

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

RONALDO RODRIGUES MANSUR FERREIRA

**ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM DANÇA CONTEMPORÂNEA:
PREPARAÇÃO CORPORAL, PRÁTICAS DE SENSIBILIZAÇÃO E
COMPOSIÇÃO**

**VIÇOSA – MINAS GERAIS
2019**

RONALDO RODRIGUES MANSUR FERREIRA

**ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM DANÇA CONTEMPORÂNEA:
PREPARAÇÃO CORPORAL, PRÁTICAS DE SENSIBILIZAÇÃO E
COMPOSIÇÃO**

Trabalho de conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes e
Humanidades da Universidade Federal
de Viçosa como parte das exigências para
obtenção do título de Bacharel em Dança.

Orientadora: Andréa Bergallo Snizek

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2019

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso do estudante RONALDO RODRIGUES MANSUR FERREIRA, matrícula 82214.

Título: “ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: PREPARAÇÃO CORPORAL, PRÁTICAS DE SENSIBILIZAÇÃO E COMPOSIÇÃO”.



Profa. Andréa Bergallo Snizek (Orientadora) – Curso de Dança – UFV



Profa. Vanilto Alves de Freitas – Instituto de Artes – UFU



Profa. Laura Pronsato – Curso de Dança – UFV

Viçosa, 20 de novembro de 2019.

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Câmpus
Viçosa**

M

Ferreira, Ronaldo Rodrigues Mansur, 1994-

F383e

Estudos interdisciplinares em dança contemporânea :
preparação corporal, práticas de sensibilização e composição /
Ronaldo Rodrigues Mansur Ferreira. – Viçosa, MG, 2019.

25 f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Orientador: Andréa Bergallo Snizek.

Monografia (graduação) - Universidade Federal de Viçosa.
Inclui bibliografia.

CDD 22. ed. 792.82

ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM DANÇA CONTEMPORÂNEA: PREPARAÇÃO CORPORAL, PRÁTICAS DE SENSIBILIZAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Ronaldo Rodrigues Mansur Ferreira

RESUMO

Trata-se de um estudo de perfil qualitativo sobre preparação corporal e estratégias de sensibilização para dança contemporânea voltados para o desenvolvimento de processos criativos do trabalho Cópia, do coreógrafo Vanilton Lakka no Núcleo de Estudos e Práticas Artístico Corporais (NEPARC) do curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, realizado em 2019. As referências e discussões tiveram como eixos temáticos inaugurais, corporeidade, técnicas corporais, práticas de sensibilização e de composição coreográfica fundamentados numa perspectiva contemporânea das artes da cena. A coleta de dados compreendeu observações participantes de aulas, ensaios e debates a partir e sobre as residências coreográficas realizadas no período de janeiro a agosto de 2019, destinados aos intérpretes criadores do núcleo e convidados externos. O objetivo foi fomentar e ampliar reflexões sobre modos de práticas e mediação em dança, tendo como referência procedimentos de composição coreográfica desenvolvidos dentro e fora do contexto universitário da dança. Os dados e resultados alcançados têm origem no relatório parcial apresentados em agosto de 2019 do Projeto Procultura/2019, Núcleo de Estudos e Práticas Artístico Corporais: Diálogos sobre a dança como área de conhecimento. Entre os resultados alcançados estão: a) A proposição e organização de critérios de observação de modos de práticas e de sensibilização e, b) A construção de uma proposta de preparação e sensibilização fundamentada nos critérios/princípios estudados o que possibilitou a análise crítica reflexiva de modos de práticas habituais para procedimentos pertinentes a práticas de composição em dança.

Palavras-Chave: Corporeidade, Preparação Corporal, Práticas de Sensibilização, Composição em Dança

INTRODUÇÃO

Em 2018 o Núcleo de Estudos e Práticas Artístico Corporais (NEPARC¹) fez parceria com o coreógrafo Vanilton Lakka (Universidade Federal de Uberlândia), com o projeto “Residência Coreográfica Cópia”, que consiste na composição de uma matriz coreográfica elaborada em forma de jogo contínuo, composto por uma série de elementos e funções. A primeira edição da Residência Cópia aconteceu no Departamento de Artes e Humanidades, em novembro de 2018, aberta a 15 participantes do curso de graduação em Dança/UFV, entre eles 8 integrantes do NEPARC. Da experiência da residência aplicada pelo coreógrafo resultaram debates, (re)conhecimentos e revisões sobre as formas de proceder de todos os envolvidos, e a partir das questões surgidas elaborou-se o projeto de extensão “Núcleo de Estudos e Práticas Artístico Corporais: Diálogos sobre a Dança como área de conhecimento”, aprovado e financiado pelo Procultura ²2019, ainda em andamento.

Este trabalho tem por objetivo desenvolver e divulgar pesquisas prático-teóricas de caráter extensionista, com dança/performance, com o intuito de legitimar a função social das artes corporais na construção do conhecimento no ensino formal e informal. Neste caso, considera-se que as linguagens da dança e da performance pressupõem que o corpo da cena, paralelamente à 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. Uma prática complexa que não se finda na imaginação, na motricidade ou no raciocínio, mas implica a reconciliação com a intuição, com o que expressamos de intraduzível, inexplicável, efetivo e afetivo. Vale destacar que os resultados referidos neste artigo têm origem no relatório parcial do projeto de extensão apresentado em agosto de 2019.

¹ O NEPARC - Núcleo de Estudos e Práticas Artístico Corporais, criado em 2012, tem como propósito a produção de conhecimento através da construção de espetáculos de dança, performance, o estudo de novas linguagens e novas tecnologias aplicadas. Oferece, a partir dos conhecimentos produzidos, oficinas, residências artísticas, workshops e palestras a comunidades e/ou cidades pouco contempladas com ações do gênero. Funciona no Departamento de Artes e Humanidades/Sede do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (Viçosa-MG).

² A Universidade Federal de Viçosa, por meio da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, oferece o edital com o objetivo de apoiar financeiramente projetos de Cultura e Arte que estejam em consonância com o Plano Nacional de Cultura (PNC), através da concessão de bolsas para estudantes de graduação com a finalidade de apoiar ações culturais e artísticas em diversas modalidades artísticas.

Fundamentam as discussões teóricas do referido projeto estudos sobre o corpo e o seu poder sensível e relacional e a fenomenologia da percepção (MERLEAU-PONTY, 2001); as relações de poder e as formas de utilização do corpo, as técnicas corporais e seus usos nas artes performativas, em procedimentos de criação e ou de formação em dança (FOUCAULT, 2004; MAUSS, 1974; BOURDIEU, 1983, 2008); o reconhecimento das capacidades e intensidades singulares dos corpos (LEPECKI, 2011), tendo como objeto de estudo a construção de obras de dança e as complexas relações do corpo/sujeito da arte com suas próprias formas de proceder e criar estratégias diversas de preparação para tal fim (FAZENDA, 2014; BERNARD, 2001; ROQUET, 2011; GODARD, 2001, 2010). Ainda que indiretamente, levou-se em consideração o entendimento de mediação conforme Vigotski (1999). E, por fim, situa-se num contexto universitário da dança contemporânea (FERREIRA, 2017; LEPECKI, 2016; SNIZEK, 2014).

