

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA

CARLOS EDUARDO GUIMARÃES

**ESTUDOS DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA/PERFORMANCE:
OS ARQUÉTIPOS DO TAROT COMO REFERÊNCIA MOTIVACIONAL PARA UM
PROCESSO DE CRIAÇÃO**

VIÇOSA - MINAS GERAIS

2022

CARLOS EDUARDO GUIMARÃES

**ESTUDOS DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA/PERFORMANCE:
OS ARQUÉTIPOS DO TAROT COMO REFERÊNCIA MOTIVACIONAL PARA UM
PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Dança da
Universidade Federal de Viçosa
como requisito para obtenção do
Título de Bacharel em Dança.
Orientadora: Andréa Bergallo
Snizek

VIÇOSA - MINAS GERAIS

2022

CARLOS EDUARDO GUIMARÃES

**ESTUDOS DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA/PERFORMANCE:
OS ARQUÉTIPOS DO TAROT COMO REFERÊNCIA MOTIVACIONAL PARA UM
PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Dança da
Universidade Federal de Viçosa
como requisito para obtenção do
Título de Bacharel em Dança.

Orientadora: Andréa Bergallo
Snizek

APROVADO:



Prof. Dra. Laura Pronsato
(UFV)



Marcella Alves da Silva
(Bacharel em Dança/UFV)



Prof. Dra. Andréa Bergallo Snizek
(Orientadora - UFV)

**ESTUDOS DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA/PERFORMANCE:
OS ARQUÉTIPOS DO TAROT COMO REFERÊNCIA MOTIVACIONAL PARA UM
PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Carlos Eduardo Guimarães

Orientadora: Andréa Bergallo Snizek

RESUMO

Esta pesquisa teve como referência motivacional para um processo de composição em dança, as imagens dos arquétipos e mitologias do *Tarot*, pois retratam de certa forma padrões de percepções e comportamentos culturais (JUNG, 2000). O projeto foi desenvolvido em parceria com o Núcleo de Estudos e Práticas Artístico Corporais, NEPARC - Viçosa/MG, no Departamento de Artes e Humanidades da UFV, Curso de Dança. Pretendeu-se com a pesquisa, fomentar discussões sobre dança e imaginário. Tratou-se de uma pesquisa teórico-prática, qualitativa, de perfil fenomenológico, orientada por um olhar interpretativo, onde foi proposto o exercício de diálogo interno, entre as mensagens dos arcanos e as próprias percepções dos participantes sobre as cartas e as relações dinâmicas em seus processos de construção de linguagens artístico corporais. Como resultado obteve-se a criação do espetáculo 'TAUTOCRONIA'. O processo se fundamentou nas corporeidades de cada artista e respectivas percepções sobre os arquétipos do tarot. Cada figura das cartas retiradas em jogo, sugeriu com suas imagens, movimentações, gestuais únicos, aprofundados com os sentidos textuais estudados. As relações interdisciplinares promoveram discussões sobre as relações de poder comuns no campo da dança, como entre coreógrafos e intérpretes, sugerindo novos modos de compreender/agir quanto às tomadas de decisões para e sobre criações artísticas. Reconhecer novas formas de presença de artistas/pesquisadores e formadores de opinião, em um processo de criação, como se deu para e nesse processo é reconhecê-lo como fonte de conhecimento e de formação ética dos sujeitos.

PALAVRAS CHAVE: Dança Contemporânea, Pesquisa De Movimento, Composição, Arquétipos Do Tarot

**ESTUDOS DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA/PERFORMANCE:
OS ARQUÉTIPOS DO TAROT COMO REFERÊNCIA MOTIVACIONAL PARA UM
PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Carlos Eduardo Guimarães

Orientadora: Andréa Bergallo Snizek

ABSTRACT

This research had as a motivational reference for a dance composition process, the images of the Tarot archetypes and mythologies, as they somehow portray patterns of cultural perceptions and behaviors (JUNG, 2000). The project was developed in partnership with the Center for Body Artistic Studies and Practices, NEPARC - Viçosa/MG, at the Department of Arts and Humanities at UFV, Dance Course. It was intended with the research, to promote discussions about dance and imaginary. It was a theoretical-practical, qualitative research, with a phenomenological profile, guided by an interpretive look, where the exercise of internal dialogue was proposed, between the messages of the arcana and the participants' own perceptions about the cards and the dynamic relationships in their processes of building artistic body languages. As a result, the creation of the show 'TAUTOCRONIA' was obtained. The process was based on the corporeities of each artist and their respective perceptions of the tarot archetypes. Each figure of the cards taken in play, suggested with their images, movements, unique gestures, deepened with the textual meanings studied. The interdisciplinary relationships promoted discussions about the common power relationships in the field of dance, as between choreographers and performers, suggesting new ways of understanding/acting in terms of decision-making for and about artistic creations. Recognizing new forms of presence of artists/researchers and opinion makers, in a process of creation, as it happened to and in this process is to recognize it as a source of knowledge and ethical formation of subjects.

KEYWORDS: Contemporary Dance, Movement Research, Composition, Tarot Archetypes

Sumário

Introdução	6
O corpo contemporâneo, nossa compreensão de sua práxis	8
Dança Contemporânea	9
Composição em Dança/Performance	10
Os Arquétipos do Tarot	12
Metodologia e aplicação dos instrumentos	13
Resultados e discussão	14
Considerações Finais	21
Referências Bibliográficas	24

Introdução

As artes da cena na contemporaneidade suscitam a convivência entre corpos diversos, fragilizando paradigmas e imposições culturais. Quais sejam, se corpos capazes ou incapazes, se perfeitos ou imperfeitos, se belos ou grotescos, se eficientes/hábeis ou deficientes. Os fazeres artísticos oportunizam, extrema visibilidade ao corpo em seus modos de representação, evidenciando-o como lugar privilegiado para reflexões em torno das identidades possíveis, aquelas viáveis a um corpo estético (MEYER, 2009). Processos desse gênero, de criação de novas linguagens podem se estruturar a partir de encontros, com os próprios arquétipos ¹ (JUNG, 1961) e com o outro, ou seja, com subjetividades próprias e alheias, afetando direta e indiretamente o potencial imaginário (TAVARES, 2013), que habita as ações do corpo originando universos díspares, uma vez que um encontro não produz uma perspectiva individual.

As manifestações de imaginários em procedimentos de criação em dança e/ou composição coreográfica² podem emergir da aplicação de estratégias diversas, como através de ações do corpo durante a estruturação de performances instigadas por temáticas originárias de provocações com imagens e expressão a partir delas (XAVIER, 2017).

