153, 2015.

THAUT, M. H.; MCINTOSH, G. C.; HOEMBERG, V. Neurobiological foundations of neurologic music therapy: rhythmic entrainment and the motor system. **Frontiers in Psychology**, v. 5, p. 1185, 2015.

THAUT, M. H.; TRIMARCHI, P. D.; PARSONS, L. M. Human brain basis of musical rhythm perception: common and distinct neural substrates for meter, tempo, and pattern. **Brain Sciences**, v. 4, n. 2, p. 428-452, 2014.

WINTERS, A. F. Emotion, embodiment, and mirror neurons in dance/movement therapy: A connection across disciplines. **American Journal of Dance Therapy**, v. 30, n. 2, p. 84-105, 2008.

Dança e inclusão: a metodologia coordenando-se® e seus efeitos no desenvolvimento psicomotor de crianças neuro típicas e neuro divergentes em idade escolar ⁴³

Raphaely Fernanda Monteiro Pinheiro ⁴⁴

INTRODUÇÃO

Para este estudo visarei analisar a utilização da Metodologia Coordenando-se® no contexto da dança como estratégia de desenvolvimento da motricidade em crianças neuro típicas e neuro divergentes em idade escolar.

Meu interesse nesta pesquisa surgiu a partir do momento em que me tornei irmã no ano de 2009, de uma criança chamada D.V, que recebeu o diagnóstico de Transtorno do Espectro Autista aos 2 anos e meio. Com este diagnóstico, a vida de meus pais e consequentemente a minha como sua irmã, mudou radicalmente daquele momento em diante. D.V. foi diagnosticado com o Transtorno do Espectro Autista (TEA), e ao descobrirmos essa atipicidade presente nele, meu papel de irmã mudou radicalmente, não seria uma irmã convencional, seria uma irmã atípica igual a ele. Desde o descobrimento do seu transtorno, adaptações e estratégias foram necessariamente criadas para que D.V pudesse viver uma vida “normal” nos ambientes formais de educação como a escola que, particularmente, foi um dos primeiros desafios que ele enfrentou e juntamente eu como irmã e meus pais enfrentamos junto com ele.

Minha maior preocupação era o desenvolvimento das suas habilidades motoras, cognitivas e funções executivas de maneira eficaz, para que tivesse bom aproveitamento na escola e também no seu crescimento natural. Ele, sempre foi uma criança bem esperta, atenta, inteligente, amorosa e, acima de tudo, único para mim. Conforme foi crescendo, eu sempre estive presente ao seu lado acompanhando cada passo seu. Além de ser sua irmã, ele me ensinou a ser A IRMÃ, fazendo valer cada letra que forma a palavra. Acompanhei seus primeiros passos, suas primeiras palavras, seu primeiro banho de praia, a primeira vez em que tomou açaí (que por sinal foi a primeira e última vez que ele tomou), seu primeiro dia de aula, estive presente em tudo. E, por estar presente em praticamente todos os momentos de sua vida, fui observando, ao longo do tempo o seu crescimento, que D.V precisaria de cuidados, além dos ditos “normais”,

⁴³ Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Licenciado em Dança pela Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará. Orientadora: Profª. Dra. Lane Viana Krejcová. Banca avaliadora: Profª. Drª Bene Martins.

⁴⁴ Pesquisadora, artista da cena, bailarina, formanda do curso de licenciatura em dança da UFPA.

a necessidade específica de suporte e orientação basicamente em todos os momentos de sua vida.

No decorrer do tempo, e com o suporte e cuidados que podemos proporcionar para desenvolver suas habilidades motoras e cognitivas e desenvolver a autonomia e aptidão de enfrentar os desafios no ambiente familiar, escolar e social, os muitos desafios com os quais ele certamente se depararia viraram alvo de minha grande preocupação. No ano de 2019 com o meu ingresso na Universidade Federal do Pará, no curso de Licenciatura em Dança desenvolvi o interesse em aprofundar os estudos e práticas pedagógicas baseadas nas condições presente em meu irmão, de modo que eu pudesse utilizar meus conhecimentos para contribuir com o seu desenvolvimento psicomotor e cognitivo, fazendo assim meu aprendizado algo de uma significância maior na minha caminhada. Diante de todo esse cenário que vivi e vivo com ele, o universo de disciplinas e docentes que passei a me relacionar na UFPA me fizeram despertar para o fato de que na graduação em Dança eu poderia desenvolver a capacidade profissional de ajudá-lo em seu desenvolvimento. Diante desta visão acadêmica ampliei minhas possibilidades, porque, além de como sua irmã ter um olhar mais familiar-afetivo e ter grande relevância em sua vida, eu teria agora também uma contribuição ainda maior do ponto de vista profissional-afetivo, em seu crescimento.

A minha tomada de decisão em relação ao meu objeto de pesquisa se iniciou como ponto de partida, uma das aulas da disciplina de TCC I, ministrada pela Prof. Dra. Bene Martins, orientando a turma para a escolha do tema do pré-projeto. E uma de suas falas foi a que mais me marcou e que me fez definir meu tema de pré-projeto: “A escolha do fenômeno de pesquisa deve ser algo que esteja bem próximo de vocês. A escolha do objeto de pesquisa deve ser algo que mexa com o pesquisador, o impulse na hora da escrita.” (Martins, 2022).

E foi a partir desta fala disparadora que decidi que a condição de meu irmão D.V seria de grande potencial meu sujeito de pesquisa, e não poderia ser outro, estava bem na minha frente e extremamente próximo de minha vivência cotidiana. Assim, iniciei meus estudos de pesquisa para escrever o presente trabalho, que será meu Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Dança e com o qual pretendo desenvolver outros frutos em pesquisa durante minha trajetória acadêmico-profissional.

2 FENÔMENO DE PESQUISA:

A metodologia Coordenando-se® tem sido estudada como uma abordagem inovadora para a promoção do desenvolvimento psicomotor por meio do movimento consciente. No

contexto escolar, a dança se apresenta como um espaço privilegiado para sua aplicação, permitindo que diferentes corpos, tanto neurotípicos quanto neurodivergentes, explorem suas habilidades motoras, cognitivas e emocionais de maneira integrada (Andrade; Murad, 2020). O fenômeno de pesquisa deste estudo concentra-se, portanto, na análise dos efeitos dessa metodologia sobre o desenvolvimento psicomotor dos alunos e na forma como ela pode ser aplicada para promover inclusão e aprimoramento das capacidades motoras no ambiente escolar.

A dança, quando utilizada pedagogicamente, transcende sua dimensão artística e assume um papel fundamental no desenvolvimento psicomotor das crianças e adolescentes (Silva *et al.*, 2017). A metodologia Coordenando-se® propõe uma estrutura que enfatiza a consciência corporal, a organização do movimento e a relação entre ritmo e coordenação motora. Para estudantes neurotípicos, essa abordagem pode contribuir para a ampliação da percepção espacial, do equilíbrio e da fluidez nos movimentos (Sampaio, 2024). Já para alunos neurodivergentes, como aqueles com Transtorno do Espectro Autista (TEA) ou Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH), a prática pode representar uma ferramenta valiosa na regulação sensorial, na organização dos movimentos e na socialização (Feliciano; Cardoso, 2020).

A aplicação dessa metodologia no contexto escolar também levanta questões sobre acessibilidade e inclusão. O ensino da dança, quando estruturado de forma adaptável e respeitando a diversidade de corpos e ritmos de aprendizagem, pode se tornar uma estratégia poderosa para a construção de um ambiente educacional mais inclusivo. Compreender como a metodologia Coordenando-se® pode ser utilizada para atender diferentes necessidades motoras e cognitivas é essencial para a implementação de práticas pedagógicas mais inclusivas. Assim, a pesquisa busca não apenas identificar benefícios da metodologia, mas também discutir seus desafios e limitações dentro da realidade escolar, especialmente na docência em dança.

Para além dos aspectos motores, a relação entre dança e desenvolvimento psicomotor passa por fatores emocionais e sociais. A movimentação corporal coordenada influencia diretamente a autopercepção e a autoestima dos alunos, além de estimular a comunicação e o trabalho em grupo. No caso de crianças neurodivergentes, a dança pode proporcionar um espaço seguro para expressão e regulação emocional, enquanto para alunos neurotípicos, representa uma oportunidade de ampliar sua consciência sobre a diversidade e fortalecer o respeito às diferenças. Dessa forma, a investigação sobre os efeitos dessa metodologia não se restringe ao desenvolvimento físico, mas também à formação de competências socioemocionais (Feliciano;

Cardoso, 2020).

Diante desses aspectos, a presente pesquisa busca aprofundar o entendimento sobre os impactos da metodologia Coordenando-se® na dança escolar, considerando sua aplicabilidade em grupos diversos. A partir da análise de sua estrutura, das estratégias de ensino e dos efeitos sobre o desenvolvimento psicomotor, espera-se contribuir para o aprimoramento das práticas pedagógicas voltadas à dança na educação básica. Além disso, o estudo pretende fomentar reflexões sobre a importância da inclusão no ensino das artes corporais, promovendo um olhar mais atento às necessidades individuais dos estudantes e ao potencial do movimento como ferramenta educativa.

3 JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa teve início a partir da necessidade de um processo de investigação minha, sob um olhar pedagógico e terapêutico para com meu irmão, que teve o diagnóstico do Transtorno do Espectro Autista. No processo de planejamento desta investigação, o que pude imaginar que me ajudaria no estudo seriam as minhas vivências e experiências que tive com ele, desde a sua chegada ao mundo. A cada experiência nova que eu presenciava surgia ainda mais a vontade de estudá-lo de maneira ainda mais profunda e específica.

Ao ingressar no curso de Licenciatura em Dança, na Universidade Federal do Pará, conheci uma grade de disciplinas de extrema relevância que iriam me ajudariam neste estudo que estava interessada em começar e, dentre as disciplinas cursadas, a que me despertou maior atenção para minha pesquisa foi a disciplina “Cinesiologia Aplicada à Dança” ministrada pela Prof.^a Dra. Lane Krejcova. Nesta disciplina, o estudo de modo geral era o entendimento do funcionamento do corpo como um todo, sob um olhar anatômico e funcional aplicada à ciência do corpo humano. E uma das partes do corpo que estudei na presente disciplina, me fez ter a certeza do projeto de pesquisa que desenvolveria, foi o cérebro e toda a sua funcionalidade.

Fiquei encantada de saber como o cérebro pode ser tão complexo e, ao mesmo tempo, tão claro de se entender. Este foi o ponto de partida sob uma visão acadêmica que me fez tomar a decisão de iniciar esta pesquisa para compreender um pouco mais sobre o funcionamento do cérebro de meu irmão e como eu poderia ajudá-lo a desenvolver suas habilidades motoras e cognitivas, a partir de meus estudos acadêmicos em dança. As principais indagações a serem investigadas nesta pesquisa são: Até que ponto meus estudos acadêmicos em dança podem contribuir para o desenvolvimento das vivências motoras do meu irmão com TEA? Quais meios pedagógicos e terapêuticos podem ser aplicados para a sua melhoria no dia a dia?

Nessa jornada, tive a oportunidade de conhecer o método Coordenando-se® de Luciana Braga, através de sua aplicação prática tanto no projeto de pesquisa quanto na disciplina Dança e Inclusão ministrada pela professora Lane, e diante desta pesquisa, realizarei uma revisão bibliográfica a partir das pesquisas científicas publicadas até hoje sobre a aplicação da metodologia Coordenando-se® com crianças neurotípicas e neurodivergentes em intervenções no contexto escolar. Com estas pesquisas procuro afirmar a potência e importância do método para o desenvolvimento psicomotor das crianças, e como a aplicação da metodologia pode contribuir para o desenvolvimento das habilidades psicomotoras e cognitivas no contexto escolar. Além disso, com um olhar para a utilização do método num contexto de educação inclusiva, uma vez que o método pode ser bastante flexível e pode ser facilmente utilizado com as crianças com comprometimentos no desenvolvimento neurológico, estes fatores tornam ainda mais evidente que o método carrega em si uma potência neuro pedagógica e lúdica de grande relevância, ainda trabalhando a socialização, memorização, concentração, motricidade e criatividade. Por esses motivos, irei realizar esta pesquisa com o objetivo de analisar a metodologia coordenando-se e suas aplicações em contexto escolar, com corpos neurotípicos e neurodivergentes e discutir os seus possíveis efeitos no desenvolvimento psicomotor de acordo com a literatura.

4 OBJETIVOS

4.1 Geral:

- Analisar a metodologia coordenando-se®, suas aplicações na dança em contexto escolar com corpos neurotípicos e neurodivergentes, e discutir seus efeitos sobre o desenvolvimento psicomotor a partir da literatura descrevendo a sua utilização.

4.2 Específicos

- Compreender a construção e aplicações da metodologia coordenando-se® no contexto da dança escolar;
- Compreender as possibilidades de aplicação da metodologia Coordenando-se® no contexto escolar inclusivo;
- Analisar os resultados de sua aplicação em contexto escolar com corpos neurotípicos e neurodivergentes a partir de suas aplicações descritas na literatura;
- Discutir a partir dos dados analisados a aplicabilidade e a potencialidade da metodologia Coordenando-se® no desenvolvimento psicomotor de crianças neurotípicas e neurodivergentes no contexto da dança escolar;

5 PROBLEMA

Analisar os resultados da aplicação da metodologia Coordenando-se® em contexto escolar para crianças neurotípicas e neuro divergentes a partir da análise do método e suas possibilidades de aplicação, associados a descrições de resultados de experiências com o método presentes na literatura.

