UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

EVELIN BEATRIZ CARDOSO DA SILVA

CORPOS QUE DANÇAM:
Processos criativos a partir dos princípios do Karatê-do

BELÉM - PA
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

EVELIN BEATRIZ CARDOSO DA SILVA

CORPOS QUE DANÇAM:
Processos criativos a partir dos princípios do Karatê-do

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à Escola de Teatro e Dança da UFPA, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Dança, orientado pela Profª Drª Maria Ana Azevedo de Oliveira.

BELÉM-PA
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Silva, Evelin Beatriz Cardoso da.

Corpos que dançam : processos criativos a partir dos princípios do Karatê-do / Evelin Beatriz Cardoso da Silva ; orientado por Maria Ana Azevedo de Oliveira. – 2014.

50 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Belém, 2014.

1. Dança. 2. Movimento (Notação). 3. Artes marciais. 4. Laban, Notação de. 5. Coreografia. 6. Dança contemporânea. I. Oliveira, Maria Ana Azevedo de (Orient.). II. Título.

CDD 23. ed. – 793.3

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

EVELIN BEATRIZ CARDOSO DA SILVA

CORPOS QUE DANÇAM:
Processos criativos a partir dos princípios do Karatê-do

Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de *"Licenciado Pleno em Dança"* e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data: 24/06/2014
Conceito: Excelente

Profª. Drª. Maria Ana Azevedo de Oliveira.
Orientadora - Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Profª. M. Mayrla Andrade Ferreira.
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof. M. Lindemberg Monteiro dos Santos.
Avaliador Externo – SEMEC/PA

BELÉM-PA
2014

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Evelin Beatriz Cardoso da Silva

Local e Data: Belém, PA, 19 de Setembro de 2014.

Ao meu irmão Ewerton Kallel, minha mãe Conceição Silva, meu pai Antonio Duarte e meu eterno avô Manoel Cardoso pelos exemplos de vida, carinho, apoio e ensinamentos que foram tão importantes ao longo vida acadêmica e no desenvolvimento desta monografia; não mediram esforços para que eu chegasse até esta etapa da minha vida.

E a todos aqueles que de alguma forma estiveram e estão próximos de mim, fazendo esta vida valer cada vez mais a pena.

AGRADECIMENTOS

Infinitamente a DEUS, por ser essencial em minha vida, me sustentou me deu força e coragem durante esta longa caminhada.

À Escola de Teatro e Dança da UFPA e às pessoas com quem convivi nesse espaço de afeto ao longo desses anos. Alunos e funcionários. A experiência de uma produção compartilhada na comunhão com amigos nesse espaço, foi a melhor experiência na minha formação acadêmica.

A todos os meus professores pelas suas contribuições e por dividirem conosco a sua experiência de vida na dança;

Em especial à minha ilustre orientadora Prof.ª Dr.ª Maria Ana Azevedo, pela paciência, pela generosidade em ter aceitado meu pedido de orientação, mesmo estando à frente da coordenação do curso, pelo incentivo, contribuição e pelas críticas sempre pertinentes;

À Profª M. Mayrla Andrade, companheira de caminhada, ao longo do Curso de Licenciatura em Dança. Eu posso dizer que a minha formação, inclusive pessoal, não teria sido a mesma sem a presença dela. Pessoa com quem partilhei o que era o rascunho daquilo que veio a ser esse trabalho. Nossas conversas durante a volta para casa e, para além dos projetos de extensão foram fundamentais. Desejei a sua participação na banca examinadora deste trabalho desde o princípio. Eu digo Sim para a vida futura Doutora!

Ao Prof. M. Lindemberg dos Santos, professor e amigo que tenho respeito e carinho, que me acompanha na vida artística desde o princípio dos estudos acadêmicos. Meu mestre que com paciência, sabedoria e confiança, soube moldar os verdadeiros valores de família e amizade na dança em minha vida. É um prazer tê-lo na banca examinadora. Meu eterno obrigada!

A todos meus companheiros da quarta turma de Licenciatura em Dança da UFPA que também estiveram nesta árdua caminhada, em especial:

Aos Thompsons (grupo de estudos): Carlos Monteiro, a mamãe Heline Sarah, Leidiana Ribeiro, Márcia Vitória. Com vocês as manhãs sempre foram excelentes. Obrigada.

Ao querido amigo Allan Patrick, que além da convivência na Licenciatura em Dança, me acompanhou nas tardes de projeto de extensão, nas companhias de dança e me auxiliou em

momentos bons e ruins que acontecem no cotidiano, parceiro de vida que tenho eterna gratidão e amor. Obrigada!

À Escola de Dança Ribalta pela colaboração, parceria e confiança para este trabalho, em especial a tríade Marlene Andrade, Elizabeth Andrade e Mayrla Andrade que são base de sustentação da escola, ao professor Dejan Souza pela doação de sua aula, aos professores que nela trabalham e as alunas que me auxiliaram nos laboratórios práticos.

À Ribalta Companhia de Dança: Allan Lima, Ana Vitória, Anderson Amanajás, Andreia Amanajás, Dejan Souza, Jennifer Nascimento, Leonardo Bahia, Lindemberg dos Santos, Lidyane Ramos, Mauro Santos e Mayrla Andrade. Obrigada pelo apoio, amizade, confiança e relações de troca no fazer artístico.

À Associação Kouri de Artes Marciais (ASKAM), aos seus alunos e professores em especial Léia Kouri e Eliézer Kouri pelo apoio e auxílio na pesquisa do Karatê-do.

Ao meu melhor amigo e pessoa com quem amo partilhar a vida, Wedeson Leão pelo amor, incentivo e apoio incondicional. Obrigada pela paciência, pela força e, principalmente, pelo carinho. Valeu a pena toda distância, todo sofrimento, todas as renúncias. Hoje estamos colhendo, juntos, os frutos do nosso empenho!

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigada.

Por mais que o karatê seja uma das artes marciais mais refinadas, qualquer profissional que se gabe da quantidade de tábuas ou de telhas que pode quebrar com a mão ou que proclame ser capaz de retalhar carne ou de arrancar costelas é alguém que não tem a mínima ideia do que o karatê é realmente.

(Gichin Funakoshi)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal aplicar os princípios do *karatê-do* no processo de criação em dança. Busca-se refletir o processo coreográfico por meio dos fundamentos do *kata Taikyoku Shodan*. Como referencial teórico sobre processo de criação trago Fayga Ostrower (1987), sobre *karatê-do* os ensinamentos Gichin Funakoshi (2000) e, mais especificamente em dança Lindemberg dos Santos (2011) e Ana Flávia Mendes (2010). Trata-se de uma pesquisa ação por exigir o envolvimento ativo da pesquisadora e a ação por parte das pessoas comprometidas com o processo coreográfico na Escola de Dança Ribalta. Partindo de uma abordagem descritiva foi feita a análise do movimento conforme os estudos de Rudolf Laban (2002), Ciane Fernandes (2002) e Lenira Rengel (2006). Assim, o resultado revela mais um caminho para a criação na dança contemporânea.

Palavras-chave: Karatê-do. Processo de Criação. Dança Contemporânea.

ABSTRACT

This paper aims to apply the principles of karate-do in the creative process in dance. Seeks to reflect the choreographic process through the fundamentals of Taikyoku Shodan kata. As a theoretical framework about the process of creation Fayga bring Ostrower (1987), about the teachings of karate-Gichin Funakoshi (2000) and more specifically in dance Lindemberg dos Santos (2011) and Ana Flávia Mendes (2010). This is a search action to require the active involvement of the researcher and the action on the part of people committed to the choreographic process in dance school Ribalta. From a descriptive approach to motion analysis was done according to the studies of Rudolf Laban (2002), Ciane Fernandes (2002) and Lenira Rengel (2006). Therefore, the result reveals another way for the creation in contemporary dance.

Keywords: Karate-do. Process of Creation. Contemporane Dance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Gichin Funakoshi (1868-1957) 21

Figura 2: Cena do Espetáculo *Diversité* (2013) 29

Figura 3: Desenho espacial do *kata Taikyoku Shodan* 34

Figura 4: *Taikyoku Shodan* 35

Figura 5: Exercícios de braço em deslocamento 37

Figura 6: Exercícios de perna em deslocamento 38

Figura 7: Exercício das ações torcer e deslizar 39

Figura 8: Análise do material (1) 40

Figura 9: Análise do material (2) 41

Figura 10: Análise e discussão do material 41

Figura 11: Pesquisa de movimentos para criação (1) 42

Figura 12: Pesquisa de movimentos para criação (2) 43

Figura 13: Processo de criação (1) 43

Figura 14: Processo de criação (2) 44

Figura 15: Movimentos que indicam as quatro ações básicas de expressividade 45

SUMÁRIO

1. **INTRODUÇÃO** 13

2. **DANÇA E KARATÊ-DO** 16

2.1. A CRIAÇÃO NA DANÇA: CAMINHOS E POSSIBILIDADES 16

2.2. KARATÊ SHOTOKAN 20

3. **CORPOS QUE DANÇAM** 26

3.1. CONEXÕES DA DANÇA CONTEMPORÂNEA COM OS PRINCÍPIOS DO KARATÊ-DO 26

4. **PROCESSOS CRIATIVOS** 32

4.1. LABORATÓRIOS CORPORAIS 33

CONSIDERAÇÕES FINAIS 47

REFERÊNCIAS 49

1. INTRODUÇÃO

A motivação deste Trabalho de Conclusão de Curso partiu de uma investigação sobre o processo de criação em dança a partir dos princípios do *karatê-do*. A ideia surgiu na disciplina Metodologia da Pesquisa em Arte, no Curso da Licenciatura em Dança, com a Profª Drª Wlad Lima, no segundo semestre de 2011. Em 2013, ao partilhar a disciplina Composição Coreográfica, com o Prof. Dr. Paulo Paixão, o desejo de abordar o tema em uma pesquisa acadêmica se tornou mais desafiador.

Trago para este estudo a minha vivência na dança e a experiência no *karatê-do*, também proveniente do convívio com meio irmão Kallel Silva que é karateca faixa preta. Na academia Associação Kouri de Artes Marciais eu tive a oportunidade de ser monitora de uma turma de *karatê-do* e, neste ambiente pude intervir com aulas de dança, para auxiliar a turma na organização espacial e temporal, as quais estão inseridas na prática do *karatê-do*.

