

O Corpo de um General Cigano: relato de uma experiência de criação coletiva dos discentes do grupo de dança-teatro do CMS

The Body of a Gypsy: account of a general experience of collective creation of students of dance group-CMS theater

Autoria: Manon Toscano Lopes Silva Pinto: manonlopes@yahoo.com.br – Professora de dança e educação física do Colégio Militar de Salvador (CMS); psicodramatista pedagógica em formação, coreógrafa pela UFBA, folclorista, mestre em educação pelo movimento humano; especialista em educação transdisciplinar, dança educativa, coreografia; doutora em educação física escolar.

Coautoria: Sônia Maria Moraes Ferreira: soniaf1000@yahoo.com.br - Psicopedagoga do Colégio Militar de Salvador (CMS); doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Currículo e Formação de Professores; mestre em educação pela UFBA.

RESUMO

Este relato de experiências apresenta as vivências com práticas socioculturais de natureza artístico-corporal no Colégio Militar de Salvador. Vincula-se à arte-educação e tem como foco a intervenção da dança-teatro sustentada pela ludicidade, interdisciplinaridade, transdisciplinaridade, letramento, práticas sociométricas, psicodramáticas, espontaneidade e criatividade, como intervenção pedagógica de alta complexidade. Os autores, após análise dos corpos ciganos e militares, observaram que o ser e o poder neles expressos se despem, se fantasiam ou se uniformizam. Para eles, estes corpos foram historicamente comprometidos entre saberes e fazeres, estigmatizados por normas coletivas e se sujeitaram à perpetuação de suas 'conservas culturais', milenarmente construídas.

Palavras-chave: Corpo. Cigano. Educação militar. Arte-educação.

ABSTRACT

This story of experiences presents the practical experiences with sociocultural of artistic-corporal nature in the Military College of Salvador. The art-education is associated to it and has as focus the intervention of the dance-theater supported for the ludicidade, interdisciplinaridade, transdisciplinaridade, letramento, practical sociométricas, psicodramáticas, espontaneidade and creativity, as pedagogical intervention of high complexity. The authors, after analysis of the bodies gypsies and military, had observed that the being and the power in express them if undress, if fantasiam or if they uniformizam. For them, these bodies historically had been compromised between knowing and making, estigmatizados for collective norms and if cultural conserves had subjected to the perpetuation of its `', millenarian constructed.

Word-key: Body. Gypsy. Military education. Art-education.

INTRODUÇÃO

Com o objetivo de analisar atividades resultantes dos estudos sobre a dialogicidade do ser no ensino superior de Educação Física, apresentamos experiências vinculadas ao conteúdo de dança, revisitando práticas que despertem a sensibilidade corpórea a partir da emoção, realizadas no Colégio Militar de Salvador (CMS), um dos 12 colégios de Educação Básica do Sistema Colégio Militar do Brasil (SCMB), caracterizado por uma população oriunda de diferentes pontos do país, de ambos os sexos, e com idades variando dos 9 aos 19 anos.

Neste espaço predominantemente militar, as atividades corporais ali fomentadas são essencialmente competitivas. Em 1995, após a inserção do corpo feminino, a dança se tornou uma realidade, o que acrescentaria uma nova forma de se trabalhar o corpo, servindo de modelo inspirador para propagar outras práticas envolvendo o corpo em movimento que, na contemporaneidade, é trazido para as artes cênicas como possibilidades para se pensar a vida humana e suas complexas interações. A primeira delas seria com o próprio mundo daquele que dança, pois, a partir daí, uma teia de relações vão se formando até o instante que a última delas é consolidada – a relação do dançarino com o público, que avaliará o trabalho cênico pelo seu envolvimento ou não com o ator. Uma rede interativa que ora rejeitava, ora aplaudia as possibilidades expostas pelos diferentes corpos.

Estranho paradoxo, mas que é facilmente compreendido quando imaginamos estar diante de uma forma plástica que, para os mais sensíveis, provoca um questionamento reflexivo sobre si mesmo: por que essa obra tem ou não tem nada a ver comigo? Por isso questionamos como poderia ser realizada uma história cênica, envolvendo dança-teatro como envolver aqueles sujeitos que não estão habituados à linguagem cênica. E, ao refletir como esses dançarinos-atores poderiam se sujeitar a uma complexidade tamanha de realização perante um público formado por militares, sendo eles do sexo masculino, alunos de um colégio militar, cujas autoridades se bifurcam na esfera institucional e familiar, percebemos que as dificuldades só seriam sanadas, em ordem de prioridade, o que exigia levantar um tema peculiar a ambos – estudantes e instituição.