A metodologia, neste trabalho, fundamentou-se no fenômeno (processo de criação e, em segundo plano, o espetáculo/obra), respeitando as leis provisórias do contexto e as particularidades dos atores que nele se encontram, num determinado momento, e relação direta do pesquisador com o processo e os envolvidos. Ainda que correndo riscos, consideramos que tais opções melhor qualificam e satisfazem a fidedignidade e validação do estudo.

A aplicação dos instrumentos metodológicos, coleta de dados, implicou em observações participantes, registros em audiovisuais e anotações em diário de bordo de aulas, ensaios e aplicações das residências coreográficas no período de janeiro a agosto de 2019. A análise dos dados coletados foi do tipo interpretativa por triangulação (Bauer e Allum, 2008).

Os dados coletados também tiveram origem nas observações das residências aplicadas pelo coreógrafo e das experimentações semanais no Projeto NEPARC visando estudos aplicados da preparação corporal focados em melhor qualificar física e sensivelmente os participantes. A organização, a análise interpretativa dos dados e, por fim, a criação das propostas que das práticas emergiram, se orientaram na estrutura de campos de competências sugerida por Godard (2010), conforme apresentadas e detalhadas na seção Modos de Práticas e Mediação em Dança Contemporânea, mais à frente.

Alcançar os objetivos pretendidos exigiu um exercício crítico-reflexivo sobre os modos de funcionamento de nossa formação, portanto, uma análise da “estética de nossa formação”, uma vez que é ela que nos forma eticamente (FARINA, 2007).

CORPO, POÉTICA E POLÍTICA

A arte é inerentemente política, porque é uma atividade que torna inativos, e contempla, os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos, e, ao fazê-lo, os abre para um novo uso potencial. (AGAMBEN, 2008, p. 204, *apud* LEPECKI, 2011).

O corpo/sujeito do século XXI pode estar em lugares absolutamente inéditos e de muitas formas diferentes, é lugar de estranhamento, de descobertas, de sensações, sem fronteiras, expandido, limitado, continuado imagética e artificialmente, já não se finda nele mesmo. Esse novo mapa, geografia dele mesmo, e as novas “localizações” do corpo/sujeito nas sociedades deste século modifica a compreensão de sua práxis. Poder reinventar-se através de sua participação em redes complexas de relações como mediador de/entre diferentes percepções do mundo, do outro e de si, amplia suas possibilidades de experimentar e propor estratégias de (sobre) a vivência, via o redimensionamento de potencialidades (intelectuais, artísticas, etc.). Este corpo/sujeito pode ser compreendido como um “fato social” visto que suas atividades corporais emergem de valores e objetivos de uma determinada cultura e sociedade. Em outro sentido, o contexto, relações e a eficácia das ações corporais interferem na estruturação e nas formas sociais de organização, portanto, do pensamento individual e coletivo (MAUSS, 1974, p. 209-234).

Às formas de utilização do corpo, à sistematização de ações corporais apreendidas e repetíveis quando solicitadas, estabelecidas socialmente, chamou-se técnica corporal. Tais técnicas corporais não são espontâneas nem simplesmente anatômicas ou fisiológicas (MAUSS, 1974); são os modos de ação, fruto de operações complexas com e pelos quais os indivíduos definem o seu estar no mundo, tanto com ações cotidianas como mais elaboradas, como os gestos da dança. Gestos que, conforme Roquet (2011), se fundamentam no sentir e no desejo que, constituindo as intenções, redimensionam ações e os sentidos daquilo que queremos dizer, dançar. Como, então, se utilizar dos gestos com consciência, conforme compreende a autora? Como redimensionar perspectivas práticas de técnicas corporais voltadas para a construção de danças e performances (linguagens corporais)?

A princípio, atentos a riscos e tendências invisíveis, conforme aponta Godard:

...toda implicação pedagógica sobre o movimento é feita sobre um “pano de fundo” de corpo ou de gesto que serve de referência. Esse pano de fundo atua, frequentemente,

sem a gente saber, sobre o modo como agimos. (GODARD, 2010, p. 2., *In*: TAVARES. Joana R. da S. & KIERSMAN, Nara W.).

Agir a partir de estratégias de movimentos construídos (técnicas corporais) pode, segundo a teoria de *habitus* de Bourdieu (1983), ser uma escolha arriscada. Poder otimizar e/ou tornar eficiente procedimentos corporais para funções específicas, como criar/compor em dança, também pode levar os praticantes a transitarem na invisibilidade (ausência) perceptiva, cognitiva e motriz. Não uma absoluta ausência das potencialidades do corpo/sujeito, mas de uma suposta ausência de consciência daquilo que nos constitui, oportunizando, segundo Pais (2016), “surgir” aos olhos apenas o que estamos habituados a perceber:

A grande intimidade com determinados aspectos familiares do mundo e da nossa ação nele apaga os detalhes da experiência, retirando a possibilidade de ver a coisa como ela é. A força do hábito, como a expressão popular tão bem formula, opera sem sabermos em consciência se as opções que tomamos são adequadas ou não, posto que os gestos, as ações e os encontros se tornam invisíveis, esquecidos, abandonados a uma força que repete sem ser questionada. (PAIS, A. p. 22, *In*: CALDAS, P. & GADELHA, E., 2016).

Este estado das “*coisas (in)postas*” é denominado pelo autor como *campo heterogêneo de dispersão*, que considera específico de cada singularidade autoral. São diversas singularidades autorais que compõem o que o autor chama de campo-nuvem, e neste se situam coreógrafo, bailarinos, colaboradores artísticos e dramaturgista que com o seu melhor tentam não se tornarem vapor (p. 74). Transitar de certezas metodológicas e sistemáticas sobre o corpo em sua dimensão compositiva para vagar na dispersão requer reconhecer e experimentar novas funções, como, por exemplo, “...a de perturbar a formatação cega de gestos, hábitos e percepções”, que, segundo Lepecki (2016), têm consequências determinantes no imaginário e ações da dança atual e suas políticas, assim como para performances que privilegiam o movimento e a coreografia (LEPECKI, 2011, p. 44). Sobre procedimentos de criação, por exemplo, Lepecki (2016) considera que não mais a técnica, o texto ou enredo são pontos de partida para a criação de um espetáculo ou coreografia de dança, “...mas a aceitação de vagos (e contudo concretos) campos de heterogeneidade (p. 72).”