Compreendo que a possibilidade de criar danças está associada à prática do professor de dança em uma escola. Os tradicionais festivais propõem que grupos criem coreografias para serem apresentadas pelos alunos. Então, o professor – coreógrafo passa a ser pesquisador para que o trabalho seja feito da melhor maneira possível, em um processo de colaboração com os alunos.

Neste estudo, apresento caminhos e possibilidades para o processo de criação em dança, baseados nos princípios do *karatê-do* que geram movimentos que trazem um sentido para a criação na dança. O estudo foi realizado na Escola de Dança Ribalta[1]. Nesta escola, encontrei uma turma de bailarinas disponíveis para experimentação do processo de criação em dança.

Ressalto que entendo, neste trabalho, a técnica na dança como a melhor maneira de executar o movimento, com a finalidade de preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico. Bem como, é relevante citar que todo corpo possui sua individualidade e

[1] A Escola de Dança Ribalta fica localizada na cidade de Ananindeua/PA e possui duas salas de dança equipadas com som, barra para as aulas de balé clássico e linóleo. Tem 17 turmas divididas em três turnos, sendo que no período da noite funcionam as aulas para jovens e adultos além das aulas da Companhia de Dança. A Escola de dança Ribalta completou 20 anos de existência, ampliando insistentemente na formação, criação e difusão da dança, e o pertencimento dessa arte em Ananindeua. As luzes da Ribalta revelam a interdisciplinaridade entre as linguagens do balé clássico, danças regionais, sapateado, *jazz*, dança moderna e contemporânea presentes no resultado dos trabalhos no decorrer de todo ano. Com direção geral de Marlene Andrade. Fonte: Mayrla Andrade.

especificidades culturais e sociais. O corpo é quem nos caracteriza como indivíduo da maneira em que se expressa. Segundo Denise Siqueira, o corpo é:

> Suporte de identidades ao mesmo tempo em que matriz de significados, o corpo é portador de signos. Assim, não há corpo neutro, pois é modelado a partir de valores culturais e estéticos. O corpo é, então, um rico fórum para debate, uma vez que diferentes grupos sociais e sociedades o pensam de modo distinto (SIQUEIRA, 2006, p. 39).

No entanto, trago a seguinte questão para este estudo: De que forma o *karatê-do* pode contribuir para o processo criativo em praticantes da dança contemporânea?

Parto da hipótese de que o *karatê-do* é visto por muitas pessoas como uma prática que gera violência, algo que é bruto fisicamente, porém acredito que o *karatê-do* não gera violência e, sim, trabalha mentes e corpos para o aprimoramento técnico. Compreendo o *karatê-do* como uma luta com adversário, que pode ser vista como uma cena de dança de acordo com estética pós-moderna. No entanto, sabemos que o *karatê-do* não pode ser considerado artisticamente como dança. Mas a cena se revela pelo fato de ter movimentos memorizados, estudados e expressão. O praticante sente a forma de utilização do corpo assim como na dança, deve ser esteticamente bem apresentado como a dança.

O objetivo desta pesquisa se revela em aplicar os princípios do *karatê-do* no processo criativo em dança como estímulo à criação, a fim de resultar em movimentos que se integram no espaço e no tempo criando conexões entre a dança e o *karatê-do*.

A pesquisa bibliográfica alia-se a pesquisa-ação, que consiste na participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo. A pesquisa-ação é empregada:

> Quando concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo. Os pesquisadores e participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. Participante se desenvolve a partir da interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas (MINAYO, 2007; LAKATOS et al, 1986).

O referencial teórico constitui-se sobre processo criativo, de Fayga Ostrower (1987); sobre os princípios do *karatê-do*, de Gichin Funakoshi (2000); sobre os estudos do

movimento de Rudolf Laban (2002), Ciane Fernandes (2002) e Lenira Rengel (2006) e, sobre processo de criação em dança de Lindemberg dos Santos (2011) e Ana Flávia Mendes (2010).

A pesquisa justifica-se em apresentar uma experiência da dança com o *karatê-do*, para fins de criação artística e aprimoramento técnico. Em um trabalho acadêmico que revela conhecimentos para o entendimento da prática do *karatê-do* como princípio para o processo criativo em dança, pois o que está na base deste estudo é poder trabalhar o corpo para a disciplina, superando o limite da pessoa, respeitando sua cultura e individualidade corporal.

As regras impostas aos karatecas devem ser cumpridas ou não na sua formação. Estas regras são o *Dojo Kun.* Além de serem conhecidas como filosofias e regras, também são lemas do *karatê-do* que, apesar de não haver imposição de regras, há relações de troca com alunos e professores e, neste trabalho, as relaciono com o processo criativo em dança.

Apresento então, as seções que farão parte deste trabalho como a segunda seção intitulada Dança e Karatê-do que trata sobre os caminhos a serem utilizados para a criação na dança seguida dos princípios do *karatê-do*.

A terceira seção denominada Corpos que Dançam que estabelece a relação da dança contemporânea com os princípios do *karatê-do* e a relação com as ações corporais, conforme os estudos de Laban.

A quarta e última seção nomeada de Processos Criativos descreve e analisa a construção coreográfica resultado dos laboratórios práticos, que partiram dos princípios do *karatê-do* para a criação na dança.

2. DANÇA E KARATÊ-DO

2.1 A CRIAÇÃO NA DANÇA: CAMINHOS E POSSIBILIDADES

Atualmente, na dança contemporânea, o intérprete-criador ao se movimentar não é apenas visto como alguém que executa uma coreografia criada por outra pessoa e, sim, é tratado como um artista que colabora criativamente com seus movimentos, a partir de estímulos, dando respostas às inquietações propostas em um trabalho de criação coletiva. Nesse processo, ressalto a pesquisa criativa na busca de uma significação para o movimento expressando sentimentos mais profundos.

Assim, a comunicação do ser humano pode acontecer por meio da dança, orientando sua própria capacidade de ser compreendido e de compreender. Bem como, permite um passeio por um processo histórico que permeia diversas construções de pensamentos, estéticas, filosofias e modos de atuação em cena.

A dança se expressa por gestos e símbolos, apresentando-se como uma arte autônoma. Na dança, há estímulos e objetivos para resultar no movimento dançado. Cada movimento tem seu significado, não o significado direto do que se diz, mas sim uma significação desse movimento. Porém, pode ser executado de uma forma e entendido de outra maneira pelo espectador. No entanto, o corpo expressa e cria signos, os quais possuem vários significados e um sentido. Segundo Denise Siqueira:

> [...], pode-se afirmar que a dança é um sistema simbólico composto de gestos e movimentos culturalmente construídos e faz parte da vida das sociedades desde tempos arcaicos. Tal sistema pode expressar mensagens que contenham os mais variados objetivos e preocupações: do artístico e estético ao religioso ou militar. (SIQUEIRA, 2006, p. 93)

À medida que a dança se desenvolve, vários significados vão influenciando o corpo do intérprete-criador e esse corpo sofre várias transformações. Ele ultrapassa seus limites deixando de caracterizar aquele movimento como único, e o transforma, prolongando os gestos com suas características. Deste modo, os significados vão saindo de formas desenhadas e assumindo formas diferentes que transmitem sentido imediato como nuvens que se articulam e sofrem transformações imperceptíveis ao olhar do espectador.

Estas transformações são resultado da reflexão do intérprete-criador na arte que ele pratica. São pensamentos e palavras do que serviu de estímulo para seu movimento-gesto dançado, pois reflete sua realidade; na verdade o intérprete-criador sente a arte da utilização do corpo com suas especificidades culturais e sociais.

A transformação dos movimentos tem significações, cuja gestualidade carrega emoção e sentimentos. O gesto ganha contornos internos e torna mais expressivo o movimento dançado.

O encontro da dança com outras técnicas corporais estão imbricados para uma arte pessoal e deve estimular o ser humano não apenas no desenvolvimento da sua capacidade motora, mas também em sua reflexão sobre os seus gestos e movimentos corporais, favorecendo seu desenvolvimento integral e estimulando sua capacidade de expressão.

> Os gestos são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte do peso. Podem dar-se em direção do corpo, para longe dele, ou ao seu redor e podem também ser executados com ações *sucessivas* das várias partes de um membro (LABAN, 1978, p. 60).

Então, a qualidade dos gestos e suas transformações geram um sentido tanto para o intérprete-criador quanto para o público. Mesmo com significações claras ou abstratas, o intérprete-criador deve sentir de alguma forma a arte em que se integra, procurando entender a sua natureza e sua relação com o sentimento. Para Marly Meira o gesto é:

> [...] movimento do corpo que expressa intenção. Esse movimento pode ser acrescido dos instrumentos que a ele adere. Não se pode dar explicação causal satisfatória ao gesto pelo fato de ele ser manifestação do ser humano. O fenômeno do gesto tem sido analisado apenas em termos psicológicos, coreográficos ou estilísticos. [...]. O gesto representa simbolicamente algo que é distinto da razão. (MEIRA, 2003, p. 38)

A dança é fundamentalmente uma forma de sentimento em que o intérprete-criador trabalha suas práticas e conhecimentos. Um contínuo fazer-pensar, cuja dominante é o sentimento.

Encontrei um motivo que é aceito para a execução dos movimentos: a música. O intérprete-criador expressa aquilo que sente de acordo com o a música. Chego a concordar em parte com isto, a música é um grande facilitador do movimento. A dança e a música

caminham juntas. Acredito que atualmente não só a música traz esse conteúdo emocional, mas também, os princípios do *karatê-do* servem de caminhos e possibilidades para a emoção dançada.

É necessário então, pensar no movimento e no gesto, como sentimento demonstrado, em sua forma estética, assim como a musicalidade que influência e interpretação, tornando-o mais significativo.

Na compreensão dos movimentos, a prática da dança possibilita ao sujeito a construção para a cena, resultando num processo contínuo de transformação e agregação da estrutura do corpo, consigo mesmo e com o ambiente em que está inserido, que constantemente é trabalhado à medida que surge qualquer emoção ou pensamento por meio das sensações físicas, ou seja, o intérprete-criador tem a capacidade de compreender o corpo no espaço reconhecendo e significando seus próprios movimentos na dança. Por exemplo, o professor, coreógrafo e intérprete-criador Lindemberg Monteiro dos Santos que utiliza no processo de criação em dança a capoeira ressiginificada em movimentos da dança contemporânea:

> [...] A individualidade emerge nesse processo criativo por meio da busca dos movimentos singulares de cada indivíduo. A ressignificação se evidencia no processo do trabalho criativo e singular dos movimentos corporais, que transformam ou metamorfoseiam os significados dos movimentos da capoeira em movimentos de dança contemporânea (SANTOS, 2011, p. 83).

