

(MU)DANÇAS DE OUTONO: ENTRE ESTESIAS E ESTRANHAMENTOS FAZ-SE A PERFORMANCE

Eduarda Cristina Brisola¹
Isleide Steil²

Resumo: *Uma performance desafia o sujeito a galgar sua zona de conforto e a experimentar estranhamentos e afetamentos. Nesse contexto, o presente estudo tem como objetivo refletir sobre os afetamentos provocados, na artista e nos espectadores, a partir de uma performance em dança. A pesquisa se utilizou da metodologia a/r/tográfica e dialogou com: Duarte Jr. (2010), para tratar sobre a educação do sensível; Greiner (2005) e Meyer (2017), para discutir sobre corpo e dança; e Gómez-Peña (2005) e Schechner (2003), que abordam a performance. O estudo constatou que uma performance em dança provoca afetamentos e estranhamentos que atravessam os corpos das pessoas envolvidas, sejam elas artista ou público. E que, na realização de tal evento, há uma estesiante construção de saberes e sensações que perpassam os entrelugares das relações da vida.*

Palavras-Chave: Dança; Performance; Corpo.

AUTUMN CHANGES: BETWEEN AESTHETICS AND WEIRDNESS IS MADE THE PERFORMANCE

Abstract: A performance challenges the subjects to overcome their comfort zone and to experience weirdness and affect. In that context, this study aims to reflect on the effects caused by a performance in dance on the artist and on the spectators. The research used the A/r/tographic methodology and dialogued with: Duarte Jr. (2010) to deal with the education of the sensitivity; Greiner (2005) and Meyer (2017) to discuss body and dance; and Gómez-Peña (2005) and Schechner (2003), which address performance. The study found that performance in dance causes affects and weirdness that crosses the bodies of the people involved, whether artist or public. In the realization of such an event, there is knowledge aesthetically constructed, as well as there are sensations that permeate the relations of life.

Keywords: Dance; Performance; Body.

1 Acadêmica do Curso de Licenciatura em Dança na Fundação Universidade Regional de Blumenau – FURB. E-mail: ebrisola@furb.br

2 Doutoranda e Mestre em Educação – UNIVALI, possui MBA em Dança pela Faculdade Inspirar/PR, pós-graduação em Corpo Contemporâneo e graduação em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Atualmente, é docente dos Cursos de Licenciatura em Dança da FURB e de Educação Física da UNIVALI. Pesquisa sobre educação estética, mediação cultural e dança na escola. E-mail: isleidesteil12@gmail.com

INTRODUÇÃO: ESTESIAS DE OUTONO³

*Tu és a folha de outono
voante pelo jardim.
Deixo-te a minha saudade
- a melhor parte de mim.
Certa de que tudo é vão.
Que tudo é menos que o vento,
menos que as folhas do chão...
(Cecília Meireles)*

Dentre todas as estações do ano, o Outono apresenta uma singularidade ausente nas demais, uma singularidade que lhe faz ser o que é. Nas folhas caídas no chão, percebe-se um devir, um vir a ser, uma transformação constante e uma possibilidade de ressignificação. Cada folha sabe a sua hora de ser verde ou colorida, e até mesmo o momento de se desprender e cair. As folhas compreendem e aceitam que em um dia são folha e, no outro, tornar-se-ão apenas matéria orgânica.

Esse processo que ocorre com as folhas de Outono evidencia o movimento da vida, um percurso. Do verde da folha para as cores terrosas, o cair no solo, o deslocar-se pelo vento, o processo de decomposição até se tornar matéria orgânica para um novo vir a ser. É a vida em seus processos de mudança.

São mudanças que acontecem também ao homem, e, nesse devir, o ato de se desprender do que está naturalizado e organizado em um corpo é permitir-se ao estranhamento e trazer para si o acolhimento, capaz de gerar novas experiências e autoconhecimento.