Pressupõe-se neste estudo que o corpo da cena, paralelamente à utilização de técnicas corporais, sistemas e métodos comuns ao campo, inaugura – cada qual, com seu “poder

motriz”, plasticidades infinitas – possibilidades inéditas de soluções tanto para questões latentes, como para as surgidas em tempo real. E, como para Villaça (2007, p. 56), trata-se de um corpo que constitui um subsistema cultural por meio do qual um indivíduo estabelece valores, coesão e interage com o mundo.

Neste sentido compreende-se a Residência Coreográfica Cópia como potente contexto e estratégia de construção de matrizes coreográficas únicas em tempo real, elaboradas em forma de jogo contínuo, fluxograma (fig. 1), composto por três elementos/funções principais, *Condutores*, *Conduzidos* e *Cópias*. A matriz de composição, conforme propõe o coreógrafo Lakka, se estabelece como um fluxograma que possui autonomia, porém é a interação dos intérpretes com o jogo e a disposição destes de tomar decisões que sugerem e/ou definem suas capacidades de negociar as dimensões subjetivas, objetivas e poéticas constantemente.

DANÇA CONTEMPORÂNEA E COMPOSIÇÃO

A dança contemporânea, ato por si só, é linguagem com nexos próprios, não traduzível e o seu sentido é o próprio dançar. Implica a modulação dos afetos com o outro e que o sujeito que dança faça parte do e ao mesmo tempo seja o próprio “corpo social”, no exato instante de sua concretização (FERREIRA, 2017, p. 95). Tem uma característica indiscutível, o questionar sua própria natureza. Desobrigada de formações técnicas corporais específicas prioriza a diversidade e se estabelece em redes de colaboração complexas (SNIZEK, 2014). Uma dança que pressupõe um contexto, “local-ações”, como fator determinante de sua elaboração e apresentação. Essa diversidade de espaços, de possibilidades de presença e de estados do corpo, oferecida pela variação das ambiências e propósitos, oportuniza ao corpo/sujeito a construção de conhecimentos. Esta construção permanente de percepções e operações requer e se fundamenta num geo-espaço relacional, segundo Godard.

A primeira fase de qualquer percepção e de qualquer gesto consiste na tomada de referências no espaço. É o modo como vou me orientar que ditará a qualidade do gesto que seguirá. Essa orientação precisa de um mínimo de vetores. Um vetor que vai ser o substrato, o chão, e o outro que vai ser o espaço, a projeção no espaço. (GODARD, 2010, p.3., *In*: TAVARES. Joana R. da S. & KIERSMAN, Nara W.).

Porém, para além das variantes citadas, o autor reconhece que nos apoiamos em dados, em nossa corporeidade³, em gestos inscritos, já potencialmente disponíveis em nossa

³ Como para Bernard corporeidade é a compreensão do “corpo” como a materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir (Bernard, 2001, p.17-24).

própria organização corporal (GODARD, 2010, p. 4).

Para tanto, estudar procedimentos implícitos para o desenvolvimento de composições em dança implica não somente analisar os modos de práticas de preparação corporal e de sensibilização, requer dos envolvidos o reconhecimento e prática de processos de conscientização sobre o que nos forma ética e esteticamente. A criação artística, ou avaliação de formas expressivas, segundo Ostrower (1990), compreende um ato ou tomada de *posição*, e não há neutralidade em tais procedimentos, uma vez que são atividades que se fundamentam e lidam com conteúdos da vida.

Pode-se dizer que o entendimento da real dimensão da criação artística – sua dimensão poética – corresponde ao entendimento das formas de linguagens como atos. São atos que se encontram incorporados nas formas, atos imbuídos de emoção e pensamentos (embora não necessariamente verbais), correspondendo a valores e tomadas de posição. (OSTROWER, 1990, p. 252).

E os processos de composição em dança contemporânea/performance não são diferentes. Utilizando-se da própria corporeidade e da de outros corpos e seus gestos, o coreógrafo e/ou intérprete propõem e criam uma poética singular que lhes permite transitar, vagar ética e esteticamente. No caso das práticas implícitas nos procedimentos de construção do trabalho Cópia, de sua matriz coreográfica, percebeu-se nas ações do coreógrafo o que Lepecki destaca como seu papel como mediador:

... o coreógrafo é um proponente de questões abertas para os bailarinos, que vão respondê-las provisoriamente; em vez de estabelecer uma técnica, o coreógrafo vai privilegiar o uso daquelas capacidades e intensidades singulares, imanentes ao corpo da cada bailarino; em vez de tempo-espaco ficcional, há uma ênfase sobre as especificidades concretas que fazem o lugar-duração de cada performance. (LEPECKI, 2016, p.74).

Através do jogo, a partir de suas regras e delimitações, Lakka cria um contexto físico e relacional móvel, impreciso, surpreendente. Gera mobilidade(s) e emergências relacionais criando uma ambiência de questionamentos/problemáticas sobre metodologias e sistemas legitimados para o desenvolvimento de procedimentos de composição/criação.

MODOS DE PRÁTICAS E MEDIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Agir, pensar e expor com dança pressupõe, no século XXI, (re)conhecer a corporeidade, conforme propõe o filósofo Michel Bernard (2001, p. 17-24) como um

fenômeno de materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir. Ao sentir agregamos o potencial relacional do corpo/sujeito e os motivos que os levam a mover, sentir, desejar compõem as intenções (BERNARD, 2001). Porém, é essencial ter consciência das implicações quanto ao estabelecimento e/ou usos de padrões de movimentos, de estados de presença e suas implicações/interferências nos modos de percepção, escolhas e atitudes.

Técnicas corporais podem se desdobrar em benefícios e prejuízos conforme Bourdieu (1983) e Pais (2016). A questão é, segundo Godard (2010, p. 4), “... como (re)organizar os esquemas já existentes?” Para o autor, “é evidente que, na ordem da percepção, só percebo o que é permitido por meu dispositivo sensorial, com as lacunas ligadas à minha história e à minha função simbólica (p.4). É aí que o diálogo, “práticas de urgência”⁴, se tornam instigantes, uma improvisação ou dança contato-improvisação, permite/exige aos seus praticantes tomar consciência da mobilidade do contexto, do outro, e que, imersos nessa realidade, são constantemente obrigados a perceber e a reconstruir um real flutuante. Ambiência que segundo Godard (2010), permite aos praticantes ampliar e diversificar seus potenciais perceptivos.

O Jogo Cópia se estrutura numa constante utilização de modos intuitivos de ação/pensamento, na aplicação de relações teórico-práticas em paralelo ao desenvolvimento de trabalhos de dança pautados nas capacidades individuais e coletivas.

