

**BAIÃO DOS SABERES:  
PROCESSOS DE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO EM DANÇAS  
CÊNICAS NA ESCOLA LIVRE BALÉ BAIÃO CIA BALÉ BAIÃO  
CIA BALÉ BAIÃO SYSTEM: TRAINING AND CREATION  
PROCESSES IN SCENIC DANCES AT ESCOLA LIVRE BALE  
BAIÃO**

Gerson Carlos Matias de Sousa  
Universidade Federal do Ceará - UFC

**R**esumo: O artigo discorre sobre as experiências de ensino/aprendizagem e composição de danças cênicas desenvolvidas pela Cia Balé Baião (Itapipoca-CE), que ao longo de vinte cinco anos vem atuando na região do Litoral Oeste/Vale do Curu, enfocando seu ativismo, atravessamentos estéticos, técnicos e éticos em confluência com a Educação Biocêntrica, e as bases que fundamentam as metodologias adotadas pela Escola Livre.

**Palavras-chave:** Danças cênicas; Pretagogia; Afetividade; Ancestralidades.

**Abstract:** The article discusses the teaching/learning experiences and composition of scenic dances developed by Cia Balé Baião (Itapipoca-CE), which for twenty-five years has been working in the West Coast/Vale do Curu region, focusing on its activism, crossings aesthetic, technical and ethical in confluence with Biocentric Education, and the bases that underlie the methodologies adopted by Escola Livre.

**Keywords:** Scenic dances; Black pedagogy; Affectivity; ancestry.

Recebido em 19/07/2022

Aceito em 26/07/2022

## Raízes bem fincadas

Iniciei minha trajetória de artista e mais tarde de educador atuando, em meados do final dos anos 1980, na Pastoral de Adolescentes e Crianças (PAC), na Pastoral de Juventude do Meio Popular (PJMP), em Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), vinculadas à ala progressista da Igreja Católica, comprometida com a causa do oprimido e que “mais do que ser uma igreja para os pobres e com os pobres; trata-se de uma igreja de pobres” (BOFF, 1980, p. 24). Os coordenadores de pastorais e párocos investiam na formação de suas lideranças, especialmente nos jovens que manifestavam aptidão para as artes e desde os 14 anos de idade participei de ações formativas.

Na Escola de Pastoral Catequética (ESPAC), na cidade de Canindé-CE, tive as primeiras práticas de Biodança com a psicóloga Luiza Helena França de Paula – fundadora do Centro de Desenvolvimento Humano, CDH, em Fortaleza – que compreendia o corpo como potencial afetivo-estético transformador, libertador e emancipador. Nas sessões de Biodança pude perceber-me, tocar-me sem pudor ou receios no mais profundo de minha intimidade, aceitar-me, assumir minha sexualidade, as limitações e potências de meu corpo, afirmar minha cor, minha ancestralidade afro-indígena. As vivências instigavam-me a ter autoconsciência enquanto fisicalidade e subjetividade corporal que sou. A prática da respiração, da correção postural, o reconhecimento do espaço, o contato com o chão, a criação particular do gesto, o dançar com o outro pelo contato sensorial, a troca de olhares, as circularidades oferecidas nas danças em roda, todos esses exemplos de vivências ocorridas nessa época me encantavam e sublinhavam em mim o desejo de aprofundar as verdades e as poesias que trazia no corpo, desvelando e revelando gradativamente a força cênica que guardava internamente, pois segundo o criador da Biodança,

[...] a vivência é uma manifestação do Ser que precede a consciência: a conscientização da vivência pode ser imediata ou vir

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

num segundo momento. No processo de integração da identidade e de expressão das potencialidades genéticas a vivência tem, por isso, prioridade sobre a consciência. (TORO, 2005, p.31)

Para Eduardo Oliveira, é preciso ver com olhos encantados, ampliar os sentidos para enxergar-se e perceber-se, pois “somos o que vemos e o que fazemos” (OLIVEIRA, 2006, p. 161). O encantamento seria uma expressão de coexistência que se compõe para interagir com o mundo e criar novos mundos, não se trata de uma ação passiva e contemplativa, pois “o encantamento é uma atitude. É da ordem do acontecimento.” (Ibidem, p.163).

Motivado por este inquieto encantamento, em 1994 fundei, em parceria com jovens dançarinos/as dos bairros periféricos de Itapipoca, o Grupo Dance Rua, que a partir de 1997 passou a chamar-se Cia Balé Baião, nome adotado até hoje. A princípio o grupo preparava e apresentava shows de ritmos de dança a partir de temas emergentes assumidos como bandeiras de luta pelos movimentos sociais, tais como: direitos humanos e cidadania, direitos trabalhistas, direitos da mulher, estatuto da criança e do adolescente, educação, salário justo, igualdade racial, pluralidade cultural brasileira, inclusão e participação democrática, dentre outros, com a finalidade de desenvolver processos de reflexão crítica sobre a sociedade brasileira, seus conflitos históricos de ontem e hoje e suas expressões de resistência popular ao som de repertórios da música brasileira, sobretudo nordestina, que davam ritmo e expressão aos movimentos, passos e gestos coreográficos criados coletivamente.

A primeira base de consciência corporal desenvolvida na Cia Balé Baião se alicerçou nos exercícios de respiração, ampliação de olhar e criação de estados de presença por meio do contato físico/interativo/sensorial entre corpos diversos fornecidos pela Biodança, que aliados a práticas dançantes de ritmos afro-brasileiros foram edificando preciosas estéticas/poéticas corporais notáveis no trabalho cênico da companhia presentes até hoje.