Vale ressaltar que a dança no CMS sofre uma constante descontinuidade, dependendo do olhar de quem comanda, chefia ou coordena os diversos setores. Por tais motivos, ela pode ou não ser liberada, por isso, todos os trabalhos, realizados anualmente, mantêm um único foco: tornar os corpos um pouco mais espontâneos, criativos e sensíveis.

Os resultados contribuíram para que os corpos pudessem ser mais espontâneos e criativos. De um modo geral, um ator-dançarino adolescente e membro de uma instituição tão fechada quanto um colégio militar tem dificuldades de largo espectro com a linguagem cênica. A estrutura social que permeia o ambiente torna o ato de dançar uma tarefa praticamente impossível. Entretanto, quando os estudantes do CMS descobriram a linguagem performática em "... à sombra de um cajueiro" ousaram dar um passo mais largo, chegando à criação do musical que foi intitulado, na última instância, *Sete vidas e um destino*.

O processo de montagem sofreu diversos reajustes, após a visita dos estudantes à UFBA, por ocasião do encerramento do semestre no curso 'Educação Transdisciplinar para o Desenvolvimento Humano: a arte de aprender', coordenado pelos professores Dante Galeffi e Noemi Salgado. Motivados o suficiente com as novas metodologias de criação, iniciaram o roteiro cujos protagonistas eram um cigano, um general e a eterna companheira. A construção coreográfica teceu uma rede de conhecimentos adquiridos por eles próprios originando outras, tais como: *Identidade, Quando os militares voltam a dançar e Pearl Harbor*.

Os registros encaminhados para a construção da peça continham pontos positivos e negativos de como estruturar um corpo cênico, o mais próximo possível de um corpo masculino, que pudesse ser visto como um corpo oprimido, e outro especificamente selvagem, mas essencialmente espontâneo e masculino como o corpo cigano costuma se apresentar.

O Teatro Diplomata, localizado em Patamares, e o Colégio Marista foram os principais espaços de apresentação onde artistas marciais, pugilistas, corredores, jogadores e técnicos de futebol, enfermeiros e fisioterapeutas, remadores e nadadores, por mais de uma hora, expunham diferentes estilos diferenciados de gestualidades experimentando a dança e o texto dramático – a valsa, a dança cigana, o tango, o bolero, a folclórica e a contemporânea, entre outras, e, juntos,

consolidaram o objetivo discente. O que viria depois mostrou o quanto estávamos certos em relação aos instrumentos pedagógicos utilizados até então e que, somados às práticas transdisciplinares, tendem a se tornar um processo de qualidade para o desenvolvimento da espontaneidade e criatividade.

Os sentimentos, interesses, gestos, estrutura física e biológica, atividades físicas, de lazer e laborais misturavam-se com a corporeidade cigana e sua cultura. Para eles, os dançarinos, há muito que aprender com os povos ciganos. Tais elementos se adequaram ao universo cênico, principalmente porque deixamos o discente criar continuamente. O fato de serem do ensino médio, cujos conteúdos de história versavam sobre o nazismo e a perseguição aos judeus e ciganos, tornou a tarefa mais fácil.

A comoção é muita quando temos oportunidade de dizer que todas as pessoas possuem talento e que a questão de descobri-lo e adequá-lo à sua área de atuação, como disse certa vez Valdir Bündchen, autor do livro *Como construir a si mesmo*, baseia-se no aproveitamento dos pontos fortes das pessoas, combinando com suas exigências laborais, trabalhando com determinação naquilo que se propõe a fazer. Para esse autor, o primeiro passo seria perceber, com simplicidade, tudo o que está à sua volta para que possa enxergar as coisas como elas são, e, a seguir, embrenhar-se no autoconhecimento para se descobrir como se é realmente. Foi assim que o trabalho pôde ser construído. Diante do projeto exposto e proposto aos dançarinos-atores, uma quantidade de informações sobre o domínio corporal e as bases intelectivas mexeu com a estrutura física e psicológica de cada um, mas, também, com a instituição. Na época o colégio contava com três grupos distintos: os que aprovavam a dança, os que a rejeitavam e os que esperavam a aprovação dos superiores ou a reprovação para, assim, tomar uma decisão.