Nesse sentido, como para Louppe (2012), considera-se a dança contemporânea uma estratégia de produção de conhecimento/arte que possibilita a coreógrafos e intérpretes criadores acessar elementos ocultos e imagens arquetípicas, afetando suas percepções, sensibilidades, poder comunicativo, propósitos estes que motivam essa pesquisa. Nossas reflexões tiveram como ponto de partida as imagens dos arquétipos e mitologias do *Tarot* (JUNG, 1961), originadas em padrões do inconsciente/imaginário coletivo³, pois retratam de certa forma padrões de percepção cultural. Através das imagens e argumentos de Jung estudamos e potencializamos a percepção e criatividade dos participantes do Núcleo de Estudos e Práticas Artístico Corporais, composto por sete integrantes, em seus possíveis desdobramentos para criações artísticas e no desenvolvimento da pesquisa e processo de composição em dança.

¹ Arquétipos segundo Jung são conjuntos de “imagens primordiais” organizadas de uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações, armazenadas no inconsciente coletivo (JUNG, 1961, p.91).

² Composição Coreográfica é um conjunto de múltiplos métodos e processos através dos quais os coreógrafos se propõem a organizar e dispor os elementos referidos; procedimentos estes em constante pesquisa e inovação. (XAVIER, 2017, p. 29).

³ Inconsciente coletivo para Jung é a herança psíquica humana. Responsável pela produção espontânea de mitos, ideias religiosas e sonhos. Um reservatório de imagens chamadas de arquétipos ou imagens primordiais, que cada pessoa herda de seus ancestrais (JUNG, 1961, p.91).

Tratou-se de uma pesquisa qualitativa, de perfil fenomenológico, orientada por um olhar interpretativo, que buscou investigar e conhecer as relações dinâmicas, entre o mundo real físico e os sujeitos (intérpretes criadores), os vínculos indissociáveis entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito (MINAYO, 2007) em seus processos de construção de linguagens artístico corporais. Nesse sentido os fenômenos estabelecidos, a partir do Jogo/Cartas de Tarot, por leitores e consulentes, se pauta numa relação de diálogo interno, entre as mensagens dos arcanos e as próprias percepções de quem as recebe. Os arquétipos presentes nas várias culturas e na coletividade compõem/estruturam as imagens que representam cada uma das cartas tarot, tendo elas sido criadas a partir de pensamentos e análises da época de sua criação.

A pesquisa teve como objeto de estudo o corpo/sujeito e seu potencial de agir/mover-se, de expor de diversas maneiras seus pensamentos em processos criativos e/ou em espetáculos de dança, instalações artísticas e *performances*.

O projeto foi desenvolvido em parceria com o Núcleo de Estudos e Práticas Artístico Corporais, NEPARC - Viçosa/MG, no Departamento de Artes e Humanidades da UFV, Curso de Dança. Dentre as ações realizadas estiveram a aplicação de aulas de jazz contemporâneo, ballet clássico e laboratórios de pesquisa de movimento pertinentes ao processo de coleta de dados a partir e para a composição coreográfica dirigida pelo orientando.

Pretendeu-se com essa pesquisa levar os envolvidos a rever e reavaliar os modos de funcionamento de nossa formação. A importância de analisar a “estética de nossa formação” é que ela nos forma eticamente (FARINA, 2007). As linguagens da dança e da performance pressupõem, neste trabalho, que o corpo da cena paralelamente a utilização de técnicas corporais, sistemas e métodos comuns ao campo, inauguram – cada qual, com seu “poder motriz”, plasticidades infinitas – possibilidades inéditas de soluções tanto para questões latentes como para as surgidas em tempo real. Um praticar complexo que não se finda na imaginação, na motricidade ou na razão, implica a reconciliação com a intuição, com o que expressamos de intraduzível, e inexplicável.

A pesquisa fez parte do programa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq⁴, e foi elaborada em parceria com o projeto de pesquisa PIBIC-CNPQ 2019/2020, “Estudos de Composição em Dança/Performance: Os Arquétipos do Tarot como Referência Motivacional para um Processo de Criação”, de autoria do coreógrafo Carlos Eduardo Guimarães, sob orientação da professora Andréa

⁴ Iniciação Científica PIBIC/CNPq Departamento de Artes e Humanidades - Curso de Dança, Universidade Federal de Viçosa-MG (2019-2020)

Bergallo. Realizadas juntamente com Núcleo de Estudos e Práticas Artístico Corporais (NEPARC), no curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, em 2019/2020. A parceria com o NEPARC - Núcleo de Estudos e Práticas Artístico-Corporais se deu pelo seu perfil de atividades para e com o desenvolvimento de pesquisas e processos de criação e circulação com dança/performance dentro do contexto universitário. Suas atividades exigem certa rotina de trabalho, como o acesso, desenvolvimento e aperfeiçoamento de técnicas corporais diferentes e poéticas pertinentes à diversidade dos espetáculos produzidos. Contribuíram também para esta escolha o variado perfil de formação em dança de seus intérpretes.

O corpo contemporâneo e sua práxis criativa (Melhor mexer no título)

O entendimento do corpo como sujeito, que atua e participa de redes complexas de relações, sujeito e agente de diferentes formas de percepção do mundo, é recente. Entender o corpo em ação, como fonte criadora de cultura e revelação de significados religiosos, sociais é reconhecer a relação existente entre a dança e os movimentos sociais e como eles a transformam. Este pensamento sobre o corpo sujeito, segundo Fazenda (2014), vem contribuindo de forma determinante para se entender a função, o significado e o lugar da dança em diversas culturas na contemporaneidade. Perspectiva esta que norteou a aplicação dos laboratórios de pesquisa de movimentos sobre imagens e significados dos arquétipos de cada Arcano do Tarot, estampados em cada uma das cartas definidas através do jogo para cada um dos intérpretes-criadores. Cartas estas que serviram como inspiração inicial para a construção de gestos e movimentos que fariam parte da construção da composição coreográfica.

Os arquétipos, segundo Jung (1961), são conjuntos de “imagens primordiais” originadas de uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações, armazenadas no inconsciente coletivo e presentes em suas práxis⁵. Indicam a existência de determinados padrões na psique, nesse caso expressas nas cartas do Tarot, assim como em outros jogos divinatórios de mitologias diversas.

⁵ Vázquez (1977, p. 185), afirma que “toda práxis é atividade, mas nem toda atividade é práxis”. Nesse sentido, a práxis é uma atividade conscientemente orientada, o que implica não apenas as dimensões objetivas, mas também subjetivas da atividade. Não é apenas atividade social transformadora, no que diz respeito à transformação da natureza, a criação de objetos, instrumentos e etc, é atividade transformadora do próprio sujeito que, na mesma proporção em que atua na natureza, transformando-a, produz e transforma a si mesmo. VÁZQUEZ, Adolfo S. **Filosofia da Práxis**. São Paulo, Editora Expressão Popular, 2007

Segundo Roquet (2011), nossa própria percepção é parcialmente modelada por costumes sociais e culturais, costumes estes que estão intimamente ligados aos arquétipos presentes no inconsciente coletivo, o que nos permite incluir os arquétipos do Tarot como elementos que habitam os pensamentos e práxis humanas, os movimentos, em forma de gesto significativa.