5.1 Situação problema – problematização

A disponibilidade de métodos para o ensino da Dança no contexto escolar a partir de avaliações de estratégias de desenvolvimento psicomotor para corpos neurotípicos e neurodivergentes é ainda bastante escassa. Ainda, o ambiente escolar brasileiro ainda tende a se concentrar em aulas expositivas, desvalorizando as vivências corpóreas e proporcionando principalmente uma experiência de aprendizagem verticalizada, o que acaba oferecendo uma série de desafios extras para que crianças permaneçam envolvidas com o programa educacional (Reis; Negrão, 2022). Essas dificuldades enfrentadas pelas crianças em idade escolar estão associadas a problemas pedagógicos, que envolvem por exemplo métodos de alfabetização, associados ainda a questões econômicas, emocionais, sociais ou culturais (Capellini; Germano; Cunha, 2010). Nesse cenário, a criança com transtornos que afetam o desenvolvimento, como o transtorno do espectro autista (TEA), encontram ainda camadas adicionais de desafios para o seu desenvolvimento no contexto escolar.

A inclusão de vivências que privilegiem a experiência do movimento no ambiente escolar é essencial para o desenvolvimento global das crianças, sejam elas neurotípicas ou neurodivergentes. O movimento não apenas favorece o desenvolvimento motor, mas também influencia processos cognitivos, emocionais e sociais, proporcionando uma aprendizagem mais significativa (Schmitz *et al.*, 2022).

Para crianças neurodivergentes, como aquelas com TEA, atividades motoras estruturadas podem auxiliar na regulação sensorial, no foco e na interação social. Já para crianças neurotípicas, o estímulo ao movimento contribui para a coordenação, o equilíbrio e a percepção corporal, elementos fundamentais para um desenvolvimento saudável e integrado. Dessa forma, incorporar práticas que incentivem a exploração do corpo em movimento é uma estratégia pedagógica eficaz e inclusiva (Teixeira-Machado, 2015).

Nesse contexto, a dança se destaca como uma ferramenta potente para facilitar a aprendizagem e estimular o desenvolvimento psicomotor infantil. Além de promover habilidades motoras como ritmo, equilíbrio e coordenação, a dança estimula a criatividade, a expressão

emocional e a socialização. Em um ambiente escolar inclusivo, a dança pode ser adaptada para atender às necessidades individuais das crianças, respeitando seus ritmos e formas de expressão, tornando-se um canal acessível para a comunicação e o aprendizado. Ademais, a musicalidade e a estrutura lúdica da dança tornam o processo educativo mais envolvente, contribuindo para a motivação e o bem-estar dos alunos, o que, por sua vez, favorece uma melhor assimilação dos conteúdos escolares (Cavasin; Fischer, 2003). Portanto, são necessários estudos que enfatizem a importância de indicadores como um ambiente emocional confortável, habilidades do professor em criar um bom senso de comunidade e a escolha de teorias e ferramentas de aprendizagem usadas para desenvolver habilidades acadêmicas na criança (Sanger, 2020; Kim; Raza; Seidman, 2019). Diante deste contexto sob a ótica da Dança é papel do professor potencializar esses meios flexíveis para uma maior estimulação e desenvolvimento psicomotor desses corpos neurotípicos e neurodivergentes dentro do contexto escolar.

Métodos flexíveis no contexto da inclusão escolar (um espaço múltiplo) onde crianças com diferentes biótipos e neurotipos devem ser consideradas, são ainda escassos e pouco conhecidos especialmente na prática docente em dança. Muitas abordagens pedagógicas ainda seguem modelos tradicionais, pouco adaptados às necessidades individuais dos alunos, o que pode resultar na exclusão de crianças com diferentes habilidades motoras, sensibilidades sensoriais e ritmos de aprendizado. A falta de formação específica para os docentes nesse campo também contribui para a limitação de estratégias inclusivas, tornando o ensino da dança um desafio para atender adequadamente à pluralidade do ambiente escolar. Dessa forma, é essencial repensar e expandir as práticas pedagógicas, garantindo que o movimento e a expressão corporal possam ser acessíveis a todos os alunos (Carvalho; Araújo, 2018).

A ausência de métodos flexíveis na prática docente em dança reflete uma lacuna na formação e na implementação de estratégias inclusivas no contexto escolar. Ainda há pouca disseminação de abordagens que considerem adaptações para crianças neurodivergentes, assim como para aquelas com diferentes características físicas e níveis de coordenação motora. Muitas vezes, atividades de dança são estruturadas de maneira homogênea, sem levar em conta a necessidade de ajustes individuais, o que pode dificultar a participação e a experiência significativa para algumas crianças. Para superar essa barreira, é necessário investir na capacitação dos professores, no desenvolvimento de metodologias acessíveis e na construção de um ambiente que valorize a diversidade como um fator enriquecedor da prática pedagógica em dança (Sousa *et al.*, 2010).

Ainda, o uso de metodologias flexíveis que permitam trabalhar o desenvolvimento dos sujeitos em suas habilidades e dificuldades visando a estimulação e motivação a partir de atividades ludo motoras que enfatizam a importância do desenvolvimento psicomotor como grande aliado para desenvolvimento cognitivo das crianças neuro típicas e neuro divergentes é essencial nesses contextos. Nesse sentido, a metodologia Coordenando-se® representa uma ferramenta com grande flexibilidade de aplicação na docência em dança nos ambientes escolares com crianças com e sem dificuldade de aprendizagem, podendo proporcionar um resultado significativo e positivo e contribuir para o desenvolvimento das habilidades cognitivas e motoras de crianças neurotípicas e neurodivergentes no contexto escolar.

6 CONTEXTUALIZAÇÃO: ESTADO DA ARTE E REFERENCIAL TEÓRICO

A dança no contexto escolar traz consigo sua importância no desenvolvimento da motricidade e a necessidade de estratégias e metodologias de trabalho que extrapolem a técnica e contextos folclóricos (Sousa *et al.*, 2010). A prática da educação inclusiva no contexto escolar hoje, se torna cada vez mais presente mediante o aumento do número de crianças neurotípicas e neurodivergentes que são diagnosticadas com comprometimentos de aprendizagem e desenvolvimento. Diante desta realidade considerada histórica, é papel do professor analisar e investigar diante deste desafio as possibilidades de estratégias aplicáveis de metodologias ativas perante o ensino inclusivo com o objetivo de promover possíveis resultados significativos para o desenvolvimento e estimulação no campo psicomotor e cognitivo. No século XVIII, as pessoas com deficiência ou algum comprometimento no desenvolvimento eram vistas como um real problema a sociedade. Durante este período surgiu a proposta da educação especial, que consistia na realidade em uma abordagem que acabava por reforçar a segregação e preconceito, todavia essa abordagem foi uma das primeiras a reconhecer a necessidade de um olhar para a educação das crianças neurodivergentes, e na época foi necessária para a evolução educacional e social naquele período (Mendes, 2017).

Segundo Mazzotta (2001), a Educação Especial no Brasil surgiu como resultado de iniciativas de grupos de brasileiros interessados na causa das pessoas com deficiência e estimulados pelo que estava acontecendo na Europa e nos Estados Unidos. Conforme Magalhães (2002), as ideias iniciadas no exterior partiram de grupos elitistas que faziam parte de uma sociedade escravocrata e agrária, na qual poucas pessoas tinham acesso à escolarização. Pode-se pensar que essas iniciativas visavam colocar fim nas barreiras que impossibilitavam as pessoas com deficiência de aprenderem e se desenvolverem na sociedade. Porém o ensino especial, voltado

para aqueles que outrora eram discriminados por suas diferenças, mantinha os alunos em ambientes educacionais separados, o que exigiu mudanças. Esse fato, com o passar dos anos, resultou na necessidade de que a educação de pessoas com deficiência em uma perspectiva inclusiva acontecesse, preferencialmente, nas instituições de ensino regular, conforme expresso na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº 9.394/1996. Partindo deste anseio, se constata que a educação inclusiva é uma realidade considerada atual nas práticas nos ambientes escolares com pessoas neurotípicas e neurodivergentes. Segundo Libâneo (2013), a educação é um fenômeno social, portanto é socialmente determinada. Estabelecer a relação entre educação e sociedade é considerar as demandas sociais do meio no espaço educacional, de forma a não separar ou privilegiar interesses, mas englobar as realidades dos diferentes sujeitos entendendo sua importância e sua história. Desse modo, refletiremos sobre a educação inclusiva no contexto escolar como forma de enxergar a necessidade de um currículo transformador, flexível e que esteja firmado nas bases da diversidade. Importante ressaltar que a escola ao considerar as atipicidades de seus educandos, deve propor e aplicar diferentes caminhos de ensino-aprendizagem, que potencializarão as habilidades já pré-existentes nos educandos.

Laban se refere à dança como um meio para educar, proporcionando movimentos naturais e espontâneos e desenvolvendo a capacidade de dançar e relacionar-se com o mundo. Na educação, a dança deve estar voltada para o desenvolvimento global da criança, favorecendo todo o tipo de aprendizagem de que eles necessitam (Rabelo, 2014).

O uso da dança e as suas funções benéficas, o trabalho com a criatividade e as suas implicações sociais devem ser perspectivados como elementos indispensáveis à Educação atual, conduzindo os indivíduos a descoberta de si mesmos e do mundo que os rodeia, tentando inclusivamente romper com preconceitos e valores já enraizados na nossa sociedade (Rabelo, 2014).

O autismo, ou Transtorno do Espectro Autista (TEA), é uma condição do neurodesenvolvimento que afeta a comunicação, a interação social e o comportamento, apresentando uma ampla variabilidade de manifestações e graus de severidade. Estima-se que cerca de 1 em cada 160 crianças no mundo seja diagnosticada com TEA, conforme dados da Organização Mundial da Saúde. Diante desse contexto, a busca por intervenções que promovam o desenvolvimento motor e cognitivo em indivíduos autistas é uma área de crescente interesse na literatura acadêmica e na prática clínica (Gaiato, 2018).

As vivências psicomotoras emergem como uma abordagem relevante, pois integram a prática do movimento à exploração cognitiva e emocional, proporcionando um espaço de aprendizado e expressão para o indivíduo (Campelo, 2018). A metodologia Coordenando-se® é uma

dessas intervenções, focada no desenvolvimento de habilidades motoras e cognitivas por meio de atividades lúdicas e rítmicas. A eficácia de intervenções psicomotoras tem sido amplamente discutida em estudos recentes, que demonstram impactos positivos não apenas nas habilidades motoras, mas também nas funções executivas, atenção e memória de crianças com TEA.

Em um panorama mais amplo, a análise dos resultados obtidos com a metodologia *Coordenando-se*® na literatura poderá revelar as particularidades e os benefícios desta abordagem específica. Essa análise é crucial para o aprimoramento das práticas de intervenção e para a formulação de recomendações baseadas em evidências para o suporte a indivíduos com TEA e suas famílias. Através desta pesquisa, espera-se contribuir para a construção de um conhecimento mais robusto sobre as dinâmicas de desenvolvimento motor e cognitivo em contextos de autismo, promovendo melhores condições de vida e aprendizado para esses indivíduos.

Estudos e pesquisas científicas apontam que a dança pode ser uma grande aliada na educação e através dela, crianças neurotípicas e neurodivergentes desenvolvem simultaneamente aspectos motores, emocionais e cognitivos. Nesse sentido, a dança é um campo pedagógico em potencial altamente funcional diante do momento social atual, em que o valor atribuído ao movimento hoje nos mostra como é importante a movimentação explorando os aspectos psicomotores facilitando e fortalecendo este autoconceito positivo. Observando do contexto educacional, o problema é que a noção de disciplina na escola sempre foi entendida como "não-movimento" e as crianças educadas e comportadas são aquelas que simplesmente não se movem. Aliás, professores e diretores lançam mão da imobilidade física como punição e da liberdade de se movimentar como prêmio. Embora conscientes de que o corpo é o veículo através do qual o indivíduo se expressa, o movimento corporal humano acaba ficando restrito a momentos precisos como as aulas de Educação Física e o horário do recreio. Nas demais atividades em sala, a criança deve permanecer sentada em sua cadeira, em silêncio e olhando para a frente (Strazzacappa, 2001). Ainda, alguns julgam que, para ocorrer a aprendizagem, é preciso que o aluno esteja sempre sentado e quieto. Mas, privilegiar a mente e relegar o corpo pode levar a uma aprendizagem empobrecida (Scarpato, 2001).

Embora o movimento seja somente um caminho pelo qual um autoconceito positivo pode ser incentivado, devemos reconhecer que ele é importante para a maioria das crianças (Gallahue; Ozmun, 2001). Diante desse cenário, o "não movimentar" nos ambientes educacionais trazem um determinado atraso no desenvolvimento psicomotor, visto que a escola é considerada um dos espaços mais ricos e propícios para a exploração das diversas possibilidades de movimentos que a criança pode descobrir e explorar como a hora do recreio. Além disso, nos

ambientes educacionais as crianças se autoafirmam em relação ao seu espaço no mundo. Segundo Barreto (2002) a dança na escola permite à criança evoluir em relação ao domínio do seu corpo, e assim desenvolver e aprimorar suas possibilidades de movimentação, descobrindo novos espaços, formas, superação de suas limitações e condições para enfrentar novos desafios quanto aos aspectos motores, sociais, afetivos e cognitivos.