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

### **Atravessamentos técnicos: baiões de possibilidades**

No Colégio de Dança do Ceará, acolhido pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura<sup>1</sup>, em Fortaleza, em aulas práticas diárias, tive acesso a diversas vertentes da dança e a alicerces técnico-artísticos que foram redimensionados como práticas de preparação corporal na Cia Balé Baião, possibilitando a ampliação da qualidade artística do trabalho conceitual, dramatúrgico e estético desenvolvido pelas dançarinas e dançarinos no âmbito das singularidades e do coletivo. Nesse período ampliava-se o desejo de aprofundar as capacidades dançantes dos corpos que ali se disponibilizavam dançar, focando na produção e compartilha de espetáculos, como também na codificação e sistematização de exercícios próprios da Cia Balé Baião a serem assumidos como instrumentais de ensino-aprendizagem junto a públicos diversos. Apropriar-se de técnicas, linguagens e estilos de dança tornou-se condição indispensável para se assegurar aprofundamento e fundamentação artístico-pedagógica, legitimando os seus fazeres e produções que até então eram intuitivas.

Na história da Cia Balé Baião a técnica de dança sempre esteve presente a serviço da intuição e da libertação dos corpos singulares: a meta sempre foi e vem sendo possibilitar a experiência/experimentação/construção de danças pessoais, autônomas e libertárias. Até mesmo uma técnica mais condicionadora, como a dança moderna de Martha Graham, sempre foi praticada como base ou matriz de improvisação corporal onde o/a dançarino/a-inventivo/a se apossava dos seus códigos para desconstruí-los e dar-lhes personalidade própria

---

<sup>1</sup> Em 1997, por ocasião da La Bienal de Dança do Ceará, Fortaleza, uma forte mobilização dos profissionais da área pede a implementação de uma iniciativa pública para a formação e o aperfeiçoamento em dança na capital do estado. Inicia-se o movimento para fundar o Colégio de Dança do Ceará, acolhido pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual. Criado com o intuito de promover a formação e o aperfeiçoamento de bailarinos, coreógrafos e professores, o Colégio de Dança do Ceará buscou atender às várias demandas formativas de um setor em expansão. O projeto pedagógico inicial ofereceu três cursos distintos, a saber: capacitação de bailarinos, capacitação de professores e criação coreográfica. Seus anos de funcionamento foram de 1999 a 2002.

a partir das suas necessidades, desejos e potências criativas. Uma atitude política e subversiva que pretendia romper com os conceitos de “corpo padrão para a dança”, tais como: magro, alto, aquele que tem facilidade para “entrar” no ritmo da música, de “boa memória” para decorar passos ou reproduzir movimentos transmitidos por um coreógrafo ou coreógrafa, entre outras habilidades. José Gil defende que a dança deve se edificar numa perspectiva de múltiplas corporeidades. Ele afirma que “não há, portanto, corpo único, mas múltiplos corpos” (GIL, 2013, p. 35), resultante do desejo que nasce no corpo particular, nisso, ela é construção imbricada nas especificidades dos corpos que se propõem dançar.

As técnicas de dança moderna e pós-moderna, desenvolvidas a partir das décadas de 20 e seguindo até a década de 70, especificamente as técnicas de Martha Graham<sup>2</sup>, Laban<sup>3</sup> e Steven Paxton<sup>4</sup>, nos trouxeram reflexões históricas sobre a necessidade de se dançar as conjunturas emergentes de cada época vivida, trazendo para a cena questões que dizem respeito aos conflitos, buscas, inquietudes e prospecções do corpo expressivo nas suas realidades. Os princípios metodológicos criados por Laban ampliaram nosso olhar e consciência em

2 Martha Graham foi um dos grandes nomes da Dança moderna norte-americana. Bailarina, coreógrafa e professora, ela rompeu com as rígidas convenções do balé e desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento – extensão e relaxamento, gestos amplos e contato com o chão, abandonando, desta forma, alguns dos princípios básicos da dança clássica.

3 Rudolf Von Laban foi dançarino e coreógrafo alemão, considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX. Dedicou sua vida ao estudo da sistematização da linguagem do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Atribuiu o nome de Coreutica ao estudo da organização espacial dos movimentos, e de Eukinética ao estudo dos aspectos qualitativos do movimento (como seu ritmo e dinâmica). A abordagem da dança sob uma perspectiva labaniana permite ao artista e ao leigo compreender, desconstruir e transformar a arte da dança em seus aspectos coreográficos, técnicos e de fruição.

4 O Contato Improvisação foi proposto primeiramente por Steve Paxton, dançarino e coreógrafo americano, em 1972. Ele estava interessado em descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, suas reações físicas, e em como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais. Estava também empenhado em desenvolver um novo tipo de organização social para a dança, não ditatorial, não excludente, e em uma estrutura para a improvisação que não levasse ao isolamento de nenhum participante.

relação ao espaço cênico, ao tempo, peso, fluxo e força do movimento corporal. O contato-improvisação idealizado por Steve Paxton potencializou mais ainda o nosso anseio de dançar em parceria e diálogo sensorial com o outro/diferente por meio do contato físico, estabelecendo a divisão de peso, o acoplamento entre corpos, o uso dos níveis corporais (Planos baixo – chão, mediano – intermediário e alto – verticalidade), no constante exercício do autocuidado e conexão espacial. A experiência de Teatro Físico do LUME (SP) nos instigou a investir nas verdades corporais que nascem da tensão física, de um corpo que se imobiliza esvaziando-se de movimento externo para ativar danças internas. Nos instigou a valorizar o gesto minimalista gerado nas pequenas partes do corpo, as maleabilidades da movimentação do corpo que podem ser contidas (para dentro), expansivas (para fora), cotidianas (movimentos inspirados nas ações do corpo realizadas dia-a-dia, exemplo: andar, correr, deitar, dentre outros) e extras cotidianas (movimentos que rompem com o cotidiano comum, que fogem da normalidade do gesto e desafiam o corpo ao estranhamento e ao grotesco).