A interação, relações de reciprocidade entre o corpo/sujeito e o poder conhecer, aprender, situa a troca de experiências entre indivíduos como potente estratégia do “vir a ser”. Um “vir a ser” só é possível através da mediação, de um agenciamento desempenhado por um objeto social/sujeito (VIGOTSKI, 1999, p. 118). A mediação se dá via relações de reciprocidade, se efetiva entre referências, num espaço nebuloso e indefinido, entre o que se é/conhece/viveu e o que se poderá ser/conhecer/viver. Tais relações de reciprocidade se fundam, como destacado anteriormente, nas sensibilidades perceptivas de contato em estreita relação com o imaginário do sujeito. Segundo Godard (2010, p. 6-7), para renovar os movimentos

⁴ Práticas de urgência, segundo Godard (2010), são aquelas em que você não pode se ajustar apenas com os seus costumes devido ao universo mutante ao seu redor, quando você é constantemente obrigado a perceber, a reconstruir um real flutuante. O autor considera as danças de contato e de improvisação situações de práticas de urgência.

devemos trabalhar sobre o imaginário da sensação do espaço óptico⁵ e do espaço háptico⁶.

Godard (2010) propõe analisar e/ou organizar possíveis reflexões a partir de um conjunto de quatro áreas que abrem quatro campos de competências. Sua perspectiva evidencia uma característica implícita nas formas de agir ou estar no mundo, nos propósitos das técnicas corporais (MAUSS, 1974) e/ou como explícito na teoria do *habitus*, nas economias diversas, de ordem mecânica, neurofisiológica, de movimento, perceptiva/estética e simbólica, conforme Bourdieu (1983, 2008). Os quatro campos de competências sugeridos por Godard (2010, p. 6-7) são:

- *A estrutura corporal*: Constituída pelo corpo como matéria. A economia dessa estrutura é da ordem da mecânica newtoniana e atua na espacialidade e na plasticidade dos elementos corporais.
- *A estrutura cinética*: Constituída por coordenações, musicalidades, hábitos gestuais, memória corporal. O que define a maneira de cada um se movimentar. Aqui a economia é neurofisiológica e atua sobre o espaço e a temporalidade do movimento, conforme esquema corporal de referência.
- *A estrutura estética*: São matrizes da sensibilidade constituídas na história, na linguagem e na cultura própria de cada um, compõem uma memória radical das relações com o mundo. O ateliê de dança, de improvisação, as artes em geral, várias técnicas do corpo questionam essa memória.
- *A estrutura simbólica*: O sentido, que é do domínio da psicologia, da economia libidinal, da

⁵ Para os chineses as mãos e os pés são considerados como órgãos de percepção tanto quanto os olhos/visão. As sensibilidades ópticas e hápticas têm um fenômeno em comum, o sentido háptico da modulação palpatória/tátil que organiza a relação com o objeto tocado/visto. E, neste sentido, o visível e o tátil constituem a função proprioceptiva; "...ao ato de apalpar o mundo acrescenta-se o conhecimento de si mesmo, dos seus movimentos e de sua situação perante a vertical." (GODARD, 2010, p. 10., *In*: TAVARES. Joana R. da S. & KIERSMAN, Nara W.)

⁶ Segundo Godard: "O háptico é "a sensibilidade do indivíduo ao mundo ao redor do seu corpo pelo uso do seu corpo" [Gibson, J.J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin]. É o correlato tátil da ótica (visual) e da acústica (auditivo). A percepção háptica implica uma exploração ativa. Diz respeito à capacidade do corpo ao utilizar uma ferramenta, como uma baqueta, transferindo sua experiência perceptiva até a extremidade da mesma. Do grego "haptain" - tocar. [N.T.]. (GODARD, 2010, p. 9., *In*: TAVARES. Joana R. da S. & KIERSMAN, Nara W.)

linguagem, forma um campo que também permite outra entrada da imagem do corpo, a que se refere ao inconsciente.

Esta forma de organização, sugerida por Godard (2010) serviu de referência para a aplicação dos instrumentos metodológicos, coleta e organização dos dados e, portanto, o alcance dos resultados finais.

RESIDÊNCIA COREOGRÁFICA CÓPIA

Vanilton Lakka aplicou a “Residência Coreográfica Cópia” em novembro de 2018 e janeiro de 2019, pela conexão UFU/UFV e em parceria com o NEPARC.

O coreógrafo trabalha com intérpretes criadores de dança/performance propondo a configuração de uma matriz coreográfica denominada Cópia, e esta se estabelece a partir da utilização de corporeidades diversas, improviso coletivo em forma de jogo com regras específicas. Este se dá em tempo real, sem pré-concepções, exceto as regras definidas.

O coreógrafo aplica a Residência Cópia, geralmente, como ação única, com tempo/duração semelhantes (dias/horas de atividades). Quase sempre a proposta se dá uma única vez com um determinado grupo de participantes, num período entre 3 e 5 dias, e cada sessão diária tem duração entre 3h e 4h. Esse contexto, de encontros inéditos entre intérpretes criadores, mediados pelo coreógrafo, propicia uma ambiência investigativa de urgência, conforme define Godard (2010), sobre atividades de dança de conta e improvisação.

Da parceria com o coreógrafo em 2018, surgiu a ideia de realizar a Residência em outro formato. A proposta feita compreendeu a prática investigativa continuada de pesquisas de movimento e coreográfica, por um grupo fixo de participantes. Com o intuito de manter seu caráter de urgência agregou-se a participação de convidados externos ao NEPARC. A cada nova residência seria possível fomentar problemáticas e soluções devido à diversidade de corporeidades, àquelas trazidas pelos participantes externos com a prática de danças de contato, de improvisações com desconhecidos.

O NEPARC desenvolve suas atividades práticas três vezes por semana, com duração de 3h30 por dia, das quais, 1h30 de preparação corporal e as outras 2h de pesquisa de movimento/ensaios. De março a agosto de 2019 seus integrantes participaram de 40 sessões de preparação corporal, das quais 24 aulas de dança contemporânea e 16 de danças urbanas. Período no qual aplicaram três Residências Cópia, duas em Viçosa e uma no Festival de inverno de São João Del Rei. As residências aplicadas implicaram no envolvimento dos participantes locais com aulas de dança contemporânea e práticas de sensibilização integradas ao aprendizado das regras e funcionamento da matriz coreográfica.

