



DANÇOGRAFIA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO:
UMA DOCÊNCIA ARTISTA EM DANÇA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

Daniela Minello Manzoni

***DANÇOGRAFIA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA DOCÊNCIA ARTISTA
EM DANÇA***

Santa Maria, RS,
2018

Daniela Minello Manzoni

DANÇOGRAFIA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA DOCÊNCIA ARTISTA EM DANÇA

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para a obtenção do título de **Doutora em Educação**.

Orientadora: Professora Dra. Marilda Oliveira de Oliveira
Co-Orientadora: Professora Dra. Cláudia Ribeiro Bellochio
Comitê de Orientação: Prof. Dr. Odailso Sinvaldo Berté

Santa Maria, RS
2018

MINELLO MANZONI, DANIELA
DANÇOGRAFIA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO. UMA DOCÊNCIA
ARTISTA EM DANÇA / DANIELA MINELLO MANZONI.- 2018.
158 f.; 30 cm

Orientadora: MARILDA OLIVEIRA DE OLIVEIRA
Coorientadora: CLÁUDIA RIBEIRO BELLOCHIO
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em
Educação, RS, 2018

1. CORPO 2. PROCESSO DE CRIAÇÃO 3. EDUCAÇÃO 4.
DOCÊNCIA ARTISTA 5. DANÇOGRAFIA I. OLIVEIRA DE OLIVEIRA,
MARILDA II. RIBEIRO BELLOCHIO, CLÁUDIA III. Título.

sistema de geração automática de ficha catalográfica da unam, dados fornecidos pelo
autor(a). sob supervisão da direção da divisão de processos técnicos da biblioteca
central. bibliotecária responsável paula schoenfeldt patta cma 10/1728.

Daniela Minello Manzoni

DANÇOGRAFIA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA DOCÊNCIA ARTISTA EM DANÇA

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Educação**.

Aprovada em 30 de julho de 2018.

Marilda Oliveira de Oliveira, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Cláudia Ribeiro Bellochio, Dra. (UFSM)
(Co-Orientadora)

Andrisa Kemel Zanella, Dra. (UFPEL)

Flávia Pilla do Valle, Dra. (UFRGS)

Vivien Kelling Cardonetti, Dra. (UFSM)

Neila Cristina Baldi, Dra. (UFSM)

DEDICO ESTA ESCRITA DANÇADA...

.... Aos meus pais Mario e Rene que sempre acreditaram em mim ensinando-me valores, educando-me para o bem, e, incansavelmente, cuidando dos meus filhos, levando o Francisco até o Centro de Educação durante o doutorado, para que pudesse amamentá-lo...

... Aos meus filhos, Pedro e Francisco, por serem a maior motivação neste percurso e, afirmarem, constantemente, que um dia também estudarão na escola da mamãe (UFSM)...

.... Às minhas irmãs, Raquel e Maricleia, que serviram de exemplo para mim. E, particularmente, à Raquel, por “ser presente” para o Pedro e o Francisco...

.... Às minhas sobrinhas, Rhayana, Rafaela e Natália, por tornarem minha vida mais feliz...

Presentes de Deus em minha vida!

GRATIDÃO

Primeiramente, à Deus pela vida...

Aos meus pais que me ensinaram amar e respeitar e aos meus filhos por existirem...

.... À minha orientadora e amiga, Professora Marilda, por acreditar, confiar, despertar, encantar, encorajar, respeitar, sensibilizar, viver e sonhar comigo uma escrita dançada... uma dança escrita... uma Dançografia! Minha admiração por você!

.... Aos meus também orientadores, Professora Cláudia Bellochio e Professor Odailso Berté, por estarem ao meu lado como disparadores potenciais...

Ao PPGE/UFSM, pela oportunidade em fazer parte de um programa de excelência...

A todos os colegas do doutorado pelo aprendizado...

À querida Professora Lúcia de Fátima Royes Nunes pelo seu carinho com esta pesquisa...

Às queridas colegas de orientação coletiva, Ana Cláudia Barin (incansável amiga e companheira desta jornada), Angélica Neuscharank, Carin Dahmer, Cláudia Santos, Cristine Vasconcellos, Francieli Garlet, Rosenara Maia, Sara Huppés e Vivien Kelling Cardonetti, pela incansável dedicação, sensibilidade, fôlego, solidariedade, amizade e amor por esta escrita... por esta dança!

Aos colegas dos grupos GEPAEC e FAPEM, pelos aprendizados e amizades que ali encontrei..., em especial, a Alice Copetti Dalmaso, Zelmielen Adornes de Souza, Ziliane Teixeira e Vanessa Weber.

“Aqueles todos que um dia estiveram, só permaneceram os do bem”. Minha Gratidão!

RESUMO

DANÇOGRAFIA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA DOCÊNCIA ARTISTA EM DANÇA

AUTORA: Daniela Minello Manzoni
ORIENTADORA: Marilda Oliveira de Oliveira
CO-ORIENTADORA: Cláudia Ribeiro Bellochio

Estudo desenvolvido na Linha de Pesquisa 'Educação e Artes', LP4, no Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria, RS, no qual buscou-se problematizar uma docência artista em dança, a partir de um processo de criação. Como método, utilizou-se da bricolagem, ancorado nos estudos de Kincheloe e Berry (2007). Como problema de pesquisa enunciou-se à seguinte questão: o que o território da educação e da pesquisa em educação pode aprender 'com' um processo de criação em dança? Como base teórica utilizou-se os aportes de Greiner (2005), Fernandes (2006, 2013) e Baldi (2017) no que se refere ao corpo e escrita em dança; Salles (2009), Rocha (2016) e Ostrower (1977) sobre processos de criação; e, Loponte (2015), para pensar o conceito de docência artista nos espaços educativos. A teoria estudada permitiu uma articulação entre os conceitos de corpo, processo de criação e docência artista. Na escrita da tese, a *Dançografia* figura como uma licença poética para pensar uma escrita com a dança, noção concebida neste estudo como o que se inscreve no corpo que dança, e um corpo que dança é performado pela escrita. Como resultado, apresenta-se as composições elaboradas entre um processo de criação em *Dançografia*, que respingou na docência, e uma escrita que foi performada por ambas.

Palavras-chave: Corpo. Processo de Criação. Educação. Docência Artista. *Dançografia*.

