

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Flaviane Angélica Lopes de Oliveira

**REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA ARTÍSTICA EM
DANÇA: DESDOBRAMENTOS E
REVERBERAÇÕES EM PROCESSOS
EDUCACIONAIS**

Belo Horizonte
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Flaviane Angélica Lopes de Oliveira

**REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA ARTÍSTICA EM
DANÇA: DESDOBRAMENTOS E
REVERBERAÇÕES EM PROCESSOS
EDUCACIONAIS**

Monografia apresentada à escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Graduação no Curso de Dança-Licenciatura

Orientadora: Raquel Pires Cavalcanti

Belo Horizonte
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Curso de Dança - Licenciatura

ATA DA SEÇÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE DANÇA

Às 17hs do dia 04 de Julho de 2018 reuniu-se no Prédio do Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG a Banca Examinadora constituída pelos professores Raquel Pires Cavalcanti (orientadora do Trabalho de Conclusão de Curso/Escola de Belas Artes da UFMG), Arnaldo Leite de Alvarenga (Escola de Belas Artes da UFMG) e Paulo Baeta Pereira (Escola de Belas Artes da UFMG) para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da estudante **FLAVIANE ANGÉLICA LOPES DE OLIVEIRA** intitulado:

Reflexões sobre processos artísticos em dança: desdobramentos e reverberações em processos educacionais

Após a apresentação do trabalho, os examinadores realizaram a arguição respeitando-se o tempo máximo de quinze minutos para cada um, tendo a candidata igual tempo para resposta. Em seguida, a banca reuniu-se para deliberação do seguinte resultado final, que foi comunicado publicamente: a candidata foi considerada APROVADA (aprovada/reprovada). Encerrou-se a sessão com a assinatura da presente ata.

Belo Horizonte, 04 de Julho de 2018

Raquel Pires

Profa. Raquel Pires Cavalcanti – orientadora
Escola de Belas Artes/UFMG

Arnaldo Leite de Alvarenga

Prof. Arnaldo Leite de Alvarenga
Escola de Belas Artes/UFMG

Paulo Baeta Pereira

Prof. Paulo Baeta Pereira
Escola de Belas Artes/UFMG

| NOTAS ATRIBUÍDAS À CANDIDATA | |
|----------------------------------|-----|
| Profa. Raquel Pires Cavalcanti | 95 |
| Prof. Arnaldo Leite de Alvarenga | 90 |
| Prof. Paulo Baeta Pereira | 100 |
| MÉDIA FINAL | 95 |

Dedicado a elas: Mãe, Márcia (in memoriam). Quem me ensinou a criar novos mundos pra me aquecer em sua ausência. Manuela, filha. Presença que me faz insistir em criar realidades melhores para o mundo.

Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.

Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente

Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas

Fernando Pessoa. Tabacaria

RESUMO

Este trabalho apresenta reflexões acerca dos conceitos de produção de conhecimento em arte e produção artística em dança, assim como sobre a noção de educação aliada a experiências transformadoras na vida dos sujeitos. Esta pesquisa qualitativa de caráter filosófico, se apoiou nas noções teóricas de dança de Helena Katz, nos estudos de dramaturgia da dança de Rosa Hércoles, nos escritos sobre a experiência ligada à educação de Jorge Larrosa, no discurso da eficácia inserido no contexto educacional, analisado por Marilena Chauí e no conceito de produção de conhecimento em arte de Jorge Albuquerque Vieira. Teve como metodologia a revisão bibliográfica dos autores citados, seguido de diálogo com os trabalhos desenvolvidos pelo L.I.N.D.A. - Laboratório de Investigação em Dança entre 2014 e 2017, com o interesse em elaborar um discurso sobre a produção de conhecimento no fazer artístico em dança e anunciar experiências que desloquem as pessoas de suas habituais relações com o mundo.

Palavras-chave: Dança; Arte; Conhecimento; Experiência; Educação

RESUMEN

Este trabajo presenta reflexiones acerca de los conceptos de producción de conocimiento en arte y producción artística en danza así como sobre la noción de educación conectada a experiencias transformadoras en la vida de los sujetos. Esta búsqueda cualitativa posee un carácter filosófico y se apoyó en las nociones teóricas en danza de Helena Katz, en los estudios de dramaturgia de la danza de Rosa Hércoles, en los escritos sobre la experiencia relacionada con la educación de Jorge Larrosa, en el discurso de eficacia insertado en el contexto educacional analizado por Marilena Chauí y en el concepto de producción de conocimiento en arte según Jorge Albuquerque Vieira. Tuvo como metodología la revisión bibliográfica de los autores citados, seguido de diálogo con los trabajos desarrollados por L.I.N.D.A. Laboratorio de Investigación en Danza entre 2014 y 2017. Con el interés de elaborar un discurso sobre la producción de conocimiento en el hacer artístico de la danza y en anunciar las experiencias que muevan las personas de sus habituales relaciones con el mundo.

Palabras-llave: Danza; Arte; Conocimiento; Experiencia; Educación

LISTA DE IMAGENS

| | |
|---|----|
| Imagen 1 - CRAS Coqueiral - Regional Noroeste..... | 32 |
| Imagen 2 - CRAS Conjunto Califórnia - Regional Noroeste..... | 32 |
| Imagen 3 - CRAS Pedreira Prado Lopes - Regional Noroeste..... | 32 |
| Imagen 4 - CRAS Independência - Regional Barreiro..... | 33 |
| Imagen 5 - CRAS Vila Maria - Regional Nordeste..... | 33 |
| Imagen 6 - CRAS Petrópolis - Regional Barreiro..... | 33 |
| Imagen 7 - CRAS Vila Biquinhas - Regional Norte..... | 34 |
| Imagen 8 - CRAS Aarão Reis Regional - Regional Norte..... | 34 |
| Imagen 9 - CRAS Petrópolis - Regional Barreiro..... | 34 |
| Imagen 10 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – EBA/UFMG..... | 37 |
| Imagen 11 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – Teatro da Assembleia | 38 |
| Imagen 12 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – Teatro da Assembleia | 38 |
| Imagen 13 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – EBA/ UFMG..... | 39 |
| Imagen 14 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – EBA/UFMG | 39 |
| Imagen 15 - Cartaz de divulgação do filme Os Olhos de Inaiá | 43 |
| Imagen 16 - Cartaz de divulgação do Filme Os olhos de Inaiá | 44 |
| Imagen 17 - Frame 1 – Fonte: filme Os Olhos de Inaiá | 44 |
| Imagen 18 - Frame II – Fonte: Filme Os olhos de Inaiá..... | 45 |
| Imagen 19 - Frame III – Fonte: Filme Os olhos de Inaiá | 45 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| APRESENTAÇÃO | 7 |
| 1. EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO..... | 11 |
| 2. A ARTE DA DANÇA COMO MODO DE EXISTIR | 16 |
| 3. DANÇA ENQUANTO EXPERIÊNCIA EDUCATIVA | 21 |
| 4. PROCESSOS INTERLIGADOS OU ESPAÇOS PARA EXISTIR: DA SALA DE AULA AO PALCO, DO PALCO AO CINEMA | 27 |
| 4.1. Dança: um caminho para a consciência e expressão corporal na terceira idade | 30 |
| 4.2. Processo de criação do solo de dança “Desvelar corpo: ensaio para as almas” | 35 |
| 4.3. Olhos de Inaiá: construção dramatúrgica de uma dança na cena cinematográfica..... | 40 |
| 5. QUASE FIM OU MAIS PERGUNTAS PARA A DANÇA..... | 46 |
| REFERÊNCIAS | 49 |

APRESENTAÇÃO

Prezado leitor, eis aqui uma pesquisa de natureza artístico-acadêmica, que tem como interesse argumentar e refletir sobre possibilidades de relação que práticas artísticas em dança criam com a sociedade. Esta monografia está povoada por questionamentos que surgem das minhas vivências enquanto trabalhadora da dança e dos desafios que esta profissão me trazem cotidianamente. Motivada pelo desejo de levantar apontamentos acerca do campo de atuação do artista da dança, direciono o meu olhar para atravessamentos de natureza educativa que este tipo de prática propõe.

A pesquisa aqui apresentada localiza a dança no universo das artes e propõe diálogos entre ela e o universo da educação. Partindo do entendimento da dança como uma área de produção de conhecimento autônoma, e da educação como um espaço de ensino-aprendizagem amplo que, para além dos interesses tecnicistas e mercadológicos pautados pela sociedade capitalista, se interessa pela possibilidade de promover transformações sensíveis na vida dos sujeitos e em suas relações com o mundo. Busco, através deste esforço reflexivo, perceber se a prática artística em dança pode vir a ser compreendida como uma potência que transforma o sujeito e o desloca de sua habitual relação com a realidade.

Para nortear e mover a construção desta pesquisa me aparo na noção de experiência proposta pelo filósofo da educação Jorge Larrosa. Para ele, pensar em educação é, antes de tudo, pensar em um modo de construir o saber a partir da experiência. Experiência é “aquilo que nos acontece, que nos passa, que nos toca, nos forma e nos transforma” (LARROSA, 2014). Sendo assim, o espaço da educação é aquele que existe com potência de ressignificações dos valores culturais e sociais do mundo.