Dançar o Outono, as folhas e com as folhas, ser movida pelas sensações que a estação proporciona. Dançar as mudanças de Outono e como as folhas se permitir a um desprender, um soltar-se e cair de cabeça em uma experiência corporal instigante e sensível. Nesse viés, a performance é um desafio, pois nela caminha-se por territórios desconhecidos. É um espaço de estranhamento, mas também de afetamento, tanto para o performer quanto para quem o observa.

³ Movida pelo afetamento decorrente da experiência da performance da qual tratará este artigo, a performer e coautora optou por grafar, com intencionalidade poética e estética, a palavra “Outono” com a inicial maiúscula.



A performance possibilita a compreensão de que nem sempre é o novo que assusta, por vezes, o próprio ato de se conhecer e reconhecer é assustador. Nesse processo, o presente artigo é o resultado de um trabalho realizado na disciplina de Teoria e Prática Pedagógica da Dança Contemporânea I, do Curso de Licenciatura em Dança da Fundação Universidade Regional de Blumenau, e tem como objetivo refletir sobre os afetamentos provocados a partir de uma performance em dança.

METODOLOGIA: EM BUSCA DE ENTRELUGARES

O presente estudo caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa e se utiliza da metodologia *a/r/tográfica*, a qual é considerada uma *Pesquisa Viva*, pois no encontro com a arte ocorrem experiências, entendimentos e ressignificações, chamando a atenção para o *entrelugar*, “[...] onde o sentido reside no uso simultâneo da linguagem, de imagens, materiais, situações, espaço e tempo” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 138). A Pesquisa Baseada na Prática: *A/r/tografia* investiga as práticas de artistas ou educadores, considera as relações de corpo e mundo em ações corporificadas e busca entendimentos a partir dos processos de pesquisa em arte.

Um *a/r/tógrafo* assume a função de pesquisador, professor e artista, e reflete sobre sua produção nos três âmbitos, assim como sobre as relações que se estabelecem nos entrelugares entre arte, sujeitos, tempo e espaço, tidos como espaços flexíveis e intersubjetivos, os quais produzem significados por meio da arte, da educação e da criação. “A *a/r/tografia* é uma forma relacional de investigação que busca a produção de significados, a compreensão e a criação de conhecimentos” (IRWIN, 2013, p. 33).

O presente estudo reflete sobre os afetamentos provocados a partir de uma performance em dança. A artista atuante pondera sobre as reverberações provocadas no seu corpo quando em relação com um espaço ao qual não se sente acolhida. A pesquisa também leva em consideração os afetamentos dos espectadores *em relação ao seu corpo e da artista*.

A performance buscou explorar um espaço pelo qual a artista apresentava certa repulsa: o espaço natural, as folhas, as árvores. A sua sensibilidade cutânea não permitiu uma relação mais íntima com a natureza durante a sua vida, e, buscando superar isso,

a performer se propôs a se entregar a esse encontro e a perceber como esse momento seria ressignificado em forma de dança, e se rachaduras surgiriam nesse processo. A performance foi o resultado de uma improvisação guiada pelos estranhamentos, estesias e sensações que ocorreram no contato com a natureza.

Para entender como a performance reverberou nos espectadores, foi realizada uma roda de conversa imediatamente após a apresentação, durante a qual discutiu-se acerca do processo de criação e das percepções que decorreram do momento performático. Ao longo do texto, serão apresentados alguns excertos dos relatos dos espectadores e da própria performer a respeito da relação que se estabeleceu entre eles e o ambiente.

Renderings são os conceitos utilizados para a interpretação de uma pesquisa a/r/tógrafa, os quais possibilitam uma análise a partir do processo criativo, investigativo e reflexivo. A contiguidade interpreta as ideias adjacentes. Na pesquisa viva, encontro da vida com arte, é onde se observa como ressignificações podem acontecer a partir dessa relação entre arte e vida. Nas metáforas e metonímias é possível trazer outros sentidos para a criação de significados. Nas aberturas criam-se espaços ativos para novas interpretações e percepções, já nas *reverberações* observa-se como as práticas por meio da arte atravessaram o sujeito. E por fim, nos excessos percebe-se o que surgiu para além do que está formatado ou esperado.