ABSTRACT

DANÇOGRAFIA AND PROCESS OF CREATION: A TEACHING ARTIST IN DANCE

AUTHOR: Daniela Minello Manzoni
ADVISOR: Marilda Oliveira de Oliveira
CO-ADVISOR: Cláudia Ribeiro Bellochio

Study developed in the Line of Research in Education and Arts, LP4, of the Graduate Program in Education, at Federal University of Santa Maria, RS, in which an artistic teaching in dance, has been problematized through a creation process. As method, bricolage was used, anchored on the studies of Kincheloe and Berry (2007). As a research problem the following question has been elaborated: what can the territories of education and research in education learn 'with' a creation process in dance? As a theoretical framework, the approaches of Greiner (2005), Fernandes (2006, 2013) and Baldi (2017) have been used in relation to body and writing in dance; Salles (2009), Rocha (2016) and Ostrower (1977) were used on the process of creation; and Loponte (2015), to think the concept of artistic teaching in educative processes. The studied theory allowed an articulation among the concepts of body, process of creation, and artistic teaching. In the writing of this dissertation, *Dancegraphy* figures as a poetic license to think of a writing with dance, notion conceived in this study as what is inscribed into the body that dances, and a body that dances and is performed by writing. As findings, compositions elaborated within a process of creation in *Dancegraphy* that overflow into teaching and a writing process performed by both are presented.

Keywords: Body. Process of creation. Education. Artistic teaching. *Dancegraphy*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Processo de criação no Centro de Educação Física (Laboratório de Informática) – UFSM, Santa Maria, RS (jan.2018).....	12
Figura 2 -	Processo de criação no Centro de Educação Física (Laboratório de Informática) – UFSM, Santa Maria, RS (jan. 2018).....	16
Figura 3 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (mar. 2018).....	19
Figura 4 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (abr. 2018).....	21
Figura 5 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (abr. 2018).....	23
Figura 6 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (abr. 2018).....	25
Figura 7 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (abr. 2018).....	27
Figura 8 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (abr.2018).....	29
Figura 9 -	Processo de criação no Centro didático e artístico, prédio da dança-licenciatura (sala dos espelhos) – UFSM, Santa Maria, RS (jan. 2018).....	36
Figura 10 -	Diário de campo produzido no Centro didático e artístico, prédio da dança- Licenciatura (sala dos espelhos) – UFSM, Santa Maria, RS (jan. 2018).....	39
Figura 11 -	Processo de criação no Centro didático e artístico, prédio da dança- Licenciatura (sala dos espelhos) – UFSM, Santa Maria, RS (jan. 2018).....	43
Figura 12 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (maio 2018).....	47
Figura 13 -	Primeira apresentação pública aos doze anos de idade no Clube Caixeiral, Santa Maria, RS (1988).....	59

Figura 14 - Aulas de acrobacias aéreas no Centro de Atividade Múltiplas (Bombril), Santa Maria, RS (1999).....	64
Figura 15 - Atuação na peça “Algo que não é falado” de Tennessee Williams”. Direção de Daniele Eikwal, no festival internacional de teatro no Teatro Municipal em Rosário do Sul, Rosário do Sul-RS (2006).....	67
Figura 16 - Processo de criação no Centro didático e artístico, prédio da dança-licenciatura (sala dos espelhos) – UFSM, Santa Maria, RS (jan. 2018).....	92
Figura 17 - Processo de criação no Centro didático e artístico, prédio da dança-licenciatura (sala dos espelhos) – UFSM, Santa Maria, RS (jan. 2018).....	94
Figura 18 - Processo de criação no Centro didático e artístico, prédio da dança-licenciatura (sala dos espelhos) – UFSM, Santa Maria, RS (fev. 2018).....	101
Figura 19 - Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (jun. 2018).....	103
Figura 20 - Processo de criação no Centro didático e artístico, prédio da dança-licenciatura (sala dos espelhos) – UFSM, Santa Maria, RS (fev. 2018).....	106
Figura 21 - Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (abr. 2018).....	108
Figura 22 - Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (jun. 2018).....	111
Figura 23 - Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (jun. 2018).....	113
Figura 24 - Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (maio 2018).....	116
Figura 25 - Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (mar. 2018).....	118
Figura 26 - Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (jun. 2018).....	121
Figura 27- Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (maio 2018).....	124

Figura 28 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (maio 2018).....	126
Figura 29 -	Mapa mental.....	129
Figura 30 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (maio 2018).....	135
Figura 31 -	Processo de criação no Centro de Educação (sala 23 do prédio 16) – UFSM, Santa Maria, RS (maio 2018).....	139

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Quantitativo dos descritores para pesquisa no banco de dissertações e teses da CAPES e BDTD.....	87
------------	--	----

AQUECIMENTO 13

ATOS

PRIMEIRO ATO

Sobre modos de operar, escrever e dançar uma pesquisa 17

SEGUNDO ATO

(Per)formando uma escrita – Dançografia 50

TERCEIRO ATO

Entre corpo, processo de criação e docência artista 86

QUARTO ATO

Fôlego para um novo dançar: dançografar 120

CONSIDERAÇÕES EM CURSO 140

REVERÊNCIAS 147



Aquecimento

... poderia iniciar de modo diferente, em que a menina aceita a sapatilha oferecida pela irmã religiosa e ainda dança pelos corredores. Qualquer narrativa poderia ser contada, sobre qualquer corpo, talvez mesmo sobre apenas uma parte do corpo, deste corpo e, ainda, o que interessaria enquanto traço poderia ser dito pela potência do gesto. Assinalo o entendimento que perpassa toda esta escrita, 'sou corpo', não o possuo, e nele nenhuma falta, em tempo algum.

A escrita desta tese permeia os espaços do corpo que dança e os trânsitos pelo processo de criação. Por meio da escrita, com a dança, produzo uma escrita-artista como um encontro entre a docência artista em dança com outras possibilidades de compor uma escrita em educação. Uma escrita que compõe com a teoria e que é impressa no corpo que dança e retorna com outras composições (Fig. 1).

Antes de qualquer coisa, antes de sua leitura, convido-te a dançar esta tese através do processo de criação que se encontra no pen drive...