Segundo Godard (2010), o espaço e a relação corpo-espaço, são como o imaginário e sua construção, abrem caminhos para novos movimentos e para uma nova relação com o mundo.

Não se pode separar o corpo da dinâmica que constrói o espaço. É o agenciamento de uma história particular de modos perspectivos de dinâmicas espaciais que podem engendrar um tipo de algema na qual o corpo será aprisionado. A reabertura de novos movimentos é um retorno a um novo espaço de ação. (GODARD, 2010)

Se a percepção e as relações do corpo com o espaço determinam as possibilidades de ação do sujeito (GODARD, 2010), ao mudarmos nossa compreensão e prática quanto a elas podemos considerar que estaríamos afetando o imaginário e vice-versa? Através desta nova relação corpo-espaço e significâncias arcaicas dos arquétipos do tarot seria possível gerar novas significâncias sobre os mesmos? Seria possível afetar as relações corpo-espaço, qualidades do movimento através do imaginário individual e coletivo? Nesse sentido, como para Godard (2010), entende-se que esta perspectiva de abertura permite aos seus praticantes perceber e aceitar um universo mutante, que propõe reconstruções das relações do espaço próprio e do coletivo.

Danças(s) contemporânea(s)

A dança contemporânea pode ser entendida sob infinitas perspectivas, porém apresenta uma característica indiscutível, o de questionar sua própria natureza. Desobrigada de formações técnicas corporais específicas, prioriza a diversidade e se estabelece em redes de colaboração complexas (SNIZEK, 2014). Porém é, antes de tudo, a experiência estética de um sujeito social em determinada sociedade em suas relações de reconfiguração com avanços tecnológicos e a democratização do conhecimento de culturas diversas (FERREIRA, 2017, p. 97).

Ainda assim, a dança contemporânea pressupõe um contexto, “local-ações”, como fator determinante de sua elaboração e apresentação. Essa diversidade de espaços, de possibilidades de

presença e de estados corporais, oferecida pela variação das ambiências e propósitos, sugere ao corpo/sujeito orquestrações inéditas para e em composições em tempo real.

Esta perspectiva de sua elaboração pressupõe, neste trabalho, que compor/coreografar implica a articulação sensibilidades através de movimentos/gestos, produzindo uma gramática em tempo real, uma linguagem única uma vez que tem estreita relação com o contexto de construção do argumento em questão (SNIZEK, 2014). Tais práticas, a da Dança Contemporânea, neste caso, do Jazz Contemporâneo, gênero aplicado pelo coreógrafo-pesquisador, não se estabelece a partir de princípios, técnicas, regras ou modos de operar fixos ou rígidos, oferecem um vasto campo de possibilidades no que diz respeito à pesquisa de um corpo, de uma linguagem, como no que toca à composição dos seus elementos (XAVIER, 2017).

Composição em Dança/Performance

O termo composição tem como origem etimológica na palavra *compositio*, e pressupõe modos de dispor, reunir, produzir, inventar, combinar, organizar. A dança, a partir do século XX, vem nomeando inúmeros e diversos procedimentos de criação e vêm sendo associados à ideia de coreografia, “...ou seja, a formas de captura e organização do movimento elaboradas por dançarinos e coreógrafos, em que técnicas de dança culminam em composições coreográficas (XAVIER, 2016, p. 9). Lepecki (2006) analisa esta perspectiva e, segundo Xavier (2016), considera que o transitar em um êxito representacional e reprodutivo da coreografia pode fazer a ideia de composição perder seu potencial de transformação pertinentes ao contexto e pensamento contemporâneo. Ao nos referirmos a composição neste texto, o faremos considerando-a como “experiência de compor”, que segundo Heller (2016), implica:

[...] ter presente não uma subjetividade pura em ação, mas uma ação que envolve uma miríade de relações, algumas conscientes e perceptíveis, a maioria não. Daí a insistência no termo *ex-periência*, o “ex” indicando o que vem de fora - ao contrário, por exemplo, do termo vivência, que aponta para uma dimensão mais interna, psicológica, pessoal.

O processo de criação em jazz contemporâneo desenvolvido permitiu a prática, a abertura de um novo modo de se fazer dança, a partir da inter-relação entre várias linguagens artísticas como por exemplo as artes plásticas (imagens em foto, desenhos e em vídeos arte), música (estudos

musicais aplicados), dança jazz contemporânea (pesquisas de movimento e trocas entre estilos), elementos de base na construção da dramaturgia do espetáculo.

A dramaturgia surge em práticas artísticas que, de alguma forma, desviam-se dos materiais, processos e metodologias tradicionais das disciplinas que emergem. Os múltiplos e crescentes cruzamentos entre linguagens artísticas, bem como entre técnicas tradicionais e tecnologias inovadoras que caracterizam muitas das experiências contemporâneas, exigem repensar os modos de fazer. (PAIS, A., 2016, p. 29)

A partir das próprias ações o corpo/sujeito, coerentemente, ou não, conscientemente, ou não, encontra/cria formas, materialidades cognitivas, afetivas, propondo estruturas corpo-gráficas e/ou performáticas, criando textos e texturas “ilegíveis” através dos gestos, com ou sem lógica consensual. Gestos estes que não se resumem a um signo legível com significação precisa (ROQUET, 2011).

Ilegível e complexa a gestualidade como um ato criador requer conhecer a natureza dos vínculos que dão suporte aos seus processos de construção; isto é, do que e como são feitas as proposições, abordagens e tessituras da proposta artística. De certa forma, consideramos como Ferreira (2017), que a dança contemporânea não é mais estritamente "coreográfica", ela se dá nos saberes, culturas e nas relações que se desenvolvem na vida em sociedade. Essas relações, os conflitos que elas propõem e o gerenciar de afetos formam a experiência estética, dança/coreografia, que são apresentadas em cena.

Nesse contexto de problemáticas diversas pertinentes ao processo emerge a dramaturgia como um potencial instrumento de trabalho conforme considera Lepecki (2011):

O fazer dramaturgico se quer portanto plural, errático, transversal, distributivo e expansível sobre variados domínios cênicos e artísticos, nutrido por vários domínios não necessariamente cênico nem artísticos, ligado a uma poética de sentido de escrita no espaço-tempo singular de cada obra – de cada uma de suas ações performativas-, operando das imediatas decisões das salas de ensaio até as imediatas decisões que modulam um gesto cada vez que é performado. (CALDAS E GADELHA, 2016, p.13/14)

A dramaturgia para os autores é um fazer compartilhado, um “campo coativo” em que “não tanto um texto, mas uma textura é tecida, entrelaçada, suturada”, um espaço comum, ocupado por todos com a propriedade de seus saberes e com o exercício de seus não saberes (CALDAS E GADELHA, 2016, p. 14).