Além de ressaltar o papel da dança nas escolas como meio pedagógico para o processo de aprendizagem e desenvolvimento de crianças, é também importante pontuar a função do docente em como irá aplicar suas estratégias metodológicas, com várias crianças com repertórios diversificados, então o maior desafio em trabalhar com dança nas escolas é a necessidade do docente ter uma consciência flexível, ou seja, o docente deve ter metodologias adaptáveis para trabalhar com a dança de uma maneira interdisciplinar, transdisciplinar e inclusiva (De Salvador, 2021). Com a dança, é possível criar um espaço igualitário, horizontal, favorecendo novas formas de estar juntos e compartilhar, respeitando valores, crenças, o modo de ver o mundo de todos, inclusive o mundo da inclusão. A dança abordada de forma lúdica facilita o processo de aprendizagem, o desenvolvimento pessoal, social, e cultural, além de colaborar para uma boa saúde física e mental.

Sob a perspectiva da inclusão pesquisas a pontam que a dança contribui de maneira positiva para o desenvolvimento infantil, pelas possibilidades em proporcionar diversas vivências, por meio das atividades que induzem a descoberta de novas formas de se movimentar, construindo conceitos e ideias de movimento. Diante disso, o método *Coordenando-se*® vem para contribuir e potencializar a construção sólida dos aspectos motores e executivos de crianças neurotípicas e neuro divergentes, em pesquisas publicadas evidenciam que a metodologia utilizada por profissionais da área da educação podem induzir resultados significativos em ambientes educacionais, e um aumento considerável no desenvolvimento psicomotor destas crianças que foram submetidas a esta intervenção metodológica (Rodrigues, 2024).

7 METODOLOGIA

Delineamento do Estudo

Este estudo consiste em uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo e exploratório, com abordagem descritiva, voltada para a análise da metodologia de ensino da dança aplicada ao desenvolvimento das funções psicomotoras em crianças neurotípicas e neurodivergentes. O foco será a investigação da metodologia *Coordenando-se*® no contexto da dança escolar, a partir de publicações científicas já existentes.

Serão utilizados os artigos científicos e matérias literários publicados sobre a metodologia *Coordenando-se*[®] e suas aplicações em ambiente escolar, com intuito de analisar os possíveis efeitos no processo de aprendizagem e desempenho escolar. Com o objetivo de analisar a metodologia *Coordenando-se*[®] de ensino da dança de forma contextualizada e sistematizada, com foco no desenvolvimento das funções psicomotoras, o estudo investiga a estimulação ludomotora no processo de ensino-aprendizagem de corpos neurotípicos e neurodivergentes no contexto da dança, considerando evidências da literatura que demonstram sua eficácia. Pretendemos também analisar intervenções da aplicabilidade do *Coordenando-se*[®] proposto por Braga (2016) que consiste em atividades baseadas no desenvolvimento motor com uma potencialidade aliada ao desenvolvimento cognitivo voltada para corpos neurotípicos e neurodivergentes.

Procedimentos de Coleta de Dados

A coleta de dados será realizada por meio de levantamento bibliográfico em bases de dados acadêmicas reconhecidas, como PubMed, Scielo, Google Scholar e CAPES Periódicos. Serão utilizados descritores como *dança escolar*, *neurodiversidade*, *desenvolvimento psicomotor*, *funções executivas motoras* e “metodologia *Coordenando-se*[®]”. Os critérios de inclusão abarcarão estudos publicados nos últimos 5 anos, revisões sistemáticas, artigos empíricos e relatos de experiência que abordem a aplicação da metodologia *Coordenando-se*[®] associada ao ensino da dança ou como estratégia ludomotora para crianças neurotípicas e neurodivergentes. Trabalhos que não abordem diretamente o contexto escolar ou não apresentem relação com os objetivos da pesquisa serão excluídos.

Procedimentos de Análise dos Dados

Os dados obtidos serão organizados e analisados por meio da análise de conteúdo de Bardin (Santos, 2011), categorizando as informações de acordo com os principais temas emergentes, tais como impacto da dança na psicomotricidade, eficácia da metodologia *Coordenando-se*[®], benefícios para crianças neurotípicas e neurodivergentes e estratégias pedagógicas aplicadas ao ensino da dança. Os resultados serão interpretados de forma crítica, destacando as contribuições e lacunas na literatura sobre o tema.

Considerações Éticas

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica, não há necessidade de submissão a um Comitê de Ética, pois não envolve coleta de dados com seres humanos. No entanto, será garantido

o rigor acadêmico na seleção e análise das fontes, respeitando os princípios da integridade científica.

8 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A metodologia Coordenando-se®

Coordenando-se® é uma metodologia desenvolvida há 25 anos por Lu Braga, hoje patenteada e descrita em 3 livros. Consiste em uma metodologia para o desenvolvimento da motricidade aliada à cognição, por meio de exercícios que usam um material lúdico que associa cores e figuras geométricas a partes do corpo.

Lu Braga, segundo descrição em seus perfis, é professora de dança, neuropsicopedagoga, psicomotricista, especialista em psicologia positiva e mestranda em neurociências aplicadas à educação. Segundo ela, a metodologia Coordenando-se® foi desenvolvida em sua casa brincando com a sua filha, e aprimorada a partir da recepção de uma criança autista em sua escola, o que a motivou a evoluir o uso da metodologia para ser utilizada na educação através do movimento aliado ao desenvolvimento cognitivo. A partir de seu desenvolvimento constante, a metodologia é bastante flexível e apresenta elementos bastante didáticos, e vem se tornando uma grande aliada desenvolvimento da motricidade e das funções cognitivas (Informações obtidas na página da metodologia no Instagram, disponível em: https://www.instagram.com/p/C3iJ3l7MDyX/?img_index=2).

Os livros publicados descrevendo a Metodologia são: a) Coordenando-se I, no qual são descritas de maneira didática, a codificação do método, com fotos e imagens, além de 7 atividades propostas com um aumento gradual de complexidade, e indicações de acordo com a faixa etária de cada educando. B) O livro Coordenando-se II é uma continuação do primeiro livro, no entanto as atividades propostas neste livro são mais complexas e incluem ainda opções da metodologia para trabalho da motricidade fina. Apesar de não necessariamente dependentes, para compreensão total do livro II, é altamente recomendável que o leitor tenha lido e vivenciado o livro Coordenando-se I, que trata ainda dos benefícios do desenvolvimento da coordenação e prejuízos na deficiência desta. Diante desse pressuposto, a metodologia explica sua decodificação e as atividades propostas de forma mais simples, conforme mencionado (Braga, 2022).

Após a publicação do livro Coordenando-se I, a metodologia foi espalhada em workshops por todo Brasil com mais de 155 cursos ministrados para profissionais da educação e dança, em 14 estados brasileiros, Argentina, França e Irã, e mais de 3 mil profissionais realizaram treinamento para aplicação da metodologia, que vem sendo utilizada em escolas de

ensino regular, escolas de dança e por profissionais que trabalham com reabilitação, especialmente nas áreas de fisioterapia e terapia ocupacional. Durante os workshops muitas ideias foram propostas, e estas estão descritas no capítulo 1 do Livro Coordenando-se II.

O método embasa seu desenvolvimento e aplicabilidade no reconhecimento da grande importância da motricidade como forte aliada na qualidade de vida, contribuindo de forma fundamental e principal na formação da autoestima bem como base dos processos cognitivos complexos, de acordo com o que preconizam as teorias da cognição incorporada (Foglia; Wilson, 2013).

A base da Metodologia Coordenando-se®: a codificação

A metodologia Coordenando-se® se baseia na associação entre figuras, cores e partes do corpo. Para cada parte do corpo há uma figura respectiva, da seguinte forma:

- Membros superiores = Círculo
- Membros inferiores = Quadrado

Para identificar os lados direito e esquerdo do corpo, a codificação é a seguinte:

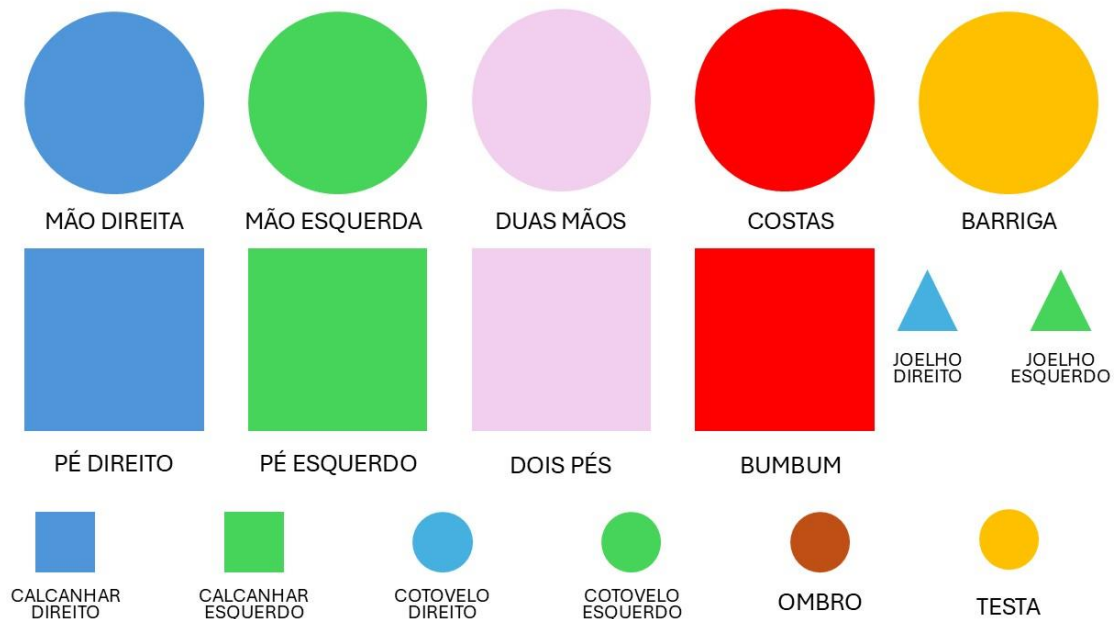
- Lado direito do corpo: Azul
- Lado esquerdo do corpo: Verde
- Ambos os lados: Rosa

E para identificar a parte anterior e posterior do corpo, é da seguinte maneira:

- Parte anterior do corpo = Laranja
- Parte posterior do corpo = Vermelho

Assim, as figuras abaixo representadas identificam as partes do corpo correspondentes:

Figura 1 – Parte da codificação básica da metodologia Coordenando-se.



De acordo com a codificação do método apresentada acima, são desenvolvidas atividades lúdicas utilizando os códigos de forma isolada para as atividades mais simples, ou combinados para atividades mais complexas. Os movimentos em sequência de acordo com ordens ou regras de jogos diversificados são realizados a partir da codificação. Pode-se estabelecer posições corporais a serem adotadas de acordo com o posicionamento das imagens, por exemplo, ou ainda sequências de movimentos, variações, disputas para localizar e posicionar uma parte do corpo, combinações entre a codificação, movimentos e significados diversos, ou seja, a codificação acaba por funcionar como uma linguagem em códigos de corpo e movimento, que pode ser aplicada de forma flexível para diferentes faixas etárias, públicos e condições, de forma diversificada, lúdica e educativa.

A aplicação da metodologia no contexto educacional

A metodologia *Coordenando-se*® é considerada um excelente material no desenvolvimento da coordenação motora para ser trabalhada com crianças, principalmente quando se encontram na faixa etária da educação infantil. É também uma ótima ferramenta para trabalhar as cores, a memória, a lateralidade, a concentração, o equilíbrio e o ritmo das crianças, dessa maneira e tudo isso de uma forma criativa, alegre e divertida. Diante disto, a metodologia beneficia de forma direta as crianças que se concentram na faixa etária da alfabetização, sendo mais específica no processo de conquista da linguagem e da Matemática, sendo que antes do

processo de alfabetização, a criança precisa desenvolver algumas habilidades que lhe possibilitarão conquistar a coordenação motora fina, que tem como objetivo proporcionar a preensão adequada, o equilíbrio que sustentará a postura correta para se manter sentada e um bom desempenho da coordenação visuo motora e da manutenção da atenção e concentração e com a metodologia Coordenando-se®, as crianças conseguem adquirir essas habilidades de forma lúdica e divertida (Zirondi; Leite, 2018).

A aplicação da metodologia no contexto da dança

A dança é uma maneira de expressão existente em todas as sociedades desde os tempos primordiais. Atualmente, a dança não é mais utilizada somente como um hobby, e sim com a potencialidade educativa, para desenvolvimento pessoal e artístico, e ainda com funções terapêuticas principalmente com as crianças e jovens, em que o desenvolvimento não é somente focado no aspecto corporal, mas, principalmente, o desenvolvimento da inteligência, sentimentos, coordenação motora, entre outros (Cavasin, 2003). Visando um olhar sob o contexto escolar, é relevante que o professor de Dança se organize de uma maneira para atividades para as crianças um trabalho alegre, lúdico, criativo de coordenação motora. Importante também, que o professor leve em consideração o contexto social e cultural dos alunos a serem trabalhados. Nesse contexto, a metodologia Coordenando-se® pode ser uma aliada importante na prática docente em dança, seja no contexto escolar ou fora dele.