Este pensar debruça-se na compreensão de que a dança que interpretamos é nossa vivência, nossa história e, por meio dela podemos comunicar aos outros nossa realidade física, mental e espiritual.

Neste estudo, sinalizo um caminho para o processo criativo em dança, por meio de um corpo mais expressivo, por meio de um código individual, baseado nos princípios do *karatê-do* que geram movimentos, trazendo um sentido interno para a criação na dança.

Destaco que criar é poder dar forma a algo novo. Esse novo gera novas combinações que se estabelecem para a mente humana, ou seja, uma nova compreensão. Essa compreensão abrange a capacidade de relacionar, ordenar, configurar e significar. É um agir integrado ao viver humano que tem sua realidade social e cultural que moldam seus valores de vida. Segundo Fayga Ostrower isto significa que:

> As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana, e unicamente o trabalho artístico é qualificado de criativo. Não nos parece correta essa visão de criatividade. O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. (OSTROWER, 1987, p. 5)

Por meio destes argumentos, a busca de significados reside à motivação humana de criar. O homem cria por necessidades existenciais, como andar, falar, escrever, pois precisa viver e comunicar-se com os outros. O potencial criador está em constantes transformações e está devidamente ligado à sua forma cultural, articulando-se por meio de sua sensibilidade.

As experiências de vida geram um significado do que conseguimos relacionar e dar forma, um exemplo disso é o meio em que vivemos, um ambiente cheio de formas, ou melhor, nos movimentamos entre formas.

> Nós nos movemos entre formas. Um ato tão corriqueiro como atravessar a rua – é impregnado de formas. Observar as pessoas e as casas, notar a claridade do dia, o calor, reflexos, cores, sons, cheiros, lembrar-se do que se tencionava fazer, de compromissos a cumprir, gostando ou detestando o preciso instante e ainda associando-o a outros – tudo isto são formas em que as coisas se configuram para nós (OSTROWER, 1987, p. 9).

Compreendo que no processo de criação em dança os movimentos surgem deum estudo aprofundado do que se deseja trabalhar. São dirigidas pelo conhecimento até ganhar forma. Várias possibilidades vão se estabelecendo no corpo sem perder sua relação com o corpo do outro e com o espaço ao redor. Desse modo, encontra-se um nexo para as novas possibilidades de criação. Segundo Silvia Soter, essas possibilidades vão construindo um diálogo:

> [...] os métodos de composição e criação de artistas em dança, constatamos que cada artista e/ou grupo se apoia em uma forma própria de lidar com a questão. A multiplicidade de caminhos e os processos de criação e de composição indicam-nos como é difícil – talvez mesmo impossível – tratar desse tema em linhas gerais. Os métodos, aqui entendidos como caminhos adotados para se chegar a um fim específico, estarão intimamente ligados à obra, àquilo que afinal chega à cena, e poderão variar de artista e até, em alguns casos, de uma para outra peça do mesmo criador (SOTER, 2012, p. 93).

A partir desse pensamento percebo que o Karatê-do sugere ao corpo muitas inspirações. Traz um sentido interno para o intérprete-criador. Cada corpo tem seu potencial criador, essa criatividade se amplia com as novidades que chegam a esse corpo. O intérprete-criador não perde o que já foi trabalhado, mas também não negligencia o aperfeiçoamento técnico de novidades para seu domínio criador artístico.

2.2 KARATÊ SHOTOKAN

O praticante do estilo *Shotokan*[2] de *karatê-do* – tem uma compreensão maior do modo de viver e de pensar a partir da arte da autodefesa. A origem dessa arte permanece impenetravelmente oculta pelas lendas, mas um fato é que ele se enraizou e é amplamente praticado em toda a Ásia, entre povos que professam credos distintos.

No decorrer da história da humanidade, as artes de autodefesa específicas atraíram seus próprios seguidores nas diversas regiões da Ásia. O *karatê-do* se relaciona com as outras artes de autodefesa orientais, embora seja ele, atualmente, a mais praticada de todas.

Há um ditado popular oriental, dentre vários existentes, que é largamente contraditório, mas para o Karateca tem um significado importante à sua técnica. O ditado diz que "movimento é não-movimento, não-movimento é movimento". Atualmente, essa tese no Japão é aceita pelos educadores e para eles, um japonês que busca a autoiluminação dirá que está treinando sua barriga.

No entanto, a expressão apresenta amplas implicações, sua origem se encontra na necessidade de enrijecer os músculos abdominais, um pré-requisito para a prática do karatê-do, que afinal de contas é uma técnica de combate. Levando estes músculos a um estado de perfeição, fazendo com que o Karateca seja capaz de controlar não somente os movimentos de suas mãos e pés, mas também sua respiração.

O *karatê-do* deve ser quase tão antigo quanto o homem, que desde seus primeiros dias se viu obrigado a enfrentar, desarmado, as forças agressivas da natureza, animais selvagens e inimigos entre seus semelhantes humanos. Logo, o homem aprende que é insignificante em relação às forças naturais e que a acomodação era mais sensata que a luta. Entretanto, em

[2] *Shotokan*: É um dos vários estilos do *karatê-do* criado em Tóquio, 1922 – "SHO" significa pinheiro, "TO" significa ondas ou o som que as árvores fazem quando o vento bate nelas e "KAN" significa lugar ou escola. Fonte: Karatê-Do Shotokan / Professor – Felipe Reis - SP

busca de um equilíbrio maior, na agressividade com os humanos, ele foi obrigado a desenvolver técnicas que lhe permitissem defender a si mesmo e derrotar o inimigo. Para isso, deveria ter um corpo saudável e forte. Assim, as técnicas começaram a desenvolver-se e foram incorporadas ao *karatê-do*.

No Japão durante muitos anos, o *karatê-do* continuou confinado. Aparentemente, não era praticado por outras pessoas até que os samurais[3] passaram a treinar no recinto dos templos e, assim, ficaram sabendo da existência da arte.

Nos últimos cinquenta anos, o *karatê-do* foi aperfeiçoado em uma prática que conhecemos atualmente pelo Gichin Funakoshi, pai do karatê moderno, como mostra a figura abaixo, homem extraordinário para os amantes da prática. Ele jamais se desviou de seu modo de vida, o modo do samurai.

Figura 1: Gichin Funakoshi (1868-1957)

Fonte: http://www.budokan.com.br/historia/funakoshi.htm.

Último acesso em 19/05/2014.

[3] Samurai: O nome "samurai" significa, em japonês, "aquele que serve". Os samurais prezavam particularmente o treinamento militar. Através das artes marciais, era fortalecida tanto a sua técnica quanto o seu espírito. Mais do que acertar um alvo com sua flecha ou cortar algo com sua espada, um samurai sempre visava refinar seu espírito, com a autodisciplina e o autocontrole, para assim estar sempre preparado para as situações mais adversas possíveis. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Samurai. Último aceso em: 05/06/2014

Funakoshi era um tanto excêntrico, mas ele seguia o código moral e ético de seus ancestrais, e também nunca se permitiu pronunciar os nomes de objetos tão mundanos, por exemplo, meias. Pois para ele essas palavras estavam associadas a algo impróprio ou indecente. Ele representava não só o fato de o *karatê-do* ser um método de defesa sem armas, mas também representava o próprio espírito do *karatê-do*, que é esvaziar o corpo de todos os desejos e vaidades terrenas. Funakoshi era um mestre notável e reverenciado. Dos seus ensinamentos ressalta-se que:

> Como sobre a face polida de um espelho, se reflete tudo que está diante dele como um vale calmo transmite os sons mais doces, assim o estudante de karate, deve ter seu espírito livre de egoísmo e das coisas materiais, num esforço por reagir a tudo que pode parecer adverso a ele. (FUNAKOSHI, 1936) [4].

O *karatê-do* é acima de tudo uma arte marcial que põe a prova o caráter, a personalidade, a alma e o organismo de quem o pratica, levando-o a uma luta interna para desafiar e vencer a si mesmo. Entende-se que na área do *karatê-do* pode-se trabalhar um corpo na regra da disciplina superando o limite do aluno e havendo a troca entre aluno e professor sem as questões de imitação. Na verdade a pessoa deve sentir de alguma forma a arte da utilização do corpo, expressar-se de maneira na qual o próprio corpo entenda o movimento e não apenas execute o movimento por imitação. Segundo Funakoshi (2000, p. 90):

> Aquele que está consciente de suas próprias fraquezas será senhor de si mesmo em qualquer situação; somente uma pessoa verdadeiramente fraca é capaz de coragem verdadeira. Naturalmente, um praticante verdadeiro deve aperfeiçoar sua técnica através do treinamento, mas nunca deve esquecer que somente através do treinamento será capaz de reconhecer suas próprias fraquezas.

O objetivo do *karatê-do* é a perfeição da mente e do corpo, quem estuda e o pratica deve conhecê-lo não somente com os olhos que estão em sua frente, mas também com os olhos da alma. Esta é a conclusão perfeita que o praticante de *karatê-do* sempre deve lembrar.

[4] Fonte: http://ceemc.com.br/conteudo.php?id=71 Último acesso em: 30/05/2014.

O *karatê-do* impregna o corpo de técnicas das artes marciais, supera limites e tem como princípios expressão, força, agilidade, lentidão e respiração. Nesta pesquisa, estes fatores foram utilizados como motivos para criação em dança.

Nas aulas de *karatê-do*, são levados a sério os seguintes aspectos: a concentração e o estado de espírito. Sem concentração e um estado de espírito leve, pouco serve à técnica, devendo estes dois atributos expandir-se com a prática e determinação.

Esses atributos também são compreendidos como uma possibilidade de relacionar ao processo de criação em dança, gerando conexões de conhecimento em um trabalho interdisciplinar e multidisciplinar. Então os princípios do *karatê-do* tornam o corpo sede de signos e constrói significados.