Anterior às técnicas de dança moderna e teatro físico, os/as dançarinos/as da Cia Balé Baião sempre procuravam vivenciar nos seus treinos as danças brasileiras tradicionais, sociais e urbanas, especificamente o coco, o forró, o baião, o xote, o samba, as danças caçaias, o maracatu, a dança dos Orixás, o samba-reggae, a capoeira e o breakdancer. A prática dessas categorias de dança vem sendo experimentada pelo Balé Baião como uma ação política assumida no discurso e nos corpos, uma militância territorial por estéticas e poéticas negras e ameríndias, vislumbrando combater conceitos eurocêntricos e colonizadores de dança ainda latentes em nosso subconsciente social e cultural. Propõem-se gerar danças integrativas, menos verticais e mais horizontais, menos quadradas e mais circulares, no sentido de gerar experiências de aproximação, encontro, diálogo e partilha de afetos. Nessa perspectiva é crucial o interesse pela dança que o

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

outro traz, os conhecimentos corporais que o outro ensina, os anseios expressivos que o outro-diferente manifesta.

A história da resistência popular brasileira, sobretudo a trajetória dos afrodescendentes desde a escravidão até a favela, nos conta que a dança enquanto arte do corpo sempre nasce nos guetos mais empobrecidos como expressão viva de reinvenção e permanência. A dança é criada pelo desvalido, pelo pobre que nada tem, pelos excluídos e não letrados. O corpo é o que o pobre possui de mais legítimo, digno e livre, no corpo ele se empodera e liberta-se, celebra suas histórias e travessias, difunde suas oralidades e evoca suas ancestralidades. Graziela Rodrigues (1997, p.126), nos faz olhar para o corpo do oprimido numa nova ótica, não como subserviente e sofrido, mas como inventor de liberdades pelo corpo que dança:

Os guardiães do modelo de cultura popular encontram-se principalmente entre os peões, os bóias frias, os lixeiros, os caminhoneiros, as cozinheiras, os tratoristas, enfim, nos grupos de gente simples e humilde que tem o poder de transformar um cotidiano duro e sofrido numa celebração de vida (...). Com o talento de gerar uma força maior do que os contornos do próprio corpo, essas pessoas veem a dança fora de si ganhando formas em movimento e, assim dimensionada, mergulham nela de corpo inteiro (...). Essas pulsações produzem a dança que se conecta com os sentidos da vida. A fruição das emoções possibilita um distensionamento que torna a pessoa apta a penetrar a harmonia do movimento. As habilidades físicas e os calejamentos do dia-a-dia forjados na luta pela sobrevivência, adquirem um refinamento propiciado pelos momentos especiais da dança.

A dor mobiliza o oprimido a inventar re-existências em comunidade, nisso, a dança manifesta-se e ganha corpo em coletivo, em irmandades de vida, nas confrarias formadas por pessoas que convergem no desejo de seguir teimosamente, com coragem, alegria, fé

e esperança. Trata-se de dançar para empoderar o corpo e derrotar a opressão.

### **Por danças descolonizadas, autônomas e libertárias**

Os processos civilizatórios vêm conduzindo e adestrando o corpo ao exercício incansável de dominação da natureza, de estar sempre se superando através de uma conquista admirável ou invenção inédita. Deixar-se dominar e conduzir, aceitar o desejo e a condução da terra, não como sina de alienado ou submisso, mas como prática de dialéticas estéticas que podem dar-se pela escuta atenta, pela atenção e consideração dada ao que a terra pode e quer dizer, às necessidades que ela desvela no corpo de quem nela toca, os desafios que ela apresenta para serem enfrentados, os caminhos e veredas que ela aponta para serem percorridos e refeitos. Na verdade, trata-se de um exercício de humildade frente à sabedoria ancestral, ao mestre, ao velho, ao que veio primeiro, ao Orixá que dá permissão de entrar ou sair. A terra, nessa reflexão estético/perfomática é o chão comum em que se deita, senta, “acocora”, bola, rola, rasteja e desliza, mas ao mesmo tempo é o corpo do outro em que se dança junto, e o próprio tempo do outro em que se dança junto. A terra é por excelência território de diálogo por oferecer o jogo, o risco e o desafio. Escutamos o que ela tem a dizer e com o corpo respondemos por meio de movimento.

Dentro de uma proposta cênica afroancestral e indígena o público deixa de ser mero expectador para fazer parte da proposta de dança que está sendo compartilhada. Para Isabel Marques se faz necessário romper com as separações entre público e dançarinos e subverter os papéis, vislumbrando a edificação de verdades cênicas atravessadas pela participação e interferência na obra:

Assim, o papel de apreciador, que antes era exclusivo do público, também pode ser compartilhado por coreógrafos e dançarinos. Por outro lado, o público apreciador, a quem cabia somente o papel de ‘olhar e ver’, comentar e criticar, vem sendo constan-

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

---

temente chamado a participar, a dançar. Aqueles que somente assistiam têm hoje o convite e a oportunidade de (re) criar, interpretar e dançar. (MARQUES, 2010, p.42)

Fazendo contraponto com as expressões dançantes presentes no Candomblé e na Umbanda, especificamente com as danças dos orixás, experimenta-se e percebe-se dançares circulares iniciadas, desenvolvidas e finalizadas em roda, que primam em aproximar olhares, corpos, gestos, canções, dizeres e ritmos, gerar encontros e diálogos entre corpos, espíritos e encantados. Há sempre quem começa a performance, seja com um passe, uma saudação, com um chamamento, com um ponto cantado, no entanto, quem continua e desenvolve a dança é a roda composta por todos os presentes. Gradativamente se constrói um corpo cósmico, uno, porém, plural, pela unidade das respirações, das palmas, das batidas de pé no chão, dos giros sincronizados, no compasso dos tambores e maracás.

Incluir é condição para que a roda seja desenhada no espaço. Interessa para os espíritos dançantes ancestrais que todos os corpos estejam dentro da roda sagrada, para isso é necessário estar disponível ou de “corpo aberto”, sentir-se livre para entrar e sair.