Coordenando-se® para crianças com necessidades especiais

A metodologia Coordenando-se® se afirmou como uma grande aliada para trabalhar e estimular o desenvolvimento psicomotor, cognitivo e as funções motoras. O método visa trabalhar a criatividade, atenção, associação, percepção espacial, memória, interação com o meio, e tudo isso sendo praticado com diversas atividades desenvolvidas com o uso de figuras geométricas que integram o método, além de estimular a percepção corporal por meio da associação das formas e cores com partes do corpo. Além disso, o método pode ser aplicado em ambientes escolares, em casa, e em clínicas de reabilitação com pessoas com deficiência.

Ao analisar que a Dança é um campo metodológico em que contribui para o desenvolvimento psicomotor infantil, e os benefícios que possivelmente pode trazer para a criança, de acordo com Bueno (1998) o movimento, o ritmo, a construção corporal, o reconhecimento de objetos, das posições, a imagem do nosso corpo é palavra. É essencial estimular o desenvolvimento psicomotor para que a criança fique ciente que seus movimentos corporais expressam suas emoções e suas descobertas.

Para Barreto (2000) a psicomotricidade relacional recomenda um trabalho possibilite as crianças conhecerem os mais diversos ritmos, atividades rítmicas e expressivas não devem ser rejeitadas na educação, pois são necessários na estruturação das mais diferentes funções psicomotoras, tais como: esquema corporal, lateralidade, coordenação motora, ritmo, equilíbrio entre outras.

Dentre as habilidades psicomotoras trabalhadas pela metodologia Coordenando-se®, destacam-se o **esquema corporal**, indispensável para a formação da personalidade da criança. É sua própria representação de imagem que a criança tem do seu próprio corpo. A medida em que a criança reconhece seu corpo, a utilização dele não será apenas para movimentar-se, mais também para agir. Segundo Meur (1998) uma criança que se sinta livremente, domina seu corpo, o desenvolvimento eficaz, dando bem-estar, tornando fáceis a sua relação com os outros.

O **equilíbrio** por sua vez é um conjunto de habilidades estáticas, e dinâmicas que abrange o controle postural e o desenvolvimento das aquisições de locomoção. De acordo com Mattos (2005), o controle do nosso corpo em ação está relacionado ao centro da gravidade (sobre a base) e a coordenação de todo movimento do nosso corpo, frente aos desafios impostos pela gravidade por mais fácil ou mais difícil. A **organização latero-espacial** é função de dominar, tendo um dos hemisférios cerebrais a iniciativa da organização do ato motor, a partir das atividades de motoras a criança começara a desenvolver melhores condições para formar uma lateralidade homogênea e coerente, essencial nos processos de aprendizagem especialmente na fase de alfabetização (Almeida, 2007).

Quanto ao **ritmo**, ele sempre estará presente em qualquer atividade motora, ainda que indiretamente, e quando solicitado como atividade principal ditará o andamento do evento estando diretamente relacionado ao tempo e o espaço. Portanto, a contribuição da dança para desenvolvimento psicomotor na Educação Infantil, faz que criança conheça seu corpo e supere seus limites, tornando no futuro adulto mais seguro e confiante de si mesmo. Para além dessas capacidades, O método Coordenando-se® utiliza a dança como ferramenta pedagógica para estimular diversas habilidades cognitivas, especialmente em crianças neurotípicas e neurodivergentes. Dentre as principais habilidades desenvolvidas, destacam-se:

a) Memória Processual e Associativa – A repetição de sequências, regras bem como a constante associação de diferentes estímulos como cores, formas e movimentos auxiliam na fixação de padrões motores e melhora a retenção de informações sequenciais.

b) Atenção e Concentração – A necessidade de acompanhar ritmos, sequências, significados, tempos e movimentos exige foco contínuo e aprimora a capacidade de concentração.

c) Funções Executivas – Habilidades como planejamento, inibição de respostas impulsivas (controle inibitório) e flexibilidade cognitiva são estimuladas pela necessidade de adaptação a novos movimentos, padrões, linguagens, sequências, regras e mudanças de ritmo.

d) Percepção Espacial e sinestesia – A interação com o espaço, com o próprio corpo e com os colegas durante a prática aprimora a consciência corporal, a noção de posição e de deslocamento no ambiente.

e) Tomada de Decisão – A improvisação e a adaptação a diferentes estímulos dentro do método incentivam a tomada de decisões rápidas e assertivas.

f) Coordenação Visomotora – A relação entre o que é visto e os movimentos executados melhora a integração sensório-motora.

g) Criatividade e Expressão – O método estimula a criatividade ao permitir que os participantes explorem novas formas de movimento e expressão corporal facilitados a partir da codificação que funciona como elemento disparador do movimento.

Esses aspectos fazem do Coordenando-se® um método eficaz para o desenvolvimento cognitivo por meio da dança, promovendo benefícios no contexto escolar inclusivo no aprimoramento das habilidades psicomotoras de crianças neurotípicas e neurodivergentes.

Aplicações da metodologia Coordenando-se® no contexto escolar: Resultados descritos na literatura.

Pesquisas realizadas, artigos publicados e um estudo bibliográfico para comprovar a eficácia da aplicabilidade da metodologia Coordenando-se® na contribuição no desenvolvimento das funções executivas e cognitivas foram elencados e avaliados, e demonstraram os dados e resultados apresentados a seguir.

Foram encontrados 4 artigos publicados entre os anos de 2021 e 2025, todos aplicando a metodologia com crianças em idade escolar compreendidas nas faixas etárias entre 4 e 10 anos. Não encontramos relatos publicados sobre o efeito da metodologia no contexto da inclusão escolar ou no desenvolvimento de crianças neurodivergentes. Os dados dos artigos publicados estão elencados na tabela 1.

Tabela 1. Dados dos estudos obtidos na pesquisa.

Ano	Local de Pesquisa	Sujeitos	Número	Investigação	Instrumento de Intervenção/Avaliação	Resultados
2023	Rio de Janeiro, Brasil	Crianças em idade escolar 7 a 10 anos	30	Funções executivas Funções cognitivas	EXG e NLI	Obteve bons resultados para o desenvolvimento de habilidades cognitivas e funções executivas.
2024	Joinville, Santa Catarina, Brasil	Crianças em idade escolar 7 a 10 anos	201	Controle Inibitório, memória de trabalho, habilidades fonológicas, habilidades de leitura e escrita.	CSICS, NSWMS, SSPA, CSRWS	Resultados consistentes que apoiam a eficiência de atividades direcionadas que envolvem o corpo, movimento e cognição.
2021	Fidélis, Rio de Janeiro	Crianças em idade escolar 7 a 8 anos	102	Avaliação da compreensão da leitura e do desempenho acadêmico.	RAN E NLI	Resultados obtidos por meio das intervenções da ILN com e sem dificuldades de aprendizagem apresentaram melhor desempenho em tarefas cognitivas.
2025	Escolas do Sul do Brasil	Crianças em idade escolar entre 4 e 6 anos	621	Avaliação nas funções executivas e habilidades de linguagem em crianças pré-escolares.	NSWMS, SSPS, RSRWS	As análises estatísticas revelaram um impacto positivo, com aumentos consistentes no desempenho médio do controle inibitório, da memória de trabalho, da consciência fonológica e das habilidades de leitura e escrita após a intervenção.

Legenda: EXG: exergames; NLI: Neuropsychopedagogical Ludomotor Intervention (Intervenção Ludomotora Neuropsicopedagógica); CSIS: Children's Scale for Inhibitory Control Screening (Escala Infantil para Triagem de Controle Inibitório); NSWMS: Neuropsychopedagogical Scale for Working Memory Screening (Escala Neuropsicopedagógica para Rastreamento da Memória de Trabalho); SSPA: Scale for Screening Phonological Abilities (Escala para triagem de habilidades fonológicas); CSRWS: Children's Scale for Reading and Writing Screening (Escala Infantil para Triagem de Leitura e Escrita); RAN: Automated Naming Test (Teste de nomenclatura automatizado); SSPS: Screening Scale for Phonological Skills (Escala de Triagem para Habilidades Fonológicas); RSRWS: Reading and Writing Skills Screening Scale (Escala de triagem de habilidades de leitura e escrita).

O estudo realizado por Cardoso (2023), visa analisar a autopercepção dos alunos sobre a prática de Exergame (EXG) feito no Rio de Janeiro, com um número de 30 alunos de escolas brasileiras de Joinville - SC em idade escolar entre 7 a 10 anos. O método de intervenção utilizado nesta pesquisa foi o método Coordenando-se®, que no artigo ele denomina como “intervenções ludomotoras neuropsicopedagógicas (INL)”. A investigação desta pesquisa era analisar os efeitos da intervenção aplicada sobre as funções executivas e cognitivas da amostra. Ao final do período de intervenção obteve-se resultados significativos no desenvolvimento das

habilidades cognitivas e funções executivas, e a partir destes resultados o autor considera que a prática de exercícios físicos de forma sistemática pode ser uma ferramenta educacional eficaz e benéfica favorecendo um bom desempenho acadêmico.

Outro estudo realizado no ano de 2024, em Joinville- SC pelo mesmo autor, trabalhou com 201 alunos na faixa etária entre 7 e 10 anos divididos aleatoriamente entre grupos controle (103 alunos foram submetidos a duas avaliações durante o período) e grupo experimental (98 alunos foram submetidos à intervenção intercalada com duas avaliações). Os instrumentos de investigação utilizados foram a Escala Infantil de Triagem de Controle Inibitório (CSICS); Escala Neuropsicopedagógica de Triagem de Memória de Trabalho (NSWMS); Escala de Triagem de Habilidades Fonológicas (SSPA); Escala Infantil de Triagem de Leitura e Escrita (CSRWS), antes e depois da intervenção com o método Coordenando-se, aqui denominado NMIP (intervenção ludomotora neuropsicopedagógica). De acordo com os instrumentos de investigação utilizados, obteve-se resultados consistentes com evidências existentes que apoiam a eficácia das atividades direcionadas que envolvem o corpo, movimento e cognição para o aprimoramento das funções executivas e as habilidades de linguagem, promovendo a melhora no desenvolvimento psicomotor e conseqüentemente a melhora no rendimento escolar.

Em mais uma pesquisa, realizada em Fidélis – RJ na rede municipal de ensino da cidade, sob os efeitos de uma intervenção semelhante, também descrita como intervenção ludo motora neuro psicopedagógica no desempenho acadêmico de crianças com e sem dificuldade de aprendizado, com 102 crianças em idade escolar entre 7 e 8 anos para avaliar os efeitos da intervenção, os participantes foram submetidos aos seguintes protocolos: A) Teste Rápido de Nomeação Automatizada – RAN; B) Avaliação da Compreensão de Leitura; C) Avaliação do Desempenho Acadêmico. Os resultados obtidos por meio das intervenções da ILN com e sem dificuldades de aprendizagem apresentaram melhor desempenho em tarefas cognitivas, ressaltando que o presente estudo fornece novas evidências sobre a interação com o desenvolvimento motor e a cognição em crianças e como eles podem interferir em seu desempenho acadêmico. E para concluir os dados de pesquisa, mais um estudo realizado no ano de 2025 sobre o impacto de um programa neuro psicopedagógico motor aplicando o método sobre funções executivas e na linguagem habilidades pré-escolares incluiu 621 crianças, com idade 4 a 6 anos da rede pública do Sul do Brasil. Os meios de investigação usados para o estudo em questão: A Escala de Triagem de Controle Inibitório Infantil (CICS) avaliou o controle inibitório, a Escala de Triagem Neuropsicopedagógica para Memória de Trabalho (NSSWM); Escala de Triagem para Habilidades Fonológicas (SSPS); Escala de Triagem de Habilidades de Leitura e Escrita

(RSRWS). Os resultados deste estudo demonstram que o Programa Neuropsicopedagógico Motor (NMIP) é uma abordagem eficaz para aprimorar as Funções Executivas Básicas, especialmente o Controle Inibitório e a Memória de Trabalho, bem como para o desenvolvimento de habilidades linguísticas em crianças pré escolares. A análise estatística revelou um impacto positivo significativo, com aumentos consistentes no desempenho médio do controle inibitório, da memória de trabalho, da consciência fonológica e das habilidades de leitura e escrita após a intervenção.

Apesar de não terem sido publicados trabalhos analisando especificamente a aplicação da metodologia Coordenando-se® com crianças neurodivergentes, a partir de relatos publicados pela própria idealizadora do método, Lu Braga, que passou a utilizar o método com um aluno com TEA e relata resultados significativos percebidos por ela enquanto educadora e também pelos familiares da criança, e considerando ainda a flexibilidade do método e o potencial de trabalho de funções neuropsicomotoras que o mesmo carrega, podemos assumir a necessidade e a importância de estudos voltados à sua aplicação e seus resultados no contexto da educação inclusiva em crianças neurotípicas e neurodivergentes.