No *karatê-do* uma de suas práticas são os *Kata*[5], pois são a essência do estilo do karatê-do, neles estão contidas as técnicas de grandes mestres. Funakoshi (2000, p. 89) também define que "são movimentos graciosos, semelhantes aos usados em vários tipos de dança.".

Cada *kata* representa uma situação diferente pela qual o karateca está passando. Sendo que os *kata* só terão o seu significado realmente compreendido por aquele que os pratica com maior frequência. Um grande mestre do passado disse que um *kata* só deve ser mostrado a outros, quando ele for praticado 10.000 vezes, com uma pratica dessa quantidade pode realmente alcançar o real significado de cada técnica contida no *kata* e não a simples ordenação dos movimentos, pois o *kata* não deve ser dublado e sim vivido, deve-se incorporar a situação para que ele possa vir a ter um proveito real para o praticante.

Foi iniciado por pessoas que eram proibidas de portar armas e, por isso, o caminho das mãos vazias. Mas essas mãos vazias tornam-se cheias de intensões para exercícios práticos. Então, criaram a arte de lutar sem armas e fazia com que o praticante aplicasse golpes e cotoveladas no ar com o adversário imaginário, permanecendo assim, até os dias de hoje.

Encontra-se no *karatê-do* diante de sua ética, bases filosóficas que são impostas aos karatecas como regras e devem ser cumpridas ou não a formação de karateca. Estas regras são

[5] Kata é uma luta com o adversário imaginário que tem um seguimento de movimentos do Karatê codificados com esmero, executados na mesma maneira e direções. Conjunto de golpes realizados numa sequência previamente definida e que durante anos foi à única maneira de se praticar karate. Cada kata tem uma especificidade e se destina a desenvolver determinadas habilidades. A palavra KATA não tem plural, só deve ser escrita no singular mesmo que falemos de mais de um kata.

do *Dojo Kun*[6], que servem de base na aplicação no processo de criação em dança. São cinco lemas que têm sido passados desde os tempos mais antigos até o presente.

O propósito do *Dojo Ku*n é dar justificação ética para os praticantes de *karatê-do* e guiar as crianças para a prática correta do karatê-do. São elas: esforçar-se para formação da personalidade, cultivar o espírito de empenho, dar importância à cortesia, conter o espírito de agressão e fidelidade para com o verdadeiro caminho da razão.

Funakoshi também criou 20 ensinamentos chamados de *Niju Kun*[7] são eles: O karate começa e termina com saudação; No karate não existe atitude ofensiva; O karate é um assistente da justiça; Antes de julgar os demais, procure conhecer a si mesmo; O espírito é mais importante do que a técnica; Evitar o descontrole do equilíbrio mental; Os infortúnios são causados pela negligência; O karate não deve se restringir ao Dojo; O aprendizado do karate deve ser perseguido durante toda a vida; O karate dará frutos quando associado à vida cotidiana; O karate é como água quente. Se não receber calor constantemente esfria; Não alimentar a ideia de vencer, pense em não ser vencido; Adaptar sua atitude conforme for o adversário; A luta depende do manejo dos pontos fracos e fortes; Imagine que os membros dos adversários são como espadas; Para o homem que sai do seu portão, há milhões de adversários; No início seus movimentos são artificiais, mas com a evolução tornam-se naturais; A prática de fundamentos deve ser correta, porém sua aplicação é diferente; Não esqueça de aplicar: (1) alta e baixa intensidade de força, (2) expansão e contração corporal e (3) técnicas lentas e rápidas; Estudar, praticar e aperfeiçoar-se sempre.

Percebo também que, assim como na dança, o *karatê-do* torna "um corpo dócil que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado." (FOUCALT, 1987, p. 163).

> Assim, o que antes era considerada uma característica corporal inata, que era dada ao sujeito em seu nascimento, passa a ser encarada de forma diferente: o sujeito tem de ser treinado, tem de exercitar-se de acordo com determinada disciplina para adquirir o corpo de um soldado. Desse modo torna-se um corpo dócil. (SIQUEIRA, 2006, p. 57).

[6] Dojo Kun: São lemas do espaço de treinamento do Karatê, traduzidas por Shihan Pedro Yamaguchi – Faixa Preta 7º Dan. Fonte: ASKAM (Associação Kouri de Artes Marciais - Ananindeua/PA).

[7] *Niju Kun:* é a síntese do pensamento do criador sobre como deve ser o espírito do praticante de karate. São vinte preceitos cujo propósito é dar subsídios à cerca da prática cotidiana do karate, servindo também como um guia para o autoconhecimento.

O conceito de corpo dócil pode ser difundido pelas técnicas corporais da dança e do *karatê-do* por meio da disciplina, a fim de incentivar o aprimoramento técnico dentre outros fatores que essas práticas impõem.

> A disciplina a que o corpo moderno foi submetido é resultante do controle de operações do corpo, sua sujeição e a imposição de uma relação de docilidade-utilidade. [...] A disciplina fabrica corpos submissos e exercitados, corpos dóceis; aumenta sua força em termos econômicos de utilidade e diminui sua força em termos políticos de obediência; submete o corpo a um determinado tempo e a um espaço específico (SIQUEIRA, 2006, p. 57-58).

Por outro lado, compreendo que o ensino da dança que não submete os intérpretes-criadores a pensar, é considerado como depósito de informações, apenas transfere conhecimentos para arquivá-los. Esse entendimento sugere que os intérpretes-criadores fiquem subordinados a ter o status que na prática tudo se entende e que na teoria nada se aprende.

O que livra o intérprete-criador dessa prática de aprendizado errônea na dança é sua curiosidade aguçada de querer saber das coisas que lhe foi ensinado; ter uma disciplina de aprendizado. Cabe aos docentes da dança um ensino criativo e estimulante para bons resultados.

Vale destacar que, aqui nesta pesquisa, os intérpretes-criadores são os principais sujeitos, os quais no momento da criação propuseram movimentos cheios de significados e intenções por meio do *karatê-do*.

Acredito que a partir de uma conexão dos princípios do *karatê-do* com o processo de criação em dança, atingimos um nível de expressão e comunicação entre linguagens que se adequa ao potencial criador. Sem exigências e métodos de disciplina rigorosos que levam intérpretes-criadores para a cena como militares em um dia de marcha.

3. CORPOS QUE DANÇAM

3.1 CONEXÕES DA DANÇA CONTEMPORÂNEA COM OS PRINCÍPIOS DO KARATÊ-DO.

Percebo que há muitas opiniões e discussões sobre o conceito de dança contemporânea. Sabe-se que a mesma vem se renovando e agregando novas proposições cênicas.

Acredito que a pós-modernidade ajuda a compreender a dança contemporânea assim como, os processos de experimentações nos levam a dança contemporânea.

> Ressalta-se que a dança contemporânea aproxima-se de uma prática que é processo. Aos poucos fomos compreendendo que não se trata de uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim de um jeito atual de pensar a dança, em que não existem padrões de corpo ou movimento. Esta dança, portanto, não precisa assombrar por peripécias virtuosas e nem partir da premissa de que há "corpos eleitos". [...] Dançar na contemporaneidade altera o ato de criar, é uma prática de trabalho articulado, envolvendo o ensino, a pesquisa, a criação e contextualização da realidade, buscando atingir o saber diferenciado, [...]. (FERREIRA, 2012, p. 65-64)

Nessa perspectiva, compreendo que mesmo que alguns intérpretes-criadores tenham impregnado em sua linha de movimento gestos de técnica da dança acadêmica, por exemplo, o balé, acredito que não há como apagar a técnica existente, e, sim, realçar e permitir que ela possa gerar uma nova experiência de movimento com várias sensações, assim como é capaz de estimular os canais de percepção, os quais deverão estar sempre associados às experiências anteriores e pessoais.

> A dança pode ser considerada uma linguagem cênica produtora de espaços abertos ao inusitado. Não precisa ser compreendida como técnica codificada, mas pode ser vista como processo que permite descobrir e elaborar maneiras diversificadas de desenvolver vocabulário corporal e expressão por meio do movimento. (MENDES, 2010, p. 113).

Partindo desse pensamento, vejo a dança contemporânea como um caminho para novas experiências e vivências corporais. As vivências corporais vindas do passado experimentadas no presente geram novos pensamentos, mas essas vivências e informações não ficam estagnadas, elas continuamente vão transformando o corpo do indivíduo. No

entanto, essas novas vivências precisam de certo aprimoramento técnico para ser experimentadas.

Observo que a técnica é a melhor forma de executar uma ação, não é algo cristalizado-sistematizado, mas sim cristalino que sempre está em constantes mudanças para chegar a um novo território. São caminhos para tornar o corpo sensível para o espaço cênico. Por outro lado, a técnica é vista como algo que exige pura habilidade para execução dos movimentos.

Por exemplo, a técnica do balé clássico foi criada por volta do século XVI. Foi sistematizada e, por isso, há o pensamento de que existe a consolidação da técnica. Contudo, entendo que ela foi atualizando-se em diferentes metodologias de aplicação e é renovada a cada corpo, assim ela não permanece consolidada como iniciou.

Para Luiza Souza (2013) a técnica é compreendida como:

> O "produto" da dança (por excelência o movimento) instaurado nos diferentes contextos de criação, recepção e transmissão cabíveis a todo e qualquer processo artístico, independente da estética promotora do mesmo, não pode prescindir do comprometimento com um fator determinante para a elaboração de tais conteúdos. A este fator comumente chamamos de técnica.[8]

Na dança contemporânea, percebo a pesquisa do processo de investigação do movimento, o que leva a novos caminhos, tornando o corpo cheio de sentidos, pois não é uma técnica, e, sim, uma linguagem que prioriza a pesquisa corporal gerando territórios para o corpo cênico.

O domínio do movimento é o trabalho da ação corporal do intérprete-criador. Cada gesto e intenções tem sua especificidade. Os detalhes dos movimentos explorados em cena revelam o que eles querem dizer diante da ação.

Baseados no estudo do movimento de Rudolf Laban[9], mais precisamente, em seus fatores: fluência, espaço, tempo e peso, os intérpretes-criadores interagem no espaço cênico realizando um conjunto de ações corporais. Dançando o intérprete-criador expressa por meio

[8] Considerações acerca da noção de técnica em dança/ Luiza Monteiro e Souza.