O roteiro assinalava uma confissão de um general. Apesar de fictícia, a história expunha o silêncio e o brado de todos os generais que se preparam para deixar a farda e resolvem voltar a dançar. Assim é o destino de todos os seres humanos que se doam ao ofício de suas profissões, independente de serem generais ou não, no entendimento dos adolescentes. Para eles, a dança, por exemplo, é uma expressão humana que perpassa uma longa história: da antiguidade à contemporaneidade, e, ainda que no contexto militar, ela é apreciada e

vinculada à matriz cultural daquele espaço. É uma linguagem universal e universalizante e tem como progenitores todos os ciganos do mundo. É a única forma de um militar se aproximar de outro militar do sexo feminino sem ser julgado, e, assim, ambos, poderem, de fato, dialogar com prazer.

Acreditando que a gente vive sob a mira constante de críticas, e, quanto mais artistas, mais censurados, precisamos alimentar a irreverência de nosso ser e saber. Essa forma de ser e agir, de certa forma, fornece um campo extraordinário de conhecimento, de compaixão e até de amor pelo que se faz, porque tudo que diz respeito aos objetivos de ser e ter é devidamente alcançado com plenitude, e, ainda que resulte num esforço incomensurável, devemos acreditar sempre em nossa vitória. Isso mostra que os ideais mais nobres na formação de um ser é não se privar de experimentar as suas fantasias, mas torná-las reais, e isso é de vital importância para nosso crescimento espiritual. Talvez, por isso, foi necessário conceber um general que tivesse que passar sete vidas na terra como cigano para que pudesse entender a linguagem e o som terrenos.

INÍCIO DO PROCESSO DE MONTAGEM

Os psicólogos têm se preocupado em estudar essa forte tendência da mente humana de construir imagens e acabaram descobrindo que costumamos modificar sutilmente aquilo que vemos, dando-lhes a forma ideal conforme seus desejos e sentimentos internos. Portanto, o ser humano vive, desde a mais tenra idade, buscando configurações que lhe sejam significativas, e quando as absorve procura revivê-las artisticamente. O que presenciamos cenicamente é a realização de uma transferência magnífica dessas conformações, numa complexidade irrefutável com os atores e não atores.

A linguagem cênica, essa incrível forma terapêutica de fazer o ser se sentir vivo, refletiu fielmente a estupenda diferença entre os discentes quando iniciaram o trabalho e quando o finalizaram, traduzindo as muitas maneiras que eles encontraram para criar o universo em que se vive. Algumas vezes a interpretação da “realidade” torna-se incompatível com a dos espectadores, mas, no nosso caso, isso se deu ao contrário. E então descobrimos que o público folhetinesco ainda existe entre nós, e é bastante representativo, mesmo entre as crianças e adolescentes. Isso é algo que não deve ser extinto. A atração pela nostalgia, pelo sublime, pelo

romantismo áureo do século XIX, mesmo transplantado para a contemporaneidade, é alimentada pelo próprio público. Daí o olhar atento diante de cenas em que o contato corporal, através de várias manifestações de carinho, sedução, trocas afetivas como toques, abraços e beijos serem os eleitos do público que os discentes souberam aproveitar, afinal, esse era o momento mais querido por eles: tocar o corpo alheio o que não é permitido no 'recinto sagrado'.

Para nossa surpresa, o *rock*, o *break* e até o pagode foram deixados de lado, enquanto a valsa, as músicas românticas e de salão passavam a ser o desafio cotidiano. Por uma aproximação natural com a cultura hispânica, uma vez que um deles era aluno de espanhol, estudar o flamenco e a cultura cigana foi uma possibilidade de vida. Restava-nos a obtenção máxima de espontaneidade através dos gestos naturais para que a originalidade fosse consumada. Ser original é ser, também, autêntico, inovador, desafiador. Originalidade não significa necessariamente ser diferente. Seja como for, aquilo que não apresenta autenticidade, sinceridade, ainda está preso a tabus, preconceitos, desperta interesse, reconhecimento e admiração, pois dele nada podemos tirar que venha nos acrescentar, que venha nos modificar. Talvez por isso, ciganos, militares e a própria dança encantam e se elevam, ainda que estranhamente alguns torçam os narizes para tudo isso.