Com base nos dados apresentados sobre as habilidades cognitivas estimuladas pelo método Coordenando-se® com crianças neurotípicas, podemos supor que sua aplicação pode ser benéfica para o desenvolvimento de crianças neurodivergentes com TEA no contexto da dança escolar. Isso ocorre porque o método trabalha funções essenciais frequentemente desafiadas no TEA, como o aprimoramento das Funções Executivas, uma vez que crianças com TEA podem apresentar dificuldades em planejamento, flexibilidade cognitiva e inibição de impulsos. A estrutura simbólica e codificada do método, aliada à necessidade de seguir sequências de movimentos, pode auxiliar no desenvolvimento dessas funções.

O método ainda proporciona o estímulo à Coordenação Motora e Consciência Corporal, e é fato elucidado que muitas crianças com TEA apresentam dificuldades motoras e proprioceptivas. A prática da dança, com atividades adaptadas do Coordenando-se®, pode favorecer a melhora da coordenação motora fina e grossa, além de aumentar a percepção espacial e a organização corporal.

A metodologia ainda proporciona o aprimoramento da Atenção e Concentração através do envolvimento com estímulos musicais e coreográficos que ajudam a treinar a manutenção da atenção em uma tarefa específica, um dos desafios comuns no TEA. Ainda, a facilitação da Comunicação e da Interação Social pois o método inclui atividades em grupo que podem

promover a interação entre as crianças, respeitando diferentes formas de comunicação, inclusive não verbais, fundamentais para o desenvolvimento social de crianças com TEA, bem como para a educação de forma integralizada no contexto da inclusão. O envolvimento em atividades motoras rítmicas e previsíveis, como as do Coordenando-se, pode ajudar na autorregulação emocional, diminuindo a ansiedade e o comportamento repetitivo excessivo no TEA.

Dessa forma, a introdução da metodologia *Coordenando-se*® no ambiente escolar pode oferecer um suporte significativo para o desenvolvimento psicomotor e cognitivo de crianças neurodivergentes, promovendo um aprendizado mais inclusivo e acessível por meio da dança. Apesar de ainda serem escassas as investigações acerca de sua aplicação no contexto da dança escolar, concluímos que intervenções neuropsicopedagógicas sistemáticas como o *Coordenando-se*®, baseadas em práticas motoras e cognitivas, representam uma solução promissora para o desenvolvimento de habilidades essenciais de aprendizado em crianças neurotípicas e neurodivergentes. Essas descobertas destacam a importância de integrar programas neuropsicopedagógicos às políticas educacionais, considerando seu potencial para impactar positivamente o desenvolvimento cognitivo e acadêmico de crianças em idade escolar, e facilitando o papel do docente na construção de uma escola inclusiva com possibilidades de desenvolvimento e vivências plurais para todos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Douglas Louzakan Pereira; MURAD, Carla Regina Rachid Otavio. Autismo e inclusão escolar: em busca de diálogos interdisciplinares com a dança. **Iniciação & Formação Docente**, v. 7, n. 3, p. 478 a 495, 2020.
- BRAGA, Lucianara. **Coordenando-se – Metodologia para o Desenvolvimento Motor**. [Vitória - ES.]: [GSA Gráfica e Editora], 2022. 68 p.
- BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº9.394/96**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017.
- CAMPELO, Felipe Mike Dantas. **A estimulação psicomotora como fator de inclusão e socialização de escolares com o transtorno do espectro autista**. 2018. 11f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Psicomotricidade Clínica e Escolar) - Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Departamento de Educação Física, Centro de Ciências da Saúde, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2018.
- CAVASIN, Cátia Regina; FISCHER, Julianne. A dança na aprendizagem. **Revista Leonardo Póis**, v. 3, p. 1-8, 2003
- FALSARELLA, Andrea Pedroni; AMORIM, Danielle Bernardes. A importância da dança no desenvolvimento psicomotor de crianças e adolescentes. **Conexões**: revista da Faculdade de

Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 6, ed. especial, p. 306-317, jul. 2008. ISSN: 1983 – 9030 306 .

FELICIANO, Eduardo; CARDOSO, Fabrício Bruno. Os efeitos de programas motores neuropsicopedagógicos para crianças autistas: uma revisão de literatura. **Research, Society and Development**, v. 9, n. 11, p. e1089117723-e1089117723, 2020.

FOGLIA, Lucia; WILSON, Robert A. Embodied cognition. **Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science**, v. 4, n. 3, p. 319-325, 2013.

GAIATO, Mayra. **SOS autismo**: guia completo para entender o Transtorno do Espectro Autista. São Paulo: Nversos, 2018.

GATTINO, G. S. *et al.* Intervenções psicomotoras no autismo: uma revisão da literatura. **Revista Brasileira de Terapias Comportamentais**, 2020.

LOPES DE CARVALHO, Camila; FERREIRA DE ARAÚJO, Paulo. Inclusão escolar de alunos com deficiência: interface com os conteúdos da Educação Física. **Educación Física y Ciencia**, v. 20, n. 1, p. 00-00, 2018.

MAGALHÃES, R. C. P.; LAGE, A. M. V. **Reflexões sobre a diferença**: uma introdução à Educação Especial. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

MAZZOTTA, M. J. S. **Educação Especial no Brasil**: História e políticas públicas. São Paulo: Cortez, 2001.

MENDES, Enicéia Gonçalves. Sobre alunos “incluídos” ou “da inclusão”: reflexões sobre o conceito de inclusão escolar. In: VICTOR, Sonia Lopes; VIEIRA, Alexandro Braga; OLIVEIRA, Ivone Martins de (Org.). **Educação especial inclusiva**: conceituações, medicalização e políticas. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2017. p. 60-83.

PINTO, Manon Toscano Lopes Silva. Psicodrama pedagógico sob a ótica da transdisciplinaridade na arte-educação. **Revista Brasileira de Psicodrama**, v. 23 n. 1 2015.

RODRIGUES, Júlia Maria Fracasso. **Conjunto de dispositivos para auxiliar o desenvolvimento da coordenação motora fina em crianças**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – UFRGS, 2024.

SAMPAIO, Gisele Cristina Lopes. **O ensino do balé não deve ser traumático, dor não gera perfeição**. 2024. 43 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024

SANTOS, Fernanda Marsaro dos. Análise de conteúdo: a visão de Laurence Bardin. **Revista Eletrônica de Educação**, v. 6, n. 1, 2012.

SANTOS, L. C. et al. A importância da percepção dos pais nas intervenções com crianças autistas. **Psicologia: Teoria e Prática**, 2019.

SCHMITZ, Heike; SILVA, Danilo; TEJADA, Julian. Escola em movimento: A aprendizagem pode “andar” por outro caminho. **Educação UFSM**, v. 47, 2022.

SILVA, Stella Denanni Lopes da; BELOTO, Elaine Scarpinelli; CARREIRO, Eduardo. Atividades Rítmicas e Expressivas e Suas Contribuições Psicomotoras na Educação Infantil. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, v. 3, p. 13-26, 2017.

SOUSA, Nilza Coqueiro Pires de; HUNGER, Dagmar Aparecida Cynthia França; CARAMASCHI, Sandro. A Dança na Escola: um sério problema a ser resolvido. **Motriz Revista de Educação Física**, Rio Claro, v.16, n.2, p.496-505, abr./jun. 2010, 2010.

TEIXEIRA-MACHADO, Lavinia. Dançaterapia no autismo: um estudo de caso. **Fisioterapia e pesquisa**, v. 22, p. 205-211, 2015.

ZIRONDI, Ana Paula; LEITE, Sandra Regina Mantovani. **A importância da psicomotricidade na educação infantil**: algumas contribuições. Encontro Internacional de Formação de Professores e Fórum Permanente de Inovação Educacional, n. 11, 2018.

Sua benção vó: tessituras de uma dramaturgia em ballet entrelaçada por uma ancestralidade apagada ⁴⁵

Thais Karina Souza do Nascimento ⁴⁶

1 QUANDO MINHA DANÇA SE VESTE DE MINHAS MEMÓRIAS

*Sua benção vó Romana,
Vou continuar buscando sua História,
Porque ela também é minha.
Não permitirei mais que apaguem tua memória,
Me permita ser tua voz na minha dança.*

O Espetáculo de ballet “Nas Mãos do Santo Preto” foi uma construção coreográfica resultante da disciplina “Prática de Montagem II”, fazendo parte do desenho curricular do Curso Técnico em Dança Clássica da ETDUFPA, ministradas pelos Professores Carlos Dergan e Gaby Albuquerque no 2º semestre de 2023. Tal espetáculo parte de uma pesquisa cultural, histórica e antropológica sobre o imaginário que cerca a figura de São Benedito, o santo preto, passando pelo desenvolvimento da fé neste santo por parte do povo afrodescendente escravizado na região de Bragança (Pará), em meados do século XVIII e, como o culto a São Benedito está enraizado na cultura e religiosidade deste município.

Aqui, São Benedito se tornou indutor para discutir politicamente questões como racismo, desigualdade socioeconômica, tentativas de apagamento das contribuições afrodescendentes para a cultura do Pará, bem como a desconstrução do ballet clássico em termos coreográficos e na inclusão da diversidade corporal existente na nossa região. Esta discussão me [co]moveu durante o processo de construção do espetáculo, pois coincidiu com uma busca pessoal por minhas origens ancestrais maternas, uma curiosidade pulsante despertada pelas histórias que minha saudosa avó contava, assim como, também, por ser uma mulher negra, paraense, amazônida e bailarina tardia (corporalmente fora dos padrões canônicos do ballet).

Tendo as influências da ancestralidade africana na cultura/religiosidade de um pedaço do Pará como pano de fundo da dramaturgia do espetáculo, a experiência de dança-lo fortaleceu

⁴⁵ Memorial submetido à Disciplina Seminário de TCC 1, sob orientação da Prof^{ta} Dr^a Bene Martins.

⁴⁶ Mestra em Artes (UFPA 2016-2018), Técnica em Dança Clássica (ETDUFPA 2022-2024), Técnica em Dança Intérprete-Criadora (ETDUFPA 2012-2014), Pedagoga (UFPA 2004-2008) e, atualmente Discente da Licenciatura em Dança (UFPA Turma 2022).

em mim o desejo de desvendar minha ancestralidade materna e tais lembranças foram a força indutora que inspiraram a tessitura do meu corpo expressivo, a saber, uma dramaturgia baseada nas memórias afetivas das conversas com minha avó. Uma iniciativa própria e espontânea mediante o experienciar da criação das coreografias, os ensaios e os preparativos para a estreia, um despertar de memórias afetivas que me impulsionaram para além da mera movimentação coreográfica e sorrisos, um dançar como alma: Eu, Thais, filha de Nilma, filha de Eurides (Dona Beija para os íntimos), filha de Sebastiana (Dona Sabá), filha de Romana. Mas, de quem Romana é filha? Qual é sua história?

Segundo minha amada e saudosa avó, Dona Beija, sua avó Romana nasceu na África e fora escravizada aqui no Pará. Seria ela filha da África? Na inocência da infância, achava essa história fantástica, por enxergar o período escravocrata no Brasil muito distante de mim. Todavia, no maturar de minhas andanças artístico-intelectuais, me vi novamente curiosa a respeito da minha ancestralidade materna – por me ver na minha mãe tanto nos aspectos físico como de personalidade, por ela se vê da mesma forma em sua mãe, quiçá, Dona Beija se via também em sua mãe [gosto de imaginar que assim foi] – e, sem mais ter a voz da minha avó para me guiar em minhas buscas e descobertas, recorri aos poucos documentos que contam a respeito das três gerações anteriores a mim e, também, com as memórias de minha mãe e tia: Vó Beija nasceu em 25 de novembro de 1930 em Arariúna, Pará (hoje, Cachoeira do Arari, Arquipélago do Marajó); já a Vó Sabá, nasceu em 20 de janeiro de 1900, local desconhecido (segundo as recordações de minha tia, minha bisavó teria nascido em Caracará, também na região de Cachoeira do Arari banhada pelo rio Caracará), sendo filha de Manoel Mendes da Costa e Romana da Costa.

Dada à região natal de minha avó, ao nome de minha bisavó provavelmente inspirada em São Sebastião (santo padroeiro de Cachoeira do Arari), às lembranças de infância da minha mãe e tia que passavam suas férias em Caracará e sabendo que as regiões de Cachoeira do Arari cortadas pelos Rios Arari e Caracará no Marajó tem forte presença de comunidades quilombolas, a história de minha avó sai do terreno do fantástico para o da pesquisa artístico-corporal de como minhas memórias afetivas poderiam influenciar a criação do meu corpo expressivo nas apresentações do espetáculo Nas Mãos do Santo Preto.

Em outras palavras, não analisamos nossas ações com a razão, friamente, teoricamente, mas atacamos pela prática, do ponto de vista da experiência humana [...] trata-se de um processo de análise interior e exterior de nós mesmos, como seres humanos nas circunstâncias da vida de nosso papel. (Stanislavski, 1995, p. 249 apud Nunes, 2009, p. 28)

2 UMA DRAMATURGIA TECIDA DE MEMÓRIAS E IMAGINAÇÃO

Essa [auto] necessidade de criar uma expressividade pessoal/forte/impactante/visceral emergiu pela vivência da construção de três coreografias em especial: **Tambores Africanos** (que apresentava a realeza, a força e as influências da matriz africana) criada pelo Prof. Carlos Dergan; **Comitivas** (que representava as três comitivas de São Benedito criada por 14 escravizados, em 03/09/1798, em Bragança⁴⁷) criada pela Prof.^a Gaby Albuquerque; e **Preto Velho** (que desvelou o sincretismo entre o catolicismo e as religiosidades afro-brasileiras, onde São Benedito corresponde a Verequete/Preto Velho na umbanda) criada pelo Prof. Carlos Dergan. O enfoque na matriz africana trazida por essas três coreografias despertaram em mim a tênue memória de minha ancestral Romana da Costa, da qual tudo que tenho é seu nome e a alcunha de que era africana e fora escravizada em terras paraenses, provavelmente no Marajó.