A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer e gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. (LARROSA, 2014, p. 10)

Larrosa nos apresenta uma visão em que a verdadeira educação é aquela que está para além da informação, da opinião, do juízo de valores ou do trabalho mecânico de repetição de conteúdos e padrões. Em Larrosa, a educação, aliada à noção de experiência, é aquela que cria novas esferas de significação na vida dos sujeitos no mundo. Sendo assim, “é verdade que, a partir daí, a partir da experiência, tanto a educação como as artes podem compartilhar algumas categorias comuns” (LARROSA, 2014, p. 12).

Assim, algumas perguntas se fazem fundamentais para que haja compreensão sobre o tipo de pensamento de dança a que este estudo se refere, com o propósito de afirmar a existência da dança enquanto experiência artística e área de produção de conhecimento, sem, contudo, reduzir ou esgotar a abrangência pertencente ao assunto. Por isso, me apoio nas palavras de Helena Katz e reconheço que é preciso manter a atenção voltada para o fato de que, “para teorizar a dança, precisamos de olhos que possam ver o que não porta visualidade plena, a fim de percorrer as dobraduras da sua concretude dominante e corpórea para escapar, por vãos e desvãos, ao imperialismo da produção de significados extra-dança” (KATZ, 2005, p. 256).

Me apoio também nas palavras de Rosa Hércoles para que não nos tornemos demasiadamente apegados às reflexões aqui levantadas nem tampouco façamos deste o único pensamento elaborado acerca do universo da dança. “Aqui nos deparamos com a necessidade do desapego de vocabulários congelados, pois, soluções não deveriam ser entendidas como definitivas e absolutas, mas sim, como ocorrências borbulhantes em constante estado de precipitação” (HÉRCOLES, 2011. p. 6). Neste estudo, compreendemos que dança é assunto que não se esgota.

O que é saber em dança? O que é produção artística em dança? Dança produz conhecimento? É possível delimitar e definir o campo de atuação do artista da dança? O que há de educativo em uma experiência artística de dança? Como a produção de conhecimento na forma de dança é capaz de se inserir no espaço da educação transformadora e da construção de novos modos de estar, de saber, de compreender e de se comunicar com o mundo? Pode a dança se tornar uma importante aliada dos avanços na construção de uma sociedade mais expansiva e humana quando na relação com espaços destinados à educação dos sujeitos?

A partir de todas essas questões, esta pesquisa se propõe a argumentar de forma qualitativa sobre a dança enquanto expressão artística e a correlação existente entre produções artísticas e práticas docentes. Para isto, pretendo apresentar um breve panorama de estudos teóricos que, em alguma medida, possuem a dança como assunto a ser tratado.

Foi feito um levantamento bibliográfico de autores que se dedicaram a problematizar e anunciar aspectos inerentes ao fazer em dança, manifestando sua existência enquanto área de produção de conhecimento, assim como de autores que se dedicam a olhar para o universo da educação como aquela que é da ordem da transformação do ser a partir da experiência. Helena Katz e Rosa Hércoles são referenciais básicos para as discussões acerca da dança, e Jorge Larrosa e Marilena Chauí alimentam a elaboração dos estudos sobre a educação. Ressaltando, também, a minha escolha em localizar a dança no universo das artes, apresento argumentos acerca do modo de produção de conhecimento em arte, elaborado pelo pesquisador Jorge de Albuquerque Vieira, quem olha para as produções artísticas a partir de conceitos da Intersemiose e da Teoria Geral da Evolução.

Antes de darmos sequência a esta aventura filosófica e nos aprofundarmos no texto que segue, gostaria de sugerir que atentássemos às palavras e ao que elas nos provocam enquanto leitores ativos. Além da revisão bibliográfica elencada e dos estudos anunciados, esta pesquisa também conta com o compartilhamento de processos artísticos desenvolvidos pelo L.I.N.D.A. – Laboratório de Investigação em Dança. Está recheada, por fim, de poemas que introduzem os capítulos a serem discutidos, com o intuito de trazer algum frescor para a monografia ao dialogar com as questões colocadas a partir de uma perspectiva poética e prática.

Porque as palavras, algumas palavras, antes que se desgastem ou se fossilizem para nós, antes de permanecerem capturadas, também elas, pelas normas do saber e pelas disciplinas do pensar, antes que nos convertam ou as convertamos em parte de uma doutrina ou de uma metodologia, antes que nos subordinem, ou as subordinemos a este dispositivo de controle do pensamento que chamamos “investigação”, ainda podem conter um gesto de rebeldia, um não, e ainda podem ser perguntas, aberturas, inícios, janelas abertas, modos de continuar vivos, de prosseguir caminhos de vida, possibilidades do que não se sabe, talvez. (LARROSA, 2014 p. 75)

Acredito que esta pesquisa possa contribuir de alguma maneira para aqueles que se interessam em defender e afirmar o lugar da dança nos contextos mais amplos

possíveis, fortalecendo a sua existência e ampliando o entendimento sobre os modos de construir saberes a partir da arte. Declaro assim, querido leitor, a importância de se argumentar sobre este assunto sem antes torná-lo frágil ou inominável. Deste modo, pretendo mais que dar respostas assertivas às questões que surgem, ampliar os horizontes do que se comprehende enquanto construção de conhecimento em dança.

1. EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio

Manoel de Barros¹

Caro leitor, durante o período em que cursei a graduação em dança na Universidade Federal de Minas Gerais, me deparei, em várias ocasiões, com a expressão “produção ou construção de conhecimento”, seja durante as aulas do próprio curso de dança, durante as disciplinas oferecidas pela Faculdade de Educação, ou até mesmo em conversas aleatórias pelos corredores da Escola de Belas Artes. Assunto este que não noto muito recorrente em outros espaços em que habito, como em rodas de conversas com amigos que não transitam ou não estão inseridos no universo das artes, ou durante conversas familiares, dentro do ônibus e até mesmo nas escolas públicas de ensino básico onde fiz práticas de estágio supervisionado.

O que percebo é que quando falamos em produção de conhecimento artístico para além dos muros das universidades, das escolas livres de arte ou dos círculos de produção cênica, a tendência é o surgimento de um discurso no qual a arte aparenta ser algo sem muita importância no que diz respeito aos modos de organização da sociedade e, por consequência, das profissões tidas como úteis ou que sustentam os seus pilares de desenvolvimento.

¹ BARROS, 2004, p. 15.

A partir dessas vivências, algumas perguntas me acompanham frequentemente e me fazem refletir sobre a minha profissão e como ela se organiza na relação com o mundo e com as outras formas de saber. Trago essas inquietações para esta pesquisa não com o intuito de encerrar a produção de conhecimento em arte dentro de algum conceito específico, mas sim com o desejo de fomentar uma discussão sobre o mesmo, tendo em vista a complexidade e amplitude de significados que esta questão nos propõe.

Como se dá a produção de conhecimento em arte? A produção de conhecimento em arte acompanha o desenvolvimento das sociedades? Será que a arte atua como um mero enfeite ou distração na vida dos sujeitos no mundo? Quais espaços a sociedade oferece para a permanência da arte? Ela está sempre em vias de extinção e reinvenção?

Essas inquietações surgem como ponto de partida para apresentar o pensamento elaborado pelo pesquisador Jorge de Albuquerque Vieira², quem embasa seus estudos partir de conceitos de Intersemiose e da noção de evolução segundo Uyemov, assuntos que não serão aprofundados nesta pesquisa por extrapolarem o escopo da mesma. O autor comprehende a arte “como um tipo de conhecimento altamente complexo devido à sua natureza fortemente viva e evolutiva” (VIEIRA, 2013, p.4) que, através de suas práticas, tem atuado no mundo como modo de conhecer e de se relacionar com a realidade. Assim, este tipo de conhecimento possui forte caráter evolutivo e de sobrevivência, comportando-se como um hipersistema altamente complexo.

Vieira nos fala sobre como uma produção artística está composta por vários elementos que se relacionam entre si e, a partir desta relação, dão origem à sua existência, como por exemplo, no caso da existência de um ser humano ou de uma galáxia. Pele, músculos, ossos, terminações nervosas, células, aminoácidos e outros tantos fatores químicos, organizados de uma determinada maneira, dão forma ao que nomeamos corpo. Do mesmo modo, a organização de séries de estrelas, nebulosas,

² Filósofo e físico, possui graduação em Engenharia de Telecomunicações pela Universidade Federal Fluminense (1969), mestrado em Engenharia Nuclear pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1975) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994). Atualmente é professor assistente doutor da Faculdade de Dança Angel Viana. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica, atuando principalmente nos seguintes temas: complexidade, semiótica, arte, ciência e astronomia. (Fonte: Currículo Lattes)

buracos negros, planetas e tantos outros micro-organismos e formas de vida dão nome ao que conhecemos como galáxias.

No caso da dança, que é o que nos interessa neste estudo, podemos perceber diversos elementos que a compõem, tais como: coreografia, preparação corporal, dramaturgia, figurino, cenário, iluminação e trilha sonora, como alguns dos vários microssistemas que juntos dão origem a uma obra de dança. Acreditamos que a experiência artística em dança é composta da correlação entre vários elementos que, juntos, determinam uma linguagem específica, organizada e codificada. Nas palavras de Vieira:

A obra de arte é uma emergência sistêmica que envolve vários níveis de textualidade, que envolve a confluência de vários textos - diversos sistemas sígnicos, de naturezas muitas vezes bastante diversificadas, partilham um mesmo espaço histórico, através de conectividade e coesão e cada um exibindo propriedades ou funções partilhadas, funções essas que só ganham sentido na coerência do todo sistêmico. (VIEIRA, 1995, p. 13).