[9] Rudolf Laban, também conhecido como Rudolf Von Laban, nasceu em 15 de dezembro de 1879, em Pretsburg**,** Áustria-Hungria atual Bratislava**,** Eslováquia**,** e faleceu em 01 de julho de 1958**,** em Weybridge**,** Inglaterra**.** Dançarino e coreógrafo, foi considerado o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro". Dedicou-se ao estudo e à sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Segundo Lisa Ullmann (1978, p. 9), Laban "criou vários centros de pesquisa buscando o retorno aos movimentos naturais na sua espontaneidade e riqueza, e na plena vivência consciente de cada um deles, a acarretar em desenvolvimento amplo e profundo em quem o pratica".

de movimentos, mas essa expressividade é resultado da combinação dos fatores contidos na execução do movimento. A expressão do corpo, um dos princípios do *karatê-do* acontece pelo movimento por meio do que os intérpretes-criadores pensam e executam corporalmente.

Entendo que os processos de criação na dança tem se apresentado de diversas maneiras resultando em espetáculos. Sinalizo como um dos objetivos da dança para os intérpretes-criadores é contextualizar o modo de vida, os costumes, enfim a vida na sociedade.

É imprescindível assim, que os intérpretes-criadores na dança contemporânea recebam estímulos dados por novas metodologias, buscando ir por caminhos diferentes do habitual, por exemplo, o do karatê-do.

Remarco que a proposta desta pesquisa é aplicar os princípios do *karatê-do* no contexto da dança, focalizando o processo de criação. Assim, a tarefa é contribuir como um caminho de possibilidades de conexão entre a dança e os princípios do *karatê-do*, a fim de facilitar a espontaneidade e a criatividade, respeitando a individualidade e limitações de cada intérprete-criador, e estimulando o pensar a dança de forma consciente e integral.

Ao trazer os princípios do *karatê-do* para o processo de criação em dança relaciono a questão da transformação dos movimentos corporais, ou seja, a aplicação traz a transformação do intérprete-criador a um corpo sensível.

Os corpos são preparados e submetidos a mudanças. O *karatê-do,* nesta pesquisa, é um caminho para o processo criativo em dança, pois melhora o rendimento, a força, a respiração, o aprimoramento técnico, o estado de prontidão entre outros aspectos evidenciados tanto no *karatê-do* quanto na dança, para o trabalho corporal dos intérpretes-criadores.

No *karatê-do,* o *Kata* pode ser uma dança interna, mas compreendo como uma prática capaz de gerar e expressar movimento para a cena. Com base nisso, trago a observação de Funakoshi (2000, p. 44):

> É minha observação pessoal que as danças folclóricas de Okinawa utilizam diversos movimentos que são semelhantes aos usados no karatê, e o motivo disso, creio, é que os especialistas que praticavam a arte marcial às escondidas incorporaram aqueles movimentos nas danças para confundir as autoridades ainda mais. [...]. Os dançadores de Okinawa, de ambos os sexos, usam as mãos e os pés muito mais vigorosamente, e tanto sua entrada na área de dança como sua saída lembram o começo e o fim de qualquer kata do karatê.

A luta com o adversário imaginário pode ser vista como uma cena de dança de acordo com a estética pós-moderna. No entanto, sabemos que não pode ser considerada artisticamente como dança. Mas, no meu entendimento a cena se revela pelo fato de ter movimentos memorizados, estudados, além de apresentar expressão, o praticante sente a forma de utilização do corpo assim como na dança. É esteticamente bem apresentado como a dança.

Por outro lado, na imagem a seguir, verifica-se a presença de gestos esportivos, como por exemplo, no espetáculo *Diversité*, da academia Olimpia, em Porto Seguro/BA que reuniu dançarinos convidados, formados na escola do teatro Bolshoi, atletas da seleção brasileira de karatê e campeãs sul-americanas, o qual agregou em sua concepção a dança contemporânea, a dança do ventre e o balé clássico com movimentos de desportos, como o *karatê-do*.

Figura 2: Cena do Espetáculo *Diversité* (2013).

Fonte: http://www.otempo.com.br/interessa/viagens/espet%C3%A1culo-diversit%C3%A9-mistura-dan%C3%A7a-com-modalidades-esportivas-1.729319 Último acesso em: 02/06/2014

O processo criativo em dança por meio dos princípios do *karatê-do* ocorre a partir da submissão dos corpos à aplicabilidade de exercícios constantes, para execução de movimentos que trazem um sentido interno para o intérprete-criador.

Na escola de dança, local da experimentação, foi observado os primeiros momentos de experimento das alunas, com a estratégia aplicada. Na ocasião, foi possível perceber as dificuldades e/ou facilidades nos exercícios mais importantes que são: aplicação da alta e baixa intensidade de força, expansão e contração corporal, movimentos lentos e rápidos, os quais serão comentados na próxima seção. Assim como, verifiquei que as ações corporais, foram alteradas pelas atitudes das intérpretes-criadoras, permitindo maior consciência corporal do movimento.

Desse modo, a pesquisa utilizou-se do estudo do movimento proposto por Rudolf Laban – aporte teórico desta pesquisa – por meio dos fatores de movimento espaço, peso, forma e do fluxo, os quais combinados geram as oito ações básicas de esforço: Flutuar, socar, pontuar, deslizar, chicotear, torcer, pressionar e espanar.

Como afirma Rengel (2006, p. 128) "Laban analisando as ações corporais e combinando os fatores de movimento, discriminou "oito" ações básicas de esforço, também chamadas de as oito dinâmicas de movimento". Percebe-se que:

> Nessas ações, a presença dos elementos de esforço espaço, peso e tempo é bem evidente (a fluência surge nessas ações como "um toque especial", cada uma delas pode ser feita com nuanças de fluência livre e/ou contida). As ações básicas de esforça representam a ordenação dentre as possíveis combinações das qualidades dos fatores de movimento (RENGEL, 2006, p. 128).

Nos estudos de Laban, o corpo expressa a capacidade da conscientização das características das ações para o processo pessoal de criação, sendo que todas as ações são realizadas no espaço do corpo. Em contato com o espaço ao redor, o corpo estabelece contato e interage com o ambiente.

No processo de criação, o sistema de análise do movimento de Laban é de grande importância para pensar o movimento na dança. Por outro lado, observo os estudos de Laban diariamente no cotidiano, os quais ampliam os conhecimentos das ações corporais.

Nas atividades de dança, trabalha-se o corpo com todos os movimentos possíveis. Esses movimentos vão sendo realizados em todas as dimensões e direções corporais e nestes

exercícios, a liberdade e a pesquisa de movimento vão fornecendo ao intérprete-criador a possibilidade de criação de seu repertório de movimento, bem como, o intérprete-criador tem ganhos expressivos frente à expansão dos limites de sua dança para a cena. A compreensão dessas ações foi de suma importância para a análise dos movimentos no processo de criação da dança contemporânea com os princípios do *karatê-do*.

4. PROCESSOS CRIATIVOS

No ato de criar, os intérpretes-criadores advindos de diferentes técnicas corporais tornam-se autônomos, objetivando a investigação de novas possibilidades de criação em dança.

Ainda que o intérprete-criador possua técnica corporal, a mudança do corpo vai além da mudança pessoal, pois ele cria sua própria linguagem, depois de uma nova técnica recebida. O corpo expressa pensamentos, emoções e reações, a partir de novos estímulos, que provocam no corpo a renovação do movimento.

O processo de criação a partir dos princípios do *karatê-do* geram saberes indispensáveis à prática da dança, os quais trouxeram novas experiências às intérpretes-criadoras.

Como as alunas já possuíam uma técnica de dança impregnada no seu fazer artístico, isso não foi descartado, apenas elas foram estimuladas a criar conexões com o *karatê-do*, a partir de uma prática que não é somente transferência de conhecimento, mais, sim, uma possibilidade para formar alunas pensantes. É neste sentido que quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender, gerando relações de troca.

A partir do momento que as alunas passaram a utilizar os movimentos comuns do cotidiano, juntamente com a compreensão dos princípios do *karatê-do*, a dança é compreendida e torna a aula mais dinâmica. Isso fez com que as alunas se sentissem mais interessadas em aprender e conhecer a prática do *karatê-do*.

A aceitação do novo e a rejeição a qualquer forma de discriminação exige risco ao ensinar. A tarefa realizada nos laboratórios corporais foi desempenhar a prática da criação em dança inteligível, desafiando as alunas a produzir sua compreensão por meio dos princípios do *karatê-do*. Foi necessário então, que as experiências das alunas criassem uma relação com a nova prática, mas sempre respeitando e trabalhando junto às emoções e as suas individualidades.

Para a investigação e pesquisa coreográfica, foram proporcionadas as alunas a possibilidade de vivenciarem diferentes estímulos durante os laboratórios práticos, fazendo com que as elas fossem capazes de elaborar seus próprios caminhos e ferramentas para a descoberta de movimentos, influenciando a compreensão de seus fazeres, suas formas e significação.

4.1 LABORATÓRIOS CORPORAIS

Nos laboratórios, as alunas da turma de dança contemporânea, da Escola de Dança Ribalta, na faixa etária de 12 a 15 anos, que já possuíam uma técnica corporal, experimentaram a aula que teve como tema a composição coreográfica a partir dos princípios do karatê-do.

A aula objetivou exercitar a criação na dança a partir dos movimentos e regras do *karatê-do*, a fim de incentivar o desenvolvimento das potencialidades de movimentos individuais das alunas.

A metodologia aplicada no laboratório teve como estratégia de ensino uma aula prática expositiva dialogada que se desenvolveu a partir dos estudos teórico-práticos da dança, enfatizados por meio das ações corporais de Laban.

Para isso, utilizei somente quatro ações básicas de esforço, conforme Laban, que foram: socar, pontuar, torcer e deslizar, pois são os elementos encontrados no *kata – Taikyoku Shodan.*

Este *kata* tem movimentos simples de ataques e defesas em diferentes direções. É utilizado para os exames de faixa branca na academia ASKAM – Associação Kouri de Artes Marciais. No entanto, o *Heian Shodan* geralmente é o primeiro *kata* que se aprende no karatê *Shotokan* na faixa branca. Porém, nesta academia o *kata* utilizado para o exame de faixa branca é o *Taikyoku Shodan*, pois é mais simples para o aprendizado e não possui muitos giros. Ambos os *kata* tem a mesma base e nos exames os praticantes devem falar o *Dojo Kun* com sua tradução.