Essas experiências vividas por nós refletem o preconceito imbuído na sociedade que nos torna cegos a tal ponto que não percebemos aquele a quem dirigimos nosso como alguém muito mais capaz do que imaginamos. A complexidade do corpo alheio captado pelos nossos sentidos, quando abertos, nos dá um canal precioso de possibilidades. Na verdade, nossos sentidos agem como pequenos funis que nos permitem divisar apenas uma minúscula parte da realidade do outro. Esse foi o maior desafio que os alunos tiveram que enfrentar: fazer uma leitura paralela do corpo de um cigano e de um general; afinal, ambos têm muito em comum e muito em desacordo.

METODOLOGIA EMPREGADA

A metodologia empregada se categoriza de acordo com o trabalho discente e a organização intelectual do artigo. Os temas apresentados ajudaram também a composição do quadro. Versavam sobre as diásporas ciganas, as práticas das

danças diferenciadas nos países onde ocorriam essas diásporas e as formaturas militares, bem como a história do nazismo e a perseguição aos judeus. As músicas e as coreografias mostravam o quanto os discentes se envolveram na construção do espetáculo. Porém, para que esse estágio fosse atingido, o trabalho esteve pautado na metodologia de Laban e no Sprettrum de Muska Mosston para que eles pudessem diferenciar as qualidades dos movimentos trabalhados, e, a partir daí, planejamos, de forma consciente, as construções coreográficas. O Spectrum de Muska Mosston (KRUG, 2009) ajudou bastante por que apresenta um ordenamento didático facilitador para o processo criativo que só pode, nesses casos, ser gradativo.

Para a feitura do artigo, a obra de Silva Pinto (2007, 2010) e Silva (2009), bem como os encontros no grupo HCEL/UFBA puderam fornecer inspiração necessária para a construção do texto que, de certa forma, trata do controle corporal daquele que dança, daquele que oprime ou libera o corpo para dançar e daquele que a utiliza como forma de libertação. Pela leitura realizada, apontamos a passagem de um corpo cigano para o corpo de um general, projeto que a sociedade castrense se orgulha em construir, o que forneceu um dado sobre a necessidade de lembrarmos que o corpo de um general não é o corpo do brasileiro, mas de um corpo, em especial, que necessita experienciar o estranho corpo cigano, e que, por questões históricas, pode ser o corpo de todos nós.

CONCEPÇÃO CÊNICA

A reencarnação não é uma verdade científica. É uma crença humana muito antiga, entendida e defendida por religiões orientais, tais como o budismo e hinduísmo, segundo as quais a alma humana (espírito), após a separação do corpo pela morte, não tendo chegado à perfeição, retorna à terra num outro corpo em existências sucessivas. Assim, por serem espíritas, a construção discente não foi difícil de ser elaborada. Apesar de a dança ser uma atividade que sempre foi excluída do contexto do colégio, o teor espiritual contemplava a seriedade necessária para que ela ganhasse as ruas e abrisse as portas para a sua inclusão no estabelecimento. Entretanto, acreditamos que, pelo fato de a coreografia contar a história pessoal da vida deles, os militares perceberam que o tema oferecia possibilidades que iam além da marcha e da continência.

Para poder iniciar um trabalho com essa finalidade, pensou-se a princípio, que ambos os sexos teriam forçosamente que estar inseridos. Daí a introdução da dança de salão e das danças folclóricas e populares, como o flamenco, a munheira, dança popular galega e todas as de cunho nacional. O professor Fábio Martins auxiliou a operacionalizar esse processo ao incluir a dança de salão nos clubes internos e, dessa forma, os atores-dançarinos foram ligando os estilos de dança à história concebida. Aproveitando estas performances tão impregnadas no corpo dos estudantes, a naturalidade transparecia de forma bastante evidente. Embora a sensibilidade do movimento seja um dos problemas mais difíceis de serem sanados num ambiente onde impera a ordem unida através de marcha, formaturas e posições de sentido, os estudantes conseguiram alcançá-la.