ESTRUTURA E FUNCIONAMENTO DO JOGO CÓPIA

O Jogo Cópia se estrutura como um fluxograma (fig. 1) composto por sete núcleos nomeados pelas letras A, B, C, D, E, F e G⁷. O desenvolvimento de cada um deles pode gerar um ou mais núcleos, através do jogo. Os núcleos são ensinados em ordem (alfabética) e podem se desdobrar sem necessariamente acatarem tal organização. O coreógrafo definiu como possíveis desdobramentos de cada núcleo as seguintes circunstâncias: as “situações primárias” e “situações secundárias” como aquelas que podem resultar em uma ou mais opções de núcleos e as “situações obrigatórias” aquelas que têm como desdobramento um núcleo obrigatório, sem uma segunda opção. Núcleos e suas circunstâncias podem ser visualizados no fluxograma criado pelo coreógrafo.

O FLUXOGRAMA, AS SITUAÇÕES E SEUS DESDOBRAMENTOS

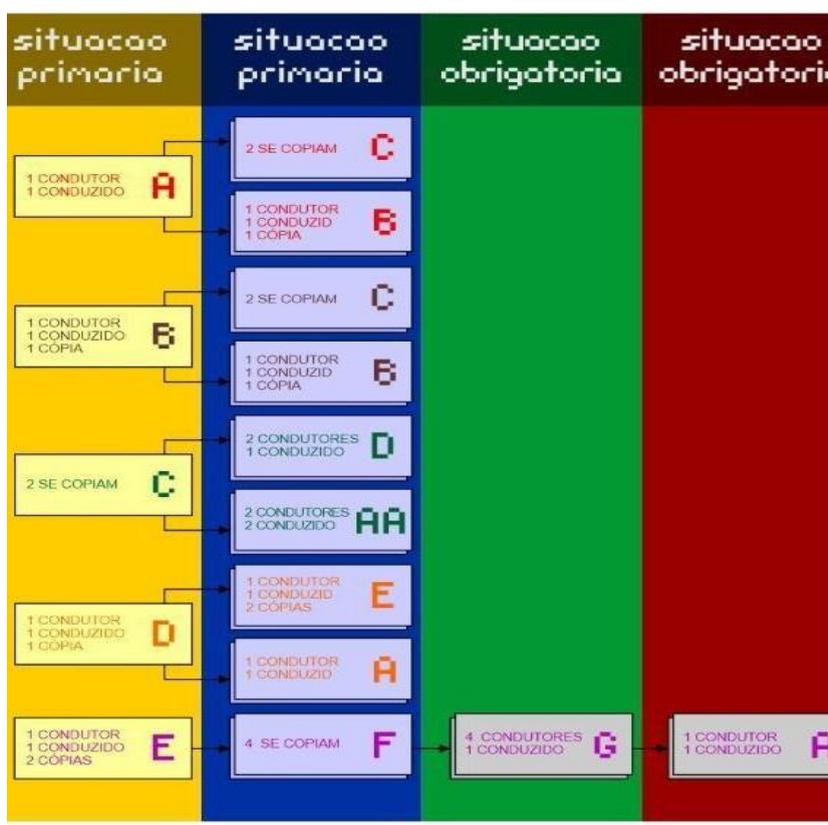


Fig. 1. Fluxograma criado e fornecido pelo coreógrafo.

⁷ Os núcleos e seus desdobramentos podem ser melhor visualizados em uma sequência de vídeos interativos disponíveis no link <https://www.youtube.com/watch?v=huzph1MDVWo> (ferramenta YouTube®; desenvolvido e cedido por Camila Oliveira).



Fig. 2. Situação "A".



Fig. 3. Situação "B".



Fig. 4. Situação "C".



Fig. 5. Situação “D”.



Fig. 6. Situação “E”.



Fig. 7. Situação “F”.



Fig. 8. Situação “G”.

São utilizados pelo coreógrafo como estratégias de composição os seguintes elementos/fatores compositivos:

Elementos compositivos: Dinâmica de formação de núcleos e de movimentações, exploração dos planos alto, médio e baixo, exploração de uníssonos, diálogo entre núcleos e jogadores de fora do diagrama, troca com o público, relação com a música, relação com o espaço, ser protagonista, dar protagonismo, uso de *coringas* com moderação.

Coringas (de jogo): São regras de exceção que tem por finalidade surpreender e solucionar entraves do jogo, portanto, utilizadas com moderação. Sejam: **a) Compra:** implica na realização de réplica de qualquer movimento/gesto dos integrantes do diagrama, seja de um condutor, um conduzido ou cópia. **b) Novo núcleo:** consiste em iniciar um novo núcleo no formato condutor/conduzido. **c) Obstáculo:** interferência no diagrama através da obstrução com o corpo do fluxo de ação do diagrama. **d) Fuga:** rejeitar a participação no jogo, nos possíveis núcleos compositivos. **e) Apagar cópia:** interromper núcleos em ação, mais especificamente na situação C do fluxograma (dois se copiam). Obs.: Utilizadas por jogadores provisoriamente não participantes de diagramas em ação.

PREPARAÇÃO CORPORAL E PRÁTICAS DE SENSIBILIZAÇÃO PARA DANÇA CONTEMPORÂNEA

A aplicação dos instrumentos metodológicos e definição das estratégias de análise e organização dos dados da pesquisa foram norteados pelos termos/conceitos de referência já

utilizados por profissionais de dança/performance: Preparação Corporal e Práticas de Sensibilização. Suas definições para este trabalho implicam conhecimentos empíricos e a prática das referências teóricas apresentadas, conforme situadas a seguir:

Preparação corporal para dança: conjunto de atividades corporais pertinentes à rotina de trabalho corporal de coreógrafos e intérpretes-criadores de dança/performance. Estas podem se apresentar em formatos diversos, aqui definidas a partir dos objetivos pretendidos:

- Desenvolvimento e manutenção de força, amplitude e mobilidade articulares, consciência corporal e resistência muscular e cardiorrespiratória. Podem se desenvolver a partir de técnicas/práticas corporais como: musculação, pilates, ginástica, natação, yoga, tai chi, entre outras.
- Desenvolvimento, manutenção e aperfeiçoamento técnico em dança, de habilidades corporais expressivas, entre elas aulas de dança contemporânea, balé clássico, danças urbanas, de improvisação, contato e improvisação, além de estudos de composição e pesquisa de movimento em grupo e individual.

Práticas de Sensibilização para dança: conjunto de atividades que visam modificar, qualificar e aperfeiçoar movimentos e linguagem corporal/dança através da provocação/prática de estados corporais sensíveis a partir da diversificação proposital de relações do corpo/sujeito com o espaço, o(s) outro(s) e o acaso. Promovendo um trabalho sobre o imaginário das sensações dos espaços ópticos e hápticos (GODARD, 2010) consideramos integrar à perspectiva sensível deste texto as quatro estruturas explicitadas a seguir (ver p. 8):

- Experimentações sensoriais tendo como referência a *estrutura corporal* (corpo-espacialidade);
- Experimentações sensoriais tendo como referência a *estrutura cinética* (hábitos e memórias corporais);
- Experimentações sensoriais tendo como referência *estrutura estética* (corpo, memória e linguagem)
- Experimentações sensoriais tendo como referência a *estrutura simbólica* (imagem corporal, consciência e inconsciência)

As definições e delimitações feitas quanto aos termos e conceitos apresentados foram incorporadas à análise dos procedimentos e às reflexões e proposta de modos de práticas do pesquisador.