Foto 1 - Coreografia “Tambores Africanos”



Fonte: Imagem por João Siqueira.

O negro chegou ao Arquipélago do Marajó no século XVIII. Grande parte das comunidades remanescentes de quilombos está localizada no nordeste do arquipélago, região de colonização mais antiga e que recebeu maior quantidade de

⁴⁷ Ainda na fase de pesquisa histórico-antropológica, os alunos da turma foram instados a escreverem um roteiro para o espetáculo. No meu roteiro relatei a criação da Irmandade de São Benedito, que se dividiu em três comitivas: Comitativa das Praias, Comitativa dos Campos e Comitativa das Colônias. Também fiz sugestão de músicas para o espetáculo, especialmente, a música Comitativa de São Benedito de Toni Soares. Penso que, tanto a pesquisa do meu roteiro como a sugestão dessa música foram consideradas na criação da coreografia Comitivas

africanos escravizados para trabalharem nas fazendas **próximas a Cachoeira do Arari** e nos arredores de Soure. (Guedes; Sabino, 2008, p. 5, grifos meus)

Cada uma dessas coreografias exigiu de mim um tom expressivo diferenciado: Tambores Africanos evocava a realeza africana, pedindo uma interpretação poderosa, forte, um tom de desafio; Comitivas, por sua vez, pedia um tom de sofrimento pela dor e humilhação advindas da escravidão; já para Preto Velho, o tom era de reverência, de entrega e fé e resistência. A dor do processo de escravidão sofrida pelos negros africanos no Brasil não estar apenas na violência, no preconceito e na coisificação/mercantilização de humanos, mora também no apagamento da história/identidade destes e seus descendentes; se um brasileiro de ascendência europeia sabe de onde veio, um brasileiro afrodescendente fatalmente conhece apenas aquilo que memória familiar é capaz de alcançar.

Enquanto escoceses, irlandeses, italianos, alemães, franceses, entre outros, chegam com suas canções, instrumentos, imagens de seus deuses, tradições familiares, **os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, até de sua língua**. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que **as línguas africanas desaparecem**, porque nunca se colocavam juntas, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. [...] O que acontece com esse migrante? (Glissant, 2005, p. 19-20 *apud* Pacheco, 2012, p.2, grifos meus)

Diante do apagamento da minha história ancestral, restava a mim apenas imaginar as dores de minha trisavó Romana (especialmente na coreografia Comitivas) e na criação da minha dramaturgia inspirada no desejo de tirar essa história do apagamento promovido pela colonialidade luso-brasileira, pude vivenciar no palco do Teatro Universitário Cláudio Barradas aquilo que todo bailarino clássico almeja, que Wulff (2018) define como um “estado de fluxo”, um “estado transcendental”, “É durante esse estado de fluxo ou transcendência, em que os dançarinos não têm que pensar sobre a técnica, mas encontrar a si mesmo criando novas formas de artisticidade no ballet – isso que faz tudo valer a pena.” (p. 202). Assim, me vi imbuída deste estado de transcendência do qual não importava que meu corpo não fosse magro, que minhas pernas não fossem altas, que minhas piruetas não eram duplas ou triplas, que eu não a fosse solista e/ou brilhasse nos *portés* de em um *pas de deux*. Ali no corpo de baile eu dancei com alma:

O dançar com alma significa um **ponto de pico** quando a ação e a consciência se fundem; **estar presente**, momento em que tudo se funde (AALTEN, 2004); **estado de transcendência** [...]. O bailarino deve possuir em seu potencial artístico qualidades estéticas, musicalidade, **habilidade para representar**, **presença** de palco, carisma, perfazendo os requisitos do capital cultural (requisitos técnicos e artísticos) **corporificado**. (Dornelles de Almeida; Flores-Pereira, 2018, p. 223-224, grifos meus)

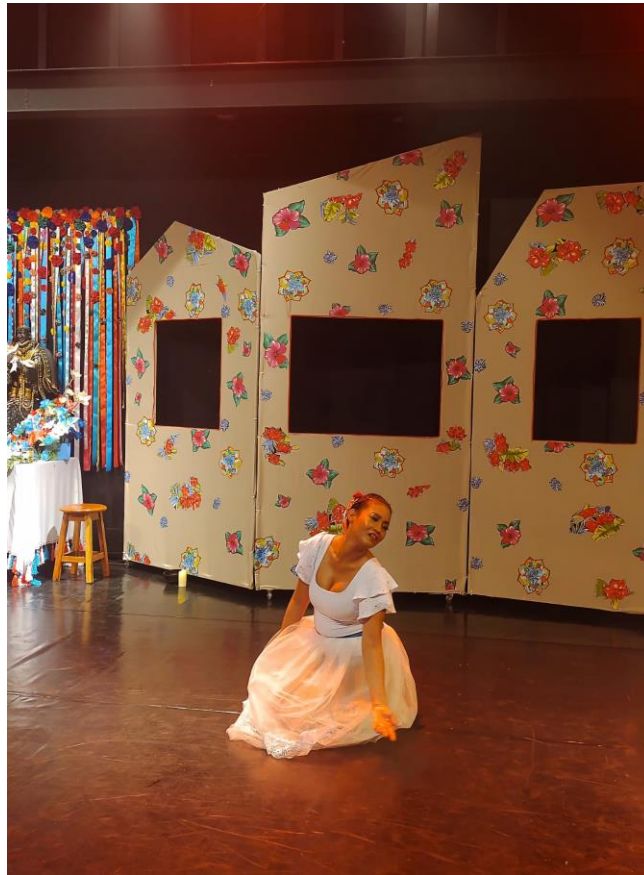
Foto 2 - Coreografia “Comitivas”



Fonte: Imagens por Antônio Rodrigues Moreira

Em 12 anos de vivências no/com o ballet, tudo que me era exigido nos palcos passava por reprodução correta das coreografias e sorrisos e, como uma bailarina tardia, certamente não é da minha natureza uma performance virtuosa que me rendesse lugares de destaque. Contudo, na experiência desse espetáculo, imbuída da minha história como bailarina das últimas filas e das memórias afetivas das mulheres da minha vida, sendo estas os fios da tessitura de minha dramaturgia, trouxeram-me para este lugar de transcendência, para esse “estado de presença”, num corpo expressivo que transitou entre alegria, raiva, desafio, dor, entrega, redenção e fé: “Espera-se agora que o bailarino ultrapasse a mera batalha pelo domínio das regras da dança e se dedique a outro tipo de expressividade capaz de comover um estranho que assista a profissionais dançando no palco.” (Monteiro, 2006, p. 102).

Foto 3 - Coreografia “Preto Velho”



Fonte: Imagem por Giselle Guilhon.

3 O QUE FICOU?

“Os povos sem história” situavam-se em um tempo “anterior” ao “presente”. Os povos “com história” sabiam escrever a história dos que não a tinham. (Mignolo, 2020, p. 23)

De onde vieste Vó Romana?⁴⁸ Qual era teu nome verdadeiro? Que língua a senhora falava? Quais eram suas crenças? Qual a dimensão da dor de uma identidade apagada? Não és uma mulher “sem história”, apenas tiveste tua história reescrita e enterrada por povos “com história”:

⁴⁸ Segundo um teste de DNA, minha ascendência africana parte do Oeste da África (cerca de 14%) correspondentes aos atuais países de Camarões, Gabão, República do Congo, Angola, Guiné Equatorial e trechos da Namíbia, África do Sul, República Democrática do Congo, bem como o arquipélagos de São Tomé e Príncipe. Regiões estas habitadas por povos Bantus (como os Bacongo, os Luba e os Lunda). Também consta a etnia Mandê (6%), que habita a porção noroeste do continente africano, que hoje conhecemos como Mali, Mauritânia, Guiné, Guiné Bissau e Serra Leoa, bem como partes de Burkina-Faso, Libéria e Costa do Marfim. E, ainda, a Senegâmbia (4%), região que corresponde aos países Senegal, Gâmbia e Guiné-Bissau, além de frações de Mali, Mauritânia e Guiné.

Mas nenhum processo de escravidão foi tão cruel, quanto dos africanos, é importante lembrar que havia escravidão interna em África, assim como em todo o mundo, pelo sistema da época. Os hebreus foram escravizados pelos egípcios, mas não deixaram de ser hebreus, os espartanos escravizados pelos romanos, mas não deixaram de ser espartanos. Neste caso, **os africanos deixaram de ser gente e passaram a ser coisas, sem alma, incivilizados.** (Guedes; Sabino, 2008, p. 11, grifos meus).

Participar do processo de criação e apresentação destas três coreografias - sendo “Comitivas” o coração dessa vivência - foi pessoal para mim além da parda cor da minha pele⁴⁹, compus para mim uma dramaturgia de memórias e imaginação, pegando emprestada essa dor para dançar-la. Trazer para esse espetáculo de ballet um corpo expressivo corporificado pelas parcas nuances efêmeras de uma memória ancestral, vislumbra um potencial de [re] construção de um corpo encarnado, que pensa a dança ao dançar-la (Acselrad, 2018). O que ficou? As possibilidades expressivas de um corpo encarnado de memórias e histórias, que:

[...] **contam trajetórias, desvelam retalhos constituintes de identidades** tecidas em persistentes saberes locais [...] possibilitam pensar a saudade do passado não apenas como tempo de perda, mas especialmente como motivação à produção de escrituras que podem aproximar seus leitores de **vivências silenciadas** (Pacheco, 2009, p. 283, grifos meus)

Esta experiência de construção de uma dramaturgia expressiva baseada em uma pesquisa artístico-corporal das memórias de minha avó Eurides sobre as origens de sua avó Romana, bem como o preenchimento de “brechas” em minhas recordações por meio das narrativas de minha mãe e tia (História Oral como desveladora de saberes outros), coadunam com o entendimento de que “[...] a emoção pode ser processada em arte através da memória, imaginação e ação.” (Nunes, 2009, p. 57).

O dito de Pacheco (2012) de que nós amazônidas temos um pé na aldeia e outro na senzala ou quilombo, desvendar a história não contada das mulheres da minha vida e, quiçá, [re] encontrar conexões de uma origem afroindígena, desponta para mim como interesse de pesquisa acadêmica, para gerar, quem sabe, novas propostas artísticas em Dança.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. Em Busca do Corpo Perdido: o movimento como ponto de partida para pesquisa antropológica em Dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

⁴⁹ Ainda como resultado do meu DNA, sou 45% oriunda das Américas, sendo 31% de origem Amazônica. De modo que Pacheco (2012) aborda sobre a Cosmologia afroindígena no Marajó, chamando atenção para o fato de que muitos habitantes da região têm sua árvore genealógica matrizes tanto indígenas como africanas, assumindo muitas identidades (caboclo, ribeirinho, pardo, etc.), entre elas a de Afroindígenas

DORNELLES DE ALMEIDA, Dóris; FLORES-PEREIRA, Maria Tereza. As Corporalidades do Trabalho Balarino: entre a exigência extrema e o dançar com alma. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

GUEDES, Hilda Cristina Maia; SABINO, Thiago Alan G. (Orgs.). **Cadê a contribuição negra que está aqui??** Grupo Memória Afro-Amazônica. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2008. Disponível em: <https://www.gov.br/museugoeldi/pt-br/a-instituicao/difusao-cientifica/publicacao/cartilhas/cartilha-afro-cade-a-cultura-capa-nova.pdf>. Acessado em: 31/05/2025.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: Cartas sobre a Dança. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias Locais / Projetos Globais**: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1 ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NASCIMENTO, Thais Karina Souza do Nascimento. **Possibilidades de um Roteiro**. Trabalho apresentado como requisito avaliativo parcial na Disciplina Prática de Montagem II. Belém, 2023.

NUNES, Sandra Meyer Nunes. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume: UDESC, 2009.

PACHECO, Agenor Sarraf. Cosmologias Afroindígenas na Amazônia Marajoara. **Projeto História**, São Paulo, n. 44, pp. 197-226, jun. 2012.

PACHECO, Agenor Sarraf. **En el corazón de la Amazonia**: identidades, saberes e religiosidades no regime das águas. Orientadora Profa. Dra. Maria Antonieta Antonacci Tese (Doutoramento em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

WULFF, Helena. Expressão Etérea: paradoxos do ballet como cultura física globalizada. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

YETÉ: uma imersão criativa do outro lado do rio

Waldete Brito⁵⁰

Dar vida a uma obra dançada implica em selecionar e descartar, construir e desconstruir, reconfigurar, mudar rota de processo, ideias, espaços, elementos de cena e tantas outras vivências e experiências que podem ser deixadas para trás e, talvez, compareça a sensação de que perdemos o andamento da pesquisa e o pensamento “deu um branco” passa a povoar a tela criativa da mente. É neste trânsito entre se perder e achar, selecionar e descartar gestos, movimentos, música, espaços, figurinos etc., que partilhamos a publicação cênica da investigação do espetáculo *Yeté*, que foi pesquisado pela Cia. Experimental de Dança Waldete Brito, e encenado no Espaço *Oryba*, na Ilha do Combu- Belém –PA, no ano de 2021.