A PERFORMANCE: VIR A SER OUTONO

Para o coreógrafo William Forsythe (1999), na dança o corpo apresenta-se principalmente na sua forma temporal, entendendo-se a temporalidade relacionada especialmente à percepção do corpo. A partir de então, torna-se menos difícil entender a dificuldade em definir o que seja performance, pois se ela trata da percepção corporal, cada corpo sente e vibra de maneira diferente.

Em seus estudos, Gómez-Peña (2005) aborda a dificuldade em conceituar o que realmente seja performance, por acreditar que a mesma seja muito ampla e abrangente. Além disso, sua natureza escorregadia e em constante transformação impede que sejam traçadas definições simplistas.

O que se identifica com uma ocorrência ou a energia performática do corpo que se move, no momento em que se move, é aquilo que foge das tentativas de tradução e nomeação, porque trafega entre o que tem alguma estabilidade (a memória e os hábitos do corpo) e as perdas concomitantes que caracterizam o estar vivo (o esquecimento, a entropia, o envelhecimento) (GREINER, 2009, p. 181).

Na concepção de Strine, Long e Hopkins (1990), “a performance pode ser entendida como um evento no qual um artista ou grupo de artistas se comportam como o público, criando assim algo fora do comum [...]”. Nela, as escutas do corpo estão abertas para a relação do performer com o ambiente, com objetos e com o público, “[...] o corpo é atravessado por outros campos de saber e é atravessado por eles” (MEYER, 2017, p. 23). Desse modo, a ação performática é resultado do que acontece no momento presente, do que é visto, do que é sentido, do que é gravado e compartilhado.

Schechner (2003, p. 39) atribui à performance sete funções: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco”. Elas não estão listadas em ordem de importância, sobrepõem-se umas às outras e interagem entre si. Dependendo das suas vivências, algumas pessoas darão mais importância a uma função em detrimento da outra. O autor cita como exemplo uma demonstração de rua ou um teatro, que pode ensinar, persuadir, e convencer, mas também entreter e educar a comunidade. Os Xamãs curam, mas também entretêm, educam e lidam com o sagrado e/ou profano. Um médico, durante uma consulta domiciliar, realiza performances de encorajamento, ensinamento e cura. Uma missa de igreja Cristã carismática fornece cura, entretém, mantém a solidariedade da comunidade, invoca tanto o sagrado quanto o profano e, se o sermão surtir efeito, ensina. Um líder de estado escrevendo à nação quer convencer e criar a comunidade (SCHECHNER, 2003).

Vislumbrando inúmeras possibilidades no desconhecido, ao contemplar o requisito para um componente curricular, uma acadêmica de dança vislumbrou na tarefa a oportunidade de melhor conhecer-se e vivenciar uma experiência ímpar. Tendo como base o poema “Canção de Outono”, de Clarice Lispector, iniciou uma viagem de concepção de uma performance em dança, mas também de conhecimento próprio.

Tendo como critério de escolha a sua afinidade com a Arte de modo geral e a dança em especial, a acadêmica pensou com quem esse momento seria vivido, sentido, experienciado. Corpos podem sentir repulsa a algum espaço quando esse não apresenta uma relação afetiva com o sujeito, e é o que acontece com o corpo da artista em relação ao contato com o ambiente nativo. Sua carcaça/corpo veio a esse mundo repleto de sensibilidades cutâneas que a impedem de aproveitar lugares na natureza. Suas idiosincrasias levaram-na, ao longo dos anos de sua existência, a um patamar de aversão ao ambiente natural, o que não significa um descaso para com a natureza, apenas uma dificuldade de ordem sensível.