O desenho desta tese foi sendo concebido por meio de um processo de criação em dança, para compor seu corpus teórico. Seu formato foi respingado pelo encontro que tive com o balé clássico durante longos anos da minha vida, potencializando os desafios desta pesquisa. No decorrer deste processo, fui me permitindo dançar e performar uma escrita juntamente ao processo de criação em que foram sendo feitos registros em diários, com fotos e vídeos, para conceber a proposta. Apresento quatro atos como num espetáculo de balé, convidando autores a dançarem e dialogarem comigo e entre si. Finalizo com uma reverência aos autores que despertaram em mim essa tese dançada. O principal registro ficou no corpo da pesquisadora que concebeu, por meio de um processo apresentado em tese, possibilidades dentro de uma docência artista em dança.

Esta pesquisa foi pensada a partir de experiências vividas como artista e docente, buscando compreender como o corpo era permeado e afetado por uma dança, na sua escrita, e que inscrições o corpo trazia desta escrita em tese que nomeei como *Dançografia*, gestada entre a escrita da tese e a produção artística. No *aquecimento* desenvolvo um olhar sobre um fato que marcou minha infância e respingou nas escolhas profissionais que segui, incluindo a temática desta pesquisa.

No primeiro ato, percorro *Sobre modos de operar, escrever e dançar uma pesquisa*, orientada pela metodologia da bricolagem, com estudos de Kincheloe e Berry (2007), pensando o que o território da educação, e da pesquisa em educação, pode aprender 'com' um processo de criação em dança. Amparei-me em Rocha (2012) e Loponte (2015) para pesquisar sobre uma docência artista em dança, trazendo fragmentos deste processo em tese; dentre outros autores que também compõem este diálogo.

No segundo ato, *(Per)formando uma escrita – Dançografia*, utilizei-me dos estudos de Greiner (2005), Fernandes (2006, 2013) e Baldi (2017), para potencializar a proposta da licença poética *Dançografia*. Componho um texto a partir de experiências profissionais em/com dança.

No terceiro ato, compus *Entre corpo, processo de criação e docência artista*, buscando pesquisas em Programas de Pós-Graduação em Educação que trouxessem esses indicadores como estudo. Neste momento da escrita, apresento os afetos que a dança-teatro de Pina Bausch proporcionaram, neste processo, através dos estudos de Berté (2015) e Pereira (2010). Apresento também os conceitos de processos de criação (SALLES, 2009; OSTROWER, 1977) e retomo os autores que fortalecem esta proposta com conceitos de corpo e docência artista, desenhando assim, o estado da arte.

No quarto ato, busco *Fôlego para um novo dançar: dançografar*, descrevendo o processo de criação desta tese, dialogando com estudos recentes de Baldi (2017) e de alguns outros autores que impulsionam esta escrita.



02

13

Primeiro Ato

Sobre modos de operar, escrever e dançar uma pesquisa

Tento constituir na tese uma estese não somente do espetáculo, também e, sobretudo, do seu processo de composição conformando uma escrita que lhe seja contemporânea. Fazer dizer um processo, neste caso, é fazer dizer o que se processa, hoje ainda, hoje e sempre, no espetáculo e não somente do que se processou no decurso do tempo de sua pesquisa e montagem, um tempo necessariamente já é sempre passado. Uma escritura que seja contemporânea aos modos como dá-se o processo de composição no espetáculo é o que denomino na (es)tese de escrita de processo. Não um memorial de processo, mas uma escrita de processo – a escrita como processo e o processo como escrita. Escrever de modo a aceder ao leitor uma estesia, uma experiência da composição da obra (como se deu no espetáculo) na composição em obra na tese (que nela se dá) (ROCHA, 2012, p. 4).

A ideia de compor uma tese a partir de um processo de criação em dança, uma *Dançografia*, surgiu amparada em uma docência artista em dança que atravessou um corpo que dança e é performado pela sua escrita, e de um corpo que escreve, e é performado pela sua dança (Fig. 2).

Dos espaços que me couberam para este processo da tese, relações foram sendo estabelecidas entre diferentes instâncias, mas de modo que nenhuma delas perdesse sua singularidade. Nas duas primeiras semanas de criação, a sala que dispunha era um laboratório de informática, cercado por mesas e computadores, e um corredor para que pudesse explorar os movimentos corporais, o que, em nenhum momento, limitou o experimento.

Pensamento movimento...

Os modos como o pensamento movimentou o corpo começaram a fazer com que a escrita não ficasse apenas no papel. Foi preciso escrever em outros espaços maiores...

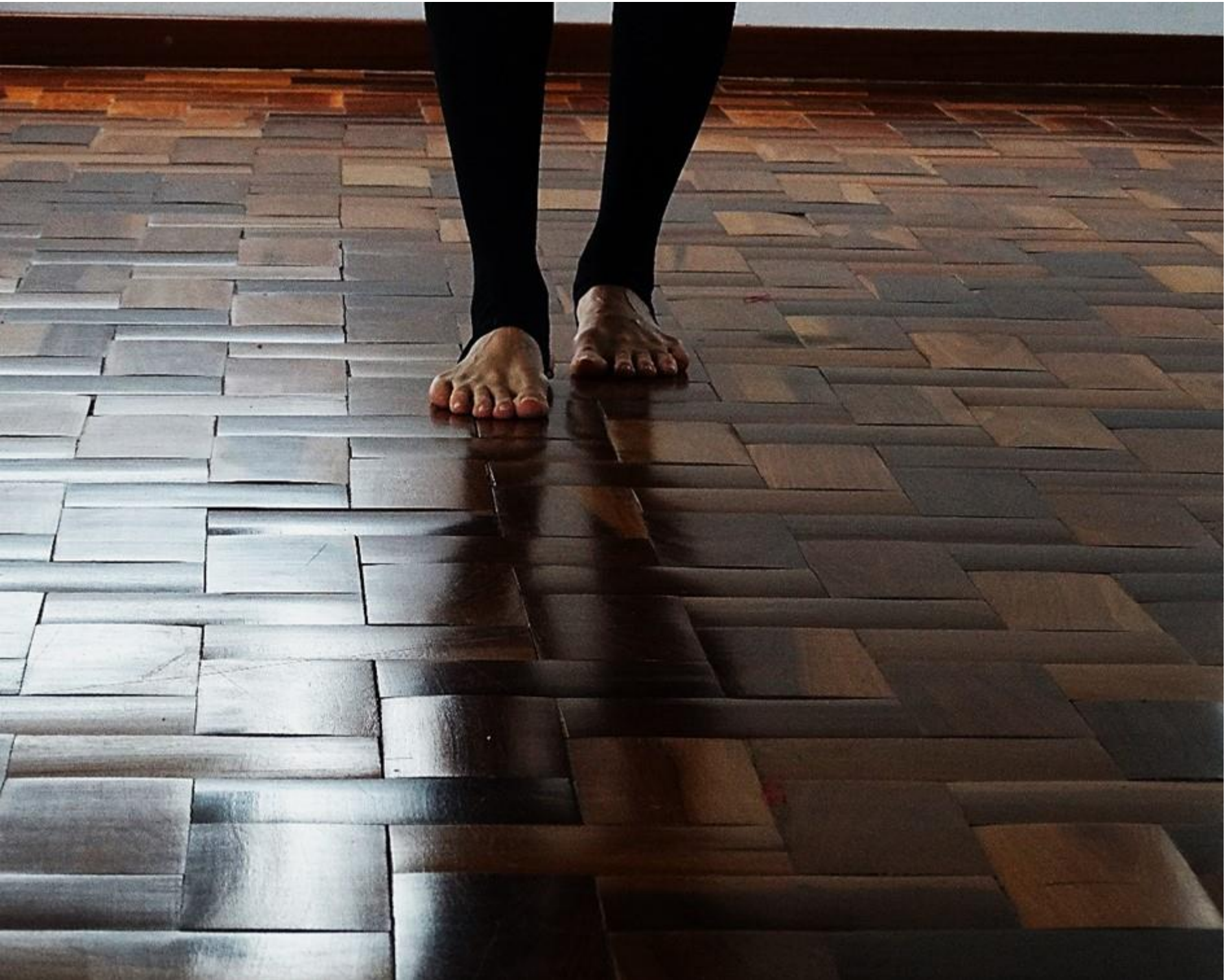
O exercício de experimentação semanal, que iniciou em janeiro de 2018, entre uma escrita que dançava e uma dança que escrevia, movimentou pensamentos, e; para mover-se, esteve pautada em questionamentos que inquietaram um artista docente...