Yeté, é um termo em tupi que significa água comum; fonte perene; leito do rio. *Oryba*, é outra palavra em tupi que denota a ideia de festa; felicidade; alegre e felicidade celestial. Nesta poética escrita, o objetivo é partilhar as experiências e vivências somáticas concebidas no espaço alternativo do chão da floresta no contato com o mangue, rio, chuva, sol, vento e mata.

A incerteza dos caminhos por onde a raiz do processo poderia se espalhar é, também, uma possibilidade de navegar por pesquisas experimentais. O método da bricolagem à luz do pensamento de Kincheloe e Berry (2027), fundamenta o rumo da pesquisa como via capaz de extrair do ambiente de criação os substratos que engendram a estética *Yeté*. Esta investigação se ancora em referenciais da bricolagem, educação somática e poéticas contemporâneas, por meio de diálogos com o poeta, escritor, Paes Loureiro (2022), Airton Krenak (2022), Marcia Strazzacappa (2012), dentre outros(as) autores(as) para abrir os horizontes da investigação do tema.

A RAIZ DO PROCESSO YETÉ: UMA BRICOLAGEM COREOGRÁFICA

O Espaço *Oryba* localizado na Ilha do Combu – Belém-Pará, foi o palco ao ar livre que recebeu a dramaturgia *Yeté*. Esta ilha é uma das quarenta e duas que compõem a região insular

⁵⁰ Artista da dança. Graduada em Educação Física. Especialista em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais – Metodologia Angel Vianna. Mestre e doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Professora da Faculdade de Dança da UFPA, coordenadora do projeto de extensão: Improvisação e Bricolagem Coreográfica. Fundadora, diretora e dramaturga da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito. Dirigiu e assinou mais de 25 dramaturgias de dança; artista e professora convidada de importantes eventos, entre os quais: Seminário de Dança/Festival de Dança de Joinville, Festival Internacional de Dança – FID/BH, Brasil Move Berlim/Alemanha, Festival Internacional de Dança de Araraquara. É membro da Associação de Pesquisadores em Dança – ANDA.

da cidade de Belém, sendo o transporte fluvial o único meio para entrar ou sair da ilha que tem uma paisagem ímpar. Há muitas famílias ribeirinhas e quilombolas que residem na Ilha do Combu e, constantemente, se deslocam pelos rios, furos e igarapés que formam a região.

A Ilha do Combu, de vegetação exuberante é formada, também, por mangues. Este tipo de terreno de lama de cor escura se forma na foz de rios e é muito encontrado na floresta amazônica. A lama escura impede de ver o que há no fundo e, este é um fato que, às vezes, gera receio em se deslocar neste espaço movediço e liso, principalmente, para quem não reside nas margens ou em casas de madeiras construídas em cima do rio.

É neste terreno movediço que um grupo de artistas da dança se encontraram para mover o corpo em ato criativo. Uma investigação neste tipo de espaço não convencional preenche os sentidos de diferentes ideias e convida o corpo a se manter sempre em estado de prontidão para criar uma dança devir.

Os caminhos criativos percorridos pelos pesquisadores na contemporaneidade são infinitamente abertos e subjetivos e, portanto, não há uma fórmula que seja a mesma para toda a prática inventiva, pois mesmo que o tema disparador para materializar uma obra seja igual, os modos de seleção e articulação dos substratos poéticos ganham vida de acordo com a personalidade de quem vive o processo em diferentes espaços.

Esta pesquisa foi povoada por algumas questões, entre as quais; como o corpo se organiza para dançar no mangue, na mata e no rio? Quais estranhamentos corporais estavam por vir? As questões que brotaram da raiz do processo estão implicadas com a disponibilidade, coragem investigativa e a força criativa do corpo que vivencia e experimenta diferentes métodos que surgem no instante em que a execução e a invenção da bricolagem coreográfica preenchem o espaço.

O método da bricolagem “se dedica a uma forma de rigor que dialoga com inúmeros modos de produção de sentido e de conhecimento, que tem origem em diversos locais sociais” (Kincheloe, 2007, p.30). Este caminho de investigação deixa livre o artista pesquisador para percorrer o trajeto da criação, a partir da sua relação com o objeto a ser investigado no ambiente em que ambos se encontram. Partindo dessa ideia, encontramos o próprio método criativo dança-floresta.

Este é um tipo de método que investigo desde o ano de 2009, quando fiz a videodança: Dança Líquida, realizada na Ilha de Mosqueiro e, após um período de intervalo, voltei a

pesquisar no ambiente das ilhas e, assim, comecei a fazer o exercício de escuta dos caminhos criativos em ambientes de rio, praia, mangue, mata, floresta etc. Em minha concepção, o método criativo dança-floresta, opera como um leito de rio sinuoso e de fluxo de movimento contínuo e inacabado. É uma pesquisa de campo aberto e capaz de desestabilizar os métodos monológicos. É, portanto, um convite para respirar e permitir a escuta provocativa de sua própria existência no ambiente entre seres visíveis e invisíveis, que habitam o mesmo lugar da coleta de substratos que resultará na obra artística, esperada.

A dança *Yeté*, cria o seu próprio método na relação com o ambiente da pesquisa. Todavia, para seguir partilhando este terreno movediço de investigação cênica, encontro nas escritas de autores citados, ao longo deste texto, uma profusão de pensamentos em torno do fluxo do movimento circunscrito nesta publicação cênica.

O ato criativo da pesquisa em questão, de algum modo, reacendeu o fio da escuta ancestral das cinco mulheres pesquisadoras e artistas amazônidas e, mais do que isso, abriu o portal para o corpo-floresta se reconectar com a natureza e com os ribeirinhos (a) que habitam a ilha. Sobre a ancestralidade, assim como o Krenak, “não estou pensando em um monte de gente parecida comigo. Estou pensando em seres inimagináveis, selvagens” (Krenak, 2022, p. 4).

Os seres visíveis e invisíveis que habitam em torno e atravessam o Espaço *Oryba*, são energias vivas que interferem na vida de quem chega neste ambiente e, de alguma maneira, quem chega, também pode exercer alguma alteração na vida dos seres que vivem na mata, no mangue e no rio, numa espécie de contaminação bio-cultural mútua. Quando lá chegamos, o terreno já estava habitado, e assim, pedimos licença para adentrar o espaço e viver o entrecruzamento da força de energia que sustenta o local e a nossa própria existência.

A educação somática sustenta esta prática artística, sobretudo, quando se faz necessário escutar as emergências do corpo em processo criativo no ambiente da floresta, ou seja, em um lugar alternativo e que nada tem a ver com a sala de dança de piso regular, espelho e parede de concreto. No lugar desta pesquisa não há paredes, e o limite da espacialidade para criar é a céu aberto que abraça as águas do abençoado Rio São Benedito. A raiz da pesquisa *Yeté* abriu várias ramificações corporais que serviram para fixá-la a um substrato, a partir da profunda escuta de si e da potência do cosmos criativo à luz da encantaria que povoa a história e a memória de quem pesquisa do outro lado da cidade

O LUGAR NÃO CONVENCIONAL DE CRIAÇÃO E ENCENAÇÃO

Quando o corpo recebe um novo chamado para enveredar por uma criação cênica, é preciso alargar a escuta para sentir, ouvir e ver o que começa a ser criado no interior do corpo e que vem da relação com o espaço. O que emerge no instante em que as ideias começam a ser processadas na relação sensorial e, no campo da pesquisa se delineiam como elementos significativos de escuta para tecer o produto estético.

O cosmos criativo da bricolagem dos movimentos enraizados em torno do fluxo do rio, do mangue, da mata e de todo o encantamento e animismo é, também, o lugar do corpo ancestral das cinco mulheres artistas da Amazônia, que se moveram pela história e memória para sustentar o imaginário que brota no ato da presença em busca de uma estética da encantaria. Ao adentrarmos os espaços alternativos, em busca de um novo campo de pesquisa em dança, é provável que, por alguns instantes, o corpo fique em suspensão, principalmente, quando o lugar se distancia do padrão das salas de dança.

E como é relevante entrar no estado de suspensão, neste instante de interrupção temporária de criação é, também, o momento de profunda escuta do processo. O corpo entra em outra frequência de energia e, ao mesmo tempo em que dilata os músculos, articulações e pele, ele cria o movimento inverso, ou seja, de tensionamento, não no sentido de deixar o movimento rígido, mas, com a sensação de agrupar na caixa torácica, no tronco, as ideias criativas um pouco mais definidas para tecer a cena. É, por onde sinto o andamento da pesquisa aberta e concêntrica, é o movimento por onde escuto o que a obra tem a revelar, é sobre capturar a sensação que vem do fenômeno e que pede pra ganhar vida cênica.

No Espaço Oryba há muitas informações de cores, texturas, cheiros, sons, sabores e seres inimagináveis dotados de uma energia que atravessa o tempo, o espaço e o corpo. Esses fatores provocam um turbilhão de ideias e sentidos, como fonte de significações, que emergem durante o ato criativo e da prática da observação. “A observação interna se apoia em sensações e é enriquecida pelas experiências da observação externa. A observação externa é aquela do olhar sobre o outro ou sobre um objeto externo à própria pessoa”. (Strazzacappa, 2012, p. 130).

Os desafios de criar e dançar em espaços alternativos provocam distintas adequações estabelecidas à medida que as experimentações e as observações, acontecem. Em *Yeté*, os diferentes espaços se desenharam como o princípio adotado para iniciar a pesquisa, surge, desse modo, as primeiras cenas que se transformariam em espetáculo. A cada encontro era preciso mapear o tempo, o espaço e os movimentos essenciais para extrair do lugar os substratos

possíveis de materialização estética e, assim, deixar aflorar outras coragens no campo da criação.

O diálogo entre o dentro e o fora do corpo, independentemente, se a pesquisa é na rua, na sala de dança, no mangue, ou em qualquer outro lugar capaz de provocar o avanço ou recuo no trajeto investigado, é sempre um discurso no ato presente da experiência de reconhecer o local e tudo que nele habita. A imagem abaixo registra um dos momentos de mapeamento do terreno lamacento, cuja escuta e observação geram modulações “de um processo orgânico ontológico que está sempre em mutação, sempre avançando rumo a novas formulações” (Kincheloe; Berry, 2007, p.105).

Figura 1 - As artistas Alessandra Ewerton, Ana Lúcia e Elyene Lima, fazem o reconhecimento do terreno de mangue, de piso irregular e com plantação de aningas. No chão molhado há muitas raízes e árvores em diferentes tamanhos. As artistas caminham descalças e sofrem desequilíbrios, pois o chão fica muito liso quando está molhado.



Fonte: Acervo da autora.

Durante a investigação criativa, construímos múltiplos discursos e sentidos em torno das etapas relevantes para dar vida à dança. Portanto, é nas conversas no terreno relacional entre o sujeito que cria e a obra que se materializa, onde encontramos os espaços para avançar, recuar, pausar, provocar, ouvir, construir e, até destruir o que estava em processo para reencontrar outros métodos criativos.

A escuta de si e dos acontecimentos em torno da pesquisa são movimentos constantes e, mais, especificamente, a importância de silenciar, pausar e mergulhar no interior do corpo para ouvir o que brota da raiz do processo como, por exemplo, capturar as sensações que se

espraiam na pele, articulações, ossos e músculos, se tornam focos importantes no trabalho aqui realizado.

Escutar o processo é se manter presente, é deixar o corpo em estado de alerta, em atenção para não perder as imagens e ideias que se abrem na trama mental. Enfim, essa imersão na floresta, “envolve todo o corpo físico e mais as capacidades de atenção, percepção e intenção. É como se cada ser escondesse algo muito particular, um mistério revelado nos momentos de presença” (Gandolfo, 2011, p. 119).

Há um momento no transcorrer da pesquisa que parece que o silêncio, a escuta e a pausa, são territórios de demandas da própria investigação. Acredito, que no instante em que essa tríade é ativada, também, se processam algumas bifurcações criativas que favorecem a composição da dramaturgia da dança.

Em *Yeté*, existiram vários instantes reservados para o momento de escuta, silêncio e pausa, não apenas, como vias de alargar todos os receptores do corpo em contato com um piso irregular, tronco de árvore e folhas, mas, principalmente, como recurso de criação para sentir outras informações que brotavam da terra, do rio e da mata no ambiente a céu aberto.

Um dos maiores desafios foi provocar o corpo a criar diferentes movimentos, sobretudo, que não se assemelhassem ao repertório criativo concebido na sala de ensaio de piso regular e com espelho. Esta etapa foi a mais difícil, pois foi necessário olhar para o movimento interno e reconstruí-lo para reinventar arranjos coreográficos que dialogassem com o ambiente, ou seja, não importava o corpo virtuoso, com pernas altas e grandes saltos, mas, como um espaço tão diferente da sala de espelho podia gerar movimentos estéticos emanados em função do terreno lamacento carregado de dimensão simbólica.