PROCEDIMENTOS DO COREÓGRAFO: PRÁTICAS DE PREPARAÇÃO CORPORAL E SENSIBILIZAÇÃO

Preparação Corporal:

Vanilton Lakka organiza sua proposta de preparação corporal para os participantes focado em especial na funcionalidade das ações corporais, no fortalecimento e na coordenação das mobilidades articulares. Seus treinos visam o desenvolvimento de resistência física, muitas vezes a partir de práticas de exaustão, práticas de rolamentos, saltos, mudanças de planos (baixo, médio e alto) usos e desenvolvimento da força a partir da aplicação de conhecimentos de biomecânica e alinhamento corporal. Visa ainda com tais práticas a busca de soluções comuns em situações de vulnerabilidade e risco. O coreógrafo considera fazerem parte de sua formação e proposições de treinamento as técnicas de release, danças urbanas, Parkour e dança de contato e improvisação. Esta última muito utilizada no Jogo Cópia como uma estratégia determinante de preparação e composição.

Nas propostas de preparação corporal aplicadas por Lakka durante as residências perceberam-se como recorrentes atividades voltadas para a diversificação e qualificação de movimentos tendo como referência provocações relativas a potencialidades da *estrutura corporal* – corpo e espacialidade – dos intérpretes através da prática de deslocamentos, quedas e recuperações, dinâmicas de duração, impulsões e ações de explosão. E, em paralelo, utilizando-se das *estruturas cinéticas* – hábitos e memórias corporais – individuais dos participantes como ponto de partida. Portanto, no sentido de melhor situar o leitor em suas reflexões, utilizaremos estas referências para relacionarmos as propostas de preparação corporal do coreógrafo às do pesquisador.

Práticas de sensibilização:

Lakka se utilizou de práticas de sensibilização, quase sempre interessado na aprendizagem dos núcleos e nas implicações pertinentes aos seus desdobramentos. Preocupado com estados de presença e atenção, sugeria durante a realização dos núcleos o acionamento de percepções e/ou a diversificação dos usos delas. Em especial provocava os participantes com circunstâncias/ações, por exemplo, quanto às formas de observar, ver, ou

seja, utilizar o campo visual. Quase sempre propiciando aos participantes diversificar suas formas de agir uma vez modificada sua relação óptica com o contexto. Esta prática de sensibilização tinha reflexos nos modos de cada qual compor em tempo real e em parceria e de certa forma também reduzia os usos de reproduções mecânicas de movimentos/gestos.

O coreógrafo se utilizou também dos núcleos do fluxograma e respectivas ações para diversificar os modos de relações *hápticas* e *ópticas* implícitas em cada função, as de condutor e conduzido. Propôs variações de intensidade de toques/contato, ou seja, das percepções de condução (condutor) e de recepção (conduzido), interessado na possibilidade de melhor qualificar a comunicação entre jogadores.

Focado ainda em afetar os hábitos perceptivos, propôs um exercício rotativo em grupos de 3, em que era formado um núcleo A (01 condutor e 01 conduzido) acrescido de um observador, este impedido de contato háptico, apenas *óptico*. Este observador, a qualquer momento, poderia escolher um dos integrantes do núcleo (condutor ou conduzido), assumindo a função de condutor e automaticamente colocando o não escolhido na função de observador. Esta prática evidenciou a importância da observação/percepção na dança, especificamente no Jogo Cópia, para a resolução de situações de vulnerabilidade somadas às diferentes possibilidades de resolvê-las, uma vez que o fenômeno envolve pelo menos três perspectivas/percepções diferentes (condutor, conduzido e observador). As práticas de sensibilização aplicadas pelo coreógrafo deixavam evidentes mudanças nas qualidades dos gestos e escolhas compositivas, tornando a construção da matriz do Cópia cada vez mais complexa e imprevisível.

PROCEDIMENTOS DO PESQUISADOR: PRÁTICAS DE PREPARAÇÃO CORPORAL E DE SENSIBILIZAÇÃO

Preparação corporal:

O Jogo Cópia não se estrutura em uma coreografia pré-estabelecida e sim em uma matriz de referência que permite aos participantes se movimentarem a partir de suas singularidades autorais, perceptivas e da capacidade de atendimento às regras do jogo e de utilização de elementos compositivos em tempo real de forma coletiva.

As infinitas possibilidades de ações individuais e coletivas provocadas pelo jogo tem origem na diversidade de corporeidades e habilidades dos intérpretes/praticantes. Esta realidade tanto norteou a organização da preparação corporal como as das práticas de sensibilização. Buscou-se contemplar as seguintes demandas: mobilidade articular,

alongamento, fortalecimento muscular, flexibilidade e práticas de queda e recuperação. Associados às práticas citadas, foram propostos exercícios de percepção e usos do espaço óptico através de percepção espacial individuais e do coletivo e do espaço háptico através de exercícios de improvisação e de contato improvisação – práticas de urgência (GODARD, 2010), atividades estas utilizadas de diversas formas em todo o procedimento do jogo. As diferentes corporeidades, o atendimento às regras do jogo e o caráter imprevisível da proposta criam um contexto propício a riscos e lesões. Esta constatação definiu significativamente o perfil da proposta do pesquisador, bem evidente na do coreógrafo. Este objetivo permitiu aos participantes, através dos riscos e imprevisibilidades, potencializar os próprios estados de presença cênica, pretensões evidentes também nas estratégias de Lakka.

O pesquisador destaca em sua formação proposições de treinamento com as técnicas de balé clássico, dança contemporânea, danças urbanas e dança de contato e improvisação. Tem a musculação como atividade complementar às específicas de dança.

Sem ser diferente da do coreógrafo, a preparação corporal do pesquisador promoveu a diversificação e qualificação de movimentos, tendo como referência provocações relativas à potencialidades da *estrutura corporal* – corpo e espacialidade – dos intérpretes através da prática deslocamentos, quedas e recuperações, dinâmicas de duração, impulsões e ações de explosão. E, em paralelo, tendo as *estruturas cinéticas* – hábitos e memórias corporais – individuais dos participantes como ponto de partida.

Vale destacar que diferentemente do coreógrafo, aplicar a residência de forma continuada e com parte dos integrantes fixos possibilitou um maior número de experiências, discussões e reflexões, ampliando as possibilidades de diversificação de propostas de preparação corporal e de sensibilização.

