



GLOBAL JOURNAL OF HUMAN-SOCIAL SCIENCE: A  
ARTS & HUMANITIES - PSYCHOLOGY  
Volume 25 Issue 7 Version 1.0 Year 2025  
Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal  
Publisher: Global Journals  
Online ISSN: 2249-460X & Print ISSN: 0975-587X

## The Afterglow: The Awakening of the Dragon

By Mariana Baruco Machado Andraus & Gabriel Lidorio Multini

*Universidade Estadual de Campinas*

**Abstract-** This article presents an analysis of records made in a practical scientific initiation research laboratory by the first author, developed at the State University of Campinas under the guidance of the second author, with funding from the São Paulo Research Foundation (process no. 23/12113-6). After creating an animation over the movements, an objective construction of lines and, consequently, of forms that dialogue with martial arts was noted. Based on this observation, the text also seeks to develop the relationship between the idea of lines and forms with dance – the object of the scientific initiation research – observing the intersection of dance creation practices with elements linked to martial arts, such as the myth of the Chinese dragon.

**Keywords:** *martial arts, dance education, creative process.*

**GJHSS-A Classification:** LCC Code: GV1580



*Strictly as per the compliance and regulations of:*



RESEARCH | DIVERSITY | ETHICS

# The Afterglow: The Awakening of the Dragon

## O Olhar Após: O Despertar do Dragão

Mariana Baruco Machado Andraus <sup>a</sup> & Gabriel Lidorio Multini <sup>a</sup>

**Resumo-** Este artigo apresenta uma análise dos registros realizados em um laboratório prático de pesquisa de iniciação científica do primeiro autor, desenvolvida na Universidade Estadual de Campinas sob orientação da segunda autora, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo n. 23/12113-6), na qual, após criada uma animação por cima dos movimentos, notou-se objetivamente uma construção de linhas e, consequentemente, de formas que dialogam com artes marciais. A partir desta observação, o texto busca também desenvolver a relação entre a ideia de linhas e formas com a dança - objeto da pesquisa de iniciação científica -, observando a intersecção de práticas de criação em dança com elementos ligados às artes marciais, como o mito do dragão chinês.

**Palavras-chave:** artes marciais, formação em dança, processo criativo.

**Abstract-** This article presents an analysis of records made in a practical scientific initiation research laboratory by the first author, developed at the State University of Campinas under the guidance of the second author, with funding from the São Paulo Research Foundation (process no. 23/12113-6). After creating an animation over the movements, an objective construction of lines and, consequently, of forms that dialogue with martial arts was noted. Based on this observation, the text also seeks to develop the relationship between the idea of lines and forms with dance – the object of the scientific initiation research – observing the intersection of dance creation practices with elements linked to martial arts, such as the myth of the Chinese dragon.

**Keywords:** martial arts, dance education, creative process.

### I. INTRODUÇÃO

Nosso corpo é vivo, logo, expressivo; e nossos movimentos estão constantemente desenhando e compondo para/com o espaço. Seguindo a vertente do expressionismo abstrato - mais especificamente o *action painting* -, este é o início norteador da pesquisa. A impressão do corpo e de seus gestos na tela revela a alma viva de cada movimento, que se

reflete de únicas maneiras na expressão material (infinitas possibilidades de cores e linhas traçadas) e imaterial (existência de diferentes formas, texturas, fluxos, dentre outras variáveis do movimento). A partir de configurações semelhantes a de artistas como Jackson Pollock e Franz Kline, a pesquisa realizou laboratórios de criação em dança com sessões de pinturas com o enfoque na pesquisa do diálogo existente entre a expressão material e imaterial do movimento, para a construção de propostas que se aprofundem nas variáveis que agem na expressividade do mover, desdobrando-se em um registro na forma de uma videodança.

Em um dos laboratórios de criação em dança realizados para a pesquisa, observamos, a partir da técnica de projetar uma animação sobre os movimentos, o surgimento de uma imagem muito semelhante à de um dragão chinês, e essa observação deflagrou uma conversa entre os autores que os levou a perceberem outras relações de pesquisa, visto que ambos, além de dançarinos, têm uma trajetória de estudos em artes marciais, uma japonesa (Judô) e outra chinesa (Taijiquan), e desencadeou-se, desde então, um novo caminho de pesquisa que veio a culminar em uma segunda pesquisa de iniciação científica (no momento, em curso).