Conhecer o local da pesquisa é fundamental. Isso significa dizer que cada lugar guarda as suas especificidades e exige do corpo um estado de presença particular. Para caminhar no mangue, por exemplo, é preciso maior ativação dos músculos inferiores para manter o equilíbrio, do contrário, o corpo pode ir ao chão ao deslizar no terreno movediço. Outro aspecto, é o modo de pisar no chão, às vezes, é melhor deslizar os pés sem perder o contato com o solo e, outras vezes, é mais viável transferir o peso do corpo levantando um dos pés para fazer a transferência ao se deslocar. Essas informações vieram dos ribeirinhos que residem na ilha, ou seja, de um saber local que descobre modos de viver no meio da natureza, respeitando-a e tecendo diálogos para sobreviver em harmonia.

A exploração de espaços não convencionais de encenação, ou seja, que não foram projetados para receber espetáculos, em geral, abrem outras camadas de investigação e podem gerar estranhamentos, como no processo de *Yeté*, mas, também, provoca o corpo a novas experiências sensório-motoras. A pesquisa “é ampliada ou ajustada às características do espaço não convencional” (Rebouças, 2009, p. 19).

O Espaço *Oryba* é um lugar de encantaria e, tem sempre um portal de energia cruzando o corpo e modificando e ajustando a criação. Uma das primeiras realidades foi nos reconhecermos naquele lugar no meio do mato, do rio e mangue. Em seguida, superar nossos medos de pisar no mangue, afinal, não sabíamos o que nos esperava no fundo da terra escura e movediça. Mas, também, movediços são os nossos processos cênicos tão torcidos por corpos em fluxos de águas sensíveis e suscetíveis a mudanças.

Um outro exemplo de realidade sensível deste lugar, foi a sensação de ser vista por vários olhos que vinham da mata, sim, o lugar tem vida, e haviam muitos seres que observavam o modo como cada intérprete-criadora em movimento preenchia o tempo e o espaço. Aos poucos, a sensação de ser vigiada foi cedendo lugar para um espaço de pertencimento para tecer outras conexões de intencionalidades, já que a experiência criativa brotava do ambiente da floresta.

A encenação acontecia em diferentes lugares e em distintos palcos. O palco Aninga, o palco escada, o palco trapiche, o palco mangue, o palco tablado e o palco canoa. Assim, *Yeté* se divide em seis cenas. Cada um desses espaços funcionou como uma mola propulsora “para trazer à luz novas ideias, ampliar e modificar velhos princípios e reexaminar interpretações aceitas em contextos-não previstos” (Kincheloe, 2007, p. 95). Os movimentos imprevisíveis, ao acaso e não determinados tinham espaço na bricolagem coreográfica. Entendo por este tipo de bricolagem,

Um dos mais rígidos e complexos processos de autocriação, fundada no conhecimento do repertório corporal adquirido, ativo e em constante transformação. Rígida não no sentido de ser inflexível, mas na atitude austera com que os intérpretes criadores ou os *bricoleurs* coreógrafos atuam, ou seja, no rigor consigo mesmo no ato poético. (Brito, 2012, p. 121).

As diversidades de palcos surgiram a partir das experimentações em diferentes espaços. Em cada lugar, um cenário pronto pela natureza se apresentava como lugar possível para a bricolagem coreográfica e, ao mesmo tempo, a narrativa brotava da relação com o ambiente. Neste caso, não havia uma narrativa linear, mas plural, construída no instante em que a dança dialogava e preenchia cada espaço de encenação. No palco Aningas surgiu a imagem da lenda

da Matinta Pereira, então, deixamos a imagem-força determinar o caminho da cena e, embora o espetáculo não tratasse de lendas e mitos, era impossível, em alguns momentos, esses temas não sobrevoarem o imaginário por entre a vegetação, como notamos no registro abaixo.

Figura 2 - Palco Aninga. A artista Lilianny Serrão, na posição de cócoras no meio da plantação de aningas. Dança no mangue, por entre as plantas e raízes. Nesta experimentação, aparece a lenda da Matinta Pereira.

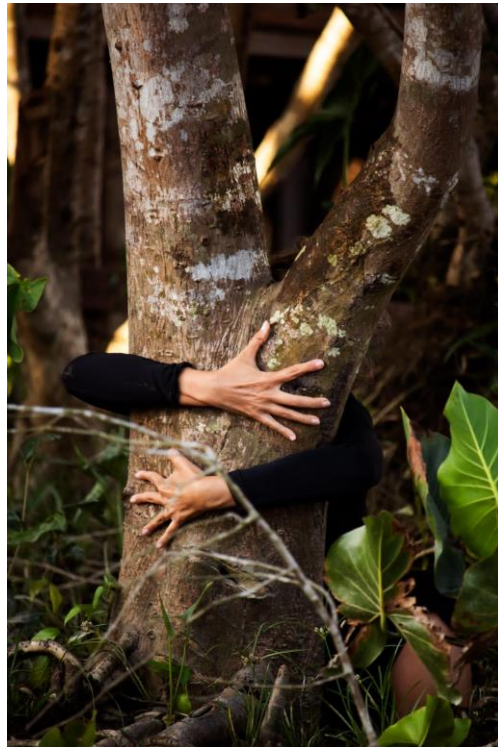


Fonte: Acervo da autora.

Respirar o processo criativo é alargar a propriocepção para absorver o que chega da espacialidade para sentir o que pode ser filtrado das informações que atravessam a imanência no ato da presença. “A ideia de imanência artística factual vem da prática artística (...)” (Loureiro, 2022, p. 21). É na ação imersiva que o artista, sem perceber ou não, desvela a imanência cênica e alcança a transcendência no fluxo sensível de criar a sua própria obra.

A imanência em *Yeté*, emergiu do contato com os elementos que estavam ao alcance da existência sensível. Do contato do corpo com as árvores, o rio, o chão molhado, ou seja, de toda a produção de sentimentos revelados em cada gesto e movimento expressivo em conexão com o ambiente.

Figura 3 - Palco árvore. A artista Alessandra Ewerton em escuta do corpo em contato com a árvore. Uma troca de energia entre corpos vivos com a finalidade de servir à criação cênica.



Fonte: Acervo da autora

No processo de experienciar o palco árvore, a ideia foi de buscar diferentes modos de se apoiar na árvore. Abraçar e ser abraçada pelo tronco de madeira criava uma dimensão expressiva e uma atmosfera envolvente. Essa vivência orgânica constrói outras relações e imagens no campo da metáfora da dança, e isso implica operar com outras realidades que brotam desse encontro entre corpos. No início da pesquisa neste espaço, o movimento virtuoso comparecia como proposta coreográfica, porém, lancei a seguinte provocação: como seria pensar o animal preguiça deslizando nesta árvore? A partir desta questão, a intérprete criadora tergiversou o caminho da pesquisa e o ato de mover-se ganhou organicidade e outras intencionalidades, outrora, não percebidas em seu deslocamento.

A dimensão do cenário natural é transfiguradora e provocadora de distintas escutas corporais e, a cada vez que o corpo se deslocava pelo mangue e tocava em uma árvore, em um graveto ou tronco, provocava o estado de mudança da condição sensível e de trocas simbólicas com os elementos da vegetação do espaço. Ou seja, a cada contato com elementos outros da natureza, outras percepções eram acionadas no corpo e, naturalmente, nos modos de sentir de cada participante.

O medo de caminhar no mangue se apresentou como uma das primeiras escutas e, quase de imediato, ocorreu uma pequena pausa para o corpo processar o que lhe acontecia para, em seguida, se mover em busca de modos de reorganização motora de se deslocar no tempo e espaço. “É necessário praticar a percepção de si na sincronia entre tempo e espaço, observando o que está acontecendo com o corpo, para poder penetrar na totalidade, pausar e estar no aqui-agora” (Teixeira 2021, p. 26). As intérpretes-criadoras em permanente observação do contexto ao seu redor, não apenas dilatavam a energia do corpo como, também, descobriam seus pontos de tensão, medo, força, explosão e a percepção de si em conexão com a natureza.

Ao considerar o corpo como natureza viva e latente associado aos quatro elementos, fogo, terra, água e ar, somado a outros fenômenos que o constitui, como energia que o torna organismo biológico indissociável do ecossistema, é enfatizá-lo como responsável em criar o “campo perceptivo presente e atual, uma superfície de contato com o mundo ou perpetuamente enraizado nele” (Merleau Ponty, 1999, p. 280). Todos os fenômenos são registrados pelos canais da sensibilidade e, no caso da concepção de *Yeté*, a paisagem, encantarias, energia e a força do imaginário que emergem na Ilha do Combu, trasbordavam como um olho d’água jorrando caminhos de estímulos à criação.

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

Durante alguns meses, enraizamos o corpo na Ilha do Combu, com o propósito de encontrar outras ilhas criativas que nos instigassem outros modos de articular processos contínuos e inacabados, diferentes dos procedimentos usados na sala de ensaio e, distante do cotidiano e correria da cidade de Belém.

O caminhar na pesquisa revelou muitos elementos capazes de materializar esteticamente o ato criativo, todavia, era preciso manter a mente aberta e mergulhada em cada tempo do fenômeno que vinha à tona no espaço mental, às vezes, tão veloz como um raio e logo desaparecia, e deixando pouca chance de memorizar qualquer movimento.

Durante este processo, notamos, que o tempo na ilha parecia mais alargado em relação ao tempo de quem vive a urgência de sobreviver na cidade. O tempo é o mesmo, porém, o modo de lidar com este é o que faz a diferença na qualidade de vida de quem vive na ilha e de quem vive no asfalto, com a temperatura sempre alta e com pouco vento.

O tempo da pesquisa de gestos e movimentos, em vários momentos, ficava à mercê do movimento da maré, pois tínhamos ambientes distintos na enchente e na vazante, os quais geravam diferentes estímulos em relação à paisagem. Na enchente, uma pequena parte da

vegetação ficava submersa e reaparecia quando a maré vazava. Este fenômeno alterava o cenário e o modo de ocupar os espaços.

O tempo de criação na ilha, nos trouxe um tempo mais paciente de escuta, mais alargado para sentir e ouvir com mais calma o que acontecia no corpo. O próprio ambiente do rio, da mata e do mangue nos convidava a desacelerar, a aproveitar o tempo de outra maneira, dando-lhe espaço maior.

O corpo, ao se banhar no rio, flutuava na água escura e doce e, por vezes, não sentíamos o pé no chão. Este fato aguçava inúmeras sensações de peso e leveza, de temperatura da água morna e fria, e do esforço muscular para encontrar o equilíbrio na água quando surgia a forte correnteza. A escuta do rio abriu o caminho instintivo do corpo para sentir sutilezas que emanavam da criação. Neste campo criativo, descobrimos significativos momentos de produzir sentidos e comunicação com todos os acontecimentos em processo, pois havia um transbordamento de sensações que pulsava de dentro para fora do corpo *Yeté*.

Pesquisar e encenar a dança em espaços alternativos, diante de uma natureza exuberante, nos coloca diante de outra visão de mundo e modos de interpretar o que nos circunda. Construímos outras narrativas, percepções e, no caso do processo criativo de *Yeté*, brotaram mais questões que seguem grudadas na memória, as quais indicam outras criações.

A sensação que ficou era a de que sempre fui daquele lugar, e por que eu o conhecia pouco? Por que me tiraram de lá? Estas questões vão ficar em suspensão para outra escrita em outro momento, por enquanto, seguem reverberando na totalidade do meu ser em constante mutação de inquietudes em busca de escavar outras poéticas nas ilhas que me habitam.

REFERÊNCIAS

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador: UFBA/PPGAC, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. (Waldete Brito). **A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte é Isso**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

GANDOLFO, Luciana. Eutonia: a flexibilidade do tônus muscular na dança. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (org.). **O avesso do corpo: educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011.

KINCHELOE, Joe; KATHLEEN, Berry. **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

KRENAK, Ailton. **A vida é selvagem**. 2021. Disponível em: <https://selvagemciclo.org.br/wp-content/uploads/2020/12/CADERNO12-AILTON.pdf>

LOUREIRO, João de Jesus Paz. **Filosofia da dança**. Belém: Mezanino, 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação em espaço não convencional**. São Paulo: Ed: UNESP. 2009.

STRAZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações**. Campinas, SP.: Papyrus, 2012.

A Coleção Estudos do Corpo: Experimentações na Dança, criada em 2024 pelas professoras pesquisadoras da Faculdade de Dança (FADAN) da Universidade Federal do Pará (UFPA), Bene Martins, Lane Krejcová e a bibliotecária da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA), Rosemarie de A. Costa, tem a finalidade de publicar estudos em andamento, resultados de pesquisas de iniciação científica dos nossos estudantes, a nossa produção acadêmica que vimos desenvolvendo no âmbito dos projetos de pesquisa: *Dramaturgias da Dança e Estudos do Corpo*, este mais voltado para a linha dos estudos culturais e artísticos e do projeto: *Baila Parkinson*, mais especificamente, na compreensão do corpo humano em suas limitações, possibilidades e respostas a estímulos específicos através do potencial terapêutico da dança, voltado para pessoas com a doença de Parkinson. Projetos coordenados por Bene Martins e Lane Krejcová, respectivamente.

Pesquisadores/as dessas temáticas são bem-vindos/as! Podem enviar textos para o próximo v.4, a publicação será anual. Chamada está disponível no site da FADAN: <https://faculdadededanca.ufpa.br/>.