De modo geral, as performances não necessitam de música para sua realização, mas a opção fica a critério dos performers, pois essa escolha está diretamente relacionada com os modos de intervenção e relações que se pretende propor. No caso desta performance, a trilha sonora foi escolhida pautada na aproximação que as músicas faziam com o Outono e com as sensações que este carrega, delimitando-se quatro músicas que tocariam sem interrupções, com destaque para a canção “Movimento de Outono⁴”.

Assim como a trilha sonora, o figurino foi composto em tons de Outono, sendo que os tons nude⁵ da roupa se misturaram às diferentes colorações das folhas caídas no chão. E na composição com o verde da grama, o figurino se completou.

O espaço para a performance seria o jardim da casa da avó materna da artista, afetado pelas transformações da estação. As folhas que caíssem não seriam recolhidas durante três dias, para que se formasse uma quantidade suficiente de folhas na superfície. Outros elementos do jardim, como o banco de madeira e o balanço, completaram o espaço da cena.

O título da performance, por sua vez, se definiu a partir dos desejos de se mover e da observação do jardim por parte da performer. Também da necessidade que a mesma possui de epitetar seus trabalhos e fazeres artísticos, ficando definido como “(Mu)Danças de Outono”. A escolha por um título que possibilita variadas interpretações foi intencional.

4 Música do álbum intitulado “Estações Brasileiras”, de Alexandre Guerra.

5 Nada mais é do que uma cor semelhante à cor da pele de cada um, você encontra uma cor que é um nude para você quando ela se aproxima do seu tom de pele.

Com tudo organizado, a performer relata que se direcionou ao jardim anteriormente à chegada do público. Aproximou-se da grama recém-seca pelo sol, deitou-se sobre as *infinitas folhas em tons alaranjados e, com a trilha sonora tocando ao fundo, permitiu que seu corpo se abrisse para a natureza.*

O PROCESSO: ESTESIAS E ESTRANHAMENTOS

Ao se propor a uma performance, o sujeito se desafia a galgar sua zona de conforto e a experienciar estranhamentos. O acontecimento se dá na relação do corpo com o ambiente e tudo que está exposto nele, o corpo busca “[...] transitar pelos aspectos referenciais singulares da experiência em processo, em tempo presente” (GREINER, 2005, p. 113). O sujeito em processo de performance se permite a estesia pelo estranhamento, a (auto)descoberta por meio do desconhecido e a superação por ocupar espaços que não apresentam afinidades com seu corpo.

A superação de medos, a desconstrução e a resignificação fazem parte do processo de uma performance; a construção de novos signos, sentidos e relações se dão no reconhecimento de certas fronteiras e nos modos de relações que se estabelecem para a desintegração e as possibilidades de ir além, em busca do desconhecido (GREINER, 2005).

Ao repousar o corpo sobre o solo e iniciar a performance (Figura 1), surgiram no corpo da artista os primeiros estranhamentos, a sensação das folhas tocando a pele, dos feixes da luz solar irradiando sobre o rosto, dos sons dos pássaros e dos insetos... Tudo havia ampliado a sensação de estranhamento.

Figura 1 - Estranhamentos



Fonte: Tainá Maria Bergamaschi (2020).

A ação de repousar o corpo sobre as folhas se tornou intrigante, e a insegurança e a vontade de desistir foram superadas pela persistência. A respiração ficou intensa, os batimentos cardíacos aceleraram, as extremidades corporais sofreram com os tremores e o rosto foi invadido por uma vermelhidão. Reações incalculáveis do corpo, no campo das sensações e da sensibilidade, momentos de estesia, dominaram o cenário. Foi então que se materializou a concepção de que o saber é corporal, mediado pela capacidade humana de sentir com o corpo onde tudo é, a princípio, apreendido pelos sentidos. Quando cheiramos, tocamos, olhamos, saboreamos e ouvimos, o corpo é quem dá conta desses registros (DUARTE JR, 2010). Este saber está entranhado no organismo e é muito mais que uma habilidade, é antes uma sabedoria que está incorporada ao próprio corpo.