No entanto, percebemos que a noção de aliar as atividades artísticas à ideia de produção de conhecimento, ainda se encontra distante do imaginário coletivo da sociedade.

A ideia de identificar conhecimento como um produto gerado somente pelas atividades científicas e filosóficas tem se revelado bastante limitada em nossa época: sabemos muito bem que a maior parte das vezes a atividade artística não é suficientemente valorizada, até mesmo sendo classificada como algo marginal, em alguns grupos e contextos. (VIEIRA, 1999, p. 17)

Existe ainda um conhecido discurso de que as pessoas que fazem arte – ou seja, os artistas – são aquelas que só exercem suas funções por possuírem algum dom, talento inato ou qualquer outra coisa do gênero, o que reduz a grandeza e complexidade que a arte possui enquanto área de produção de conhecimento. No entanto, de acordo com Vieira

“o que temos aprendido com os mais recentes estudos sobre o ser humano e a chamada Teoria do Conhecimento é que a atividade artística é também uma forma de representar o mundo, mais ainda, é uma forma de sobreviver no mesmo” (VIEIRA, 1999, p. 17)

uma vez que esta elabora estratégias de sobrevivência enquanto linguagem e tem desenvolvido altos níveis de complexidade para que haja sua permanência no mundo.

Para Vieira, o ser humano é considerado um tipo hipercomplexo de sistema vivo que “desenvolveu-se e, com ele, toda a sua atividade cultural e artística” (VIEIRA, 1999, p. 18). Deste modo, o desenvolvimento das chamadas atividades artísticas se dá na correlação com o desenvolvimento da humanidade enquanto espécie. Aqui, prezado leitor, emergem mais perguntas para alimentar esta reflexão: artista é aquele que precisa possuir um dom ou talento para desenvolver suas atividades? Qual tipo de conhecimento se produz no corpo quando a experiência artística é a protagonista? A visão de Vieira expressa que, ao acompanhar o processo evolutivo da humanidade, a arte permanece e se expande no tempo. Ela se atualiza e se transforma, elaborando estratégias de sobrevivência às adversidades sociais e culturais que se apresentam ao longo do tempo, a partir de processos que se desdobram, permanecem e evoluem. Por exemplo, ao observar as produções artísticas ao longo dos séculos, percebemos que estas se adaptam às mudanças ocorridas quanto às organizações políticas, às censuras de pensamento e linguagem ou até mesmo ao contexto físico ao qual estão inseridas. Assim, a arte enquanto área cria na relação com o seu tempo, distintos modos de sustentabilidade e desenvolvimento de suas atividades, sofrendo adaptações e transformações com o passar dos anos e resistindo às adversidades culturais ao longo do tempo. Neste sentido, de acordo com Vieira:

(...) nos parece claro que, admitida a visão evolucionista, seja natural que as várias formas de expressões humanas contenham pelo menos fragmentos de relações internalizadas pela evolução, ao longo da emergência sistêmica, notadamente dos sistemas vivos sujeitos à termodinâmica do Universo. Somos hoje representantes de um máximo de complexidade, manifesta em todas as formas de cultura, principalmente em Arte, Filosofia e Ciência. Toda a profunda elaboração sínica de que somos capazes deve-se a este processo universal de evolução, tal que a Arte, aparentemente desconectada da realidade física entrevista pelo nosso senso comum ou por nossas formas mais elaboradas de conhecimento, vem a ser também mais uma manifestação evolutiva: uma maneira de sistemas vivos manterem a complexidade universal. (VIEIRA, 1995, p. 153)

Nesta perspectiva, a arte é aquela que sobrevive às adversidades do meio (no caso, das sociedades) a partir de adaptações em seus modos de sistematização e produção. “A arte, ao explorar não somente a realidade, mas suas possibilidades, trabalha alternativas quanto a realidades possíveis, o que – de uma forma menos otimizada que a científica – também garante a sobrevivência do sistema que cria” (VIEIRA 1995, p. 19). Ou seja, ela atua no mundo como uma forma de resistência aos

impérios do saber e do conhecer, como uma ação que visa à manutenção de sua existência e, por consequência, sua própria evolução.

Neste sentido, não se atribui à arte ou ao artista “a função de completar as lacunas da realidade” (HÉRCOLES, 2005, p. 30), tampouco a de atingir uma forma fixa e ideal, configurada como produto final; mas sim, a de propor “outras realidades possíveis, onde as possibilidades de significação se mantenham em aberto” (HÉRCOLES, 2005, p. 30).

A partir destes breves estudos, compreendemos que a arte é aquela que, a partir de suas ações e questionamentos, provoca fissuras e cria novos espaços no mundo, agindo como um hipersistema complexo que, mais do que alegrar, ornamentar e/ou atender às necessidades de algum ideal de virtuosismo ou de beleza, levanta hipóteses e constrói realidades sensíveis quando nas relações dos sujeitos com o próprio mundo e não em função dele.

2. A ARTE DA DANÇA COMO MODO DE EXISTIR

A DANÇA DA PSIQUÊ

A dança dos encéfalos acesos

Começa. A carne é fogo. A alma arde. A espaços

As cabeças, as mãos, os pés e os braços

Tombam, cedendo à ação de ignotos pesos!

E então que a vaga dos instintos presos

- Mãe de esterilidades e cansaços –

Atira os pensamentos mais devassos

Contra os ossos cranianos indefesos

Subitamente a cerebral coreia

Para. O cosmos sintético da ideia

Surge. Emoções extraordinárias sinto

Arranco do meu crânio as nebulosas

E acho um feixe de forças prodigiosas

Sustentando dois monstros: A alma e o espírito!

Augusto dos Anjos³

³ Anjos, 1920, p. 68

Querido leitor, neste ponto da pesquisa, sigo com as minhas inquietações acerca dos modos de construção de conhecimento em arte e as relações que a mesma tece com a sociedade. Porém, neste momento, me detenho a argumentar a favor e acerca do universo ao qual me sinto pertencente: o universo da dança. Desta forma, em diálogo com os estudos de Vieira e Larrosa, serão apresentados estudos elaborados pelas pesquisadoras Helena Katz⁴ e Rosa Hércoles⁵, os quais se fazem alimento nutritivos para esta monografia, uma vez que ambas as pesquisadoras dedicam grande parte de seus trabalhos a assuntos referentes ao universo da dança.

Com a intenção de levantar um discurso sobre modos de conhecer e construir em dança, as autoras acima citadas tecem compreensões acerca da dança como aquela que, a fim de dizer de si e das coisas, se constrói no e pelo corpo dos sujeitos, a partir da produção consciente de pensamentos e imagens que são geradas em e no movimento.

Em Katz (2005), a dança é compreendida como “um pensamento do corpo” (p. 49), que ocorre a partir do desenvolvimento de raciocínios com forma lógica, que não deixam de ser, simultaneamente, “um processo físico de pensamento” (p. 49). Deste modo, a dança é compreendida como uma forma de pensamento sobre o mundo, como um modo de conhecer o próprio mundo, de se relacionar com ele, abrindo para os sujeitos de suas ações, novas possibilidades de comunicação e ação, repletas de sentidos e produção de significados.

Nesse sentido, recorro ao pesquisador Vieira que corrobora com estas questões quando nos diz que, “a dança é exploração e vivenciação do espaço-tempo, consistindo em um sistema de enorme complexidade e, finalmente, consistindo em uma maneira sofisticada de conhecimento” (VIEIRA 1999 p. 18). Vieira ressalta, ainda, que o “sistema dança”, abriga séries de microssistemas que, em correlação uns com os outros dão origem à sua existência. A partir de minhas experiências enquanto profissional da dança posso elencar alguns destes sistemas.

⁴ Helena Katz é crítica de dança e professora na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pelo programa de estudos Pós-graduados em comunicação em semiótica e pelo curso de comunicação e artes do corpo

⁵Rosa Maria Hércoles é professora do Curso de Comunicação e Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, desde 2000; coordenou o mesmo Curso de ago/2009 a julho/2013. Foi Chefe do Departamento de Linguagens do Corpo/FAFICLA/PUCSP (2013/17). Diretora da Associação Nacional dos Pesquisadores de Dança - ANDA (2013/14). Coordenadora do Comitê Interfaces e Estados do Corpo - ANDA (2014/16), atualmente é membro da Diretoria/ANDA (2016). É membro do Centro de Estudos em Dança - PUCSP, desde 1995, e sua Vice-líder (2015). Investiga formas de comunicação no corpo, atuando principalmente nos seguintes segmentos: dança contemporânea, eutonia, dramaturgia e artes do corpo.

1- Sofisticadas relações com o espaço-tempo, o que gera no corpo do bailarino habilidades de composição na relação com os espaços e também com distintas formas de compreensão do tempo ou ritmos musicais (quando este for o caso).

2- Refinada compreensão dos sistemas de movimento do corpo humano e suas possibilidades de movimentação, o que proporciona a produção de imagens estéticas a partir do movimento consciente e do controle neuromuscular.

3- Construção coreográfica não apenas como uma sequência de movimentos ritmados em uma ordem específica, senão que a relação entre elementos constitutivos de uma cena; tais como: sequências de passos, estímulos sensoriais, e outros modos de composição coreográfica como, por exemplo, uma improvisação estruturada por determinadas diretrizes escolhidas pelos bailarinos.