Deste modo, fizeram parte da proposta de preparação do pesquisador: a) Aulas de dança contemporânea; b) Aulas de improvisação e, c) Contato improvisação. As modalidades foram acionadas e organizadas conforme a configuração do elenco. A cada novo grupo formado (com o elenco fixo e convidados) emergiram novos objetivos, para além de melhor qualificar os movimentos e a comunicação entre os participantes. Um problema desafiador foi a diferença de habilidades entre os jogadores e, conseqüentemente, a dos usos do corpo durante o Jogo Cópia, não apenas quanto à realização dos movimentos, em especial, quanto à capacidade perceptiva e de análise dos próprios movimentos, dos dos outros e do jogo. Portanto, manteve-se como foco o fortalecimento, a resistência física (muscular e cardiorrespiratória) para se evitar lesões e de certa forma ampliar as habilidades com segurança. As práticas de improvisação e de

contato-improvisação foram recorrentes principalmente voltadas para solucionar questões relativas ao toque, a dificuldades dos participantes em tocar o outro. Foram também atividades que permitiram, em ação, o exercício da visão periférica, de estruturação e circulação no espaço, ou seja sentido óptico e háptico em paralelo. Para tal o pesquisador se utilizou da delimitação do espaço (com fitas de demarcação), da indicação de deslocamentos e de sugestões de variações de qualidades de movimentos e de suas funções simultaneamente. Este exercício complexo proposto pelo pesquisador evidencia sua proposta de considerar as duas formas denominadas Preparação Corporal e Práticas de Sensibilização como práticas integradas.

Inúmeras problemáticas surgiam a cada estudo aplicado do Cópia, suscitando nos participantes diálogos e reavaliações sobre os próprios modos de proceder, o que permitiu ao pesquisador redimensionar as propostas aplicadas, levando em consideração as necessidades individuais e coletivas para a construção da matriz coreográfica, conforme proposto pelo coreógrafo.

Práticas de sensibilização:

As estratégias de sensibilização organizadas pelo pesquisador levaram em consideração, e em paralelo, as regras de funcionamento do Jogo Cópia. Ou seja, surgiram da necessidade de qualificar e expandir as potencialidades de operar/compor de cada intérprete naquela “dança de urgência” (GODARD, 2010), já que entre diversos e de improviso coletivo. A partir das formações dos núcleos (A, B, C, D, E, F e G e seus desdobramentos), do jogo em si, surgem problemas, reflexões e soluções. A aplicação de estratégias de sensibilização emerge como um potente instrumento de reflexão prático/teórico fundamentado em circunstâncias não pré-estabelecidas. Dentre as estudadas pelo pesquisador destacaram-se as propostas apresentadas a seguir.

O pesquisador pediu aos intérpretes que se organizassem em pequenos grupos para a realização de conduções conforme definido no fluxograma (fig. 1) com algumas diferenças de combinações e funções. Para esta prática foram definidas as seguintes combinações: **a)** Um condutor e um conduzido; **b)** Dois condutores e um conduzido e, **c)** Um condutor, um conduzido e um observador. Como estratégia de sensibilização se utilizou o bloqueio da perspectiva óptica dos participantes do tipo conduzido, priorizando a sua comunicação com o condutor exclusivamente via percepção de contato, afetando o potencial háptico do conduzido (GODARD, 2010). Quanto à combinação **c**, a sensibilização se deu através da provocação do potencial óptico, através da prática de observação sem tato. Esta opção de atividade produziu

no conduzido maior cautela com os movimentos pois afetou sua forma de perceber e responder ao toque/condução, e não diferente afetou as intenções do condutor como por exemplo produziu alterações no uso da força aplicada no contato para e na condução dos movimentos e deslocamentos. Após esta prática, o pesquisador retomou a realização dos núcleos com todos de olhos abertos, quando foi possível visualizar variações de qualidades e dinâmicas de movimentos uma vez acionadas capacidades perceptivas pouco utilizadas como, por exemplo, a realização de movimentos sem o uso da visão, sendo conduzido por outra pessoa. As qualidades e estados de presença acionados ampliam significativamente a construção das plasticidades corporais, portanto da estruturação da matriz coreográfica. E, ainda buscando soluções para a problemática da visão periférica relatada pelo coreógrafo nas residências a as práticas continuadas do NEPARC, o pesquisador sugeriu agregar ao jogo de condução (um condutor e um conduzido) a tarefa de realizar a função dentro de uma roda de pessoas, e durante o exercício de condução o conduzido deveria observar as pessoas em seu entorno, citar o nome de quem é, e da parte do corpo vista. Com as atividades citadas buscou-se melhor qualificar os movimentos/estados de presença a partir de alterações perceptivas, principalmente, das sensações dos espaços ópticos (GODARD, 2010).

O pesquisador se utilizou da prática de princípios de aulas de danças de salão ou de dança a dois voltados para a resolução de problemáticas relacionadas ao “falso toque” – quando a comunicação entre os pares não é clara – quando não acontece o (re)conhecimento e ou leitura das formas de proceder do outro, seja condutor ou conduzido. O objetivo foi promover intimidade comunicativa háptica entre os intérpretes, tendo como enfoque a realização de danças a dois como uma “conversa”, diálogo. E, como em um jogo de pergunta e resposta, um dos envolvidos propunha um movimento estando em contato com o outro, sendo possível, ao mesmo tempo, em paralelo receber uma proposta, o que exigia dos praticantes atenção e abertura para a construção de um diálogo. Esta proposta buscou melhor qualificar os movimentos/estados de presença a partir da alteração, principalmente, das sensações dos espaços hápticos (GODARD, 2010).

Estas primeiras proposições, estudos práticos se mostraram eficazes durante as aplicações de sensibilizações no NEPARC e foram utilizadas, também, com os intérpretes externos ao grupo, o que permitiu uma melhor integração entre intérpretes convidados e do NEPARC.

O desafio do Jogo Cópia é justamente compartilhar a matriz coreográfica entre corporeidades diversas e para tanto levar em consideração quais estratégias de preparação

corporal – desde o aquecimento, passando pelas sensibilizações – e até a aplicação das regras do fluxograma de composição em tempo real podem abranger tal diversidade. Para tanto, manteve-se o foco da preparação corporal para além de fortalecimento, mobilidade articular, flexibilidade e ativação do estado cênico corporal. Tornou-se indispensável fomentar a conscientização dos hábitos individuais dos participantes, daquilo que é e constitui a memória corporal, para tornar possível redimensionar estes *habitus* e assim diversificar e tornar possível outras perspectivas e potenciais comunicativos.