*O que o território da educação e da
pesquisa em educação podem
aprender*

'com' um

processo de criação em dança?

Se o pensamento movimenta o corpo, o corpo precisa da liberdade para aprender... (Fig. 3).



O que uma escrita acadêmica pode aprender com a dança? Que alianças pode produzir entre a escrita e a dança? (Fig. 4).

Escrever é também um jeito de dançar as palavras e os pensamentos...



Como uma docência artista em dança pode ser inventada 'com' um processo (ou em meio a processos) de criação em dança? (Fig. 5)

Fôlego, respiração, imaginação, ousadia, coragem, conhecimento, espaço, criação...



Sentidos também nos movem,

nos (co)movem;

o corpo um todo

(a)prende...

e

liberta...

O que uma escrita (ou a pesquisa em educação) pode aprender com a dança? Como pode (escrita e pesquisa) serem artistadas com a dança? (Fig. 6)

Como a escrita pode fazer dançar os movimentos de uma vida, produzidos outrora, em pulsações do aqui e agora nessa *Dançografia*?

O processo vivido em cada ofegar, que avança e recua, costura a escrita no corpo e no papel...

Como fazer a vida e a docência dançarem em linhas de escrita?

O encontro consigo e a escuta de si...

Compreender a docência artista por meio de uma escrita com dança junto a um processo criativo baseado em experiências vividas.

Procuro constituir na tese modos de entrelaçamento textual que convidem o leitor a perceber o quanto o que ela advoga está na dança à qual se decalca e no espetáculo que às duas se associa. A tese integra o meu longo projeto, de constituição de um pensamento, de uma fala, de um dizer que emerge da própria dança, da procura pelos regimes de dizibilidade imanentes à dança – pensamento acontecimento (ROCHA, 2012, p. 3-4).

A dança dos pensamentos e das palavras experienciadas pelo corpo no corpo, sendo corpo, aceitando o corpo presente pelo corpo passado que pode mais...



Ao elencar elementos da minha trajetória artística e formativa como fluxos de produção de uma docente artista, percebi que a tese promoveria este encontro... (Fig. 7)

Ao fazer um estudo sobre a tematização dos processos de criação em dança, nos Programas de Pós-Graduação em Educação, percebi o quão necessário era possibilitar outras formas de escrita que contemplasse o artista em sua formação...



Ao realizar e problematizar este processo criativo em dança, baseado em experiências vividas, pensando sobre uma docência artista e sua potência na educação, artistei uma escrita em/com dança, sendo afetada por outros autores ao referenciá-los:

A escrita de processo do espetáculo-em-tese, este espetáculo que transcriava outro espetáculo, só poderia fazer sentido ela também como transcrição. Escrita de processo, pois a tese transcria o espetáculo em seu plano de composição – um *plano de imanência* que torna possíveis algumas articulações: dança/pensamento; palavra/gesto; memória/atualidade; corpo/escrita (ROCHA, 2012, p. 6).

Corpo narrado por uma escrita dançada em tese... Compreendido por uma escrita que dança suas palavras de modo a convidar o leitor a movimentar-se pelos parágrafos, a também fazer pausas e respirações no percurso... (Fig. 8)

Sinta-se à vontade!

Leia dançando!

Dance estas linhas!

Assim que seus olhos encontrarem palavras escritas com formatos diferentes e em itálico sentirá a dança da tese...

Compreenderá o movimento aqui proposto...

Problematizando uma docência artista em dança...

A música? É o próprio ritmo proporcionados pelos ruídos da escrita, portanto dance essa escrita e a escute em voz alta...

Dançar a escrita desta tese tornou-se um desafio na busca por um fôlego tantas vezes pensado e sonhado...

As danças que dancei até agora em meu processo formativo afetaram minha escrita. Tenho convicção de que as linhas do balé clássico deixaram grande parte desta tese em ‘espaço direto’. Após permitir-me respingos de outras técnicas, percebi uma mudança que pôde ser percebida ao longo do processo (criativo e da escrita da tese), permitindo-me visitar outras danças que não apenas o balé clássico compondo uma dança mais performativa em minha escrita. Percebo ter chegado na *Dançografia*.

A tese ancora-se na bricolagem enquanto procedimento artístico e metodológico de pesquisa. Os procedimentos artísticos que conduzem este trabalho, convocaram-me a pensar outras formas de produzir conhecimento, diferentemente do que já era legitimado por métodos de cunho científico.