Os Arquétipos do Tarot como contexto motivacional para uma composição em dança

Uma das teorias pela qual Jung é, indiscutivelmente, reconhecido é a do inconsciente coletivo, que poderíamos descrever como conjuntos de imagens que cada indivíduo herda de seus ancestrais, lhes permitindo e sugerindo, ao acessá-las de forma consciente ou não, reagir ao mundo, em parte, como seus antepassados faziam. É um conjunto de sentimentos, pensamentos e lembranças compartilhadas por toda a humanidade..

Segundo Jung (2000, p.53), “O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal”. Para o autor, os arquétipos se manifestam simbolicamente em religiões, mitos, contos de fadas e fantasias e, entre os principais arquétipos estão os do nascimento, da morte, do sol, da lua, do fogo, entre outros. Jung (2000), ao reconhecer que o *Tarot* tinha origem em padrões do inconsciente coletivo, demonstrou ser possível ter acesso à percepção de padrões e de representações dos valores sociais.

Pouco se sabe acerca da real origem do *Tarot*, com aproximadamente seis séculos de existência, sendo composto por 78 cartas do Baralho, são divididas em Arcanos Maiores e Arcanos Menores e se traduzem basicamente por grandes segredos e pequenos segredos, respectivamente, os maiores retratam a experiência de vida num modo filosófico e os menores retratam situações cotidianas, como trabalho, dinheiro, sentimentos e relações humanas.

A maior parte das fontes sustenta que os primeiros baralhos de Tarot surgidos na Europa apareceram no início do século XIV. Estes primeiros baralhos parecem ter nascido de uma combinação entre antigas cartas de jogar italianas, constituídas por quatro naipes e o conjunto de 22 Arcanos Maiores, cuja origem permanece envolta em mito e em mistério. (BARTLETT, 2011, p.16)

Para Nichols (2007, p.17):

“O livro ilustrado, ou seja, as cartas de tarot, estimulam o intelecto e a empatia, ligando-nos às intuições e sentimentos pessoais e interpessoais. A galeria de arte estimula a imaginação, forçando-nos a mergulhar fundo em nossa própria criatividade e experiência de amplificação e compreensão”.

Assim compreendido, o Tarot pode funcionar como um agente de provocações e inspirações, pois suas imagens e símbolos instigando o imaginário sobre a jornada arquetípica dos arcanos,

ampliando o potencial criativo de todo o processo da composição coreográfica uma vez acessadas vivências e bagagens culturais, emergentes do inconsciente coletivo.

A estrutura primeira de abordagem dos arquétipos se fundamentou na Jornada do Louco (história retratada no Tarot), portanto, prioritariamente nos 22 Arcanos do Tarot de Marselha, considerados os Arcanos Maiores: O Louco, O Mago, A Sacerdotisa, A Imperatriz, O Imperador, O Hierofante, Os Enamorados, O Carro, A Justiça, O Eremita, A Roda da Fortuna, A Força, O Pendurado, A Morte, A Temperança, O Diabo, A Torre, A Estrela, O Sol, A Lua, O Julgamento e, O Mundo (NICHOLS, 2007).

Metodologia e aplicação dos instrumentos

As reflexões feitas se estruturam numa perspectiva interpretativa de perfil fenomenológico/hermenêutico (REZENDE, 1990) e levaram em consideração propostas metodológicas que admitiram o processo da pesquisa como elemento fundamental na definição dela mesma (BAUER, GASKELL & ALLUM, 2008b).

Assim contextualizada a perspectiva metodológica nos levou a optar em relação ao tratamento dos dados, pela análise interpretativa por triangulação (GASKELL E BAUER, 2008a), abordagem que permitiu que os fenômenos sociais fossem compreendidos por diferentes perspectivas, ou conforme os autores, por diferentes ângulos.

Para o atendimento dos objetivos da pesquisa, fundamentam as reflexões críticas feitas abordagens de especialistas nas temáticas de Dança E Dramaturgia (CALDAS e GADELHA; 2016), Práticas Somáticas Para Dança (ROQUET, 2011. GODARD, 2011), Perspectivas Antropológicas Das Artes Performativas (LEPECKI, 2011), na busca de, dinamizar e diversificar o processo de composição em estreita relação com o motivo da criação, Os Arquétipos Do Tarot (NICHOLS,2007). Referências estas associadas à aplicação de laboratórios práticos focados na ampliação do potencial sugestivo da referência motivacional, assim como na realização de debates entre participantes do projeto e os pesquisadores convidados do Grupo de Pesquisa (CNPQ) - Artes da Cena Contemporânea: corporeidade, educação e política; sobre corporeidade, imaginário e composição em dança/performance, que ampliou a abrangência das reflexões e dinamizou o processo de criação.

Analisamos as estratégias aplicadas e os resultados dos laboratórios para a construção das informações/dados resultantes, que se deram através da observação do pesquisador em aula e em

vídeo. Vídeos registros dos laboratórios, que foram fundamentais para o desenvolvimento da composição e pesquisa, o que possibilitou ao coreógrafo e pesquisador compreender e escolher os gestos/movimentos que emergiram nos laboratórios de composição e ensaios técnicos para aperfeiçoamento do trabalho. Trabalhamos em conjunto a seleção dos elementos cênicos e técnicos que constituíram o trabalho/espetáculo que se deu através de pesquisas em mídias digitais, como vídeos e documentários sobre dança, bem como através de discussões nos encontros/ensaios presenciais e remotos com os participantes sobre elementos cênicos, figurinos e iluminação.

Apesar de finalizada a pesquisa e a composição, as datas das apresentações presenciais foram canceladas devido a pandemia, COVID 19. Realidade que resultou na criação de uma videodança, TAUTOCRONIA. Trabalho já publicado em eventos e [plataformas digitais](#).

Resultados e discussão

Teve-se como referência motivacional para a criação alguns textos do livro Jung e o Tarot (NICHOLS, Sallie. 2007). Estes serviram para uma melhor compreensão dos participantes acerca do Tarot e os arquétipos, conforme sugerido por Jung e, portanto, acerca das cartas retiradas em jogo pelos mesmos no início da pesquisa. Foram realizados dois jogos durante o processo de criação. No início para estudos, reflexões e estruturação dos procedimentos de composição, e num segundo momento para a complementação da criação da cena final do espetáculo. O que de certa forma permitiu aos participantes, e portanto ao coreógrafo, a descoberta de outros arquétipos e aprofundamentos de conhecimento sobre o jogo e suas próprias personalidades.