Nesse turbilhão de sensações, a performer buscou concentrar-se em esforços para se manter presente, imóvel sobre as folhas no jardim. As últimas lembranças cognoscíveis foram os ruídos provocados pelo público em sua chegada, e após, um estado de êxtase a abraçou por completo, e em um frenesi o corpo foi conduzido ao movimento (Figura 2).

Para Meyer (2017, p. 24), “o mergulho na experiência do corpo envolve um saber-fazer que surge no próprio fazer, mas igualmente um não-saber, uma zona de indeterminação que *pode provocar situações desestabilizadoras*”.

Figura 2 - Estesias



Fonte: Adriana Staudt (2020)

O sentimento foi de completa fruição até a artista ser detida pelos aplausos do público, o que a fez restabelecer, reorganizar seu pensamento e apaziguar as reações corporais decorrentes da performance. “O prazer do sabor é, sobretudo, o prazer de se saber, de se saber o mundo e a si mesmo” (DUARTE JR., 2010, p. 196).

Nesse processo, houve um entendimento do próprio corpo, um reverberar de sensações e percepções de reações conscientes e inconscientes, na relação consigo, com o outro, com o objeto, com o ambiente e o universo (NANNI, 2002), e, de forma estesiante, a experiência da performance atravessou seu corpo. Foi um degustar de sensações, percepções e afetamentos, e se reconhecer como parte do espaço natural se tornou um saber sensível (Figura 3).

Figura 3 - Pertencimento e acolhimento



Fonte: Gabriela Sampaio (2020)

A experiência vivida trouxe à tona os sentimentos de acolhimento e de pertencimento. Em oposição às sensações de aperto e vulnerabilidade, a artista foi capturada pelo jardim, pelas folhas, pela brisa fresca e pela cordialidade do sol. Em seu relato aos convidados, ela anuncia: “Nunca imaginei que me sentiria assim, mas era como se esse jardim me acolhesse, talvez naquele momento eu me reconhecesse parte dele” (Relato BRISOLA).

O espaço natural e o contato com a natureza não tinham mais o sentido de aversão, mas de proximidade, pois a performer fora afetada pela relação que se estabeleceu com o ambiente e pelas sensações que afloraram desse diálogo. O cheiro e o toque das folhas, a brisa do vento e o calor do sol encarnaram no corpo da artista e reverberaram em movimentos dançados.

Na tentativa de expressar o que aconteceu durante o processo de estesia e estranhamento vivido, a performer revela mais: “Não foi por falta de consciência do que estava ocorrendo, mas por excesso dela. Poucas foram as vezes em minhas experiências artísticas que me senti dessa forma, completamente entregue, à mercê das mudanças do Outono” (Relato BRISOLA).

Para Santana, Corradini e Carneiro (2009, p. 90), esse processo se torna possível “[...] através da educação do corpo e das sensações auditivas, visuais cinestésicas/proprioceptivas, tato e manipulação, dando a oportunidade ao indivíduo de se autoconhecer através de fatores corporais e ambientais”. Por meio da performance, a artista vislumbrou ressignificações para a vida, pois se permitiu à entrega, ao desafio e se propôs a um corpo presente, o que possibilitou outros olhares, sentidos e entendimentos: “Durante a performance, me coloquei à prova diante do público, e principalmente diante de mim mesma, me conduzi ao limite para estar presente” (Relato BRISOLA).

O PÚBLICO: AFETAMENTOS PARA ALÉM DO CORPO DA ARTISTA

O contato com a arte possibilita trilharmos caminhos estesianes, permite sermos afetados, atravessados por algo que transcende a coisa em si. As relações estabelecidas provocam deslocamentos de sentidos, abrem sulcos que mostram outros possíveis percursos. A experiência da artista foi resultado da sua relação com o espaço, com o público e com a proposta da performance. Já o diálogo do público com a obra, no caso a performance, se deu por outro viés, pois se constrói numa outra relação que se estabelece entre obra, artista, ambiente e espectador.