Quando me propus a trazer fragmentos de uma vida pontuada por experimentos entre a dança e o teatro, encontrei na metodologia citada, possibilidades para um processo de criação em dança que se somariam às experiências vividas. Com a bricolagem pude compor com imagens, recortar e vaziar.

A bricolagem tem como característica principal o diálogo e a articulação com as outras metodologias de pesquisa. A própria definição desta abordagem que Kincheloe e Berry (2007) trazem a característica como algo multilógico, tendo seu embasamento na complexidade. Assim, o conhecimento por ela produzido não permite ser considerado como findado. Seria, como indica o sentido de sua origem francesa, o *bricoleur*, como um “faz-tudo, que lança mão das ferramentas disponíveis para realizar uma tarefa” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 15).

Para Aversa (2011), quando encontramos, ao acaso, elementos diferenciados e construímos algo novo, a pesquisa fica caracterizada como uma estratégia de bricolagem. A estratégia da bricolagem seria a combinação entre elementos heterogêneos que podem ser encontrados ao acaso, construindo algo novo. Concebido como um procedimento criativo-metodológico, inicialmente foi utilizado por Lévi Strauss que ao

conceber o pensamento selvagem (ou mítico), esclarece que a bricolagem, ao invés de primitiva, é uma ciência primeira, e Loddi (2010, p. 34), explica que “[...] o verbo francês bricoleur, no seu sentido antigo, era aplicado ao jogo de bilhar, à caça e à equitação, sempre invocando um movimento incidental: da bola que salta, do cão que anda ao acaso, do cavalo que se afasta da linha reta”.

Com esta abordagem, passei a conceber a pesquisa. Em algumas semanas apenas lendo, lia muito e a escrita não vinha. Em outras, me dediquei mais a dançar. Neste processo, contei com alguns acasos e recursos que se interpuseram sem que pudessem ser controlados. Mudei duas vezes de tema, qualifiquei com um projeto e, somente no último ano pude, de fato, encontrar sentido no que desejava pesquisar. Tarde, sim, mas ainda a tempo de encontrar pulsação e gosto pela pesquisa. A tempo de produzir e ser produzida pela pesquisa.

Percebia um corpo que queria dançar, aprisionado, tentando escrever, entrar em um formato vigente, mas que não satisfazia a mim mesma. Hoje vejo vida, vejo uma pesquisa que traz um sentido não mais latente, mas visível e pulsante. Era preciso dançar para criar, para escrever, para fazer pesquisa. Não poderia ser diferente, para uma pessoa em que o corpo sempre foi a via de comunicação e interação com o mundo.

Christiane Singer e o seu livro “Para onde vai com tanta pressa, se o seu está em você?” instigou meus modos de pensar e agir:

O corpo é essa obra de um grande fabricante de instrumentos que aspira à carícia do arco. ‘Tudo o que vive aspira à carícia do Criador’ diz Hildegarde Von Bingen. Separado da ressonância à qual esse corpo aspira, separado da música para a qual foi criado, ele perde sua tensão, abate-se, deixa-se levar, desespera-se. Vivemos em uma época em que nada confirma a maravilha da organização do corpo; acredita-se realmente que deixar levar é uma forma de sentir melhor, ninguém nos avisa: cuidado, o seu cavalete está deslocado, sua corda está frouxa, o mestre não consegue tocar em você. Os corpos desabilitados de tantos de nós hoje que, por não entrarem na ressonância para qual foram criados, vão enferrujar, desmoronar e perder a lembrança do que são. No entanto, todos sabemos, a memória do

corpo é a mais profunda. (...) Toda essa memória acumulada, recoberta, escondida nas camadas, impede a vibração, a musicalidade de meu corpo (SINGER, 2005, p. 93).

No instante em que passei a buscar em mim uma potência de escuta, trabalhando minha própria musicalidade, a tese começou a permear espaços do corpo que dançava, viabilizando inscrições corporais que ficaram registradas como memória, produzindo outros ensaios.

Escrever é também um processo de criação corporal, que aqui ficou mais evidenciado. Os movimentos que foram necessários fazer para potencializar a artista docente e para que eu pudesse descobrir potência e me autorizasse a escrever a partir de um corpo dançante que resultou em uma escrita que partiu de um pensar corporal e que me incitou também, guiaram a música da escuta dos ruídos internos e externos, descartando a necessidade da utilização de uma música pronta.

Em termos de investigação, a bricolagem, para Nunes (2014, p. 32), pode ser entendida como “criação”, em que o experimento é a sua característica principal. Como se fosse esta condição de “fazer você mesmo” um jeito próprio de pesquisar empreendendo esta abordagem metodológica.

Ribetto, no livro ‘Uma escrita acadêmica outra: ensaios, experiências e invenções’, problematiza: “Como narrar o acontecimento que nos passa sem reduzi-lo a uma descrição replicada do que de fato passa?” (2016, p. 60-61). Mais importante do que trazer fielmente as experiências que nos aconteceram, é visitar o instituído e fazer um movimento de atualização, conferindo fissuras na linearidade temporal e em certas verdades discursivas. Isso instiga a pensar nas inúmeras possibilidades que podem ser inventadas com a aproximação, a aliança, o tensionamento e o embaralhamento de outros elementos junto ao que se viveu, pois propicia a intervenção no que está posto, a exploração de novos ângulos e a criação infinita de outras séries e arranjos.

Quando investimos no esforço de alterar o estado das coisas, possibilitamos viver o ato da criação e resistir ao modelo da verdade. Corazza no seu artigo ‘O docente da diferença’ (2002, p. 101) nos faz um desafio quando diz, “A artistagem docente expressa-se pela exploração de meios, realização de trajetos e de viagens, numa dimensão extensional”. Dimensão esta que, para a autora, “não são suficientes os traços singulares dos implicados no trajeto, mas, ainda, a singularidade dos meios refletida naquele docente que o percorre: materiais, ruídos, acontecimentos” (2002, p. 101).

Como a bricolagem operou e movimentou a minha pesquisa? Me apoio em Nunes (2014) para pensar com ela este processo metodológico.