Após a sua conclusão ficou a sensação de que esta obra foi criada para aqueles que acreditam que não se vive apenas uma única vida e que todo tempo é tempo de ascensão, mesmo para os mais céticos em questão de vivências espirituais. O encontro entre o cigano e o general deu a tônica do espetáculo cujo tema envolveu a compreensão das leis cármicas traçadas nos destinos daqueles condutores bélicos que estão situados entre o amor e o ódio. É o caso dos seres idealizados na história que foi escrita também para ser entendida por aqueles que amam e entendem que o amor é um dos melhores assuntos do mundo.

A história versa sobre o encontro de “duas almas gêmeas” que receberam como missão viver, juntas, apenas sete vidas na terra. O personagem principal é, de forma sutil, o gênero masculino porque descreve a evolução espiritual de um militar, um brilhante general do Exército Brasileiro, de origem cigana, porém ocultando-a, obrigado a passar por situações em que a ele é forçado a fazer como mandar, obedecer, não incorporar emoções, matar, defender. Apesar de seu bom caráter, qual a missão de alguém que vive sob esses dogmas milenares?

Para os discentes, o militar, em si, carrega um estigma que lhe confere a manifestação defensiva dos problemas materiais da vida, caracterizando-os, de uma forma dominante. Alguém que acaba desprovido do sentido da sensação do viver intensamente. A decodificação disso na representação cênica quer dizer, justamente,

uma referência de uma das várias facetas do ser humano sobre o preconceito diante da vida e do amor. Assim, o militar referido inicia sua jornada para a reserva através de várias reflexões sobre seu contexto fora da caserna. Como general, somou glórias e atributos que lhe deram um valor material inesgotável. Mas, sentimentalmente, sente-se fracassado e sem ninguém. Por quê? Quais os motivos que o levaram a se tornar um homem insensível e amargurado?

Ele também representa a luta pelo poder. Nunca conheceu o amor e sente-se solitário por causa disso. Diante de uma espada que lembra seus feitos, um lenço atrelado a ela traz recordações de uma vida não experienciada por esse conceituado general que, vivendo os instantes finais de sua vida na ativa, encontra-se em momentos de conflito. Em nenhum momento esse homem percebeu que o lenço sempre existiu atrelado à espada. Sempre foi parte dessa espada. Simbolicamente, é a sua alma gêmea que começa a aflorar em sua mente, de forma real ou irreal, e, também, o gênero feminino.

Um general vive mais de 40 anos, e quando percebe que os anos que lhe restam são diminutos tenta reverter a situação. Num momento como esses, o poder cede lugar ao poder mais lastro, se é que pode. Por isso essa saga, além de ilustrar o processo que os militares passam numa trajetória entre o bem e o mal, mostra o processo evolutivo desses espíritos semelhantes e as implicações que ambos têm em relação a eles mesmos. O aspecto evolutivo, de acordo com a personalidade de cada um, se prende a quatro variáveis: temperamento, caráter, inteligência e cultura. Capacidades difíceis de serem consolidadas na sociedade quando diante de pessoas sensíveis e dificilmente materialistas. Através dessa representação, procurou-se encontrar o denominador comum para o entendimento da aproximação de duas pessoas distintas nesses aspectos particulares.

É um trabalho que requer sensibilidade e atenção suficiente aos detalhes que levam a inúmeras reflexões. Mostrar a solidão do militar e o aglomerado cigano é um ponto incisivo sobre a questão da corporeidade nessas duas sociedades: cigana e castrense. A vida atribulada de um militar e a do cigano se afastam pelo modo que cada um caminha a estrada da vida. Se um está atrelado a compromissos, deveres e normatizações, o outro também se planta em tradições, mas que reserva espaços diversos para cantar, dançar e tocar o 'som do coração'.