Ao argumentar sobre como a construção em dança se organiza no corpo do sujeito, Katz nos revela que “a dança se instala através de um processo fisiológico indutivo de formação de hábitos. O objetivo deste processo racional e autocontrolado é o aperfeiçoamento de cada possibilidade que se atualiza” (KATZ, 2005, p. 140). Ou seja, o sujeito que dança conduz o seu corpo a determinado modo de criação a partir da organização de informações contidas em seu corpo; informações estas que provém, a priori, de sua natureza biológica e fisiológica⁶ e em seguida no diálogo com informações adquiridas a partir de suas escolhas pessoais em comunicação com o mundo. Isso faz com que sua dança esteja sempre sujeita a atualizações e transformações.

Ao olhar para a dança enquanto produção artística, Hércoles aponta que ela existe de maneira complexa e organizada. A autora nos sugere que podemos perceber modos específicos de sistematização nas práticas de dança que, em diálogo com as possibilidades oferecidas pela realidade, encontram-se em permanente estado de evolução. Segundo a autora, “a criação em dança tem se caracterizado por processos de pesquisa e produção de linguagem onde protocolos investigativos variados e distintos são desenvolvidos para implementar uma questão temática no movimento” (HÉRCOLES 2005, p. 30). Dentre estes protocolos investigativos, podemos anunciar: a improvisação livre ou estruturada; a composição coreográfica; jogos de investigação

⁶ Fisiologia, área de estudo da biologia que analisa o funcionamento físico, mecânico, orgânico e bioquímico dos seres vivos.

de qualidades de movimento e processos de criação a partir de dramaturgias; assim como outras formas de criação aqui não elencadas.

Em sua tese de doutorado “Formas de comunicação do corpo, novas cartas sobre a dança”, Hércoles (2005) fala acerca da construção artística em dança a partir do lugar da dramaturgia. Faz um recorte do que vem a ser esse modo de investigar e construir dança do século XVII ao XXI. Deste modo, direcione brevemente o meu olhar para práticas dramatúrgicas em *dança* com o intuito de fazer um recorte sobre os elementos pertencentes à *dança* enquanto linguagem artística e, assim, tornar mais clara a linha de pensamento que busco desenvolver sobre o fazer *dança* e seus modos de construção de conhecimento.

De acordo com Hércoles, a dança é um acontecimento que se organiza no e pelo corpo, onde o modo de construção dramatúrgica é compreendido como um “conjunto de opções estéticas e conceituais que todos os profissionais envolvidos numa composição, realizam ao longo de um processo criativo” (HERCOLES, 2005, p. 9). A partir desta colocação, compreendemos que o ato de dançar está intrinsecamente relacionado a uma ação, que está contaminada pelas escolhas estéticas e experiências vividas pelo sujeito criador daquela dança.

Em vista disto, compreendemos que o discurso dos corpos nas produções artísticas em dança, evocam e anunciam algo para além da simples repetição de formas ou do movimento livre e espontâneo do cotidiano; existe aí um refinamento do entendimento que o bailarino tem sobre o próprio corpo, o movimento que ele produz e as imagens que ele gera a partir de seus impulsos criativos. “Dançar diz respeito, portanto, à constituição de um conhecimento que envolve a complexificação de capacidades espontâneas pré-adaptadas” (HERCOLES, 2005, p. 17).

Quando o artista escolhe dizer sobre algo, ele seleciona e organiza informações em seu corpo a partir de processos e metodologias de treinamentos específicos. A partir destas colocações podemos pensar em outros modos de sistematização e realização das práticas artísticas em dança, ampliando os horizontes de suas possibilidades de atuação. De acordo com Hércoles:

As fronteiras do que é movimento em dança estão em expansão, um meio de expressão cuja materialidade está sujeita à manipulação pelo corpo dotado de especializações tátil-cinestésicas. Seja em fluxo ou não, é pelo movimento que a dança propõe discussões e questionamentos sobre si mesma e o mundo. Estas mudanças em curso, sem dúvida, fazem surgir

outras dramaturgias, dado que outras relações entre corpo / movimento / linguagem se estabelecem. (HÉRCOLES, 2011, p. 202)

Retomando a reflexão sobre o que vem a ser construção de conhecimento em dança e as possíveis relações que estas construções tecem com os corpos no mundo, trago brevemente a Artista da Dança⁷ e pesquisadora Dani Lima para fortalecer nosso discurso. Ela nos diz que o sujeito, ao dançar, revela para si e para o outro as informações processadas em seu corpo e estas informações possuem suas implicações políticas e sociais, uma vez que o sujeito está em constante diálogo com o mundo. Ela também defende que o artista, ao selecionar os materiais de suas criações, decide como, onde e para quem cria a sua dança. Ou seja, “nenhuma dança é inocente” (LIMA 2013 p. 10) quando construída artisticamente.

Por fim, caro leitor, proponho que miremos a dança a partir desta perspectiva, fortalecida pelo entendimento de que a arte e, no caso, a Dança, “não é meramente uma expressão artística no sentido trivializado que essa expressão costuma receber; não é um devaneio de pessoas sem “praticidade” ou ainda um produto supérfluo diante de concepções mais “objetivas” (VIEIRA, 1999, p. 30). Isso que faz com que possamos compreendê-la como uma área de conhecimento dotada de modos de organização específicos, e que, quando localizada no universo das artes, torna-se potência na criação de novos espaços e de novos modos de conhecer e de saber.

Te convido, assim, a compreender a dança como aquela que acontece a partir da organização das escolhas estéticas dos sujeitos de suas ações, sofrendo constantes atualizações em seus corpos e reverberando diálogos com realidades sensíveis em ressonância com o mundo. Uma dança que cria de suas especificidades linguísticas, experiências que revelam modos de pensar, atuar, construir e fomentar conhecimento.

⁷ Termo estabelecido pela Classificação Brasileira de Ocupações - CBO por intermédio do Ministério do Trabalho e Emprego – TEM. O qual reconhece, nomeia e codifica os títulos e descreve as características das ocupações do mercado de trabalho brasileiro. O título Artista da Dança (exceto dança tradicional e popular) possui o número 2628 e diz respeito aos profissionais que concebem e concretizam projeto cênico em dança, realizando montagens de obras coreográficas; executam apresentações públicas de dança e, para tanto, preparam o corpo, pesquisam movimentos, gestos, dança, e ensaiam coreografias assim como, podem ensinar dança. O título Artista da Dança possui subtítulos que tratam de atividades específicas do fazer em dança, denominadas ocupações relacionadas. Ex:2628-05/ assistente de coreografia, 2628-20 / dramaturgo de dança; e assim por diante.

3. DANÇA ENQUANTO EXPERIÊNCIA EDUCATIVA

Por que a poesia tem que se confinar
ás paredes de dentro da vulva do poema?

Por que proibir a poesia
estourar os limites do grelo
da greta
da gruta
e se espraiar em pleno grude
além da grade
do sol nascido quadrado?

Por que a poesia tem que se sustentar
de pé, cartesiana, milícia enfileirada,
obediente filha da pauta?

Por que a poesia não pode ficar de quatro
e se agachar
e se esgueirar para gozar
– CARPE DIEM! –
fora da zona da página?
Por que a poesia de rabo preso
sem poder se operar
e, operada,
polimórfica e perversa
não poderá travestir-se
com os clitóris e balangandãs da lira?

Waly Salomão⁸

⁸ Waly Salomão, 2014, p. 300.

Querido leitor, a partir dos discursos elaborados por Vieira, Katz e Hércoles, percebemos que a arte enquanto área de conhecimento é aquela que possui forte caráter evolutivo e que, assim sendo, acompanha e contribui com as estratégias de sobrevivência elaboradas pelo ser humano enquanto espécie no que diz respeito à sua permanência no mundo.

Ao me debruçar sobre esses assuntos, indago se a arte e, portanto, a dança possui ou pode possuir relações com os espaços destinados à construção do conhecimento dentro do mundo globalizado. Essas inquietações me fazem retornar ao pensamento do filósofo Larrosa e sua noção de experiência aplicada à educação e, mais do que isso, me fazem olhar para o espaço da educação e tentar localizá-lo; e me fazem questionar ainda, se o espaço da educação possui fronteiras.

Segundo Larrosa, dentro da lógica organizada pela sociedade contemporânea, a educação “existe como um dever da família e do estado para exercício da cidadania e qualificação para o mercado” (LARROSA, 2014 p. 30). O que faz com que as práticas educativas se tornem engessadas dentro dos padrões e demandas do mercado de trabalho, que tem como interesse principal o acúmulo de capital e as linhas de produção e exploração de bens materiais com suas bases pautadas na lógica do tecnicismo, da eficiência e da competência privatizada. Como nos explica Marilena Chauí⁹ em seu livro *A ideologia da competência* (2014):

O discurso da competência privatizada é aquele que ensina a cada um de nós, enquanto indivíduos privados, como nos relacionamos com o mundo e com os outros. Esse ensino é feito por especialistas que nos ensinam a viver. Assim, cada um de nós aprende a se relacionar com o desejo pela mediação do discurso da sexologia, a se relacionar com a alimentação pela mediação do discurso da dietética ou nutricionista, a se relacionar com a criança por meio do discurso da pediatria, da psicologia e da pedagogia, a se relacionar com a natureza pela mediação do discurso ecológico e a se relacionar com os outros pela mediação do discurso da psicologia e da sociologia, e assim por diante. (CHAUÍ, 2014, p. 57)

Isto nós podemos perceber claramente se observamos os modos de organização das chamadas “grades” ou currículos das escolas de educação pública do Brasil, onde as disciplinas de artes ocupam um espaço extremamente reduzido na relação com os conteúdos de ordem matemática e linguística, o que, de alguma

⁹ Marilena Chauí é filosofa ex-secretária Municipal de Cultura de São Paulo, de 1989 a 1992, presidente da Associação Nacional de Estudos Filosóficos do séc. XVII, Doutora Honoris Causa pela universidade Paris VIII e Doutora Honoris Causa pela Universidad Nacional de Córdoba, na Argentina.

maneira, torna frágil o lugar da arte enquanto potência de produção de saberes e restringe as formas de inserção da mesma no mercado de trabalho, tendo em vista que na sociedade neoliberal em que vivemos, as escolas e o mercado de trabalho possuem estreita relação entre si.