Não por acaso a bricolagem como método é vista como um emaranhado de possibilidades, o termo francês *bricolage* carrega consigo este sentido de improviso, de “faça você mesmo”. A bricolagem em termos de investigação deve ser entendida como criação. Criação de um processo marcado pela experimentação, pelo uso / desuso de procedimentos, pelos achados e descartes de referências, de objetos de estudo, de perguntas e objetivos... poderia dizer que esta condição de “fazer você mesmo” um modo próprio de pesquisar é o que empreende esta abordagem metodológica. O *bricoleur* metodológico bem como o *bricoleur* de fim de semana deve estar munido de um espírito construtor, catador de matérias e materiais que serão moldados, combinados e forjados com suas ferramentas, conforme sua intenção e necessidade (NUNES, 2014, p. 32).

E talvez aqui resida a importância de pensar a pesquisa em arte e a pesquisa em dança em ambiente acadêmico, onde o resultado de uma obra coreográfica é uma tese científica. No entanto, para que isso aconteça é necessário, para além do processo artístico, a problematização teórica do processo, a fundamentação com autores e a elaboração do que se configurará como a corpus teórico do trabalho investigativo.

A formação informal em dança (e em balé, mas não somente balé) é uma formação que ainda carece de um trabalho paralelo de criação, improvisação e de imaginação. Os bailarinos trabalham tanto a forma (chamada comumente de técnica de dança) durante sua formação que passam por certa crise, me parece, para ir além dessas formas. Seguindo o que Valle (2009) pontuou em seus estudos:

O aprendizado de técnicas corporais proporciona uma experimentação motora e um meio de refinamento das possibilidades corporais. A experimentação motora, portanto, é essencial à vida. Essa experimentação só acontece no momento em que o movimento for estimulado. A prática do movimento é o instrumento capaz de fornecer condições para que nossas potencialidades ganhem forma, para que seja incorporada à mecânica própria do homem, que é parte de si. Esta mecânica humana é a técnica corporal, fruto de uma indissociabilidade genética e cultural. Sendo assim, técnica corporal é comum a todos, e todos possuem técnica corporal (VALLE, 2009, p.43).

Hoje consigo perceber a potência da minha formação inicial em balé clássico que me instigou a dançar esta caminhada de pesquisa, buscando fragmentos para compor o processo de criação, que ora se encaixavam e, em outros eram totalmente desconexos. Fragmentos que fui recolhendo junto ao acaso, sem saber de antemão o que iria aproveitar, e; se de fato tudo o que eu materializava em esboço e ideias iriam funcionar entre o escrever e dançar. Segui.

No primeiro contato que tive com a sala dos espelhos no centro didático do curso de dança-licenciatura, que havia solicitado por ser um ambiente adequado para a prática com dança, fui tomada por uma retrospectiva corporal que me levou ao experimento de inúmeras lembranças desde minha infância. Permiti-me brincar, correr, saltar, rolar, gargalhar, para depois sim, aquietar meu corpo para escutar meus pensamentos que pareciam voar na velocidade da luz. A euforia era tamanha e difícil de controlar. Este primeiro momento durou semanas.



Assim que a ansiedade passou, foquei nos pensamentos que surgiam a cada ida na sala dos espelhos (Fig. 9). Fui orientada pelos funcionários da portaria do Centro de Educação Física e Desportos, ficava a chave da sala que utilizava, a permanecer com as portas trancadas por estar sozinha no prédio, pois era férias e, também, pelo fato de alguns colegas já terem sido surpreendidos por assaltantes no mesmo local. O ar condicionado estava estragado e fazia muito calor. Mesmo assim, o processo foi aos poucos tomando corpo.

Todos os dias a mesma rotina: abria as janelas e trancava as portas da sala, colocava a meia calça e o collant preto, estendia os aventais no chão e montava a arara de ferro; abria as janelas e deixava que o vento balançasse as cortinas. Preparava a câmera filmadora e fotográfica centralizada na sala, abria meu caderno e pegava uma caneta onde iniciava escrevendo a data e as palavras que me motivavam estar ali: pensamento/movimento, explorar, selecionar e montar. Palavras que ganharam potência após o encontro com o Professor Odailso Berté que fazia parte do comitê de orientação ao questionar-me sobre o que me motivava escrever e dançar a tese? Criar. Criação. (Fig. 10).

A rotina de capturar as imagens com a câmera fotográfica e que também filmava, servia para que posteriormente aos dias de criação eu pudesse parar e perceber como meu corpo estava se deslocando pelos espaços que fui percorrendo. Através deste olhar de observação fui compondo estes momentos de criação em que fui selecionando e montando conforme ia percebendo que minhas inquietações de um corpo dançante iam sendo potencializadas com outras inquietações mais potentes de um corpo dançante acompanhado por seus ruídos internos e externos. A opção em fazer estes registros veio a partir da imagem que move e impulsiona esta tese que é a fotografia da minha primeira apresentação de balé clássico aos doze anos de idade.

Os procedimentos adotados na metodologia do processo de criação foram surgindo a cada encontro que me propus a estar na sala de ensaio prestando atenção no que meu corpo estava querendo fazer. Toda vez que entrava na sala parava e tentava prestar atenção no silêncio da sala e na minha respiração através de um aquecimento das articulações do meu corpo ao ficar deitada no chão e em deslocamento pelo espaço. Assim, ia a partir de um alongamento que iniciava no chão e ganhava outros espaços da sala, deslocando-me no ritmo da minha respiração e dos sons que iam surgindo vindos de fora da sala. Como havia selecionado alguns elementos que marcaram meus encontros com a dança desde a minha infância, que era os aventais, as barras de ferro das aulas e a imagem da minha primeira apresentação, fui aos poucos trazendo eles para a sala e tentava buscar em minhas lembranças estes momentos que de alguma forma ficaram em minhas lembranças e assim, fui aos poucos compondo estes movimentos que era um somatório de lembranças passadas com o encontro de um corpo que agora tinha outra forma e outras experiências.