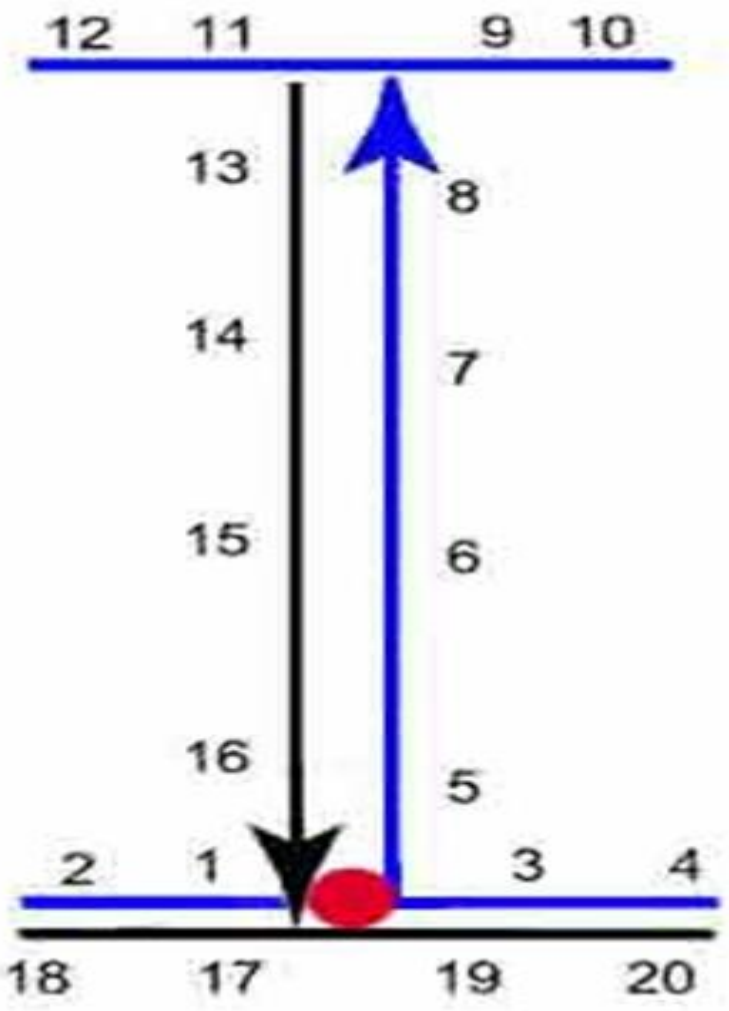
O *Taikyoku Shodan* é um *kata* que é composto pelo domínio dos bloqueios, ataques e deslocamentos de base, de onde provem a formação do corpo do karateca e 20 movimentos, que tem sua nomenclatura elaborada por Gichin Funakoshi. Nesta pesquisa, eles não irão ser citados, pois não foram apresentados esses movimentos nos laboratórios.

Este *kata* proporciona a quem o pratica um bom equilíbrio e liberdade total dos movimentos, então o corpo repete sem interrupções os mesmos movimentos nas aulas de *karatê-do*, permitindo maior velocidade e outras particularidades referentes a esta primeira fase do *karatê-do*.

O *kata Taikyoku Shodan* é um preparador para os subsequentes *kata*, que de certo modo são semelhantes em suas exigências nos exames de faixa, mas o grau de dificuldade vai aumentando para o aperfeiçoamento técnico.

Este *kata*, assim como os outros se desenvolve no espaço. Sua organização espacial tem o formato de um "I" maiúsculo e apresenta o desenrolar do exercício em duas fases, ida e volta. Na figura abaixo, o praticante está simbolizado pelo ponto vermelho, os deslocamentos são simbolizados pelos números e setas.

Figura 3: Desenho espacial do *kata Taikyoku Shodan*.

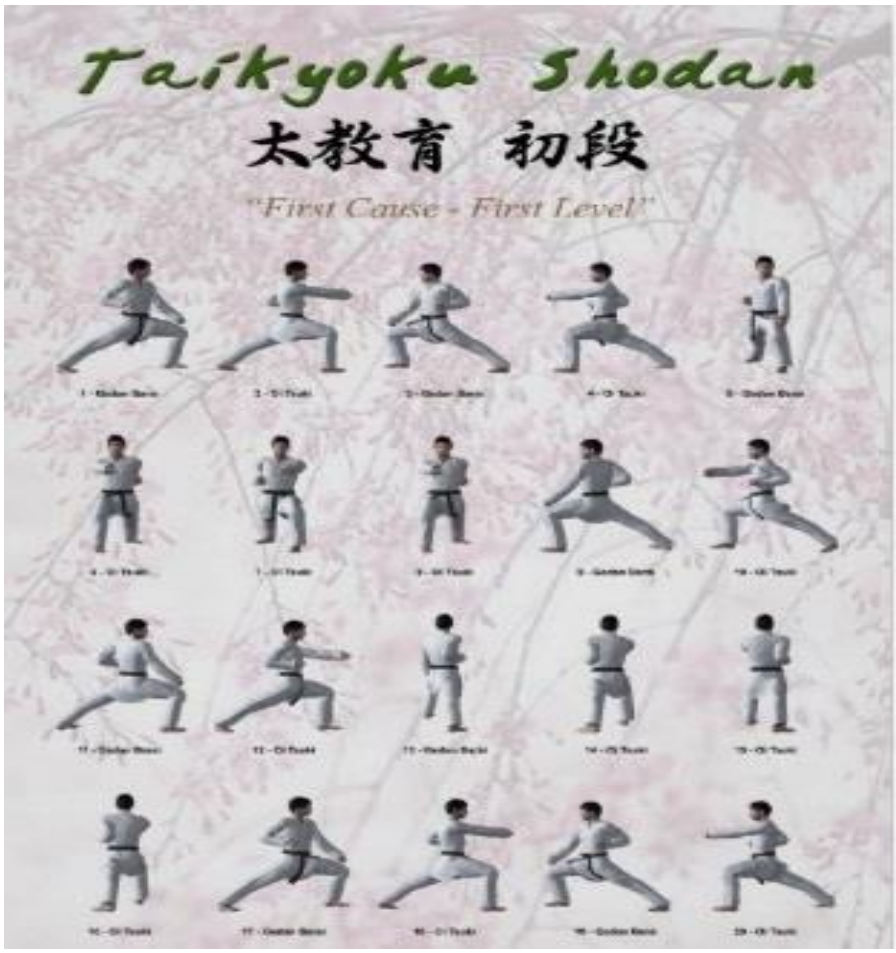


Fonte: http://www.traditionalkaratecenter.com/TaikyokuShodan.htm. Último acesso em: 19/05/2014

O corpo durante o kata deve estar sempre em um estado de prontidão do início ao fim da apresentação, os quadris se mantem na linha da coluna vertebral, não ascendem, assim os corpos são obrigados a reagir com perfeição.

A figura abaixo apresenta a movimentação do *Taikyoku Shodan*, com suas direções e posições.

Figura 4: *Taikyoku Shodan*.



Fonte: http://www.zazzle.com.br/taikyoku_shodan_primeiro_kata_impressao-228277078292775219. Último acesso em: 21/05/2014

Primeiramente, no laboratório, foi visualizado pelas alunas um vídeo do *kata* escolhido para a prática, sendo que as mesmas só visualizaram o vídeo uma vez, para não serem sensibilizadas à criação na dança pelos seus verdadeiros movimentos. Elas tomaram conhecimento sobre o que são as ações de acordo com Laban, vindo desde os fatores, associados as suas qualidades, que geram as oito ações de esforço, principalmente em relação às quatro ações presentes no *kata*.

A curiosidade das alunas foi aguçada quando dei por referência que o *kata* pode ser conhecido como o "balé da morte" [10], segundo uma página de pesquisa na internet. Naquele momento, parecia que elas poderiam dominar alguém com gestos e movimentos de sua dança.

Compreendo que o caminho para o processo de criação em dança, nesse trabalho, se deu por meio da percepção e sentimentos criados pelas alunas a partir do *karatê-do*, como de modo individual para preencherem os seus espaços de sentido para a criação em dança, associada as suas experiências anteriores.

O trabalho de criação é, então, redobrado. As alunas passaram a ter responsabilidade sobre suas criações, sendo convidadas a deixar de lado a questão da cópia e repetição, ou melhor, deixaram o papel de simples repetidoras do movimento de um coreógrafo, para serem intérpretes-criadoras, buscando em seu corpo, em sua experiência, o sentido interno para os movimentos a serem executados, os quais passaram pelos princípios do karatê-do para terem seu código individual. A fim de construir um processo coreográfico em dança, partindo dos princípios do *karatê-do*, os laboratórios iniciaram com aquecimento no chão em decúbito dorsal, primeiramente inspirando e expirando, trabalhando o princípio da respiração.

Em seguida, as alunas moviam as articulações do corpo, por meio de movimentos sutis, começando pelos dedos dos pés e das mãos, até chegar aos movimentos amplos das articulações, fazendo com que todas as partes do corpo trabalhassem. A partir daí, elas foram orientadas a não permanecer no mesmo lugar e, sim, deslizar no chão ocupando o espaço.

À medida que elas foram finalizando o aquecimento do corpo, elas foram passando pelos níveis baixo e médio para chegarem ao nível alto. Logo após, foram retomados os estímulos das ações básicas de expressividade encontradas no *kata Taikyoku Shodan* – socar, pontuar, torcer e deslizar, a fim de experimentarem livremente esses movimentos pelo espaço da sala de dança, selecionando uma parte do corpo e escolhendo uma das quatro ações.

Em deslocamento no nível alto, foi trabalhada a movimentação dos braços, por meio da ação de socar, sem levar em consideração a direção, executando movimentos no espaço direto, com peso forte e tempo rápido. No começo do exercício, era perceptível a dificuldade dos movimentos nessa ação, pois são alunas advindas de outras técnicas corporais e, no momento, era algo novo à sua prática.

[10] Balé da morte. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Katas_do_carat%C3%AA. Último acesso em 06/06/2014.

Figura 5: Exercício de braços em deslocamento.

Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

Em seguida, no nível alto, o movimento com as pernas, partiu da ação de pontuar como o princípio da expressão do *karatê-do* no espaço direto, com peso forte e tempo rápido. Neste exercício, inicialmente, pude notar a presença de alguns movimentos básicos do balé clássico, que as alunas utilizam na sua prática cotidiana. Também foi possivel perceber que, no decorrer do exercício, a dinâmica foi mais fluente, o que possibilitou um melhor deslocamento das alunas no espaço de modo mais livre.

Em minha análise, relaciono isto com o terceiro lema do *Dojo Kun* que diz: "Conter o espírito de agressão", pois elas foram encontrando a familiaridade do movimento, esquecendo a ideia de que a prática do *karatê-do* só existe para aplicar golpes de violência. Ao contrário, contem o espírito de agressão, para o bom aprendizado da prática corporal.

Figura 6: Exercício de pernas em deslocamento.

Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

As ações de torcer e de deslizar, foram solicitadas para serem executadas juntas. A movimentação permitiu deslocarem-se no espaço, de modo direto e indireto, peso leve e forte e tempo lento e rápido, nos níveis alto, médio e baixo, pois nessas duas ações juntas foi possivel observar uma relação com o fator fluxo, de acordo com Ciane Fernades:

> O fator fluxo relaciona-se com o "como" do movimento, o sentimento, a emoção e a fluidez ao realizá-lo. Os líquidos corporais – sangue, linfa, líquido conectivo, líquido sinuvial, líquido cefalorraquidiano, etc. – e os orgãos – estômago, intestino, fígado, pulmões, coração, etc. – concedem a fluidez e o grau e intensiade do fator fluxo no movimento corporal. O fator fluxo, por ser subliminar aos demais - espaço, peso, tempo – não possuem uma afinidade espacial específica (2002, p. 65).

O fator fluxo na execução dos movimentos resultou numa fluência harmonica, próprio delas, com uma qualidade livre e controlada respectivamente. Percebi que os movimentos executados em diferentes direções da sala, fluiram naturalmente, facilitando assim, os caminhos para a criação.

Figura 7: Exercício das ações torcer e deslizar.

Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

Sinalizo que para a criação, é necessário um tempo maior para retomada e análise do que foi aprendido e experenciado anteriormente, assim como rodas de conversas para definir o que é favorável e desfavorável para a pesquisa de movimento. É importante que as alunas experienciem em seu corpo caminhos e possibilidades, a fim de organizar os movimentos no corpo, objetivando uma sensibilização de um código individual e mais expressivo para a dança.

Vale destacar que há uma série de experimentações e vivências corporais que as alunas já tinham experienciado em seus corpos e que acabaram se integrando, criando uma conexão para cada decisão que se projetava no fazer individual, em um caminho de crescimento, “criando formas dentro de si, e ao redor de si” (OSTROWER, 1987, p. 76) elaborando maneiras diversificadas para seus movimentos.

> Ao retomar a obra em vias de ser criada e, no ato, recuperar todo um clima afetivo e mental, de tensão dirigida, o indivíduo exerce sua seletividade interior. De acordo com sua personalidade, sua estrutura íntima sensível, será o próprio indivíduo a determinar as posibilidades e as formas em que efetua a retomada do trabalho. Será ele, dentro de sua seletividade, a discriminar o caminho, os avanços e os recuos, as opções e as decisões que o levarão ao seu destino (OSTROWER, 1987, p, 75).

Na segunda parte da aula, a turma foi divida em duplas e um único trio. Para auxiliá-las, foi entregue um material que apresentava a forma da organização espacial do *kata Taykioku Shodan*, para relacionar às quatro ações básicas de expressividade presentes neste *kata*.

Figura 8: Análise do material (1)

Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

Segundo a formação espacial do *kata Taykioku Shodan*, deve ser iniciado pela base de traz do "I", todavia, as alunas tínham livre escolha para iniciar o resultado das suas criações

tanto na base da frente quanto a de traz. Além de que, nem todas as duplas utilizaram os 20 movimentos do kata, utilizaram-se de pequenos conjuntos de movimento, em cada base da forma do *kata* e no deslocamento de ida e volta.

Figura 9: Análise do material (2)

Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

Figura 10: Análise e discussão do material

Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

Equanto as alunas analisavam e discutiam o material, pude observar e fazer uma relação com o segundo e o terceiro lema do *Dojo Kun*, de acordo com Gichin Funakoshi, que trata sobre cultivar o espírito de empenho. Pois, naquele momento, elas se disponibilizaram a ouvir, umas as outras, do grupo, dando atenção à cortesia, sem imposição, gerando uma boa convivencia entre elas.

Neste momento, as alunas também tiveram a oportunidade de tirar as dúvidas. Dentre as mais frequentes foram: devo fazer os 20 movimentos do *kata*? Posso começar de ambas as bases? E posso utilizar movimentos do balé clássico? Sempre fazendo conexões com as ações de Laban.

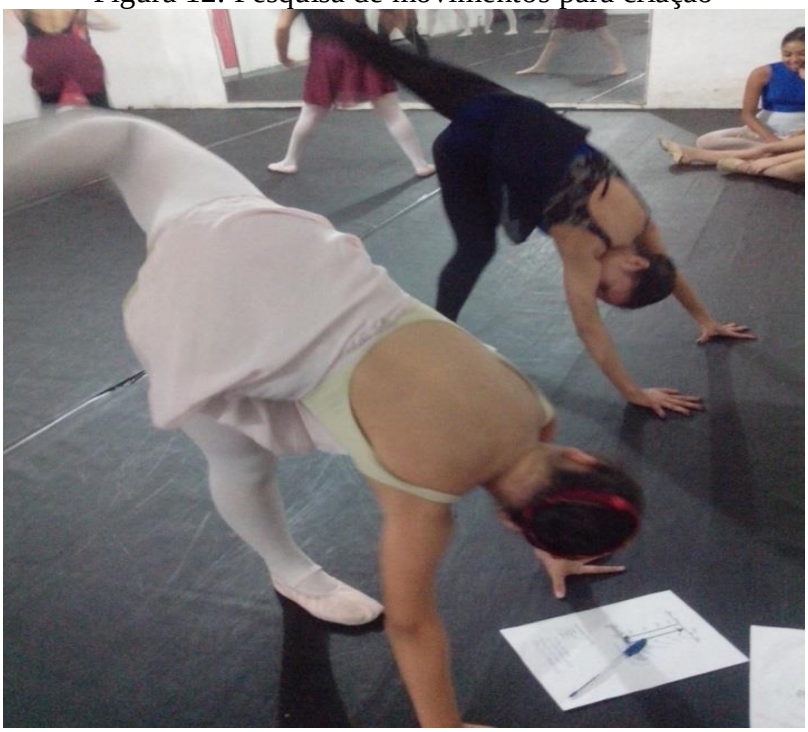
A atividade proposta deu a elas a oportunidade de pensarem e criarem a coreografia com sua subjetividade. No entanto, havia que seguir o desenvolvimento espacial do kata, por meio de movimentos em deslocamento de de ida e de volta, não importando os niveis. Todavia na execução deste kata é obrigatória a saída marcada pelo ponto vermelho, conforme figura 3.

Depois da discussão e análise das ações e a forma espacial do *kata*, as alunas selecionaram movimentos, a partir do que elas fizeram no inicio do laboratório, relacionados às ações corporais.

Figura 11: Pesquisa de movimento para a criação.

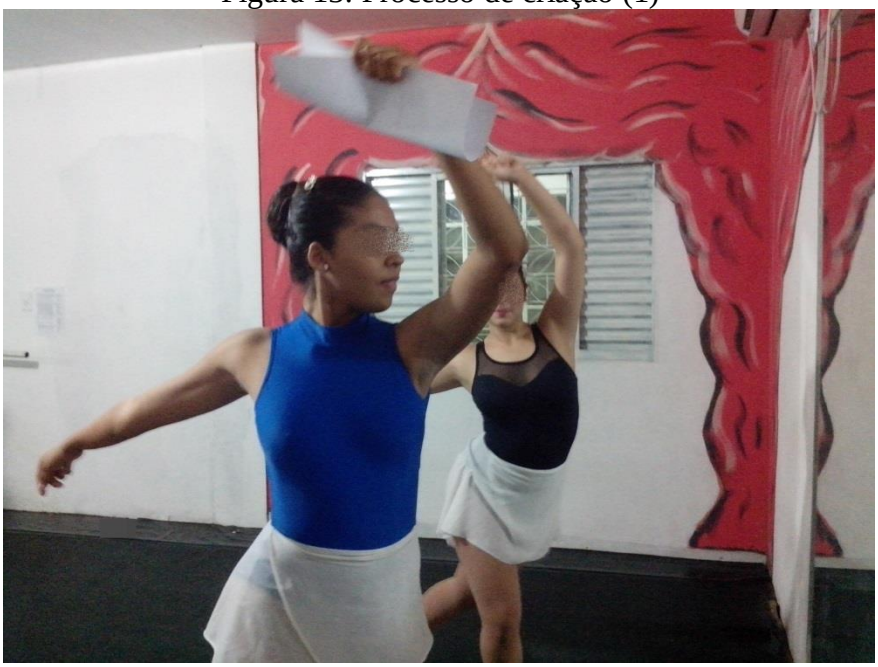
Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014

Figura 12: Pesquisa de movimentos para criação



Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

Figura 13: Processo de criação (1)