O CORPO DE UM GENERAL E O CORPO DE UM CIGANO À LUZ DE REFERENCIAIS SOBRE A CORPOREIDADE

Conforme Silva (2009, p. 23), viver sob parâmetros mensuráveis é distanciar o corpo da sua necessidade relacional. “O homem passa a ser um contexto determinado como também expressa a história dessas relações”. O corpo militarizado é aquartelado e esquartejado pela disciplina e controle extremo dos sentimentos e emoções, o que o torna propício às manifestações do poder sobre outro tipo de poder. Estamos falando das múltiplas possibilidades que Silva (2009, p. 245) apresenta.

Entendemos, pelo discurso da autora, que o corpo tanto do dançarino-ator quanto o corpo do protagonista tendem a se tornar objetos, enquanto o corpo livre de um cigano tende a ser alvo de conquista, e quiçá ser revelado como um corpo real, e não, apenas, apontamentos folhetinescos que, vez ou outra, surgem nas páginas literárias de um autor como Gil Vicente, Antônio José de Almeida, Teixeira de Souza, entre outros. E revendo mais uma vez o texto de Silva (2009), louvamos, com alegria, o trabalho discente que mostra, plenamente, os mecanismos que os alienam e são impostos por uma categoria que tende a formar estes mesmos corpos. A autonomia que o trabalho sustenta está inerente na forma como construíram os personagens e meticolosidades de relações de sentido e dignidades que Silva (2009) reforça na sua tese. Uma ordem também implicada nas teses de Silva Pinto (2010) e Ferreira (2012), esta, especialmente, que coroa o protagonismo no ensino médio no CMS, mostrando como é bom ficar “... à sombra de um cajueiro” sonhando ser um ilustre general ou um exímio violinista cigano.

O texto dos estudantes trata de corpos reais, oprimidos, excluídos e ainda temidos, que mostram uma educação autônoma que nos servem de exemplo de como passar uma vida inteira com alegria, o que corresponde às palavras de Sarzi-Ribeiro (2009, p. 223), que versam sobre as estruturas coletivas como elementos transformadores da individualidade em generalidade. Corpos dóceis, como os indicados por Silva e Sarzi-Ribeiro, desfilam no pátio, hoje denominado Pátio dos Patronos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um corpo que dança pode ser o mesmo que marcha. Observando a teatralidade dos corpos que desfilam nas formaturas militares, nossos olhos se encantam diante de um toque de clarim e as harmoniosas manifestações artísticas que se apresentam ao som de um dobrado ou de um hino pátrio. As evoluções e as coreografias ali apresentadas são ‘conservas culturais’ milenares destinadas a um público seletivo ou não, para mostrar o produto de horas de ensaios que os corpos se submetem.

Podemos ou não fazer parte de uma obra artística quando estamos nela inseridos como criadores ou artistas, mas também quando nosso olhar repousa sobre ela pondo um ponto final ou reticências para que o artista recrie se achar necessário. Assim chegamos ao final de nossa saga acreditando que há que se considerar que as relações entre os gêneros estão sujeitos a exemplos históricos onde a masculinidade está imposta.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Sônia Maria Moraes. *O protagonismo de jovens no ensino médio do Colégio Militar de Salvador: Compreendendo “atos de currículo” em experiências socioculturais de formação*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil, 2012.

GALEFFI, Dante Augusto. *Filosofar e educar*. Salvador: Quarteto, 2003.

SARZI-RIBEIRO, Regilene A. Do corpo-cultural ao corpo-coletivo: metáforas do espaço social contemporâneo. In: COELHO, Jonas Gonçalves; BULHÕES, Marcelo. **Corpo e cultura**: múltiplos olhares. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 223-233.

SILVA, Maria Cecília de Paula. *Do corpo objeto ao sujeito histórico*: perspectivas do corpo na história da educação brasileira. Salvador: Edufba, 2009.

SILVA PINTO, Manon Toscano Lopes. *A dança entre os ciganos*: Dissertação de Mestrado, Universidade Castelo Branco, Rio de Janeiro, Brasil, 1997.

A presença cigana na história do movimento humano: considerações históricas e pedagógicas sob um enfoque transdisciplinar e sua aplicabilidade nas oficinas de dança-teatro no Colégio Militar de Salvador. Monografia apresentada à Faculdade de Educação (FACED), Salvador, Bahia, 2007.