Neste ensaio, nos dedicaremos a relatar e analisar os materiais surgidos neste laboratório de criação específico, como forma de fechamento da primeira pesquisa, intitulada "Mover-pintar: dança e pintura em diálogo" (Processo FAPESP n. 23/12113-6).

Este artigo se estabelece como terreno fértil para futuros aprofundamentos. A reflexão surge devido à análise de uma animação feita pelos autores sobre um recorte do primeiro laboratório prático, realizado dia 17 de abril de 2024, no qual se notou uma aproximação poética e estética dos improvisos desenvolvidos nas experimentações com a forma aplicada do Tai Chi Chuan (prática chinesa que enfoca a força interna). Além disso, com a materialização das linhas expressas pelo movimento, uma imagem se revelou naturalmente - a de um dragão chinês - e, através de movimentos que a princípio não pareciam estar relacionados, percebemos que a visualidade do Dragão Chinês não apenas se revelava nos traços da animação, mas nos caminhos dos próprios movimentos, suscitando a presente reflexão.

**Author a:** Professora Associada (Livre-Docente) do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil.

e-mail: mandraus@unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4460-8555>

**Author o:** Acadêmico do curso de Bacharelado em Dança do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0402-5442>

A pesquisa de iniciação científica, em sua síntese, estabeleceu um diálogo entre dança e artes plásticas, mais especificamente a pintura, aprofundando-se em como a impressão do corpo e de seus gestos na tela revelam a alma viva de cada movimento, que se reflete de maneiras singulares na expressão material (infinitas possibilidades de cores e linhas traçadas) e imaterial (existência de diferentes formas, texturas, fluxos, dentre outras variáveis do movimento). Neste sentido, a animação entrou como um estudo que viabilizou uma análise mais concreta

acerca dessas variáveis que permeiam o movimento e a sua expressividade, uma vez que tornou mais visível a relação existente entre uma certa organização corporal recrutada com minuciosidades das linhas que antes só habitavam o imaginário. Ou seja, foi um achado da pesquisa o fato de que projetar animações sobre vídeos de registros de laboratórios de criação em dança pode ser uma técnica, ou até mesmo um método de trabalho, de grande valor para dançarinos. A imagem projetada foi esta:



*Figura 1:* Imagem de um Dragão Chinês emergida da sequência de movimentos.

A partir dela, entendemos que não apenas a premissa da pesquisa - compreensão de que toda pintura se faz através da gestualidade - estava correta mas que, inversamente, também é possível dizer que toda gestualidade implica no desenho de traços no espaço.

A pintura é uma arte naturalmente corporal: a obra física e literal pintada é resultado de uma gestualidade transportada materialmente em um suporte. Destarte, exprimir visualmente o movimento, além de expandir, é entregar um caráter perceptível novo à expressividade imaterial do corpo, sendo este o ponto de convergência no qual acontece uma aproximação conceitual mais direta entre artes corporais e visuais. O movimento, afinal, por sua vez, também pode ser traduzido pelo traçar de linhas no espaço.

Seguindo a partir da compreensão de que o corpo tem as suas linhas, e que a dança acontece por meio de relações integradas, é possível um entendimento de que o movimento também é resultante do processo de organização e reorganização dessas linhas criadas por este corpo integrado. Para além dos movimentos, a tinta também passa a integrar o espaço com seu devido protagonismo, permitindo a impressão de pingos, rasuras e rastros de seu deslocamento, possibilidades advindas de sua liberdade. Durante este dançar livre existe um ponto médio entre o gesto e a

sua recepção pelo suporte, um instante no qual o movimento é o único capaz de guiar a liberdade deste líquido até sua chegada, sendo um cruzar de ponte no qual sua expressividade passa do corpo à tinta. E assim a dança passa a se registrar por completo no suporte: todos os movimentos passam por essa ponte livremente, com as singularidades de cada gesto, e juntos passam a compor essa dança que agora pode ser vista não apenas na materialidade efêmera do corpo em movimento, mas mediante a materialidade perene de uma tinta.

## II. SOBRE PONTO, LINHA E CORPO

Para Kandinsky, o início da teoria das formas é o “ponto”: um simples ponto no suporte enquanto elemento básico fundamental da morfogênese. É a existência de um “nada” que contém em si a possibilidade do surgimento de “tudo”; é o que permite a criação, a construção. Seguindo este raciocínio idealizado por Kandinsky em seu livro “Ponto e Linha Sobre Plano”, tanto o nascimento de uma linha, quanto de uma forma, só acontece quando este mesmo ponto rompe com seus limites, *quando o ponto se movimenta no espaço*. Destarte, toda a tensão de possibilidades existentes sobre o ponto passa a ter uma intenção, e essa intenção traz uma motivação que resulta em algum direcionamento, alguma força interna passa a ser predominante, e assim nasce a linha.