Uma das principais características que compõem as danças de matrizes afro-brasileiras e indígenas é o círculo compartilhado, onde todos dançam observando-se em “pé de igualdade” na diversidade, vibrando de alegria, lançando e recebendo sorrisos, gerando sons no próprio corpo (batida do pé no chão e batida de palma com as mãos), liberando sentimentos, emoções e desejos, que de singulares passam a ser plurais. A roda é o lugar do acolhimento das danças trazidas por cada dançante. O centro da roda recebe quem deseja entrar para dançar. Quem dança no centro presenteia os demais com seus encantos singulares, com seu corpo único e sua dança pessoal. O presente é retribuído com outra dança ofertada pelo companheiro/a de roda, nisso configura-se laços de reciprocidade que reacendem valores ancestrais antes imobilizados. O que era fragmento torna-se um todo, o

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

que era pedaço torna-se um corpo integral. Dentro de um pensamento africano, tudo que existe interage em um corpo coletivo:

Na cosmovisão africana as coisas não se apresentam separadas. Não há um isolamento dos elementos, necessitando de especialistas para conhecer suas características, independente do contexto em que esses elementos se encontram. Na visão de mundo africana tudo está em tudo, isto é, tudo se complementa. (OLIVEIRA, 2006, p.117)

Assim, a roda também rompe com a ideia de dança para ser exclusivamente assistida, com o conceito de arte que se coloca distante do público em uma caixa cênica, inalcançável, intocável, longe dos “meros mortais” que não sabem dançar. A roda gera aproximações, propõe encontro entre pessoas, suscita a criação de vínculos. Se me dispus a compor a roda deixo de ser sozinho e faço parte de um desenho circular agregador. Na roda danço a minha inteireza e coloco-me frente ao outro-singular para dançar com ele. O contato corpo-a-corpo é estabelecido sem pudor e limitações. Quebra-se com as formalidades e hierarquias impostas pela dicotomia do que é certo e errado, do que está fora e dentro, do que pode ou não pode, do que assiste e do que apresenta dança, celebra-se o encontro, acolhe-se o que o outro tem a revelar no corpo, pois “o princípio da circularidade na relação entre os seres, os tempos e as coisas, a interconectividade do *ethos ubuntu* reforça esse princípio, afirmando a relação comunitária que nos perpassa” (PETIT, 2015, p.123).

As danças brasileiras sempre nos ensinam sobre as estéticas biocêntricas desenhadas na roda das compartilhadas, nas circularidades sagradas, participativas e democráticas, e nos estimulam a pensar e produzir danças cênicas que sejam nutridas por valores circulares, no sentido de conceber a dança primeiramente como possibilidades de encontros e afetos, e que por sua vez poderá se tornar obra de arte a ser apresentada como consequência desses atravessamentos construídos/reconstruídos ao longo do tempo. O círculo dançante *Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

atravessado pelo paradigma biocêntrico não pode mais se restringir a um discurso sobre determinado tema gerador, ele passa a ser prática palpável e visível, ação geradora de transformação. Não há lugar para “falácias” ou discursos demagógicos dentro da roda. Nas circularidades biocêntricas somente há lugar para a efetivação das falas, dos conceitos e pensamentos. A roda deverá ser o espaço criado pelas mãos, braços, olhares e afetos de todos/as para proporcionar o cultivo da vida, dos princípios que defendem e promovem a dignidade humana e o bem-viver planetário. Roda é sinônimo de ação viva que se desenha em coletivo, pois,

[...] esse aprendizado mobiliza as pessoas para a transformação da teoria assimilada em ações práticas, não ficando apenas na palavra sem consequência, no verbalismo. É um espaço de potencialização da inteligência afetiva, que é muito mais criadora e mobilizando o grupo para transformar informação em ação, de forma a alcançar resultados com mais eficiência. (CAVALCANTE E GÓIS, 2015, p. 224)

O círculo reativa a espiritualidade nas dimensões mais territoriais e cósmicas, no sentido de que ela reconecta para o contato direto com o outro que está próximo, o parente, o vizinho, o amigo, o colega de trabalho; revela e conclama para a reflexão em torno da realidade local, instiga para uma possível intervenção pedagógica valorizando o que cada contexto traz de potente enquanto experiência humana, e ao mesmo tempo a roda materializa a dimensão planetária e cósmica metaforizando os sistemas galácticos e suas complexas organizações. Desenhar a roda é muito mais que pegar na mão de alguém que se encontra presente, é uma sublimação gestual de nossa vocação enquanto seres integrais, partes integrantes de uma ecologia bem mais ampla. Enquanto fazemos a roda nos refazemos enquanto energias vitais do universo que se reintegram harmoniosamente em diálogo e complementação, nos reapossamos de nossa espiritualidade afro-in-

dígena ancestral circular e reacendemos o desejo de seguirmos juntos, agregados e integrados, percutindo e gerando em coletivo.

Na história do Brasil não se criaram escolas, academias ou universidades para que as danças afro-brasileiras e indígenas ganhassem corpo e proporção social. Foi o povo brasileiro que a gerou gradativamente, sem planejamento uniforme, pela necessidade visceral de expandir movimento no mundo, pelo anseio de inventar existências, perpetuar legados familiares, potencializar vínculos, celebrar os ancestrais e reinventar possibilidades de vida comunitária. São danças geradas e geridas por cada corpo na sua autonomia criativa, sem julgamentos ou críticas, sem padrões fechados de códigos de movimento ou “corpos perfeitos”, apropriados para tal. Trata-se de emancipações corpóreas que só se plenificam com o livre exercício da criação e das relações que se estabelecem quando se dança em grupo, acolhendo as diferenças e equidades, doando-se e acolhendo, propondo e deixando-se guiar, cuidando e sendo cuidado.