Se, outrora a escola foi o lugar privilegiado para a reprodução da estrutura de classes, das relações de poder e da ideologia dominante, e se, na concepção liberal, a escola superior se distingua das demais por ser um bem cultural das elites dirigentes, hoje (...) a educação é encarada como adestramento de mão de obra para o mercado. Concebida com o capital, é um investimento, e portanto, deve gerar lucro social. (CHAUÍ, 2014 p. 67)

Retomando a noção de educação aliada à experiência proposta pelo filósofo Larrosa, em diálogo com a noção de arte proposta por Vieira, pergunto: se a educação é aquela que a partir da experiência tem potência para transformar a realidade na qual está inserida, e a arte é aquela que se reinventa, se organiza e permanece em constante resistência com relação à sociedade, por que esta linguagem se encontra tão fragilizada nos currículos das escolas? Seria por interesses de mercado? Ou pela relação entre currículo e poder?

Ainda de acordo com Larrosa, diante das lógicas organizacionais da sociedade contemporânea, percebemos que:

... o conhecimento é basicamente mercadoria e, estritamente, dinheiro; tão neutro e intercambiável, tão sujeito à rentabilidade e à circulação acelerada como o dinheiro. Recordem-se as teorias do capital humano ou essas retóricas contemporâneas sobre a sociedade do conhecimento, a sociedade da aprendizagem, ou a sociedade da informação. (LARROSA, 2014 p. 31)

Deste modo, ao olhar para a educação como área e tentar localizá-la, constatamos que os espaços destinados a ela são primordialmente as escolas e universidades, e que estes espaços se tornam institucionalizados pela sociedade para que os modos de construção de conhecimento possam atender às demandas do mercado de trabalho. Assim como também argumenta Katz, “não é segredo para ninguém que a globalização do poder do capital instituiu um acesso ampliado de certas informações a certos setores de certas sociedades” (KATZ, 2005, p. 3) e que estes certos setores e informações que atendem às demandas globalizadas do capital não estão necessariamente envolvidos com os modos de produção de conhecimento em arte.

Desta forma, reconhecemos que as instituições de ensino tradicionais visam formar sujeitos aptos a se tornarem competentes diante das demandas sociais impostas pelo sistema capitalista. Para Chauí, “na medida em que somos invalidados como seres competentes, tudo precisa nos ser ensinado “cientificamente” (CHAUÍ, 2014 p. 57). Se observarmos este “cientificamente” a partir do pensamento de Larrosa e Katz, o que constatamos é que há um recorte perverso, onde o modo de produção de conhecimento em arte não é valorizado quando na relação com a lógica do lucro e da hiperprodutividade promovida pelo sistema neoliberal.

A suspeita, naturalmente, é que nossa experiência do educativo só nos acontece mediada ou enquadrada ou enjaulada pelas operações de categorização, de tematização de ordenação, de desierarquização, de abstração, etc., que constituem as lógicas de nossos saberes e de nossas práticas. (LARROSA, 2012, p. 105)

Larrosa argumenta ainda que, no caso da construção do conhecimento em arte “o que ocorre é que se trata de um saber distinto ao saber científico e do saber da informação, e de uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho” (LARROSA 2014, p. 30), tendo em vista que este modo de produção de conhecimento é da ordem do sensível e da experiência que faz sentido para os seres envolvidos em suas ações e que, portanto, transforma a relação do sujeito com a realidade que lhe é imposta.

Isto posto, ao considerar a dança como área de produção de conhecimento, é possível considerá-la também como potente ferramenta de ensino/aprendizagem que atue na contramão das imposições do mercado e na promoção de outras formas de se pensar e construir o mundo? Corroborando com este discurso, Isabel Marques (2010) nos diz que uma das grandes contribuições da dança para a educação do ser humano se dá quando, a partir de uma experiência artística, esta área gera possibilidades de “educar corpos que sejam capazes de criar pensando e ressignificar o mundo em forma de arte” (MARQUES, 2010, p. 24).

Diante desta breve análise sobre a organização do sistema educacional na sociedade atual, percebemos que a arte e, portanto, a dança, tem potência para colaborar com os processos de construção da sociedade, assim como têm as outras formas de saber e conhecer. Sendo assim, indagamos: o que há de educativo em uma experiência artística de dança?

Ao observar como a dança se constrói no e pelo corpo do sujeito, Hércoles nos aponta que

Quando corpos são expostos aos treinamentos consolidados, surgidos e condicionados aos processos de construção de alguma linguagem, não se aprende somente um modo de organização dos movimentos, juntamente com isto, se adquire entendimentos acerca do corpo que dança, do movimento, da cena e do mundo. (HÉRCOLES, 2011, p.7)

O que percebemos é que, quando o sujeito envolvido com experiências educativas de dança desenvolve “um entendimento de corpo, um entendimento de mundo, entendimento de espaço-tempo, entendimento de cena, vários entendimentos” (HÉRCOLES, 2016), ele tem potência de se tornar mais consciente de si, de saber mais sobre si, de aproximar-se do próprio corpo e do corpo do outro, de reconhecer seus limites físicos e perceber suas potências enquanto movimento. Ou seja, de manter uma relação mais estreita com o que dá forma à sua existência, o seu próprio corpo.

De acordo com Vieira, esse corpo consciente de si e de suas possibilidades motoras, quando envolvido com atos de criação, pode promover para si modos sofisticados de interação com o meio. Para ele, “se a ciência se torna quase otimizada pela busca da permanência, a Arte tem ampla atuação e valor, no sentido de trabalhar alternativas quanto a realidades possíveis” (VIEIRA, 2000, p. 10). Assim, abrir novos mundos a partir do saber em dança implica ressonância com o outro e com o mundo, implica também na possibilidade de gerar outros modos de compreender o mundo e a vida para além daqueles já impostos pelo sistema neoliberal.

A reflexão aqui levantada é de que a experiência artística em dança, quando na relação com o contexto educacional, pode atuar como um potente meio de construir conhecimentos para além dos já instituídos em nossos hábitos educacionais. Os sujeitos envolvidos com as ações educacionais de dança estão abertos a experiências que movimentam o sistema no qual estão inseridos, deslocando seus modos habituais de relação com as “normas do saber e as disciplinas do pensar” (LARROSA, 2014, p. 68), elencadas aqui nesta pesquisa a partir da noção de Larrosa, que acredita no sujeito da experiência como um sujeito ativo e poroso, aberto a novas possibilidades de significação e interpretação do mundo, fazendo com que a rigidez dos espaços

educacionais institucionalizados pelo sistema capitalista e cristalizados pelo império do patriarcado possa ir, aos poucos, se desfazendo.

Dado que o solo é horizontal, e que a moral do trabalho atualmente imperante nos obriga a adotar, muito mais do gostaríamos, posições verticais, entender-se-á que a situação do ser humano no mundo não é demasiado cômoda. Por isso, precisamos dos muros, para que nos ajudem a nos mantermos erguidos. Quando os muros se fecham sobre si mesmos, se convertem em guetos, em cárceres de diversas espécies como as fábricas, as escolas, os manicômios, os hospitais, os condomínios geminados e os diversos tipos de escritórios. (LARROSA, 2014, p. 108)

Deste modo, querido leitor, compartilho com você a ideia de que a produção artística em dança, considerada aqui uma forma de produção de conhecimento, tem potencial educativo e pode/deve, portanto, habitar os espaços escolares e universitários, integrando seus currículos de modo a contribuir com a formação integral e humana do sujeito. Além disso, podemos localizar a dança em um espaço onde ela não precise existir como um fim em si mesma, nem apenas com o desejo de produzir corpos aptos para se tornarem bailarinos profissionais que atendam a alguma demanda de algum possível mercado da dança que se encontre às margens dos interesses do mercado e sim como um meio para que os sujeitos envolvidos em suas experiências possam perceber e fruir o mundo, construir para ele novos significados e, quando possível (se possível), desejar para ele novas realidades.