As relações estabelecidas, através do jogo, entre os arquétipos das cartas e a personalidade/essência de cada um dos participantes, para o coreógrafo e intérpretes tiveram em sua maioria convergência. O primeiro jogo foi aplicado para todos os membros do NEPARC, como uma forma de envolver e oportunizar conhecimentos sobre o tema da pesquisa. As primeiras cartas colhidas pelos intérpretes, para estudos de movimento e interpretações foram O Mago, A Sacerdotisa, O Eremita, A Força, O Sol e A Imperatriz. Portanto, o jogo se estruturou e seguiu com 5 participantes.

Cada intérprete-criador, a partir das relações feitas entre as cartas e suas personalidades, pode experimentar sensações e percepções que afetaram seus modos motores habituais. Uma prática, segundo os mesmos, que lhes permitiu investigar e explorar suas corporeidades. Estas

compreendidas aqui, conforme Roquet (2011), como um “supra sistema” cujos subsistemas - somático, perceptivo, psíquico, entre outros - estão em interação constante.

Compondo a interação pretendida, foram aplicadas duas entrevistas, a primeira com questões mais gerais sobre tema e sobre as impressões dos participantes quanto ao jogo. Sendo elas: Das cartas apresentadas, quais consideravam interessantes? Quais sensações e memórias tais cartas lhes despertavam? Como fariam para gestualizar as sensações e memórias despertadas por elas?

Constatou-se, então, que dos cinco participantes, apenas três possuíam conhecimento prévio sobre o jogo e apenas dele como arte divinatória. Quanto às cartas, os participantes reconheceram certa relação entre as características-arquétipos das cartas e suas personalidades, o que produziu, segundo os mesmos, a oportunidade de intensificar processos de autoconhecimento. Sem exceção através do imaginário, associaram-se às características aprendidas dos arcanos com suas personalidades, muito mais a descobertas e desenvolvimento de qualidades de movimento do que de ganho quantitativo de movimentos/gestos. Emergiram da prática então gestos sutis e lentos para o Eremita, movimentos determinados e que sugerem ordem para a Força, que insinuam comunicação entre o intérprete/público para o Mago, de omissão, de guardar segredo/informação para a Sacerdotisa e movimentos que representavam o ventre e o cuidado materno para a Imperatriz.

O pesquisador, após análise das respostas do primeiro bloco de entrevistas, apresentou, a partir de suas perspectivas teóricas e empíricas, os arquétipos e significados das cartas do jogo de Tarot e ainda complementou com textos sobre as cartas escolhidas. Tais conhecimentos e discussões afetaram o entendimento e acionamento das corporeidades e imaginários complexificando os estudos e práticas de composição em dança/performance. Dos textos complementares foram selecionadas frases e mensagens que marcaram os participantes acerca de suas cartas e dos seus significados pessoais. Material aplicado e explorado nos laboratórios de pesquisa de movimento através das percepções e associações pessoais sobre os arcanos e os próprios modos de ação.

Os laboratórios de criação iniciais tiveram como proposta a construção de pequenos solos e estes deram suporte aos laboratórios seguintes, complexificados a partir de interferências ativas nas formas de mover implícitas nos solos criados. Foram selecionados pelo coreógrafo objetos que faziam referência às cartas escolhidas por cada intérprete para serem utilizados durante a realização das sequências criadas. Os objetos aplicados foram: uma venda para o Eremita, que teve que realizar a sequência de olhos vendados; uma corda para a Força, que teve que dançar com as mãos amarradas; dois blocos de madeira para o Mago se mover com as mãos ocupadas; uma venda e

bloqueios auditivos para a Sacerdotisa num primeiro momentos e a seguir dois corpos dançantes para que fizesse sua sequência enquanto dupla ocupava o espaço com suas sequências e, para a Imperatriz, carta retirada pelo coreógrafo não foram aplicados objetos, uma vez que o mesmo era o responsável pela proposição e aplicação dos laboratórios.

Esta prática evidenciou alterações físico-emocionais, que permitiram aos intérpretes realizar uma mesma sequência com qualidades diferentes, uma vez que o uso da matéria/objeto causou alterações nos estados de presença, através de impedimentos, por exemplo, causados pelas mãos amarradas da Força, afetando sua organização tônica e respiratória. Tal relação com objetos afetou os gestos quanto às qualidades de dinâmica, relação com a gravidade, relação espacial entre outras que passaram a constituir as sequências trabalhadas nos laboratórios, resultando em composições solísticas de cada uma das cartas. Os solos serviram de referência para a estruturação de uma sequência em grupo, que de certa forma, significa a reorganização das cartas para o próximo jogo. Com esta nova estrutura de jogo disponível foi possível a realização de novos laboratórios fundamentados nos já aplicados para a construção de um Duo a partir da percepção dos intérpretes sobre as relações feitas por eles mesmos entre suas cartas, o Mago e a Força.

Parte da arquitetura do espetáculo se deu através da disposição das cartas utilizadas nos jogos de tarot, aplicados pelo coreógrafo. Este utilizou como referência inaugural o número de participantes para se escolher a disposição espacial dos intérpretes em cena conforme as disposições cartas, referindo-se ao tipo Tiragem de Cruz do Método Peladan⁶ (1858-1918).

Os arquétipos do Tarot como figuras motivacionais para a ativação do imaginário utilizados neste estudo revelaram ao coreógrafo e os participantes pelo menos dois planos de formas de ação: as dos movimentos recorrentes, habituais, aqueles já conhecidos, automatizados e ou os (des) construídos, trabalhados a partir de provocações a fim de modificar os habituais para se criar novas forma de mover. Os intérpretes usaram destas duas revelações, utilizando-as para investigar e modificar padrões e hábitos gestuais para então, promover novas percepções e relações com os outros, o espaço e sensações.

No decorrer das práticas foram testados elementos cênicos, por exemplo, um biombo em formato retangular fazendo referência ao formato das cartas, uma tentativa de compor a cena do duo, uma divisória material, o que após o teste foi descartado por não alcançar a ideia pretendida.

⁶ Joséphin Péladan (1858-1918), escritor e ocultista francês, divulgou uma técnica de tiragem bastante utilizada. Trata-se de um esquema simples e útil, idêntico à tiragem em cruz. (Clube do Tarô, 2020)

A proposta de figurino se fundamentou nas cores marcantes de cada uma das cartas do Tarot, cores estas que simbolizam os quatro elementos da natureza: água, terra, fogo e ar, respectivamente, azul, verde, vermelho e amarelo. O coreógrafo sugeriu roupas cotidianas em que uma das partes tivesse o tom mais evidente de cada uma das cartas retiradas pelos intérpretes. Durante o estudo, um dos possíveis figurinos testados foi uma saia longa, que ao ser utilizada em ensaio acabou por não ter compatibilidade com os movimentos das sequências dos intérpretes. E, por fim se decidiu, provisoriamente pela utilização em tons pastéis nas calças e bermudas combinando com as cores escolhidas por cada participante para as camisas e camisetas, ficando como sugestão o uso de possíveis adereços referenciando as cartas.