12/01/2018

EXPLICAÇÃO DE MONTAR

5º DIA DE CRIAÇÃO

PARCELA / IMAGEM

brunco

de uma janela

→ Possei a janela como ponto momento habitos em deslizar para depois

→ Voujo de uma janela em momento estes e contendo esta era a janela de chuva

→ Hoje o processo em que para tudo a limpeza de

processo

→ A janela

→ Hoje filme o processo em

12/01/2018

EXPLICAÇÃO DE MONTAR

DIA DE CRIAÇÃO

PARCELA / IMAGEM / AUMENTAIS

coiço

de uma janela

coiço

→ Possei a janela como ponto momento habitos em deslizar para depois

→ Hoje o processo em que para tudo a limpeza de

→ A janela

Ficava por um tempo apenas pensando (Fig. 11). Às vezes, esse tempo era horas, isso me angustiava. Meu estado de tensão era enorme, esperava que algo acontecesse. Às vezes, não acontecia. O tempo estava passando e eu precisava produzir. Quando sentia que algo em meu pensamento me estimulava a levantar, iniciava uma caminhada solta que aos poucos era tomada por movimentos diversificados. Mesmo que tentasse deixar meu corpo livre, percebia que a técnica do balé clássico predominava em mim na forma de expressão. No início foi estranho, mas depois aliei-me a ela e ao que havia tido contato durante a graduação em Artes Cênicas e com os diversos cursos de aperfeiçoamento que havia feito e permiti que os movimentos fluíssem e acontecessem. A sensação que tinha era de que tudo vinha ao mesmo tempo em meu pensamento: as experiências com a dança, com o teatro, com o circo e tantas outras que ali estavam acessíveis em meu pensamento.

Quando executamos qualquer movimento cotidiano, e “as técnicas corporais envolvem o uso do corpo” – não apenas a dança utiliza-se destas técnicas –, passamos a perceber que a técnica nos acompanha em tudo aquilo que sistematizamos e que pretendemos repetir com primor e que podemos nos aliar a ela aproveitando o que nos convém. “As técnicas corporais não estão apenas a serviço da dança e da *performance* corporal, e sim, acima de tudo, do homem” (VALLE, 2009, p.42-43).

Assim, ainda conforme a autora, pode-se dizer que a técnica na dança pode tanto nos libertar como nos aprisionar.

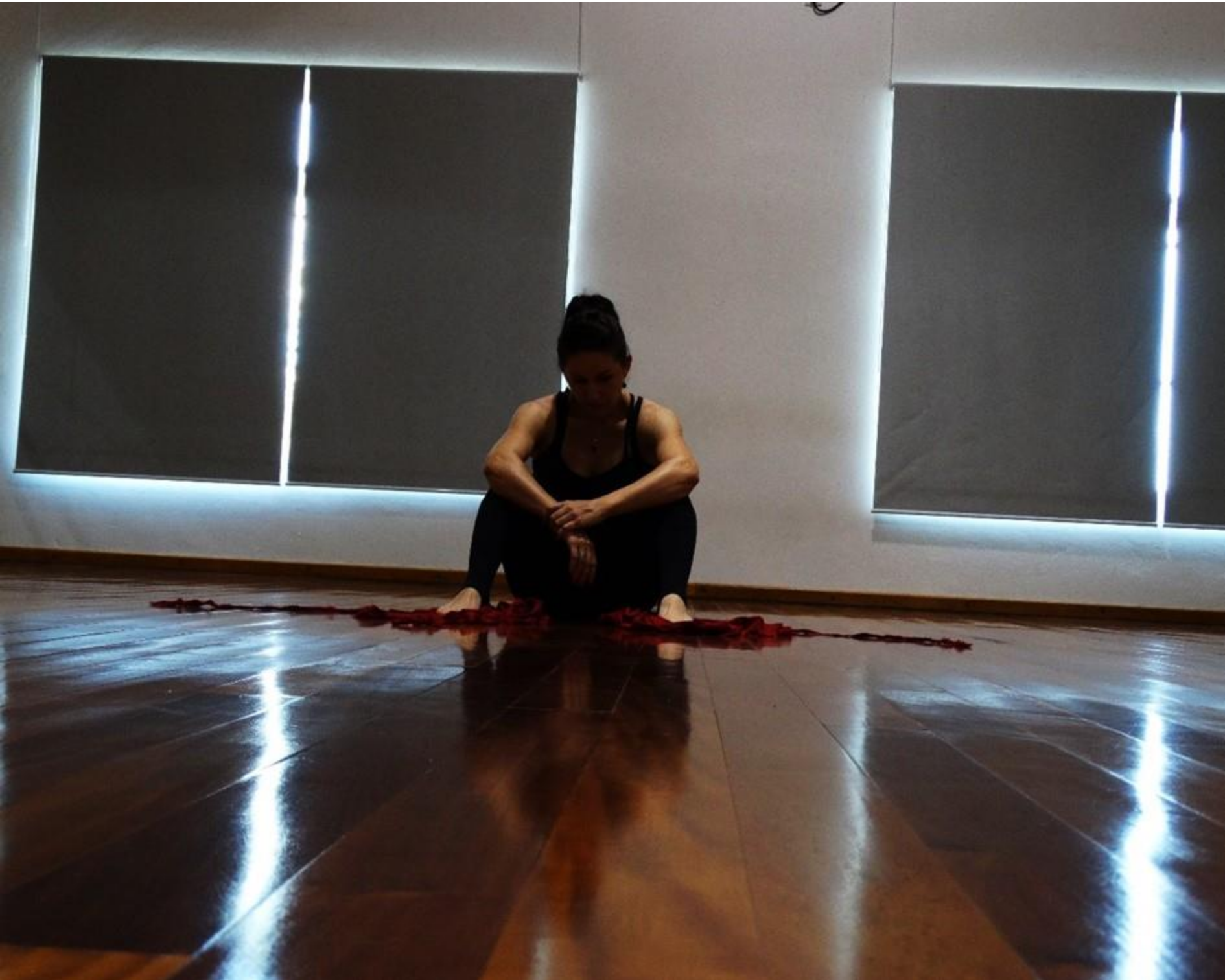
A técnica de dança pode ser tanto libertadora como aprisionadora. É libertadora porque aprendemos como usar o corpo de forma eficiente, com gasto certo de energia. (...) Por outro lado, ao treinar o corpo em técnicas específicas em dança, o docilizamos. O corpo dócil já foi objeto de estudos detalhados desde o século XVIII. Não é novidade que em qualquer sociedade o corpo está preso no interior de poderes, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. (VALLE, 2009, p.43)

O que eu penso quanto ao libertar ou aprisionar referindo-se a técnica na dança? No caso desta pesquisa, sinto que a técnica tanto do balé clássico como de outros experimentos, foi dialogando com o processo de criação que estava aberto para uma escuta de um corpo que agora no tempo presente está marcado por outras técnicas que são adquiridas por um corpo que no cotidiano não faz mais o mesmo número de aulas de quando era mais jovem, um corpo que se move com outro formato pelo qual mo-‘via’-se antes mas, que ainda acredita na sua potência de criação em meio as limitações da idade e da não aula diária com as mais variadas técnicas de dança e das artes da cena. Hoje este corpo mo-‘vê’-se mais consciente de tudo o que dialoga consigo a sua volta.