A linha é o ponto em movimento, é o caminho que o ponto traçou, é a materialização da movimentação realizada, onde existe uma localidade inicial e outra final, uma movimentação com começo, meio e fim em determinada espacialidade (ressaltamos que é um fim apenas momentâneo). Trazemos então a ideia de que o corpo em um estado de neutralidade, em pausa, seria tal como este ponto, um ser que tem o poder de assegurar dentro de si as infinitas possibilidades de nascimentos. Um estado fisicamente estático que traça o limiar entre o nascimento de algo com o vazio, a inexistência de algo resultante da escolha criativa. A inserção de um corpo no espaço é a forma primária que dá possibilidades de nascimentos.

Pensando em uma linha reta, que vai de um determinado ponto A para o ponto B em um mesmo plano, em uma mesma espacialidade, podemos pensar no surgimento de linhas retas com direções primárias no plano, verticalidade, horizontalidade e ambas as diagonais. Pensando agora em corpo, enquanto elemento fundamental da morfogênese, o abandono de sua tensão estática - rompimento de seu estado de neutralidade - seria como o direcionamento do peso de forma linear acarretado por uma imagem/intenção interna, um ponto em movimento linear também com começo, meio e fim, sem variações de intenções, por isso é um movimento constante, uma linha reta constante com apenas um vetor de força direcionando este ponto.

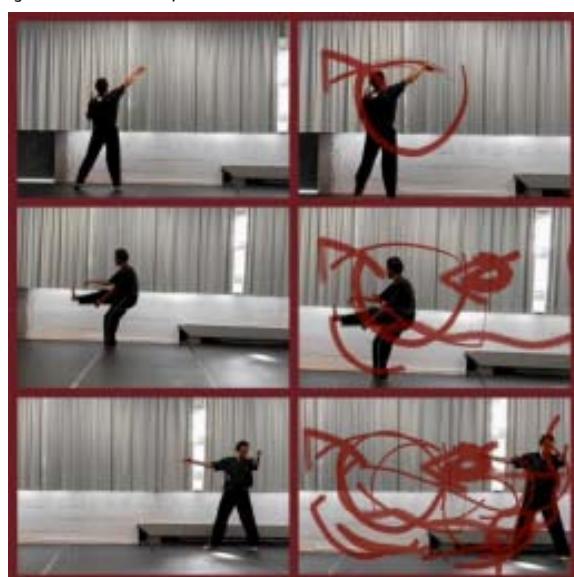
A linha em princípio é um ser invisível, uma vez que aqui estamos lidando com a linha enquanto rastro deixado pelo respectivo ponto no espaço quando se movimenta. Quando fixamos nossa atenção em alguma parte do corpo, como mãos, por exemplo, estamos nos relacionando com essa parte do corpo enquanto ponto. Conforme se dança, todo o rastro invisível deixado por

*Linhos do Movimento e a Visualização de sua Expressividade Imaterial*

essa mão no espaço é uma linha, mas ainda em um estado de efemeridade no instante, uma vez que cada movimento se faz no instante, nascendo e morrendo para que o próximo movimento também mantenha de forma perpétua este ciclo. Com isso, junto do recurso da animação, torna-se ainda mais nítido que a *linha é o movimento*: somos capazes de manter vivo todo o movimento já realizado anteriormente, e assim, o que antes era algo exclusivamente invisível aos olhos, torna-se visível, e com um tempo dilatado que nos permite sentir, observar e acolher ainda mais toda esta movimentação.

Destarte, explicamos agora como acontece este processo de animação desenvolvido na pesquisa: tudo se inicia com a escolha de um registro videográfico de uma experimentação; após isso, escolhemos quais linhas do vídeo se quer pesquisar mais a fundo, se linhas do movimento no espaço ou as do próprio corpo em si (devido à pesquisa em desenvolvimento, optamos em exprimir os rastros da movimentação no espaço); com todas estas escolhas feitas, embarcamos em um processo tradicional de animação quadro a quadro, observando as minuciosidades do corpo e, mais especificamente, como se dão os rastros da dança no espaço, desenhando manualmente cada caminho do vídeo.