Novas ideias surgiam a partir das pesquisas e discussões feitas sobre elementos cênicos, como por exemplo o uso dos linóleos, nas cores pretas e brancas, em formato de jogo de xadrez, porém retangular, formando o desenho chão em cruz, igual a tiragem de Peladan. Também foi discutido o uso de lâmpadas suspensas, nas posições das cartas (em cruz) como referência principal da iluminação do espetáculo.

Para a definição da trilha sonora, o coreógrafo apresentou nos laboratórios iniciais, sugestões de músicas para iniciar a construção das sequências e a seguir pediu aos intérpretes que trouxessem a partir de suas pesquisas sobre as cartas, músicas de gosto pessoal que tivessem relação com os sentidos dados à elas. Como critério principal definiu que fossem apenas instrumentais ou com pequenos efeitos de vozes, mas sem letra. A seleção feita foi utilizada na construção da trilha dos solos que, em conjunto com as pesquisas e proposições do coreógrafo, constitui a trilha do espetáculo.

Parte dos estudos dos elementos cênicos e técnicos se deram através de consultas a espetáculos e documentários em acervos e plataformas digitais, e estes foram discutidos entre participantes, coreógrafo e orientadora.

Para a finalização do espetáculo, o pesquisador e coreógrafo aplicou um novo jogo de Tarot, com o intuito de provocar nos participantes encontros/relações com outros arquétipos, levando em consideração que a psique humana é composta por vários arquétipos (JUNG, 2020).

Foi também aplicado o segundo bloco de entrevistas sobre como e se os estudos e vivências propostos possibilitaram compreender quais arquétipos do Tarot; se identificaram em seus modos de dançar, bem como que relações fizeram entre os arquétipos e as transformações em seus modos de mover e, por fim quais impressões tiveram sobre a motivação para a composição.

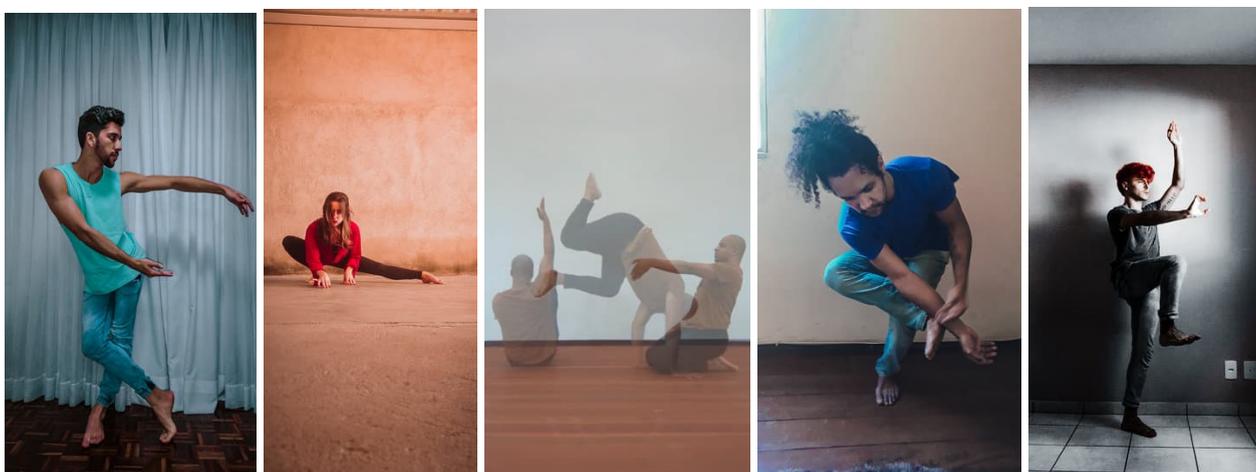
A partir das respostas dos participantes percebemos que as cartas escolhidas por eles, se relacionaram de forma íntima com as percepções de suas próprias personalidades e com seus modos de mover/dançar. Reconheceram que a relação estabelecida entre o arquétipo presente na carta escolhida e seu modo de dançar facilitou a criação de movimentos e também a descoberta de arquétipos próprios, que não os das cartas escolhidas, mas aqueles presentes em seus modos de ser e agir.

Descobertas que possibilitaram transformações significativas nos gestos e formas de mover de cada um dos intérpretes. O que tirou a carta da Imperatriz, reconheceu seu perfil expansivo e de grandeza e, pode então dar maior atenção à escolha e usos de gestos, encontrando certa poética dos detalhes na criação dos movimentos. Quem tirou a Sacerdotisa, percebeu sua tendência a racionalizar suas ações e buscou mover-se também por impulso, sem muito pensar. Além de significar quase sempre o universo imaginário da serpente, da mulher, serviu ainda a provocação de uma composição de movimentos para e de um homem com traços, perspectivas femininas de pontos de vista. Uma difícil tarefa visto que, segundo o coreógrafo, na cultura ocidental, é comum aos homens esconderem ou (re) negarem suas versões femininas, àquelas de fragilidade e vulnerabilidade permitindo-se apenas expor uma postura viril, pouco ou nada sensível e não diferente o contrário quando da utilização consciente de estereótipos e ou arquétipos que de certa forma limitam um encontro das múltiplas facetas que nos constituem como seres humanos. O intérprete, a partir de tal motivação, pode experimentar fazer relações, por exemplo, entre as movimentações tidas como femininas e uma vez descobertas, utilizá-las, independentemente de perspectivas de gênero e via acompanhamento dramático, explorá-las construindo universos inimagináveis e até mesmo indispensáveis à cena.

Já o intérprete do Mago compreendeu uma transformação indireta do seu arquétipo na sua forma de pensar a agir, o que, segundo ele, lhe permitiu ampliar as possibilidades criativas. E por último, quem escolheu o Eremita assumiu seu interesse de agregar qualidades e formas de se mover de outros às suas, vendo nos conhecimentos alheios novas possibilidades comunicativas e criativas. Seu arquétipo significa sabedoria e busca incessante pela iluminação, erraticamente, ele, o intérprete se encontrou com sua omissa e invisível loucura, utilizando-se desta experiência juntamente com um acompanhamento dramático para explorar tessituras e diversidade de sentidos outro dos gestos, que não apenas os associados em senso comum, sem necessariamente se desfazer daquilo que lhe é essencial, peculiar em diferentes culturas.

Os arquétipos foram de tal forma reconhecidos e associados às personalidades dos intérpretes que mesmo havendo a tentativa de mudar tais padrões, ainda mostravam-se presentes em sutilezas das composições. Segundo um dos intérpretes, O Mago: “Identificar-se com os arquétipos durante todo o processo, transformou a composição numa espécie de obra genuína.”