O pesquisador, através do NEPARC, também teve a oportunidade de aplicar a Residência Coreográfica Cópia no evento Inverno Cultural promovido pela Universidade Federal de São João del-Rei no período de 25 a 28 de julho de 2019. O desenvolvimento da residência permitiu aos participantes externos e do NEPARC experimentarem diálogos sobre e com a dança entre profissionais da dança e pessoas que nunca tiveram contato com procedimentos de composição coreográfica. Para esta edição da residência, o pesquisador organizou com aulas de dança contemporânea atividades que simultaneamente provocaram consciência corporal, fortalecimento e sensibilizações com o fim de melhor integrar e qualificar à realização da matriz coreográfica do Cópia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Jogo Cópia estabelece, a partir de suas regras e delimitações, um contexto físico, sensorial e relacional móvel, impreciso, surpreendente. Gera mobilidade(s) e emergências relacionais criando uma ambiência de problemáticas e soluções pertinentes aos fazeres criativos da dança. Ao promover esta ambiência acaba por sugerir o questionamento de metodologias e sistemas legitimados de procedimentos de composição/criação em dança.

Estudar composição em dança e os procedimentos pertinentes ao seu desenvolvimento implica não somente analisar e/ou reinventar os modos de práticas de preparação corporal e de sensibilização, requer dos envolvidos transitar na complexidade de processos únicos com a consciência de que nossa formação artística/profissional nos forma ética e esteticamente (FARINA, 2007, p. 6).

A Residência Cópia promove aos participantes encontros com as próprias corporeidades, propicia um contexto de co-habitações⁸, de práticas de urgência, o estabelecimento de campos nuvem (LEPECKI, 2016) induzidos por e em práticas de preparação

⁸ Participar de dança de contato e improvisação, co-habitar a experiência.

corporal e sensibilizações focadas na construção de matrizes coreográficas únicas, imprevisíveis. Tais práticas permitiram diversificar e ampliar a construção de estratégias para a resolução de problemas pertinentes aos objetivos comunicativos do coreógrafo e intérpretes, que através do jogo se utilizaram de modos intuitivos de ação/pensamento e da aplicação de relações teórico-práticas em paralelo ao desenvolvimento do trabalho pautado nas capacidades individuais e coletivas. Ao jogar/dançar cada qual pode, em tempo real, experimentar (ou não) resoluções coletivas e partir da troca de perspectivas individuais para compor solução única. Agir o Jogo Cópia é vagar num *campo homogêneo de dispersão*, e este vagar implica o reconhecimento das singularidades autorais, para a partir do coletivo e problemáticas surpresas se experimentar novas funções (LEPECKI, 2011). Estas relações de reciprocidade, de interação que o jogo Cópia propõe situa a troca de experiências entre indivíduos participantes como uma potente estratégia do “vir a ser”, sem pré-concepções quanto a formas e ou arquitetura coreográfica. Corpo-habitar práticas de urgência ou campos nuvem (LEPECKI, 2016) induzidos por atividades de preparação corporal e sensibilizações diversificam e ampliam problemáticas, reflexões e soluções pertinentes aos objetivos comunicativos do coreógrafo e intérpretes criadores. O Cópia se estrutura numa constante utilização de modos intuitivos de ação/pensamento, na aplicação de relações teórico-práticas em paralelo ao desenvolvimento de trabalhos de dança pautados nas capacidades individuais e coletivas.

Espera-se com os resultados aqui partilhados ampliar perspectivas e *práxis* quanto aos modos de práticas e mediação em dança para procedimentos de criação/composição. Em especial propõe-se análises críticas continuadas sobre procedimentos, metodologias e sistemas utilizados para tal fim. O pesquisador propõe que “toda prática de sensibilização é uma estratégia de preparação corporal em Dança, mas nem toda prática de preparação corporal é uma estratégia de sensibilização”.

Para além de fomentar reflexões e ações sobre os modos de práticas e de sensibilização em dança, realizar a residência, por seu caráter socioeducativo extensionista, ofereceu aos jovens artistas e estudantes de escolas públicas contato com a arte, outras culturas, redimensionando o potencial desenvolvimento de percepções e sensibilidade. Foram criadas oportunidades de construção de novos caminhos, através da apreciação estética, criatividade, assim como a construção de senso crítico, o que afeta os modos de entendimento individuais de relações com o mundo, a natureza e as responsabilidades sociais (BOURDIEU, 2008).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Art, Inactivity, Politics, pp. 197-206. In: LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Iha - Revista de Antropologia, Dossiê Antropologias em Performance II**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2011.
DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

BERNARD, Michel. De la corporéité comme anticorps. *In: De la Création Chorégraphique*, p. 17-24. Pantin: CND, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre; Editora ZOUK, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática, p. 46-81. *In: Ortiz, R. (Org.). Bourdieu* (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1983.

FARINA, Cynthia. Arte, corpo e subjetividade. Experiência estética e pedagogia. **16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**, 24 a 28 de setembro de 2007, Florianópolis, 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, Exibir*. Portugal: 100LUZ, 2014.

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

FERREIRA, Aurélio. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2.^a edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986. p. 441.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

GODARD, H. Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard. Entrevista concedida a

Patrícia Kuypers. Traduzido por: Joana R. da S. Tavares, Marito Olsson-Forsberg. *In:* TAVARES, Joana R. da S. & KIERSMAN, Nara W. **O Percevejo ONLINE** - Dossiê Corpo-Cênico, Rio de Janeiro, v.2, n. 2, julho-dezembro/2010.

DOI: <http://dx.doi.org/10.9789/2176-7017.2010.v2i2.%25p>

GODARD, H. Gesto e Percepção. *In:* PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro:UniverCidade, v. 3, 1999.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia, p. 41-60. *In:* CARDOSO, Vânia Z. & ZEA, Evelyn M. S. **Iha - Revista de Antropologia, Dossiê Antropologias em Performance II**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2011.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. *In:* **Marcel Mauss, Sociologia e antropologia** (v. 2, p. 209-234). São Paulo: Edusp, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Coleção Tópicos – São Paulo: Martins Fontes. 2001.

MINAYO, Maria C. de S. (Org.): DESLANDES, Suely F. e GOMES, Romeu. **Pesquisa social, teoria método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus. 1990.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia, pp. 25-60. *In:* CALDAS, Paulo & GADELHA, Ernesto. **Dança e Dramaturgia(s)**. Fortaleza, São Paulo: Nexus, 2016.

PIAGET, Jean. **Seis estudos de Piaget**. Tradução: Maria Alice Magalhães D Amorim e Paulo Sérgio Lima Silva. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

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 Ciência Humanas*, (p. 43-57). Viçosa, 2014.

VIGOTSKI, Lev S. **A Formação Social da Mente: O Desenvolvimento dos Processos Psicológicos Superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. São Paulo: Estação, 2007.