Os afetamentos que arrebataram o corpo da artista atravessaram os corpos das pessoas que ali estavam apreciando a performance. “Eu me arrepiei assistindo e quase chorei, porque me fez lembrar de alguns acontecimentos pessoais”. Este relato do Sujeito 1 aponta que a performance possibilitou que os espectadores adentrassem os entrelugares da arte na relação com a vida.

As sensações e os sentimentos que arrebataram o corpo da artista também atravessaram os corpos dos expectadores. O Sujeito 2 se expressa como se dançasse junto com a performer: “Percebi que em todos os segundos estava tendo uma energia, um sentimento por detrás dos movimentos”. Percebe-se no relato uma relação de profunda estesia que se estabeleceu entre artista e público.

Cada movimento carrega uma poética, seja explícita ou implícita, a qual é sentida e interpretada de maneiras diversas, dependendo do olhar estético de quem aprecia. “O modo como a pessoa entra porta adentro, como é seu andar até o instante em que se detém pela primeira vez, a sua postura de pé, quando sentada ou em qualquer outra posição podem ser todos dados de grande significação” (LABAN, 1978, p. 144).

O olhar sobre a vida também refletiu no Sujeito 3: “Me faz refletir sobre o presente, sobre viver cada momento e lidar com o fato de que cada momento é único e não há motivos para temer as mudanças”. A busca da artista pelas rachaduras afetou o espectador, a performance provocou sulcos para a possibilidade de olhar além. “As mudanças nos fazem mais flexíveis. As mudanças nos renovam. As mudanças nos fazem entender que somos parte de algo tão maior que nós”.

A maneira como a arte nos toca e, de modo especial, como a magia da performance transcende o artista quando ele se entrega e deixa seu corpo se manifestar livremente, sem medos, preconceitos ou pudores, sensibilizou o Sujeito 4: “Realmente fiquei paralisada vendo a arte com tanta verdade”. Este relato aponta a percepção do movimento como resultado de uma sensação interna que se materializa externamente através de uma ação, a qual não necessita de verbalização, já que fala por si só: “[...] a ação externa está subordinada à sensação interna. Não há necessidade de palavras para transmitir essa sensação ao espectador” (LABAN, 1978, p. 22).

A performance proporcionou outros olhares e sentires no público, tanto para si como para a vida, tornando compreensível o fato de que a estesia e o estranhamento fazem parte do ser humano e que este discernimento nos torna mais conscientes de quem somos, podendo assim enriquecer a vida e as relações.

Duarte Jr. (2004) anuncia que nosso corpo está acomodado e deficiente, ou seja, recebe as informações sensoriais do mundo externo, mas não as percebe, não dá atenção às possibilidades dos sentidos. Por meio da performance, o público fez relações da arte com a vida e com os sentidos, o que aponta a importância e a potência da arte na vida do ser humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS RACHADURAS QUE FICARAM

O presente estudo teve como objetivo refletir sobre afetamentos e estranhamentos provocados por uma performance em dança. Por ser uma pesquisa a/r/tógrafa, os dados obtidos são interpretados por meio dos *renderings*: contiguidade, pesquisa viva, metáforas e metonímias, aberturas, reverberações e excessos.

A *contiguidade* remete à aproximação, e na performance ela se deu por meio do diálogo entre performer, ambiente e público, o que possibilitou ressignificação de saberes e sensações, apontando que o “[...] movimento não só é contato físico, como também é um fato de significação variada em suas sempre mutantes expressões” (LABAN, 1978, p. 146).