4. PROCESSOS INTERLIGADOS OU ESPAÇOS PARA EXISTIR: DA SALA DE AULA AO PALCO, DO PALCO AO CINEMA

para sua segurança *sorria você está sendo filmado*
para sua segurança *manteremos você sempre ocupado*
para sua segurança *nunca ande pela contra mão*
para sua segurança *aprenda o significado da palavra não*
para sua segurança *aprenda a comunicar-se com gestos*
para sua segurança *leia as instruções no verso*
para sua segurança *quebre a casca pra encontrar a semente*
para sua segurança *mulheres e crianças primeiro*
para sua segurança *abra os olhos para ouvir o cheiro*
para sua segurança *nunca dê um passo em falso*
para sua segurança *ponha apenas um pé a cada passo*
para sua segurança *tudo que é difícil cansa*
para sua segurança *preparar apontar fogo*
para sua segurança *deus está morto*
para sua segurança *todo cuidado é pouco*
para sua segurança *você também pode se fingir de morto*
para sua segurança *efetue o pagamento até a data do vencimento*
para sua segurança *deixamos a ternura para outro momento*
para sua segurança *mantenha esta porta sempre fechada*
para sua segurança *é como diz o ditado assalto a banco pé na estrada*
para sua segurança *faça as suas orações antes de dormir*
para sua segurança *desce daí menino*
para sua segurança *nenca use o elevador*
para sua segurança *as bactérias já vêm enlatadas*
para sua segurança *esta ligação está sendo gravada*
para sua segurança *este poema não vai decolar*
para sua segurança *aperte o cinto de segurança*
e use o assento para flutuar

Leo Gonçalves¹⁰

¹⁰ Gonçalves, 2018, pp. 9-10.

Bem, vejamos. Diante de todas as reflexões até agora levantadas na presente pesquisa, me deparo com questionamentos acerca das relações de trabalho que envolvem os fazeres de dança enquanto área de produção de conhecimento e o que implica a sustentabilidade dos seus profissionais na relação com os espaços que ela constrói e habita. Isto porque, ao perceber que o fazer artístico em dança, mesmo que não seja considerado importante ou não pertença ao “pantheon” das principais fontes de desenvolvimento da sociedade neoliberal, se encontra inserido dentro das organizações sociais e pertence, portanto às suas relações de trabalho.

Deste modo, recorro às pesquisadoras Pellegrin e Segnini que nos apontam que “a lógica do mercado e de seus mecanismos midiáticos associados fortalece cada vez mais a disseminação de uma arte feita à medida do produto, do valor agregado, do consumo rápido, da estereotipia e da massificação” (PELLEGRIN) onde

“o trabalho do artista é frequentemente analisado privilegiando sua performance ou obra, expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação e a criação” (SEGNINI, 2007, p. 2)

em detrimento dos trabalhos que se relacionam com processos de ensino/aprendizagem. Segundo estudos de Segnini,

O trabalho com registro em carteira, considerado formal no Brasil, compreende 37,5% dos trabalhadores ocupados; em Artes e Espetáculo esta porcentagem é reduzida para 11,5%. O ensino da música ou da dança é uma das possibilidades de trabalho para o artista no universo da multiplicidade de atividades que realiza mesmo inscrito em um emprego formal, mas, sobretudo quando vivencia vínculos temporários de trabalho. (SEGNINI, 2007, p. 18)

Ao observar estes dados, nota-se que, no caso do trabalho, o artista da dança em muitos casos, é levado a desenvolver mais de um tipo de atividade laboral na relação com o seu fazer, seja através de processos de ensino/aprendizagem, leis de fomento à cultura ou de produções artísticas independentes. Assim como salienta Segnini, o ensino de dança pode ser compreendido como uma opção profissional do artista, mas, frequentemente, é considerado estratégia para obtenção de renda, possibilidade de projetos de longo prazo e constituição de redes de contato (SEGNINI, 2007, p. 29). Este se torna um problema que, sem dúvida merece ser observado com cuidado e profundidade, o que não será abordado com profundidade aqui, por extrapolar os limites desta pesquisa.

O convite aqui se estende para que miremos essa problemática pelo viés da noção de experiência proposta por Larrosa, onde “o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (LARROSA, 2014, p. 25). Ao olhar para este fenômeno onde artistas / criadores / professores desenvolvem trabalhos paralelos entre a arte e a educação, consideramos que estas informações entrecruzadas se contaminam e reverberam com potência na qualidade da experiência do bailarino para com a sua criação artística, assim como para a qualidade de suas aulas, uma vez que esses processos, ao se contaminarem, se fortalecem.

Em diálogo com as questões colocadas acerca da multiplicidade de trabalhos desenvolvidos pelo artista da dança no Brasil e as reflexões levantadas sobre as potências da construção de conhecimento em arte, apresento a seguir, trabalhos desenvolvidos pelo L.I.N.D.A. – Laboratório de Investigação em Dança, produtora de arte na qual organizo, sistematizo e propago os trabalhos desenvolvidos por mim em parceria com outros artistas desde 2014. São processos de criação de três trabalhos desenvolvidos na relação com o universo da dança, considerando a minha atuação na área e as dificuldades que encontro entre esta profissão e o mercado de trabalho. Os trabalhos em questão ocorreram todos paralelamente, sendo realizados de forma independente um do outro, mas, no mesmo período de tempo.

Deste modo, os trabalhos apresentados nesta pesquisa, dizem respeito às distintas formas de se produzir dança artisticamente, que eu encontrei como estratégias de sobrevivência. São eles: a preparação das aulas intituladas “Dança: consciência e expressão corporal para a terceira idade” de onde provém parte da minha renda; a construção do solo de dança “Desvelar corpo: ensaio para as almas” trabalho realizado sem recursos financeiros desenvolvido em parte durante a minha trajetória no curso de Graduação em Dança da UFMG; e a criação de personagem para o filme “Os olhos de Inaiá” realizados com recurso financeiro de edital de fomento à cultura.

4.1. Dança: um caminho para a consciência e expressão corporal na terceira idade

Este é um trabalho realizado pelo L.I.N.D.A. – Laboratório de Investigação em Dança, desde 2015, junto aos coletivos de idosos do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos, oferecido aos usuários maiores de 60 anos dos Centros de Referência a Assistência Social (CRAS) de Belo Horizonte, por intermédio da Agência Adventista de Recursos Assistenciais (ADRA) em parceria com a prefeitura da cidade de Belo Horizonte para atender a demandas do Sistema Único de Assistência Social Básica do Brasil (SUAS).

Desde o início das oficinas “Dança: um caminho para a consciência e expressão corporal”, já foi atendido um público aproximado de 800 idosos, em um total de 32 CRAS, distribuídos pelas periferias das nove regionais da cidade de Belo Horizonte. Localizados nos bairros: Independência, Petrópolis, Vila Cemig, Vila Fátima, Vila Marçola, Vila Santa Rita de Cássia, Alto Vera Cruz, Granja de Freitas, Mariano de Abreu, Arthur de Sá, Conjunto Paulo VI, Vila Maria, Califórnia, Coqueiral, Pedreira Prado Lopes, Senhor dos Passos, Aarão Reis, Jardim Felicidade, Providência, Vila Biquinhas, Zilá Spósito, Havaí-Ventosa, Morro das Pedras, Vila Antena, Vista Alegre, Confisco, Novo Ouro Preto, São José, Apolônia, Lagoa e Mantiqueira.

A oficina se constrói a partir de práticas de dança que exploram as possibilidades de movimentação do corpo e estimulam o universo criativo de cada participante, levando em consideração a sua experiência de vida e como ela pode contribuir para atividades em grupo e para o bem estar do participante em sua vida cotidiana. Deste modo, visitamos referenciais anatômicos básicos para que possamos obter maior compreensão do próprio corpo assim como temas básicos do movimento a partir dos conceitos de Laban¹¹: Tempo, Espaço, Fluência e Peso.

O objetivo principal do trabalho desenvolvido é o de promover práticas criativas que proporcionem ao cidadão idoso maior conhecimento sobre si mesmo e de suas possibilidades de comunicação com o próximo, assim como ampliar a sua capacidade de construir diálogos em grupo, reconhecer as especificidades do seu

¹¹ Rudolf Von Laban, bailarino, coreógrafo e arquiteto Alemão, desenvolveu o sistema de notação da dança conhecido por Coreologia.

corpo e sua importância na sociedade a partir da experiência criativa em dança e do refinamento da organização motora do ser.

O desenvolvimento do trabalho se dá basicamente pela investigação sobre o corpo a partir do movimento dançado, observando as possibilidades de movimentação do sistema musculoesquelético e como é possível criar imagens poéticas com o corpo a partir da tomada de consciência de si.

Estudos básicos sobre as funções dos sistemas musculoesquelético e nervoso do corpo humano são abordados a partir da exploração de movimentos tais como: supinação, pronação, rotação, flexão, extensão, contração e expansão. Jogos de improvisação em dança com intenção de explorar e reconhecer a capacidade de propriocepção¹² dos indivíduos são também utilizados. Por fim, atenção à organização espacial, disponibilidade articular, qualidades de presença no espaço, qualidades de tônus muscular, amplitude de movimento, toques sensoriais para despertar o movimento dançado, criação de imagens poéticas com o corpo a partir de ações do cotidiano, concluem o rol de possibilidades que esta prática propõe.

Deste modo, acredito que práticas de dança e educação corporal podem auxiliar a pessoa idosa a compreender o envelhecimento como um processo natural que constrói registros corporais a partir das experiências de vida de cada pessoa, uma vez que, ao reconhecer e ampliar o repertório de movimentos é possível alcançar uma maior compreensão do próprio corpo e de suas possibilidades motoras, assim como, reconhecer qual a contribuição da pessoa idosa para a sociedade, refletir sobre como o seu corpo ocupa a cidade, como ele se organiza nos afazeres diários e como se modificam as relações e se constroem novos hábitos com o passar do tempo.

¹² Termo da neurociência utilizado para nomear a capacidade de reconhecimento e localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas.