O que mobilizou e vem mobilizando a resistência dos oprimidos frente à opressão, foi, sobretudo, o exercício do cuidado entre pares, a ajuda mútua, a prática da solidariedade e cooperação. Nos quilombos, mucambos, favelas e terreiros as danças afroancestrais e indígenas resistiram bravamente. Nesses lugares de reinvenção cuidou-se com respeito e atenção dos mais velhos e mais novos, transmitiu-se saberes do corpo por meio de oralidades, preservaram-se os sentidos de ser e estar em irmandade mesmo em meio a perseguições e atrocidades violentas provocadas pela colonização e escravidão. Esse ato de cuidar, condição para se desenvolver e aprofundar a Inteligência afetiva proposta pela Educação Biocêntrica, é um ato educacional e transformador que mobiliza e gera vida:

A maior vivência do ser humano acontece quando ele consegue aprofundar seus sentimentos manifestados no afeto e no cuidado trazendo conseqüente compromisso com os outros e com o mundo. É o sentimento que nos faz sensível a tudo que nos ro-

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

---

deia, nos envolvendo, nos emocionando e nos encantando com os nossos semelhantes, com as plantas, com os animais e todas as manifestações da natureza. (CAVALCANTE E GÓIS, 2015, p.133)

A Cia Balé Baião busca experimentar possibilidades de danças cênicas engajadas nesses fundamentos, sobretudo porque assume e defende a vida como bem maior a ser cultivado e compartilhado em comunidade, nas circularidades cotidianas, em rodas de ensino, criação e fruição artística integrando e mobilizando corpos disponíveis para a experimentação.

Em roda, no exercício generoso de dar e receber afetos, é possível cultivar valores ancestrais que nos aprimoram enquanto seres espirituais, autônomos, plurais e criativos, valores estes vistos pelas sociedades capitalistas como ultrapassados, primitivos, inapropriados para os novos tempos globalizados que exigem posturas funcionais, tecnicistas, práticas e objetivas. As rodas dançantes edificam conhecimentos éticos, estéticos, emocionais e políticos que se alicerçam na valorização do outro, na participação e contribuição efetiva de todos os corpos que se fazem presentes, saberes que são transmitidos de geração a geração nas circularidades familiares/comunitárias, dizeres, relatos, histórias, experiências de vida que ensinam sobre bom senso, justiça, direitos iguais, respeito, humildade, gentileza, generosidade, fé, esperança e liberdade. Trata-se da inteligência afetiva que brota do senso de cuidado planetário, do desejo de fazer do mundo a casa comum onde todos podem morar. Com esse sentimento de atenção, delicadeza e compaixão, se desenvolve a consciência crítica, o desejo de transformar as estruturas de morte em redes de vida, brota o engajamento político, a militância em defesa da justiça e dignidade humana. O paradigma biocêntrico nos convoca para o comprometimento e luta social sem perder o exercício cotidiano dos afetos, a prática da ternura e carícia fraternal:

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

Ao cultivar em nós a afetividade, podemos com mais facilidade detectar as ações doentias e nos enchermos de indignação diante, por exemplo, da discriminação social, dos preconceitos contra os marginalizados, os deficientes, a repressão política, o racismo e toda forma de injustiça que resulta em pessoas abandonadas vivendo a mais absoluta miséria, muitas vezes presas e torturadas. A afetividade nos deixa tocar o universo da consciência humana, nos tornando a voz dos excluídos sonhando com um mundo de justiça e paz. (CAVALCANTE E GÓIS, 2015, p.133)

As danças cultivadas pela Balé Baião, tanto nos processos de ensino-aprendizagem-desenvolvimento, como no âmbito da criação, montagem e apresentação de espetáculos, propõem-se a gerar ritos estéticos agregadores visando retirar o corpo de uma imobilidade isolada para que seja acolhido em um movimento circundante coletivizando experiências e saberes. Nas práticas de ensino/criação da companhia, os corpos/sujeitos assumem a postura de *corpos integrantes/atuentes/dançantes*, protagonistas de processos pedagógicos/criativos que se dão pela contribuição/intervenção de todos/as os/as dançarinos/as. Inevitavelmente esses corpos deixam de ser passivos e operam como instigadores de movimento, à proporção que se fazem presentes por inteiro e estabelecem relações afetivas/amorosas com os demais participantes fazendo a roda girar, impulsionando a mão, os pés, os olhares e respirações para que a ação coletiva se materialize e ganhe corpo no espaço, na sala de aula, no palco e na luta social:

Quando nos movemos temos a expressão mais genuína da vida acontecendo em nós na forma de gesto ou dança, que é o movimento do ser visível, estético e expressivo, capaz de autonomia e vinculação. Cada gesto, cada expressão, revela a vida singular. Olhar e ser olhado, abraçar e ser abraçado, acariciar e ser acariciado, caminhar, saltar, correr, deitar-se no chão, mover-se com potência e suavidade, aproximar-se e afastar-se. Tudo isso é vida que vem de muito longe. (CAVALCANTE E GÓIS, 2015, p. 117)

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

## Ensino e produção de danças afroancestrais: desafios e perspectivas

É relevante falar de danças afroancestrais na educação e na cena artística, sobretudo porque dentro desses territórios encontram-se diversos temas que ainda geram polêmicas, questões como:

- Que tipos de métodos de ensino da dança são importantes desenvolver no cotidiano escolar, vislumbrando a construção de danças afroancestrais que valorizem as singularidades da turma dos alunos que se dispõe dançar?
- Como desenvolver práticas de ensino-aprendizagem em danças na perspectiva de produzir espetáculos a serem compartilhados na comunidade?
- Quais os principais aprendizados construídos dentro do processo de montagem coreográfica?
- O que significa estar em cena? Que tipos de empoderamentos podem ser desenvolvidos à proporção que me coloco em atitude cênica?
- Qual a importância pedagógica de se montar e mostrar espetáculos de dança para a comunidade?
- Como lidar com a precariedade estrutural e a falta de equipamentos cênicos condizentes dentro da escola?
- Onde apresentar os espetáculos e para quem? Se não existem, que tipos de espaços cênicos podem ser inventados ou reinventados?