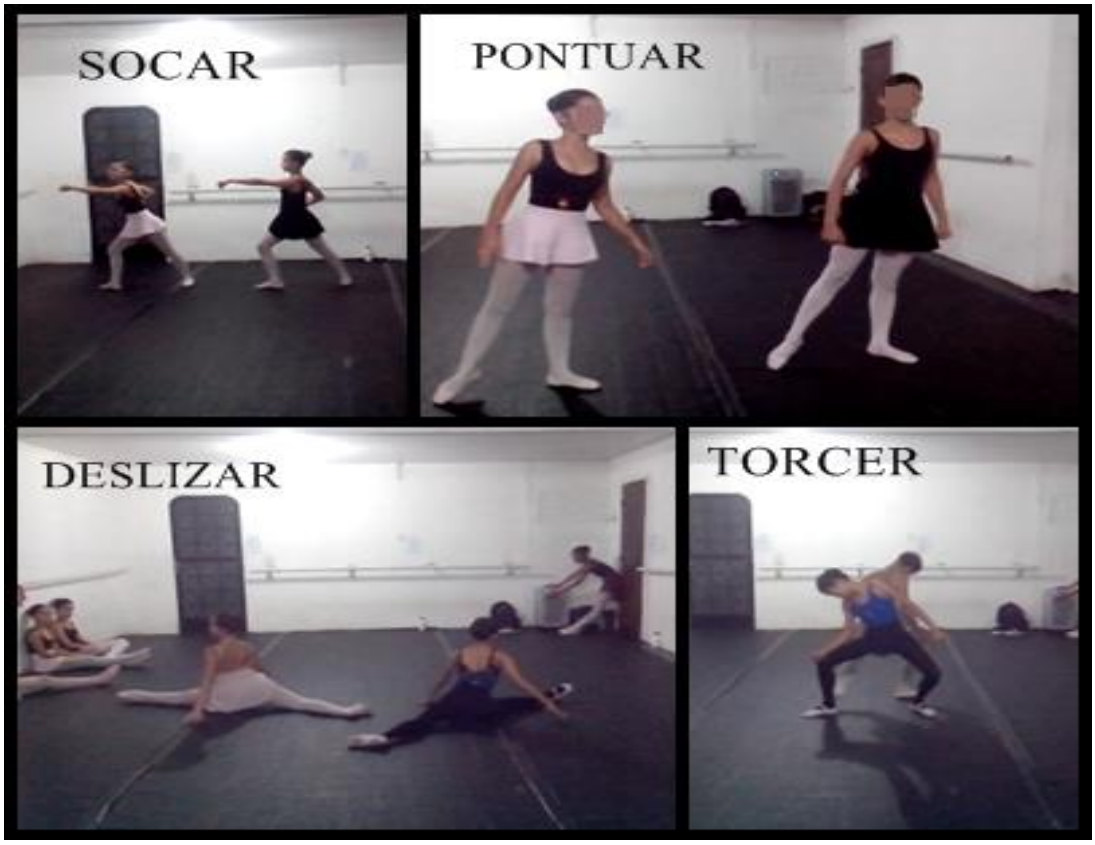
Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

Figura 14: Processo de criação (2)

Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

A terceira parte da aula, se definiu como o momento de apresentação da coreografia, resultado da pesquisa coletiva de movimentos baseados nas ações de Laban e o uso do espaço, a partir do material entregue a elas sobre o *kata*. A imagem a seguir, mostra o resultado do processo coreográfico de duas duplas.

Figura 15: Movimentos que indicam as quatro ações básicas de expressividade.



Fonte: Arquivo pessoal, Evelin da Silva, 2014.

Durante a apresentação das alunas, para não haver dispersão na turma, eu pedi que uma dupla assistisse a outra, que observassem os movimentos executados e fizessem a análise de onde encontravam as quatro ações básicas de expressividade de Laban e se a organização espacial respeitava a ideia de ida e volta do *kata Taykioku Shodan*, fazendo com que, quem estivesse apresentando tomasse cuidado na execução dos movimentos e se torna-se fiel com o verdadeiro caminho do resultado do processo de criação, a fim de trabalhar o quinto lema do *Dojo Kun*: "Fidelidade para com o verdadeiro caminho da razão".

Posteriormente, propus às alunas que se unissem em três duplas para executarem novamente as suas coreografias, para perceberem as possibilidas que se tem em um processo de criação em dança.

Com o mesmo objetivo, solicitei que o restante da turma de três duplas e um trio, também se unisse e apresentasse novamente seus resultados, verificando as possibilidades em relação ao uso do espaço.

Na primeira apresentação, foi possível verificar que o bom uso do espaço proporcionou uma boa execução da coreografia, que por vezez parecia que os movimentos foram combinados gerando uma linha de conexão entre os processos. Cada dupla terminou no seu tempo, aguardando a última dupla terminar.

Já na segunda apresentação, o espaço da sala não foi favorável, compreendendo que tinham mais alunas. Todavia, foi possível perceber movimentos harmonizados um ao outro e as alunas tomando cuidado para não chocarem-se nas coreografias.

Para finalizar a aula, optei por sentarmos em roda, para que todas pudessem se olhar e para que a ideia de sermos um grupo fosse plantada, levando em consideração as diferenças individuais. Na conversa, apontaram o que foi favorável e desfavorável na aula. É bom ressaltar que as alunas ficaram tímidas nesse momento, mas deixei-as à vontade para lembrarem do que tinham vivenciado.

Assim, obtendo uma avaliação, em boa parte da turma foi possível escutar que o processo foi diferente. Para outras, apenas revelou-se como mais um aprendizado na dança. No entanto, para todas as alunas o conhecimento sobre os estudos de Laban e os princípios do *karatê-do* para suas criações em dança foi primordial. A organização espacial do kata *Taykioku Shodan* também as ajudou muito.

Para as alunas, as coreografias foram fáceis de realizar, mas se fossem somente movimentos do kata teriam dificuldades. E que apesar de elas terem experimentado vários estímulos, a ação básica de expressividade deslizar, foi o que prevaleceu nos seus movimentos.

Esta turma apesar da pouca idade, apresentou a partir dos estímulos oferecidos à elas, experiência para criação coreográfica que partiu de suas investigações, relacionadas ao uso do espaço, das ações do Laban e as suas vivências anteriores na dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa objetivou aplicar os princípios do *karatê-do* em um processo de criação em dança. Para isso, apoiei-me na teoria de Rudolf Laban, a partir das ações básicas de esforço e os estudos de Gichin Funakoshi, para a compreensão do *kata Taikyoku Shodan.* Desse modo, utilizei suas teorias como parte importante de um corpo de conhecimentos, propondo as alunas à construção coreográfica.

Nesse contexto, percebi que ao longo do processo de criação em dança, a partir dos princípios do *karatê-do*, as alunas tornaram-se confiantes, flexíveis a mudanças e mais seguras. A dança e o *karatê-do* puderam oferecer bases para reflexões e mudanças, de ideias, bem como, a aceitação das limitações e de sensações novas, que começaram a aparecer com mais clareza e com certa estabilidade.

Compreendi que quanto maior a aproximação, das alunas com o que foi estudado, melhor era o seu desempenho criativo, pois estiveram mais à vontade para criar. Para isso, foi preciso oportunizar momentos nos quais eu estava no papel de professora e observadora interferindo de certo modo no processo de criação das alunas.

Nesta pesquisa, foi possível trabalhar a criação não como algo mecânico, mas, sim, como um processo de construção, o que facilitou a estrutura da criação de movimentos, como também agiu de maneira a auxiliar ao processo colaborativo na dança.

Assim, observei que as alunas souberam relacionar o *Dojo Kun* à dança ao experimentarem o contato consigo mesmo e com o outro, por meio da convivência em harmonia com as duplas, com o trio e com toda a turma.

Nos laboratórios observei que as alunas enfrentaram seus medos e adquiriram confiança para dançar com sensibilidade e imaginação e, principalmente, para que adquirissem consciência do seu próprio corpo e do seu próprio potencial criador. Compreendo a aplicação dos princípios do *karatê-do* representa uma estratégia de ensino-aprendizagem para a dança.

Destaco que essa estratégia proporcionou maior liberdade para a criação dos interpretes-criadores, apresentaram-se mais desinibidos na exposição de suas ideias; e adquiriram autonomia na aprendizagem e, por fim, a conexão da dança com o *karatê-do* põe a prova o caráter, a personalidade de quem o pratica, levando-o a uma luta interna para desafiar

e vencer a si mesmo, podendo aflorar sentimentos e sensações que serão expressos por meio dos movimentos.

Por fim, dançar não é apenas reproduzir formas, pois as formas são muitas vezes vazias. Dançar com os princípios do *karatê-do* é buscar algo a mais no movimento, é aventurar-se na viagem que é o próprio corpo, movimentar-se dançando com disciplina, assimilando e compreendendo os movimentos executados.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Mayrla Andrade. *Da casa de contato à dramaturgia do contato* / Mayrla Andrade Ferreira; Orientador a Prof.ª. Drª Giselle Guilhon Antunes; Belém, 2012. 263 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento* - O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006, p.408.

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Rio de Janeiro, 1987.

FUNAKOSHI, Ginchin. *Karatê-Do:* Meu modo de vida. Brasil, 2000.

LABAN, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. Grupo Editorial Summus, 1979, p. 268.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A.: *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo. Ed. Atlas, 1985.

MEIRA, Marly. *Filosofia da criação:* reflexões sobre o sentido do sensível; Prefácio de João Francisco Duarte Jr. – Porto Alegre: Mediação, 2003, 144 p.

MENDES, Ana Flávia. Noções de corpo na poética do Avesso: Uma abordagem conceitual de corpo na contemporaneidade. In:_____. *Dança Imanente:* uma dissecassão artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

_____. Avesso e os pressupostos estéticos da pós-modernidade coreográfica: Pós-modernidade em dança. *Dança Imanente:* uma dissecassão artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010, p. 113-.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

MOMMENSOHN, M. Corpo Trans-Lúcido: Uma reflexão sobre a história do corpo em cena. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação* – Petrópolis, Vozes, 1987.

REIS, Felipe. *Karatê-do Shotokan*. AKT – SÃO PAULO DOJO YOSAI, 2008, p. 27.

RENGEL, Lenira. Fundamentos para análise do movimento expressivo. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006. P. 121-130

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. *Capoeirando*: um processo de criação em dança contemporânea induzido pela ressignificação dos movimentos básicos da Capoeira Regional. 2011. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2011.

SIQUEIRA, Denise. *Corpo, comunicação e cultura:* a dança contemporânea em cena. Campinas-SP, 2006, p. 234.

SOTER, Silvia. A criação em Dança. In: et al. Instituto Festival de Dança (Orgs.). *CRIAÇÃO, ÉTICA, PA.. RA.. RÁ.. PA..RA..RÁ*, Modos de criação, processos que desaguam em uma reflexão ética – Joinville: Pdois Editora, 2012, p. 192.

SOUZA. Luiza Monteiro e. Considerações acerca da noção de técnica em dança. In: VI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, 2013, Belém. *Artigos*. Belém: UFPA/ICA, 2013.

TAGNIN, A. C. Gotuzzo. *O Verdadeiro Caminho do Karatê*. Rodolivros. São Paulo, 1975.

TEIXEIRA, Elizabeth. *As três metodologias:* acadêmica, da ciência e da pesquisa/Elizabeth Teixeira. 7. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.