Vale dizer que a improvisação do laboratório de criação em dança em análise não foi feita com a intenção de desenhar/representar uma figura literal no espaço, muito pelo contrário, uma vez que a animação foi feita em pós-produção e buscou justamente revelar as linhas efêmeras que se esvaíram no espaço, demonstrando visualmente a ideia de que todo o corpo e suas intenções se fazem presentes não só na movimentação, como também nas linhas e formas que são pintadas/expressas materialmente.



*Figura 2:* Montagem com capturas de tela do vídeo feito no laboratório prático dia 17/04/2024.



Tomamos como base a “Teoria das Formas” estabelecida por Wassily Kandinsky, traçando um paralelo com o corpo. A inserção deste corpo no espaço se torna a forma primária detentora de todas as possibilidades de nascimento. Uma vez que sua posição de neutralidade age no espaço, surge então a união do silêncio e da palavra; é a existência de um vazio que contém a possibilidade de receber o surgimento de tudo, o corpo em pausa que permite a construção.

Nesse sentido, quando o corpo abandona o estado de pausa, entram em evidência suas linhas que acabaram de surgir. Porém, vale salientar que estamos nos referindo às linhas do movimento traçadas no espaço, à expressividade imaterial do corpo, fruto das intenções e qualidades específicas de cada movimento, que é diferente das linhas que formam as dimensões de nossos corpos, que traçam os limites de nossa fisicalidade e que agregam a noção de corpo como superfície.

Logo, no exercício realizado pelo primeiro autor de eternizar os rastros deixados no espaço, ele materializa algo que é a princípio invisível e que se

encontra em um plano original maleável, pois não existe uma superfície delimitada fisicamente tal como as telas existem para pintura. E assim, os movimentos já realizados não morrem mais por completo; o caráter instantâneo é um pouco dilatado, possibilitando que a gente se relacione com a movimentação como um todo ao observar o acúmulo constante de novas linhas que se permeiam entre si.

Então, ao analisarmos como as linhas se dão, vemos que suas características diferem entre si, não possuem qualidades homogêneas: umas possuem maior espessura do que outras (ressaltamos que a espessura foi somente uma das diversas variáveis encontradas). A partir desta observação, podemos concluir que as qualidades específicas de cada linha são reflexos diretos das intenções corporais aplicadas e, pensando na sensibilidade do corpo, chegamos à seguinte relação: diferentes sentidos evocam diferentes emoções, diferentes emoções evocam diferentes estados de corpo, que evocam diferentes intenções, que evocam diferentes qualidades e que, por si só, chegam com materialidades diversas no plano.



*Figura 3:* Captura de tela da composição final formada pela animação, sem a camada do vídeo por baixo.

Através da relação das qualidades específicas da linha com as intenções de corpo aplicadas, podemos fazer algumas análises baseadas na imagem acima. Primeiramente, notamos que na composição final há uma diversidade de tipos de linha, que consequentemente expressam diferentes sentidos de diferentes formas que podemos dividir em três grupos, para facilitar a análise: linhas curvas de densidade constante e sem textura; linhas curvas de densidade variada e com textura; linhas curvas de densidade constante e com texturas. Pensemos agora nas particularidades de cada um desses grupos, observando quais relações podemos estabelecer a partir de todo o rastro gerando durante o vídeo deste laboratório:

a) *Linhas curvas de densidade constante e sem textura:* São as linhas que predominam na

composição; encontram-se em toda a parte central e a única variação que as difere é sua espessura. Vemos que sua densidade e fluxo são constantes devido à pressão também constante exercida sobre o espaço; a parcela de tônus muscular aplicada é padrão, as linhas são contínuas e com uma velocidade homogênea, não há quebras de dinâmicas ou qualquer tipo de alteração na organização corporal durante o movimento. São os movimentos fluídos dos membros superiores, tal como a constância e consciência interna do Taijiquan.

b) *Linhas curvas de densidade variada e com textura:* Tipo de linha visível no canto superior esquerdo da composição, onde há uma linha que se inicia verticalmente com baixa densidade e logo em seguida realiza um movimento curvo para baixo

aumentando sua densidade. Isso ocorre devido ao aumento de força aplicada, maior o tônus requisitado, são movimentos que se diluem gradativamente no espaço, o aumento da pressão ocorre também de maneira gradativa.