Sabe-se que as danças de cunho ancestral, especificamente as afro-brasileiras e indígenas, ainda não são priorizadas como práticas artísticas a serem “ensinadas” dentro das escolas públicas. As marcas do preconceito e do racismo deixados pela colonização ao longo da história brasileira por meio de processos de catequização, genocídios indígenas e principalmente pela escravidão africana, ainda hoje se revelam no cotidiano social, especificamente na escola, gerando tensões e conflitos em torno desse assunto. Quase sempre os

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

educadores não se encontram preparados para lidar com esses temas e preferem investir em atividades instantâneas, rápidas e práticas, que não exijam continuidade, estudo e aprofundamento. Os próprios planos pedagógicos escolares focam prioritariamente na realização de atividades voltadas ao repasse de conteúdos visando preparar o aluno para competir no mercado de trabalho, impossibilitando que seja pensado em um tempo pedagógico voltado a práticas de dança, e quando se pensa em atividades dançantes quase sempre a pretensão é garantir que o aluno relaxe para voltar a estudar, ou seja, a dança ainda é tida como um instrumento que vai gerar algo ou um “passatempo”, apresentações em festas de escola por exemplo. No entanto, a dança consegue ser em si a legítima vivência do conhecimento humano mediado pelo corpo que se permite experimentar as complexidades e subjetividades do movimento. O corpo é quem permite o movimento que impele aos acontecimentos, é quem dá sentido da trama, é quem nos veste e desnuda, mostra e esconde. É aquele que orquestra o jogo de signos que é o próprio existir (MACHADO e OLIVEIRA, 2016, p. 15).

Nesse caso, não se aprende “através” do corpo, mas constroem-se sentidos e conhecimentos diversos enquanto se experimenta a dança no/pelo/com o corpo, de maneira continuada, fluida, desde os momentos de aprofundamento dos códigos, símbolos e signos de movimentos corporais até as etapas de criação de obras artísticas e compartilhas das mesmas junto a comunidade. Por esse prisma, a dança não deve se limitar a exercícios de relaxamento antes da aula de matemática e tão pouco se reduzir a montagens instantâneas de “dancinhas” a serem mostradas nas festas comemorativas do calendário anual da escola. Ela precisa ser prática constante que deve percorrer o ano inteiro, possibilitando que os educandos trabalhem suas consciências corporais e expressivas, ampliem seus repertórios de gestos e movimentos, aprendam e construam maneiras singulares e autônomas de lidar com códigos dançantes, seja como solista ou dan-

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

---

çando em grupo, no coletivo. O fator: “tempo ancestral” é primordial nessa proposta metodológica de ensino, afinal corpo se edifica com tempos de escuta, tempos de atenção, tempos de espera, apropriação, tempos de reconhecimento, conceituação, tempos de afirmação, questionamentos, tempos de negação, tempos de acolhimento, tempos de doação. Há de se ter calma, paciência, espera... Há de se assumir um tempo de velho, de sábio que não tem pressa de caminhar.

Quanto mais tempo e continuidade, mais será favorável o cultivo da dança, e sobretudo, o cultivo da experiência de ser grupo, de aprender e ensinar por meio do encontro e da manutenção de vínculos afetivos, saberes para além da dança que tonificam as verdades da cena quando os corpos-pessoas forem para a cena. Se houve cultivo e manutenção dos afetos, inevitavelmente as danças produzidas por esse grupo falarão de verdades pertencentes às pessoas que compõem esse coletivo. É nesse lugar que reside a riqueza do conhecimento e a potência cênica da dança afroancestral na contemporaneidade.

Interessa à dança afroancestral, desenvolver processos coletivos de vivência e produção em danças tendo os corpos e suas individualidades como matéria-prima de investigação e experimentação. Experiências particulares de formação, estudo, pesquisa e produção desenvolvidas e sistematizadas por grupos, companhias e coletivos de dança em todo o país, vêm garantindo pluralidade nos modos de conceber e fazer dança, legitimando as peculiaridades estéticas que caracterizam e dão personalidade a cada coletivo. Diferente de outras épocas, hoje é necessário que se fale no plural usando sempre “s”, por isso: danças, contemporâneas, ancestrais, modos de fazer, modos de criar, proposições, corpos, territórios, etc. Não cabe nessa reflexão receitas fechadas, moldes ou fórmulas que garantam um resultado esperado, pois sempre existirão caminhos a traçar, riscos a correr e conceitos a reformular.

A dança afroancestral se constitui também pelo inacabamento, ou seja, está em dinâmica constante de transformação e reconfiguração, mantendo princípios que se referenciam na tradição, porém sempre maleável e disponível a dialogar com os novos contextos que se impõem. Ancestralidade consiste em dinâmicas de transmutação à proporção que interage com as emergências e apelos do corpo atual:

Ancestralidade é re-conhecimento, é encontro com o/a outro/a indivíduo, comunidade, com as “coisas do mundo”, do passado, do presente e do futuro. É o encontro com nós mesmos, com as dobraduras do nosso próprio corpo. Daí que não se pode definir corpo num conceito fechado/ estático. Ele é movimento. (MACHADO, 2014, p. 56)

### **Territórios de fruição, recriação e compartilha das danças afroancestrais**

O corpo dançante afroancestral é ao mesmo tempo rodante na gira de Jurema, um cavalo (médium<sup>5</sup>) que recebe a Maria Padilha aos sábados. Aos domingos esse mesmo corpo é funkeiro nas quebradas e BBoy na roda de break da praça. Esse corpo é velho e novo, é preto velho e erê. Gerações que aprendem uma com a outra à proporção que se acolhem e doam saberes antigos e conhecimentos recentes em exercício de complementariedade. O conceito de corpo inacabado em dinâmica de construção incessante faz refletir sobre a necessidade de estarmos atentos ao passado, como fonte de retroalimentação, no entanto localizando-se no presente, na atual realidade, e mirando para o futuro. Corpo, cultura e arte, ambos existem e se mantem no mundo porque se movem, saem do lugar que estão e vão para outras ambiências, desenham percursos, caminham e trazem a capacidade orgânica de renovar-se, de reconfigurar-se em cada contexto velho-novo que emerge na história, no peregrinar incessante.