_____ *Dança na Educação Física sob a ótica da transdisciplinaridade: considerações pedagógicas sobre sua aplicabilidade nas oficinas de dança-teatro no Colégio Militar de Salvador. Tese de Doutorado em Educação Física Escolar, American World University, USA, 2010.*

SOARES, Noemi Salgado. *Fragments de uma abordagem sobre alguns fundamentos pedagógicos da ação educacional transdisciplinar*. Salvador: UFBA, 2002.

_____ *Educação transdisciplinar para o desenvolvimento humano: a arte de aprender*. Salvador: Edufba, 2007.

LVIII– Todos os conteúdos deverão conter no máximo total de **15.000 caracteres**, incluindo espaço.

XLVIII – O CABEÇALHO deverá estar assim organizado:

1. O nome do autor deve iniciar com a indicação do SOBRENOME usual de citação de autor (em letras maiúsculas), seguido de seu(s) prenome(s) e ponto (caso se trate de mais de um autor, o padrão a ser usado deve ser o mesmo, como em qualquer referencial bibliográfico, com ponto e vírgula separando um autor do outro). Observação: caso se trate de nome artístico, convém informar entre parênteses o verdadeiro nome do autor.
2. Após o nome do autor, ainda na mesma linha, o cabeçalho deve conter o **título do trabalho**, seguido de ponto.
3. Após o título, na continuação da mesma linha do cabeçalho, deve ser informada a cidade onde o trabalho foi produzido (seguida de dois pontos) e, logo depois, o nome da instituição que o abrigou, seguida de ponto.
4. Após a cidade e a instituição onde foi produzido o trabalho, na continuação do cabeçalho:
 - a) os professores devem indicar a instituição de seu eventual vínculo empregatício e a natureza desse vínculo (separados por ponto e vírgula), seguidos de ponto;
 - b) os estudantes (graduação e pós-graduação), bem como os professores em momento de formação, devem indicar o nome da instituição, o nível dos estudos em curso e o nome do orientador (sem a inclusão de “Prof. Dr.”, tudo separado por ponto e vírgula), seguidos de ponto;
 - c) os bolsistas (professores ou estudantes) devem indicar também a instituição de manutenção de sua bolsa e respectivo nível (separados por ponto e vírgula); tudo seguido de ponto.
5. Após a indicação do contexto institucional, opcionalmente, ainda no cabeçalho, o autor pode acrescentar a(s) função(ões) artística(s) profissional(is) que exerce (p. ex.: Dançarino e dramaturgo).

5- O resumo para demonstração, comunicação ou pôster está adequado?

XLIX – O RESUMO, separado do cabeçalho por uma linha, deverá ser encabeçado pela palavra RESUMO centralizada, escrita em letras maiúsculas e negritadas. De acordo com as orientações da ABNT, o resumo constitui uma “Apresentação concisa dos pontos relevantes de um texto” (2003, p. 1), apresentando a natureza do trabalho, metodologia, resultados e conclusões. Redigido na terceira pessoa do singular, com o verbo na voz ativa, em frases correntes, sem enumeração de tópicos, frases negativas, parágrafos, símbolos e citações.

L – Logo abaixo do Resumo, em linha separada, deverá constar em **negrito** o termo “PALAVRAS-CHAVE” seguido de dois pontos. Na mesma linha, o autor deverá indicar de três a cinco palavras-chave, separadas por dois pontos.

LI – Após as palavras-chave em português, separado por uma linha, deverá vir o RESUMO E AS PALAVRAS-CHAVE EM LÍNGUA ESTRANGEIRA.

5b- O resumo para mesa temática está adequado?

9.2. Formatação de propostas para Composição de Mesa Temática

LII – A submissão de proposta de mesa deverá contemplar sete itens : **Cabeçalho, Resumo, Palavras-chave, Resumo em idioma estrangeiro** (abstract ou resumé); **Palavras-chave em idioma estrangeiro** (*keywords* ou *mots-clés*); **Justificativa e Currículo lattes** resumido dos três participantes.

LIII – Os cinco primeiros itens deverão seguir a formatação descrita no dispositivo **9.1** desse regulamento.

LIV - O CABEÇALHO deverá contemplar a identificação dos três participantes.

LV - Todos os conteúdos deverão conter no máximo **10000 caracteres**, incluindo espaço.