- c) *Linhas curvas de densidade constante e com textura:* Predomínio na parte inferior da composição, movimentos mais pontuais com início e fim mais nítidos, servem como uma fundação para a existência das outras linhas, tanto que os movimentos circulares se encontram com direcionamentos semelhantes. Por serem movimentos mais pontuais e da base da composição, existe uma intensidade maior aplicada, possuem mais peso, que resulta nessa textura mais robusta, diferente das linhas citadas no item A, que possuem muito mais ar e leveza.

Por conseguinte, a visualização de sua expressividade imaterial nos possibilita observar com mais calma e cautela algumas minuciosidades que normalmente não são analisadas no processo. A construção de imaginários, símbolos e significados pode estar muito mais atrelada com aquilo que não é observável literalmente, muito mais do que imaginamos, e até questões dramatúrgicas podem ser mais profundamente desenvolvidas. As artes marciais sempre fizeram parte da realidade do primeiro autor, e consequentemente de seu imaginário, mas foi somente ao analisar mais a fundo as formas estabelecidas, e como foram estabelecidas, que foi possível notar e aprofundar o tópico que será desenvolvido a seguir.

### III. MITO DO DRAGÃO CHINÊS

A forma do dragão faz parte do imaginário brasileiro, mesmo que em níveis mais subjetivos, seja através de desenhos animados, fábulas, ilustrações, crenças, dentre outras formas. O dragão habita o imaginário coletivo. É uma espécie de arquétipo, surgindo como um ser indomável a ser combatido ou como uma divindade a ser venerada. Porém, diferente do dragão ocidental, o dragão chinês é representado pela junção de vários animais místicos por si só - com olhos de tigre, corpo de serpente, patas de águia, chifres de veado, orelhas de boi, bigodes de carpa -, sendo um símbolo poderoso do poder auspicioso na cultura chinesa. Então, notoriamente é uma criatura folclórica muito encontrada em pinturas chinesas, seja em forma de estátuas ou ilustrado em vestimentas imperiais, onde podemos observar o dragão como um ícone da chuva e até mesmo como uma representação do próprio Imperador, ou seja, é tanto um símbolo enquanto gerador e suporte da vida humana como um símbolo também de autoridade regente.

Visser (1913) diz que, cada vez que o dragão é encontrado, ele mostra uma parceria especial com a água. O dragão é um ser divino na água. Se um

indivíduo representa água sem representar dragões, não há nada de divino para mostrar no seu fenômeno.

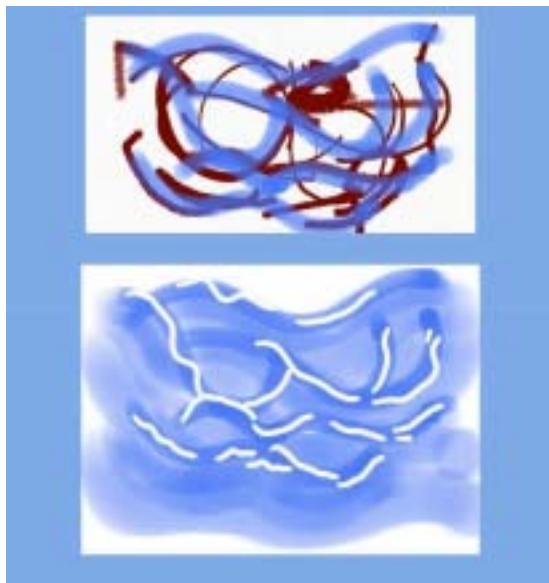


Figura 4: Grafite e papel, desenho feito no dia 05/01/2024.

Evidenciamos agora a relação existente entre o dragão oriental e a água. A figura do dragão tem, em diferentes mitologias, a capacidade de agregar um plano divino ao elemento, possuindo uma camada que vai além do elemento exclusivamente atmosférico. Retornando ao vídeo a ser analisado, mais especificamente às qualidades apontadas anteriormente acerca das linhas, temos que a semelhança entre os três tipos estabelecidos se dão por meio de seu movimento fluído, contínuo. Apesar de apresentarem qualidades diferentes que resultam em diferentes expressividades materiais - visualidades distintas -, a similaridade se dá justamente na continuidade. São movimentos que seguem um fluxo, que não possuem pausas ou interferências que bloqueiam as transferências de peso. Tendo isso em vista, já havia uma aproximação entre a movimentação com as qualidades da água, de fluir e escoar, relação existente antes mesmo de se observar o surgimento da figura do dragão.