---

<sup>5</sup> Aquele que se abre para que o espírito se utilize dele e, assim, faz a ligação entre o mundo dos espíritos e o mundo terreno.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

Onde se encontram as danças afroancestrais? Existem territórios férteis para elas despontarem? Onde estão esses lugares propícios? As primeiras pistas históricas da presença, desenvolvimento e manutenção das danças afroancestrais no Brasil são as casas ou roças de Candomblé, os terreiros de Umbanda, as rodas de congada, jongo, capoeira, coco e samba, as umbigadas do tambor de crioula, os blocos de maracatu, entre outras. Na atualidade percebe-se que a dança negra brasileira vem se reinventando e ganhando outras maneiras de manifestar-se, sobretudo no território urbano por meio do Break, da Swingueira, Funk, Freestyle, do Passinho, corporeidades e ritmos nascidos na favela e periferia que trazem características similares às danças tradicionais negras:

- O rebolado dos quadris;
- A ênfase no pé e nas pernas;
- A ondulação do tronco;
- O desenvolvimento de habilidades acrobáticas no chão;
- A intensidade do uso da força em contraponto com a leveza;
- O improviso da performance corporal;
- A surpresa e o inesperado no movimento;
- O chamamento e o desafio;
- O combate;
- A alegria e a brincadeira;

O corpo atual é o lugar por excelência onde oscila, pulsa e vibra as danças afroancestrais. Corpo que é pessoa/sujeito de sua história à proporção que se desenvolve enquanto potência sensorial/subjetiva/cultural/social/transcendental. Corpo vasto, multifacetado, transmutado de identidades. Corpo que pode se fazer resistente mantendo viva sua tradição cultural; corpo que pode tornar-se alienado por se render à cultura de massa; corpo que pode ser híbrido quando agrega elementos culturais diversos no seu modo de pensar e fazer

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

cultura. São muitos os conceitos sobre corpo e cultura, são incontáveis as culturas de corpo que se instalam a cada nova emergência social. Como chegar até eles? Como aproximar-se deles? Para cada corpo uma pessoa, para cada pessoa um nome, para cada nome uma ou mais histórias a se contar, histórias são legados, mitos pessoais, trajetos vividos. Corpos são percursos singulares e cada um traz seu jeito próprio de caminhar.

Visualizemos o corpo jovem quilombola e o corpo adolescente da periferia. Ambos atravessados por contextos econômicos, sociais, religiosos, afetivos e culturais, realidades peculiares que trazem elementos de cunho tradicional presentes no cotidiano e ao mesmo tempo comportamentos culturais recentes absorvidos e construídos por meio do acesso às mídias de consumo, às danças da moda, às músicas do momento, as roupas de marca, às gírias da hora. Usa-se boné americano tanto na favela como no quilombo, dança-se funk nesses dois lugares com habilidades semelhantes. Sabe-se que as fronteiras culturais se extinguíram desde que a internet com suas redes sociais, Facebook, Youtube e google tornou-se de fácil acesso. Independentemente da localização geográfica ou da condição econômica do jovem, ele tem hoje janelas abertas para conhecer e se apossar das diversas expressões culturais existentes no mundo, não se limitando exclusivamente aos conhecimentos e influências familiares ou comunitárias nas quais ele faz parte desde a infância. Esse corpo adolescente contemporâneo tende a cultivar seu senso de pertença a um território, a um lugar de origem, a uma raça, mas ao mesmo tempo é corpo aberto para transitar em outros territórios e pleitear outros pertencimentos. É corpo virtual que se projeta ao mundo, mas que inevitavelmente terá que retornar à realidade de sua casa, de sua vizinhança, de sua escola, de seus conflitos sociais, culturais e raciais. Esse conflito por muitas vezes desmotiva o adolescente de manter-se no cultivo da tradição cultural por não encontrar atrativo o suficiente no que é próximo,

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

no que pertence a sua família. Parece ser mais instigante buscar o que está longe e apossar-se disso.

### **Modos de fazer, incorporar e empoderar na educação**

Desenvolver processos de ensino-construção de danças afroancestrais com esses corpos contemporâneos, requer do educador, professor de dança ou coreógrafo atuante na escola, no projeto cultural ou grupo de dança, a edificação de metodologias contextualizadas, flexíveis e abertas para dialogar com as singularidades reveladas. Nisso é fundamental não estancar em “receitas acabadas” de como ensinar, estar disponível para avaliar, rever e reconfigurar os modos de fazer, sempre atento às necessidades de cada corpo na sua individualidade dançante. Sobre isso salienta Klauss Vianna (2005): Ninguém é igual a ninguém, não existe receita para se fazer arte ou dança. O professor deve apenas aviar a receita – como se fazia antigamente -, mas essa receita é pessoal, não serve para todo mundo. (p. 34)

É preciso assumir com coragem processos continuados de educação em dança, vislumbrando práticas, aprofundamentos e construções estéticas a médio ou longo prazo. Dentro desses processos, é necessário que os adolescentes e jovens sintam-se motivados para falar de si, de suas histórias de vida, das suas famílias, e tenham orgulho disso. É salutar não começar o processo de imediato pela dança, mas pela oralidade presente nas histórias de cada um, possibilitando que todos possam exercitar a escuta do que o/a colega conta, do que ele/ela tem a dizer de si e dos seus parentes, valorizar e respeitar o que está sendo dito e ao mesmo tempo exercitar a confiança e a generosidade em contar sua própria história. O que cada corpo traz além de expectativas e curiosidades nessa aula de dança? Cada corpo se trouxe e habita. Cada corpo é uma história viva e única. Cada corpo é uma escuta em atitude de aprendizado.

E o que cada corpo dança? Que dança cada corpo traz? São perguntas que podem nos ajudar a gerar novos questionamentos e por consequência possíveis danças. Nessa proposta de metodologia inacabada, em incessante construção dialética, é preciso que o facilitador do processo pergunte sempre sobre o que as pessoas trazem, sobre o que conhecem dentro do assunto proposto, sobre o que cada um ouviu falar ou supõe sobre o tema que ele trouxe para aprofundar. No caso da dança, é necessário sempre saber ou tomar conhecimento do que as pessoas trazem de suas experiências dançantes, abrir espaço para que:

- Contem e/ou mostrem seus passos e músicas preferidas;
- Que digam como aprenderam, quando e onde começaram a dançar esses ritmos;
- Que comentem os motivos por que gostam de dançar essas danças;
- Que falem sobre as danças que não sabem dançar e que gostariam de aprender;

Essas e outras questões podem ser lançadas na roda de diálogo conforme a dinâmica da conversa. O que será proposto pelo/a educador/a deverá vir no próximo momento, partindo do pressuposto que todos trouxeram algo a compartilhar na roda dos saberes.