Uma composição coreográfica tem vida própria, cria redes, caminhos e de certa forma pode ser vista como um jogo de cartas, o do Tarot, por exemplo, onde embaralhamos, cortamos, escolhemos e ainda assim não há como saber que carta ou resposta virá. Ainda que se vire as cartas e se encontre imagens/arquétipos, teremos que nos utilizar da intuição e usufruir de nossa imaginação para interpretar os significados (individuais e coletivos) sugeridos por cada uma delas e assim busca compreender segredos, soluções e questionamentos determinantes para a criação de uma nova realidade.



Imagens/Fotografias selecionadas pelos intérpretes para representar suas cartas.

Fonte: Acervo Pessoal

Trabalhar a construção de movimentos, a partir do imaginário com textos, imagens, objetos e suas significações pessoais, resultou numa potente estratégia, pois permitiu a internalização de conceitos e representações sobre os arcanos, em vários níveis, trazendo criatividade nos modos de operar de cada integrante (inconsciente e/ou conscientemente). As provocações para se desenvolver a criatividade pretendida se deram, por exemplo, ora a partir do potencial de sensibilidade tátil, que se mostra capaz de reconfigurar o tônus nas movimentações, ora através de relações provocadas entre a sensibilidade óptica e o espaço. A ativação ou o recrutamento de tais sensibilidades pode funcionar como uma das chaves da renovação de nossos movimentos, segundo Godard (2010).

Porém, não bastou apenas articular sensibilidades para se compor o trabalho de dança/performance, ficaram evidentes no decorrer da pesquisa a prática de hierarquias comuns no campo da dança. Pois para além das percepções e reflexões sobre o tema da criação emergiram questões sobre as formas de organização e funcionamento do grupo. Dentre as relações de poder que emergiram foram discutidas aquelas estabelecidas no campo da dança, seja em companhias de dança ou em escolas formais ou informais de dança.

Companhias de dança geralmente se organizam hierarquicamente da seguinte forma: Diretor, Coreógrafo, Professor, Ensaíador e Intérpretes. Uma estrutura de funcionamento que se repete desde os primórdios do mundo da dança. Nas escolas praticamente repete-se o modelo, a não ser quanto à serem alunos/intérpretes, que em geral tornam-se professores, coreógrafos, ensaiadores entre outras possibilidades de atuações profissionais da área. Toda e qualquer forma de funcionamento de grupos e ou sociedade se estrutura em relações de poder, relações estas que definem as políticas perceptivas dos sujeitos e não diferente a formação ética dos mesmos, que certamente irá estar presente nas obras de cada criador, uma perspectiva política da arte (FARINA, 2007).

O contexto de local-ações produzidos por pressupostos da dança contemporânea, permitiu ainda ao coreógrafo o enfrentamento de um desafio transformador, o de poder reconhecer e se utilizar de proposições fundamentadas na diversidade de corporeidades dos intérpretes/alunos, redimensionado o entendimento de “aluno/intérprete passivo”, para o reconhecimento de intérpretes/criadores “ativos” na composição de um espetáculo/coreografia. Compreender esta mudança não quer dizer praticá-la, pois romper com hábitos e tradições não é tarefa simples. Ao se deparar com a diversidade de corpos/histórias/pensamentos do elenco do NEPARC coube ao coreógrafo/pesquisador⁷ torná-las objeto de estudo integrando-as a propostas de composição o que lhe permitiu descobrir novos vocabulários. E, como resultado de todas as ações teórico práticas propostas na pesquisa resultou na construção do espetáculo TAUTOCRONIA, em versão presencial.

O trabalho de composição em dança foi desenvolvido e concluído conforme cronograma, faltando apenas algumas resoluções finais, aquelas pertinentes aos ensaios gerais realizados no espaço definido, neste caso, especializado. Para a efetivação da etapa, foi organizada uma Mostra, para sua apresentação no Espaço Acadêmico Cultural Fernando Sabino, em julho de 2020, evento

⁷ Coreógrafo e Pesquisador, neste estudo, referem-se a mesma pessoa.

este cancelado pela própria instância devido a pandemia COVID 19. Portanto, as alterações de parte do cronograma se deram devido a pandemia. Contexto este que propiciou a criação de uma proposta piloto de [videodança](#) do trabalho, que foi publicado em plataformas digitais para servir em debates sobre composição em dança, estudos motivacionais e tecnologia.



(Teaser do Videodança no YouTube - TAUTOCRONIA)

Considerações Finais

Ao final do processo de pesquisa, entendemos que as diferentes formações em dança, e não diferente o senso crítico de cada participante foram determinantes para a compreensão e consequentes usos/apropriações da motivação da proposta. Considerou-se, portanto, que os próprios criadores, em sua maioria com formações híbridas, sugerem a estruturação de relações interdisciplinares peculiares e democráticas no ambiente da dança contemporânea para e na construção de uma estrutura dramaturgica.

A partir dos encontros e conversas inaugurais do projeto foi possível transformar os modos de pensar e praticar processos criativos, considerando-os como ações singulares que correspondem a uma conjuntura específica de condições, pessoas e responsabilidades. Trabalhou-se, portanto a criação como única/diferente e a definição de funções dos elementos do grupo em aberto, disponíveis para reinvenções, o que desencadeou rearticulações dos modos de operar, a partir de relações interdisciplinares e pessoais tendo como referência a construção do conhecimento a partir do corpo e pontos de vista dos intérpretes envolvidos.

Foram, então, durante todo o processo, propostas questões que, com soluções/respostas únicas, estruturam a poética do trabalho. Esta prática tornou evidente a necessidade de se rever hábitos, valores e hierarquias comuns ao campo da dança. Foi possível ainda redimensionar ideias, como por exemplo a compreensão de “erro” como uma falha imperdoável, em uma oportunidade de experiência e tentativa de solução a partir de caminhos inimagináveis.

A pesquisa, portanto, se fundamentou nas corporeidades e formação de cada artista e suas percepções sobre os arquétipos do tarot. Cada figura das cartas retiradas em jogo, sugeriu a cada intérprete movimentações, gestuais únicos inspirados em suas imagens e seus sentidos textuais estudados. Experiências que, de certa forma, permitiram e deflagraram, segundo participantes, percepções sobre os próprios padrões de movimentos e em paralelo percepções características dos arquétipos em seus modos de mover/agir.

Padrões de ações, comportamentos são comuns nas sociedades, como acordos entre muitos para bem viver, nesse sentido, a obediência, ou melhor, as relações de poder comuns entre coreógrafo e intérpretes deu lugar a um novo modo de se tomar decisões, de forma principalmente colaborativa, não diminuindo ou afetando a autoria do coreógrafo. Os intérpretes puderam colaborar também com suas percepções quanto às escolhas de músicas, cenários e arquitetura espacial da composição.

Esta forma de proceder, sem replicar hierarquias comuns ao campo da dança, fez deste estudo uma aventura de partilha de percepções, de conhecimentos pessoais para e na construção de um discurso artístico.