Imagen 1 - CRAS Coqueiral - Regional Noroeste. Fonte: arquivo pessoal da autora



Imagen 2 - CRAS Conjunto Califórnia - Regional Noroeste. Fonte: arquivo pessoal da autora



Imagen 3 - CRAS Pedreira Prado Lopes - Regional Noroeste. Fonte: arquivo pessoal da autora



Imagen 4 - CRAS Independência - Regional Barreiro. Fonte: arquivo pessoal da autora



Imagen 5 - CRAS Vila Maria - Regional Nordeste. Fonte: arquivo pessoal da autora.



Imagen 6 - CRAS Petrópolis - Regional Barreiro. Fonte: arquivo pessoal da autora



Imagen 7 - CRAS Vila Biquinhas - Regional Norte. Fonte: arquivo pessoal da autora



Imagen 8 - CRAS Aarão Reis Regional - Regional Norte. Fonte: arquivo pessoal da autora



Imagen 9 - CRAS Petrópolis - Regional Barreiro. Fonte: arquivo pessoal da autora

4.2. Processo de criação do solo de dança “Desvelar corpo: ensaio para as almas”

O trabalho em questão desenvolveu-se pelo L.I.N.D.A. – Laboratório de Investigação em Dança, entre 2014 e 2017, a partir de pesquisas contínuas e interdisciplinares com vivências ocorridas nas esferas acadêmica e cotidiana. Este processo ocorreu durante boa parte da minha trajetória no Curso de Dança – Licenciatura, da UFMG. Trata-se de uma produção artística de caráter investigativo que culminou na criação de um solo de dança. Em seu discurso, o trabalho busca trazer à tona uma reflexão sobre o corpo do ser humano, lançando olhar sobre a correlação dos seus aspectos físicos e espirituais/místicos, assim como as relações que o ser humano estabelece com os padrões comportamentais e de beleza estabelecidos pelas indústrias do sistema capitalista.

Neste trabalho, busco desvelar no corpo em cena possibilidades e qualidades de movimento que um ser humano é capaz de fazer com o seu corpo. Quais imagens corporais se criam a partir de uma consciência expandida de si e de suas memórias? Como as memórias de um corpo estão atravessadas pela memória da construção da sociedade? Meu corpo atual pode acessar movimentos e memórias dos meus ancestrais? O que anima um corpo? O que temos feito com ele ao longo dos séculos?

Os pontos de partida para construir os quadros da dança surgem de vários aspectos, tais como: representações de adoração e negação da corporeidade / o corpo enquanto tempo e linguagem / impermanência e transitoriedade / experiências vividas no corpo da bailarina ao longo da vida / reflexões acerca do corpo no universo da moda / o modo como opera o sistema capitalista e sua relação com os corpos / jogo do tarô, o jogo da vida / estudos de anatomia humana / metafísica e o corpo / o descarte do corpo e da imagem ultrapassada / indústria alimentícia da carne / possibilidade / desejo / escolha / poder / anima – alma.

Em diálogo com as reflexões levantadas nesta pesquisa, creio que falar sobre o corpo nos dias atuais se faz de extrema importância, uma vez que as sociedades se organizam em torno do material capitalista e da competição a custo de tudo, fazendo do corpo um veículo de dominação de massa e máquina produtiva de destruição. Deste modo, busco através desta dança indagar sobre um corpo vivo, desvendar a poética e os mistérios de um corpo encarnado, olhar para a efemeridade, delicadeza e força da vida. Reconhecendo no e pelo corpo em movimento, suas mazelas e suas

riquezas. A seguir, apresento algumas imagens de apresentações ocorridas em parceria com a Escola de Belas Artes da UFMG, no ano de 2017. Integrando a mostra da Disciplina “Prática de dança VIII” e a I Mostra de Dança da UFMG no Teatro da Assembleia.



Imagen 10 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – EBA/UFMG – Foto: Claudio Nadalin



Imagen 11 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – Teatro da Assembleia – Foto: Marina Takeishi



Imagen 12 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – Teatro da Assembleia – Foto: Marina Takeishi



Imagen 13 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – EBA/ UFMG – Foto: Ana Miranda



Imagen 14 - Desvelar corpo: ensaio para as almas – EBA/UFMG – Foto: Ana Miranda

4.3. Olhos de Inaiá: construção dramatúrgica de uma dança na cena cinematográfica

Finalmente lhe apresento, caro leitor, o processo de investigação e construção dramatúrgica de uma obra de dança pensada para existir no cinema. Neste caso, dança que dá corpo à Inaiá, personagem principal do curta metragem “Olhos de Inaiá”. Este projeto foi realizado com recursos do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG) por intermédio da Fundação Clovis Salgado em ocasião do prêmio BDMG de Estímulo ao Curta Metragem 2016, com coprodução da Café Pingado Filmes, L.I.N.D.A. - Laboratório de Investigação em Dança e Alaboratório Filmes.

O processo de criação da personagem Inaiá teve como objetivo a construção de uma corporeidade que pudesse dar forma e movimento à personagem através da dança. As estratégias utilizadas para este trabalho tiveram como base técnicas de improvisação em dança, assim como estudos sobre a arte da performance e preparação corporal com base em Taichi e Qi Gong. Para acessar esta dança, foi preciso mapear sensações provocadas no corpo por estímulos sensoriais em diálogo com a narrativa, a roteirização e as técnicas de fotografia e vídeo assumidas pelo filme.

Inaiá é uma representação onírica da regência das águas, percorre paisagens da cidade de Belo Horizonte e da bacia do Ribeirão Arrudas; locais que já abrigaram rios, e hoje são cobertos pelo asfalto. Incorporar o ritmo das águas em seu corpo é o que ela faz. Seu corpo se modifica como se modificam as paisagens ao longo do tempo, de modo quase imperceptível e constante. Esta é sua sina, dado que de tempos em tempos, sua morada é o rio. Na cidade, entre fluxos de carro e gente, os rios estão submersos no asfalto e sobre eles circulam carne, ossos, diesel, ferro, fumaça e lixo. As paisagens que ali existiam foram roubadas e privatizadas pelos homens. Inaiá conhece o rio desde que ele era menino, quando ainda não havia cidade. Ela é testemunha da sua decadência.

A seguir, compartilho o roteiro de provocações para a dança de Inaiá:

- **Da organização corporal:** joelhos levemente flexionados e coluna organizada na relação maxilar superior e púbis / escápulas repousam na musculatura do trapézio / respiração fluida / qualidade do tônus muscular: leve / qualidade do olhar: sereno, intenso, visão fontana.

- **Dos espaços:** ruínas / beira do rio Arrudas / cachoeira / mineradora / ruas da cidade / estúdio / terraços / lua / cidade antiga / cidade recente
- **Das ações:** caminhar / observar / dançar / flutuar / girar / torcer / desfazer (-se) / calma, terror.
- **Dos símbolos:** lua / pássaros / ampulheta / serpente / círculos
- **Do tempo:** rápido, muito lento, pausa.
- **Dos movimentos:** manipular o bastão das cabaças em movimento ascendente e espiralado / movimentos isolados do corpo com relação ao objeto de cena: cabaça / observar determinado ponto e girar no próprio eixo / pausa / sustentado, pausa, recuperação, sustentado, pausa, recuperação ... / passos cíclicos / organização no espaço de modo espiralado
- **Das relações com as técnicas de fotografia e vídeo:** fotografia - BORRADO: Foto em vulto /Tempo pausa tempo pausa (4 a 3 segundos em pausa 3 a 6 segundos em movimento lento / relação com câmera (quando ela se borra, se torna rio o desenho que fica/ o rastro) - ESTÁTICO: Sustentar pausas longas (6,8,12) deslocamentos minúsculos / deslocar em 2 pausar em 3 a 4 segundos e suas variantes. Vídeo - prediz os movimentos em fotografia, como se ela tentasse reproduzir a ideia do rastro-pausa, num caminhar que alterna velocidades entre médio-rápida, e muito lenta, quase pausa, pausa / Caminhadas “quânticas” - fluído e sustentado / acompanhando o movimento das coisas / habitar várias realidades ao mesmo tempo / avançar, retroceder e desviar.

Vale salientar que a realização deste projeto foi possível graças aos recursos financeiros da premiação para filmes de curta metragem da Fundação Clóvis Salgado. “Olhos de Inaiá” é um filme de curta metragem preto e branco, filmado em infravermelho, que possui duas possibilidades de exibição: Filme mudo (em sua versão original) ou com trilha sonora executada em tempo real pelo Coletivo Soundpainting BH de improvisação em linguagem interdisciplinar. Quando o filme é exibido com trilha sonora ao vivo, conta com performance em tempo real da personagem do filme, que na contramão do modelo tradicional de exibição de filmes se desloca da tela e promove diálogo direto com o público presente.

Promover o diálogo entre as linguagens da dança, da performance e do cinema foi a estratégia encontrada pela equipe do filme para tratar de um assunto tão caro nos

dias atuais, os recursos hídricos e a relação que a sociedade desenvolve com o mesmo. Durante toda a pesquisa, foram feitas visitas em campo e elaborados estudos rigorosos sobre a bacia hidrográfica da cidade de Belo Horizonte assim como sobre a construção e desenvolvimento da cidade. As gravações ocorridas em sua grande parte, nas ruas da cidade proporcionaram uma relação extra filme para as ações dançadas, que nos momentos da filmagem tornaram-se performances ocupando a cidade. O que torna esta obra, um sistema hipercomplexo, rico e repleto de especificidades linguísticas dialogando entre si para a sua existência.