Nesse sentido, ao observarmos a composição final agora de maneira mais geral, notamos um caminho conjunto em um formato semelhante ao de uma onda, com curvas que sobem e descem se direcionando de maneiras circulares, resultantes de movimentos curvilíneos. E para que isso possa acontecer, para que a linha seja de traço livre que resulte em curvas, o corpo precisou estabelecer relações específicas com os vetores de força aplicados no movimento, por exemplo, visto que para realizar uma curva foi necessário equilibrar pelo menos duas forças aplicadas em dois planos diferentes. Então, torna-se ainda mais nítido que o nascimento da linha que conjuntamente resulta nesta composição capaz de ser

ilustrada devido à existência de uma ferramenta e de um suporte - que chamamos de expressividade material do movimento -, está diretamente ligado com as intenções e qualidades específicas recrutadas corporalmente em cada movimento, e essa é a parte imaterial da expressividade.



*Figura 5:* Montagem comparativa feita com a arte final da animação que esclarece a relação com a água. Acervo dos autores.

Desse modo, a partir de uma improvisação que trouxe intenções semelhantes às práticas de Taijiquan, vemos como o corpo consegue naturalmente evocar sentidos e imaginários através das relações estabelecidas do nível interno para o externo. É uma harmonia traçada pelas diferentes camadas do ser que trazem tranquilidade para o movimento; é como um grande rio que corre incessantemente, é um constante mergulho interno que, por envolver um corpo integrado, se reflete em toda sua expressividade e relação estabelecida com o externo. Logo, um corpo que se movimenta com constância, tranquilidade e força expressa linhas que também guardam essas mesmas qualidades.

#### IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o corpo de quem dança, até as suas mais distantes extremidades, constitui composições naturalmente, exprimem linhas do espaço de maneira ininterrupta. Dança é a movimentação de um ser que tenta constantemente exprimir a vastidão abstrata de sua sensibilidade. E, tal como a dança, desenhar significa a concepção, projeção, execução através de linhas e traços; significa exprimir de maneira sensitiva algo oriundo de uma fonte subjetiva. Movimentar pontos que geram linhas, que geram formas, que geram fluxos, que geram superfícies, que geram imagens, que geram sentidos, e assim por diante.

Portanto, ao longo deste artigo, para além de somente discorrer sobre a relação entre dança e artes visuais, buscamos adentrar este vasto universo poético que é a expressividade do corpo, e como ele naturalmente dialoga com imagens que permeiam todas as camadas de nossas vidas. O corpo que dança é o mesmo que vive as experiências da dita vida cotidiana; é o mesmo corpo que sempre sente e cria sentidos, e muitas vezes não sabemos o quanto profunda é a relação de algo com a nossa faceta artística, que sempre esteve integrada.

#### REFERENCES RÉFÉRENCES REFERENCIAS

1. ANDRAUS, M. B. M. Ator, dobrador de tempo. *Sala Preta*, v. 18, n. 1, p. 273, 30 jun. 2018.
2. CAROLINA, A.; PATRÃO, S. *Ilustração do dragão oriental: aspectos funcionais e morfológicos*. [s.l: s.n.]. Disponível em: <[https://repositorio.ul.pt/bitsream/10451/36257/2/ULFBA\\_TES1174\\_CarolinaPatr%C3%A3o.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitsream/10451/36257/2/ULFBA_TES1174_CarolinaPatr%C3%A3o.pdf)>. Acesso em: 9 maio. 2024
3. JUNG, C. G.; PINHO, M. L. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
4. KANDINSKY. *Do espiritual na arte*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
5. MILLER, J. *A escuta do corpo*. São Paulo: Summus Editorial, 2020.
6. MILLER, J. *Qual é o corpo que dança?* São Paulo: Summus Editorial, 2021.
7. VISSER, M. W. de. *The dragon in China and Japan*. Kessinger: Whitefish, Mt., Ca, 2009.
8. SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp, 2009.
9. SEELAENDER, A. et al. *O gesto em dança: descrição da gestualidade em uma narrativa dançada*. [s.l: s.n.]. Acesso em: 19 jun. 2024.
10. SILVA, S. G. da. Jackson Pollock e a descoberta do inconsciente na arte americana do pós-guerra. *ARS* (São Paulo), v. 12, p. 20–41, 2014.
11. TROTTA, M. R. DANÇA: *Gestualidade estética*. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/25.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2024.
12. VALÉRY, P. *Teoría poética y estética*. São Paulo: Antonio Machado Livros, 2018.