A questão da diversidade de pontos de vista implícitas no processo de criação em questão surgiu justamente pelo coreógrafo ter como linguagem usual a dança jazz. Suas criações se fundamentam no estilo, o que de certa forma interferiu nas relações/expectativas quanto a (hierarquias) padrões de movimento criados e feitos pelos bailarinos, uma vez que em ambas instâncias, os mesmos tiveram contato, principalmente, com (relações de poder mais abertas) e criações de dança contemporânea. Uma criação que inaugurou, em parte, um contato mais intenso com este gênero de dança, o Jazz, no NEPARC.

Essa oportunidade de transitar entre estilos, dança jazz e dança contemporânea, levou o coreógrafo a se situar como um criador do que se denomina de Jazz Contemporâneo, estilo que, não exclui, na verdade integra características das danças jazz e contemporânea. Destaca-se ainda que para além da produção de conhecimentos sobre composição em dança, em forma de relatório e/ou artigo, da produção de um espetáculo de dança sobre o tema motivador, a pesquisa gerou novas questões, à exemplo, uma proposta de videodança, não prevista na estruturação do projeto.

Como citado anteriormente, durante o processo de desenvolvimento dos trabalhos surgiu a necessidade de uma construção dramaturgica, e a presença do dramaturgo. Responsável por estudar, provocar e propor percepções diferentes sobre a problemática/motivação do trabalho criativo, em

parceria com o coreógrafo, tornando visível e invisível o que se quer que assim se apresente em cena. A invisibilidade muitas vezes, interessa, porém também se situa naquilo que outro não consegue “ver”, perceber.

Essa rede de relações, partilhas para e durante o desenvolvimento da composição do espetáculo, possibilitou, tanto do coreógrafo como para os intérpretes o conhecimento e entendimento de aspectos políticos no fazer artístico. Noções destacadas pelo dramaturgista, àquelas que nunca percebemos uma vez que compõem hábitos, hierarquias, que queiramos ou não se manifestarão na estética do trabalho. Tais partilhas e distribuições do sensível surgem, graças à particular força expressiva do objeto artístico, daí a relação estreita, quase indissociável, entre arte e política na contemporaneidade.

As interlocuções feitas pela figura de um dramaturgista possibilitaram mudanças de comportamentos e hábitos, uma vez que emergiram como um elemento de interseção entre arte e política. Pois no âmago dessa relação estrutura-se uma dinâmica regida pelo dissenso, do tipo que produz a ruptura de hábitos, de comportamentos, e provocando, conforme sua intensidade, certo debandar de clichês. Clichês esses que recorremos de forma quase sempre inconsciente em momentos de criação e estruturação de pensamentos e reflexões - objetos de estudo da pesquisa - , ou seja, clichês arquétipos pessoais, padrões de pensamentos e ações de uso recorrente nas diversas formas de relações pessoais, interpessoais. O que não se dá de forma diferente no contexto da dança em suas diversas capilaridades, de formação, de criação, de produção de conhecimento. No caso desta pesquisa a partir da construção de conhecimentos através de um processo de composição em dança.

Reconhecer novas formas de presença de artistas/pesquisadores e formadores de opinião, em um processo de criação, como se deu para e nesse processo é reconhecê-lo como fonte de conhecimento e de produção desse conhecimento. E, como para Lepecki (2019, p.58), o processo em questão se situou na concretude não metafórica do que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão, num chão rachado, difícil.

Referências Bibliográficas

BAUER, MARTIN W., & GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008a.

BAUER, GASKELL & ALLUM. **Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões**, in: BAUER, MARTIN W., & GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008b.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. Dança e Dramaturgia [s]. **Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot.** São Paulo: Nexus, 2016.

FARINA, Cynthia R. **Arte, corpo e subjetividade: experiência estética e pedagogia.** 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais –Florianópolis, SC, 24-28 de set. de 2007.

FAZENDA, Maria J. A dimensão reflexiva do corpo em ação: Contributos da antropologia para o estudo da dança teatral, in: GODINHO, Paula. **Antropologia e performance: agir, atuar, exhibir** – Lisboa, 100LUZ, 2014.

FERREIRA, Marcelus G. **O devir grotesco: corpo, identidade e gênero na dança contemporânea.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

HELLER, Alberto A. **A experiência do compor** in: Tubo de ensaio: Composição (Interseções + Intervenções) - Florianópolis, SC, Instituto Meyer Filho, 2016.

JUNG, Carl G. 1875-1961. - **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**- Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KUYPERS, Patricia; DA SILVA TAVARES, Tradução Joana Ribeiro; OLSSON-FORSBERG, Marito. **8-BURACOS NEGROS: UMA ENTREVISTA COM HUBERT GODARD.** O Percevejo Online, v. 2, n. 2, 2011.

LEPECKI, André. **Exhausting dance: Performance and the politics of movement.** London, Routledge, 2006.

LEPECKI, André. **Coreo-política e coreo-polícia.** Revista de Antropologia, v. 13, n. 1, 2, p. 041-060, 2011.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea** - Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

MEYER, Sandra. **Ponto de vista**, Florianópolis/SC, n. 6-7, pp. 43-56, (2004-2005). Metáforas do Corpo. São Paulo, SP: Annablume, 2009.

MINAYO, M.C.S. **O Desafio do Conhecimento: Pesquisa Qualitativa em Saúde.** 10. ed. São Paulo, HUCITEC, 2007.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô uma jornada arquetípica** – São Paulo, Cultrix, 2007.

PAIS, Ana. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia. Dança e Dramaturgia (s)**, 2016. *in* CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. Dança e Dramaturgia [s]. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. São Paulo: Nexus, 2016.

REZENDE, Antônio M. **Concepção fenomenológica da Educação**. São Paulo, Cortez, Autores Associados, 1990.

ROQUET, Cristine. **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo**. Rio de Janeiro: O Percevejo Online/Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO, v. 3, n. 1, jan./jul./2011.

SNIZEK, Andréa B. **Corpo e identidade na dança contemporânea** *in*: Revista de Ciências Humanas. Dossiê: A dança na universidade: para quem, por quem e como?. Universidade Federal de Viçosa, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Vol., nº 1 - Viçosa, UFV, CCH, 2014.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação** – Teoria, Fragmentos e Imagens. Alfragide, Portugal, Editorial Caminho, 2013.

VÁZQUEZ, ADOLFO S. **Filosofia da Práxis**. São Paulo, Editora Expressão Popular, 2007

XAVIER, Madalena. **Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica** - Universidade de Lisboa. Faculdade de Motricidade Humana - 2017

XAVIER, J; MEYER, S; TORRES, V. **Composição(Interseções + Intervenções)** *in*: Tubo de ensaio: Composição (Interseções + Intervenções) -Florianópolis, SC, Instituto Meyer Filho, 2016.