A *pesquisa viva* refere-se ao movimento que permeia a vida e a arte, onde as ações desenvolvidas não buscam respostas ou o alcance de algo, mas sim a celebração do momento, de acordo com o significado que cada ser (performer e público) imprime ao que está sendo experienciado e com as relações que se estabeleceram, como apontou a pesquisa.

As *metáforas e metonímias* se configuraram na relação com aquilo que é acessível aos nossos sentidos, àquilo que podemos captar antes pelos sentidos e, num segundo momento, pela razão. Para a artista, a natureza significava “aversão”, e o processo da pesquisa lhe mostrou “acolhimento”.

Já as *aberturas* ocorreram na disrupção, nos momentos em que performer e público romperam com o processo linear e, por meio das estesias e do estranhamento, criaram novos espaços de sensações e saíram de sua zona de conforto, sendo alçados a um novo patamar, com novos significados para suas vivências.

As *reverberações* iniciaram com a artista, quando ela se permitiu um trajeto não linear para a performance, e seguiram repercutindo nos demais presentes no ato. Uma construção que se concretizou coletivamente, marcada pela inquietude, pelo imprevisível e permeado por sensações indizíveis.

Os excessos se manifestam no transcender, no ir além daquilo que está posto e a artista demonstra isso ao revelar que: “A relação do meu eu-sujeito com a natureza foi reconfigurada, encontrei na ação performática uma alternativa para ressignificações.

A performance faz coisas com a gente, coisas para as quais na maioria das vezes não dimensionamos explicação, ela gera ações e reações que por sua vez nos transformam, e essa transformação é irreversível" (Relato BRISOLA).

O presente estudo apontou que uma performance em dança provoca afetamentos e estranhamentos que atravessam os corpos das pessoas envolvidas, sejam elas artista ou público. E na realização de tal evento, há uma estesiante construção de sensações e saberes que perpassam os entrelugares das relações da vida.

REFERÊNCIAS

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

DUARTE JR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. 5. ed. Curitiba: Criar, 2010.

DUARTE JR, João Francisco. **Por que arte-educação?** 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2 (2): jul-dez, 2013. (p. 18-36). Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/viewFile/9752/7475>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FORSYTHE, William. **Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye**. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 1999.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Em defesa del arte del performance*. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11(24): jul-dez, 2005. (p. 199-226).

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 7: out, 2009. (p. 180-185). Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/684/640>. Acesso em: 14 set. 2020.

IRWIN, Rita L. A/r/tografia. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013 (p. 27-35).

IRWIN, Rita L; SPRINGGAY, Stephanie. A/r/tografia como forma de pesquisa baseada na prática. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013 (p. 137-153).

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Ed. organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 2.

MEYER, Sandra. A pesquisa como experiência: A ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. **Revista Científica de Artes/FAP**, Curitiba, v. 17 (2): jul-dez, 2017. (p. 12-28). Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2083/1387>. Acesso em: 20 jul. 2020.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim. **Método Dalcroze**: educação musical para o corpo e a mente. 2003. 23 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista - Unesp/Programa de Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2003.

NANNI, Dionísia. **Dança educação**: princípios, métodos e técnicas. Rio de Janeiro: Sprint, 2002.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1942 (15. ed. 1995).

SANTANA, Susana Pereira de Souza; CORRADINI, Amanda; CARNEIRO, Mayara Roberta Helena. **A dança de salão e seus benefícios motores, cognitivos e sociais**. Anuário da Produção de Iniciação Científica Discente; Faculdade Anhanguera: Campinas, v. 12 (15), 2009. (p. 83-104).

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003. (p. 25-50).

STRINE, Mary S; LONG, Beverly Whitaker; HOPKINS, Mary Francis. *Research in interpretation and performance studies: Trends, issues, priorities*. In: PHILLIPS, Gerald M; WOOD, Julia T. (Eds.). **Speech communication: Essays to commemorate the 75th anniversary of the Speech Communication Association**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990 (p. 181-204).

Recebido em: 20/11/2020

Aceito em: 30/11/2020