Imagen 15 - Cartaz de divulgação do filme Olhos de Inaiá - Arquivo Alaboratório Filmes



Imagen 16 - Cartaz de divulgação do Filme Olhos de Inaiá – Fonte: arquivo pessoal da autora



Imagen 17 - Frame 1 – Fonte: filme Olhos de Inaiá - arquivo pessoal da autora



Imagen 18 - Frame II – Fonte: Filme Olhos de Inaiá – arquivo pessoal da autora



Imagen 19 - Frame III – Fonte: Filme Olhos de Inaiá – arquivo pessoal da autora

5. QUASE FIM OU MAIS PERGUNTAS PARA A DANÇA

Isso que não se cansa de nunca ter chegado

desistir de escrever se parece mais com escrever do que desejar ter escrito. desistir de escrever se parece mais com escrever do que desejar ter escrito. não existe escrever muito ou pouco. nem escrever sempre. escrever só se parece de fato com escrever. escrever por dentro ou por fora, lento ou rápido, auto ou baixo, seco ou úmido? não existe. como não existe escrever menos ou mais, bastante, suficiente. escrever lembra o desejo de desaparecer. lembra um pouco, não muito. porque não existe desaparecer muito ou pouco. existe desejar desaparecer no que não se escreve a cada fração de segundo, existe o tempo de escrever – mas não o contrário disso. desejar ter desaparecido, não ter vindo, não existir. isso existe. existe desaparecer a cada palavra que se escreve. desejar nunca ter escrito não é o mesmo que desistir de escrever. existe o que se escreve – só o que se escreve, só porque se escreve. desejar escrever se parece mais com desejar ter vivido do que com viver. ter escrito ainda não existe. o instante em que efetivamente se desaparece jamais poderá ser escrito. existe a sombra do movimento da mão que se nega a escrever. e talvez exista isto: isso que não se cansa de nunca ter chegado.

Ricardo Aleixo¹³

¹³ Aleixo, 2018. p. 83.

Querido leitor, esta pesquisa de natureza artístico/acadêmica é antes de tudo uma reflexão sobre os modos de produção de conhecimento em arte e como eles acompanham o desenvolvimento das sociedades. Aqui, há a busca por ampliar a discussão sobre esse modo de conhecer e construir o mundo. Há também o desejo de gerar mais espaços para discutir, construir, semear e disseminar a arte da dança.

Ao observar os modos de produção artística promovidos pelo L.I.N.D.A. – Laboratório de Investigação em Dança entre 2014 e 2017, percebi que o trabalho do artista da dança na sociedade é múltiplo e que sua atuação se faz necessária em vários espaços como estratégia de complementação de renda e sobrevivência do próprio fazer artístico. Deste modo, o artista tem potência para habitar espaços destinados à educação dos sujeitos, como escolas, universidades e unidades de assistência social, assim como construir trabalhos cênicos com o apoio de leis de fomento à cultura, além de também realizar suas produções de modo independente.

Ao visitar os estudos de Vieira, percebemos que a arte atua no mundo como uma forma de produção de conhecimento elaborada por hipersistemas complexos capazes de evoluir de acordo com as necessidades de sobrevivência que lhes surgem. Assim como percebemos que os discursos de Hércoles e Katz corroboram com esta questão, quando argumentam acerca da dança como uma área de produção de conhecimentos autônoma que se organiza de modo complexo e lógico no e pelo corpo dos sujeitos, onde nota-se que há possibilidades de criar diálogos com o mundo a partir de construções artísticas em dança, seja por intermédio de práticas educativas ou experiências cênicas.

Assim, ao considerar que a experiência artística em dança produz conhecimento, nos aproximamos do universo da educação, observando-o a partir da análise de Marilena Chauí sobre a lógica da *ideologia da competência* e da organização do sistema neoliberal. Ela observa que essas questões condicionam os sujeitos a se relacionarem com os tipos de conhecimento, mirando demandas impostas pelo mercado de trabalho. Em Larrosa, percebemos que os espaços institucionalizados como casas do saber são, em sua maioria, as escolas e universidades e que estes espaços encontram-se enrijecidos pela organização do sistema neoliberal e do mercado de trabalho. O autor argumenta a favor de outros modos de se construir a educação onde as experiências vividas no contexto educacional tenham como objetivo

a transformação dos sujeitos em detrimento da formatação dos seres para atenderem a demandas do mercado. Deste modo, inferimos que a experiência artística em dança tem potência para habitar esses espaços e colaborar com a construção de outros modos de estar, de ser e de construir o mundo.

Querido leitor, insisto que as reflexões aqui levantadas não se esgotam, e desejo que elas se comportem como janelas abertas para contemplar a dança e a educação como horizontes. Reconhecendo neles a existência de outras perspectivas, em outros lugares, com outros olhares. Esta pesquisa é movida por perguntas e não por respostas, por esta razão, agradeço a sua leitura e refaço a você, as perguntas que deram vida a esta aventura filosófica, para que possamos abrir mais janelas e mirar esses horizontes por outras perspectivas e com outros olhos. Como argumenta Larrosa

Nada restará de nossos corações. Cada uma de nossas partículas retornará a seu elemento. Mas nossas palavras traçaram um rastro, vibraram no ar, tocaram a outros. E o que vibra segue seu caminho, incita, se recarrega, se multiplica, cresce e continua. Transforma-se. Somente ouvido irá se transformar. O destino da palavra é se desintegrar quando chega a tocar o que é mais sólido que ela: a carne. (LARROSA, 2014 p. 113)

Sendo assim, lhe pergunto: o que é saber em dança? O que é produção artística em dança? Dança produz conhecimento? É possível delimitar e definir o campo de atuação do artista da dança? O que há de educativo em uma experiência artística de dança? Como a produção de conhecimento na forma de dança é capaz de se inserir no espaço da educação transformadora e da construção de novos modos de estar, de saber, de compreender e de se comunicar com o mundo? Pode a dança, se tornar uma importante aliada aos avanços na construção de uma sociedade mais expansiva e humana quando na relação com espaços destinados à educação dos sujeitos?

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para ventania: antologia poética.** São Paulo. Todavia, 1^a ed., 2018
- ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias.** 42^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- BARROS, Manoel. **O livro das ignorâncias.** 11^a ed. Rio de Janeiro. Record. 2004
- CHAUI , Marilena. **A ideologia da competência/ Marilena Chauí.** Autêntica editora. Belo Horizonte. 2014
- GREINER, Cristine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares.** São Paulo: Annablume, 2005.
- GONÇALVES, Leo. **Use o assento para flutuar.** 2^a ed. Belo Horizonte: Crisálida, 2018
- HÉRCOLES, Rosa. **Acervo de dança modos de existir entrevista com Rosa Hércoles.** SESC. São Paulo 2016 disponível em <http://modosdeexistir.sescsp.org.br/> objeto/entrevista-com-rosa-hercoles/ acesso em 08/06/2018
- HÉRCOLES, Rosa. **Formas de comunicação do corpo - novas cartas sobre a dança.** programa de estudos pós-graduados em comunicação e semiótica. São Paulo: PUC, 2005.
- HÉRCOLES, Rosa. **Epistemologias em movimento.** revista USP. São Paulo 2011. disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57443> acesso em 28/04/2018
- KATZ, Helena Tânia. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo/ Helena Katz.** 1^a ed. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
- KATZ Helena Tânia, **A dança no Brasil pode?** Disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71204289804.pdf> acesso em 11/07/2018
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LIMA, Daniella et al (Org.). **Gesto: práticas e discursos.** 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó. 2013

PELLEGRIN, Ana. **Filosofia, estética e educação: a dança como construção social e prática educativa.** Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas. 2007

SALOMÃO, Waly. **Poesia total.** 1ª ed. São Paulo. Companhia das Letras. 2014

SOUZA, Leonardo Cruz de. **A poética de Augusto dos Anjos e a neuropsiquiatria no fin de siècle.** História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.25, n.1, jan.-mar. 2018, p.163-179. disponível em <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v25n1/0104-5970-hcsm-25-01-0163.pdf> acesso em 11/06/2018.

SEGNINI, Liliana. **Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil.** Universidade Estadual de Campinas. XIII congresso brasileiro de sociologia. GT29 – trabalho, precarização e políticas públicas, 2007.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Metodologia, complexidade e arte.** revista do lume. núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. UNICAMP. 2013. disponível em <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/279>. Acesso em 27/05/2018

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **O corpo na dança.** Salvador. Cadernos do gipe-cit nº 2 p. 17-30. 1999. disponível em <https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/vieira-jorge-de-albuquerque-o-corpo-na-danc3a7a.pdf>. Acesso em 27/05/2018

VIEIRA, Jorge de Albuquerque; RAY, Sônia. **Teoria do conhecimento e arte.** Curitiba. 2009. disponível em https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/Teoria_do_conhecimento_e_arte-Palestra_transcrita_por_S_nia_Ray.pdf acesso em 28/05/2018

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. “Intersemiose e arte”. In: **Anais do VIII Congresso Nacional da Federação de Arte-Educadores do Brasil.** São Paulo: FAEB, 1995. v. 1. p. 142-153.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque, **Rudolf Laban e as Modernas Ideias Científicas da Complexidade,** Cadernos do GIPE-CIT, N.2, Bahia: PPGAC, escola de teatro/escola de dança, universidade federal da Bahia, 17-30. 1999

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Formas de Conhecimento: Arte e Ciência.** Repertório Teatro Dança, Salvador, 2000.