E o que trouxe o/a educador/a além de perguntas e solicitações sobre a dança? Por mais que determinado/a educador/a não tenha desenvolvido ou se apossado de passos, gestos, códigos de movimento propícios para uma demonstração de dança, é necessário que ele/ela se disponha corporificar/materializar o seu discurso teórico em movimento vivido/testemunhado, mesmo que pra isso precise aprender ou reaprender a dançar com os/as próprios/as alunos/as, em atitude de eterno aprendiz. Essa inversão de papéis também é crucial nessa proposta de ensino-aprendizagem afroancestral, pois desestabiliza a hierarquia eurocêntrica que separa tradicionalmente alunos e profes-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

res, sabedores e não-sabedores, teóricos e realizadores, e promove a circularidade como postura didática que se dispõe integrar a todos na roda do experimento, da tentativa flexível, do risco e do desafio, das buscas incessantes e dos achados dançantes. Enquanto facilitadores de processos formativos é preciso lançar proposições sim, questionar, apontar caminhos e instigar para danças possíveis sim, porém sempre fazendo junto, dentro do jogo e do desafio, coabitar de corpo presente e tátil. Pedir para que façam, para que dance, para que mostrem, implica pedagogicamente em dançar junto e mostrar junto.

### **Potências do sagrado na dança afroancestral**

Outro aspecto que precisa ser redimensionado dentro desses contrapontos afroancestrais é a dimensão espiritual negra. O que é o Sagrado? Aquilo que merece ser respeitado, valorado, reverenciado em vida. Está ligado também ao ato de se consagrar, ou doar-se. De não pertencer a si mesmo, mas ao espírito, de ser enviado pela força superior para interagir no mundo. A palavra: sagrado provém do latim *sacrum*, que se referia aos deuses. Cada pessoa da comunidade é sagrada por ter em si a presença e a força do espírito, do Orixá antigo e sempre atualizado, assim como as árvores, cachoeiras, pedreiras, estradas, encruzilhadas, os frutos da terra, os animais da mata, os quintais e roçados do lugar, por conterem em suas moléculas e estruturas as energias vitais do universo, nelas habitam as divindades da criação e da recriação. Despertar essa visão e postura cosmológica é indispensável para que se perceba que tudo está interligado, em dinâmica de complementariedade e transcendência. Reconhecer as corporeidades ancestrais é antes de tudo tomar consciência de que o corpo desenvolve ciclos de existência, renascimentos e reinvenções ao longo da história, que possui suas autonomias criativas à proporção que estabelece relações, conexões e interações com outros corpos, com outros seres, com os espíritos vivos que geram movimento

cosmológico de transformação. Dançar as ancestralidades é conceber esse senso de pertencimento a um todo maior, por isso a importância de se retornar ao berço ancestral africano, sobretudo pela urgência das sociedades humanas reencontrarem seus elos perdidos com os ecossistemas espirituais.

Cunha Júnior enfatiza, sobre o Sagrado que o corpo ancestral carrega e manifesta na dança afro, templo-terreiro, portador de histórias, mitos, heróis e anseios coletivos:

Um corpo carrega vários corpos, corpos ancestrais que nos antecederam. Corpos-artefatos que quando dançam, buscam remontar cenas vividas num tempo já muito distante. É a história revivida, recontada a partir do corpo-templo, porque Sagrado. Tal rememoração pode surgir, didaticamente, através da dança afro-brasileira. (CUNHA JÚNIOR, 2013, p. 39)

A dança afroancestral canaliza as dimensões do espírito/vida/transformação por meio do corpo que se move. No candomblé podemos tomar a “incorporação do santo” como referência. No ritual o orixá “desce” e se compadece para dançar na materialidade manifestando as forças da natureza, que por sua vez irão emanar de bênçãos e proteção todos os filhos da casa. Dançar é deixar o espírito revelar-se para que seja aclamado, é chamar os orixás para atuarem na humanidade, guiando e fortalecendo seus passos e aspirações rumo à evolução espiritual na terra. A potência, presença e benção do orixá é a natureza se entrelaçando ao corpo humano na sua fragilidade, uma transmutação de corporeidades que desvela um corpo transformado, livre, pleno, empoderado!

## Referências

CAVALCANTE, Ruth; GÓIS, Cezar Wagner de Lima. **Educação Biocêntrica**: ciência, arte, mística, amor e transformação. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

CUNHA JÚNIOR, Henrique (et al). **Artefatos da cultura negra no Ceará: formação de professores, 10 anos da lei 10639/2003**. Cadernos de textos. Fortaleza: Gráfica LCR, 2013.

GIL, José. **Movimento total** / José Gil. – São Paulo: Iluminuras, 2002 (3° imp., 2013).

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: arte e ensino** / Isabel A. Marques. – 1ª ed. – São Paulo: Digitexto, 2010.

MACHADO, Adilbênia Freire. Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosófica africana e práxis de libertação. In: **Revista Páginas de Filosofia**, v. 6, n. 2, p.51-64, jul./dez. 2014.

\_\_\_\_\_; OLIVEIRA, Eduardo de. Corpo e Movimento: ancestralidade africana e encantamento - estética do bem-viver. In: **Estéticas Negras: trançando educação e produção didática** - Anais VI Memórias de Baobá. Fortaleza: Imprece, 2016, p. 13-21.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores – contribuições do legado africano para a implementação da Lei Nº 10.639/2003**. Fortaleza: EdUECE, 2015.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-intérprete-criador: processo de formação**. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

TORO, Rolando. **Biodança**. 2ª Ed. São Paulo: Olavobras, 2005.

VIANNA, Klauss. **A dança** / Klauss Vianna; em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. – 6. Ed. – São Paulo: Summus, 2005.