Acredito que a criação é o cerne da dança e passa pelo esvaziamento da mente para abrir espaços para pensar o novo. Quando nos permitimos ao experimento também estamos criando possibilidades de dançar a nossa escuta. Mesmo que estejamos muitas vezes dialogando com nossas resistências como pontua a autora Valle (2009):

Penso assim, na criação como um despertar para o desafio das próprias preferências de movimento: um processo que não é fácil e que nunca se consegue fazer totalmente. Resistir às relações de saber/poder que residem em seu próprio corpo, mas que são subjetivadas por uma cultura, isto é, pelas redes sociais. Exercitar resistências ao poder sujeitante e subjetivante. Exercitar a liberdade que só existe quando se pode resistir. Não se trata de ser contrário a uma tradição de uma técnica, mas transformá-la, hibridizá-la em algo mais em relação a si mesmo: desafiar-se! O que é resistência em mim talvez não seja resistência para o outro e vive-versa. A criação não quer normalizar, criando um critério rígido que dê conta do todo. A criação é um processo de resistência que se dá aos poucos e sempre abarcando referências externas e dos outros. É criar uma outra disciplina para o corpo, que desafie a sair da disciplina à qual se está submetida (VALLE, 2009, p.47).

Assim que experimentamos o novo, nosso corpo passa a estabelecer uma relação de proximidade com o movimento, assim que vamos repetindo e dando significados a eles. Nosso cérebro passa a criar mapas mentais de localização pelo espaço transformando estes movimentos como se já tivessem sido coreografados antes mesmo que percebêssemos.



Ao iniciar o exercício de explorar, selecionar e montar, voltei-me para o caderno e passei a pontuar uma escrita buscando compor um arranjo com os elementos de minha trajetória artística e formativa, como fluxos de produção de uma docente artista e pesquisadora que foi se permitindo escrever e dançar a tese.

Essa escrita, que tanto insisti em fazer, é a própria dança que aqui nomeei de *Dançografia*, pois a escrita inscreveu-se no corpo que dançava e o corpo que dançava foi sendo performado pela escrita.

Assim, a partir do ensaio de um memorial esboçado para o projeto desta pesquisa, selecionei três elementos: o avental, a parede e a imagem.

Na infância eu usava aventais para ajudar minha mãe na limpeza da casa. Depois, eles viravam sapatilhas para que eu pudesse dançar. Somente após concluir as tarefas em casa é que poderia brincar. Foi assim que fui descobrindo o prazer pela dança.

Os aventais, que hoje utilizo neste processo de criação, foram feitos por mim, à mão, ativando o que tenho em minha memória quanto à textura e a forma física das coisas que contam a história da minha vida.

Nos dias em que me propus a explorar este primeiro elemento (o avental), senti a necessidade de levar junto um tutu e algumas sapatilhas de pontas que me acompanham desde a época em que dançava balé. Esparramei pela sala dois aventais vermelhos, o tutu branco e cor-de-rosa e as sapatilhas de pontas, e tentei ativar minhas lembranças através dos sentidos: tato, olfato, visão, audição e paladar.

Lembrei-me de vários momentos e senti muitas dores nos meus pés, ocasionados pelas sapatilhas de pontas, mesmo sem calçá-las. Brinquei com possibilidades e me permiti simplesmente lembrar. Escutei os ruídos da sala e algumas músicas instrumentais ao som de violino e piano que remetiam às aulas de balé.

Me detive a experimentar possibilidades e a lembrar como meu corpo agia/agiou/age, mesclando os tempos passado e presente. Esta etapa do processo foi muito especial por permitir-me unir experimentos teóricos aos práticos, produzir este revezamento entre teoria e prática (OLIVEIRA et al., 2018), compondo o corpo da cena, e do processo de criação, dentro de um Programa de Pós-Graduação em Educação em que os experimentos nos instigam a contribuir para uma educação mais comprometida com as diversas formas de expressões. Para,

[...] pensarmos sobre o que temos experienciado em espaços educativos de graduação e pós-graduação, dos desafios diários em operar um revezamento entre teoria e prática, de modo a arrastar concepções que descansam ou capturam o corpo/pensamento educativo e que insistem em se infiltrar nos discursos que ouvimos por aí: 'na teoria é uma coisa, na prática é outra...' Nos colocamos a pensar por que essa afirmativa é tão presente nos discursos docentes e dos que se aventuram nesse território, e cogitamos algumas possibilidades: uma delas pode ser o fato de esperarmos que algumas teorias nos digam 'o que fazer', nos deem uma fórmula que não produza equívocos ao operarmos com elas. Dessa forma se produz um hiato entre o que a teoria propunha e os resultados inesperados que se produzem com ela. E se nosso posicionamento quanto a esse hiato, muitas vezes, é de pensá-lo como uma falta, ou falha, ou impossibilidade de a teoria se encaixar com a prática, perdemos a chance de saltar nesse hiato, de experimentá-lo, de perceber a potência de sua impossibilidade de ajuste, perdemos a chance de operar a teoria, fazendo-a cintilar em suas variações. Outro motivo de tal recorrência nos parece ser que, muitas vezes, esperamos que a teoria venha a nos explicar os porquês de certas coisas acontecerem, e apostamos nas teorias como explicações inequívocas do mundo, como verdades vindas de pessoas quase que divinas, de tão legitimadas a falarem sobre o que nos passa, e aí novamente ocorrem desajustes, pois as realidades, além de múltiplas, estão a todo o momento se movimentando e se produzindo, implorando para si outros modos de serem escritas/pensadas (OLIVEIRA et al., 2018, p. 94-95).

Este foi o principal desafio, teoria e prática precisavam estar em concomitância, uma dependia da outra para acontecer. Para que o processo de criação tomasse corpo, foram necessárias várias andanças por espaços que constituíram a escolha por elementos que desconstruíssem os originais, que, comumente, são considerados importantes para a execução dos aprendizados com dança. Boa parte das aulas que fiz

de balé tinham aquele formato tradicional em que se inicia na barra que, geralmente, está fixa em uma parede para depois ganhar o centro, as diagonais. O chão era utilizado apenas para trabalhar com exercícios de alongamentos e flexibilidade.

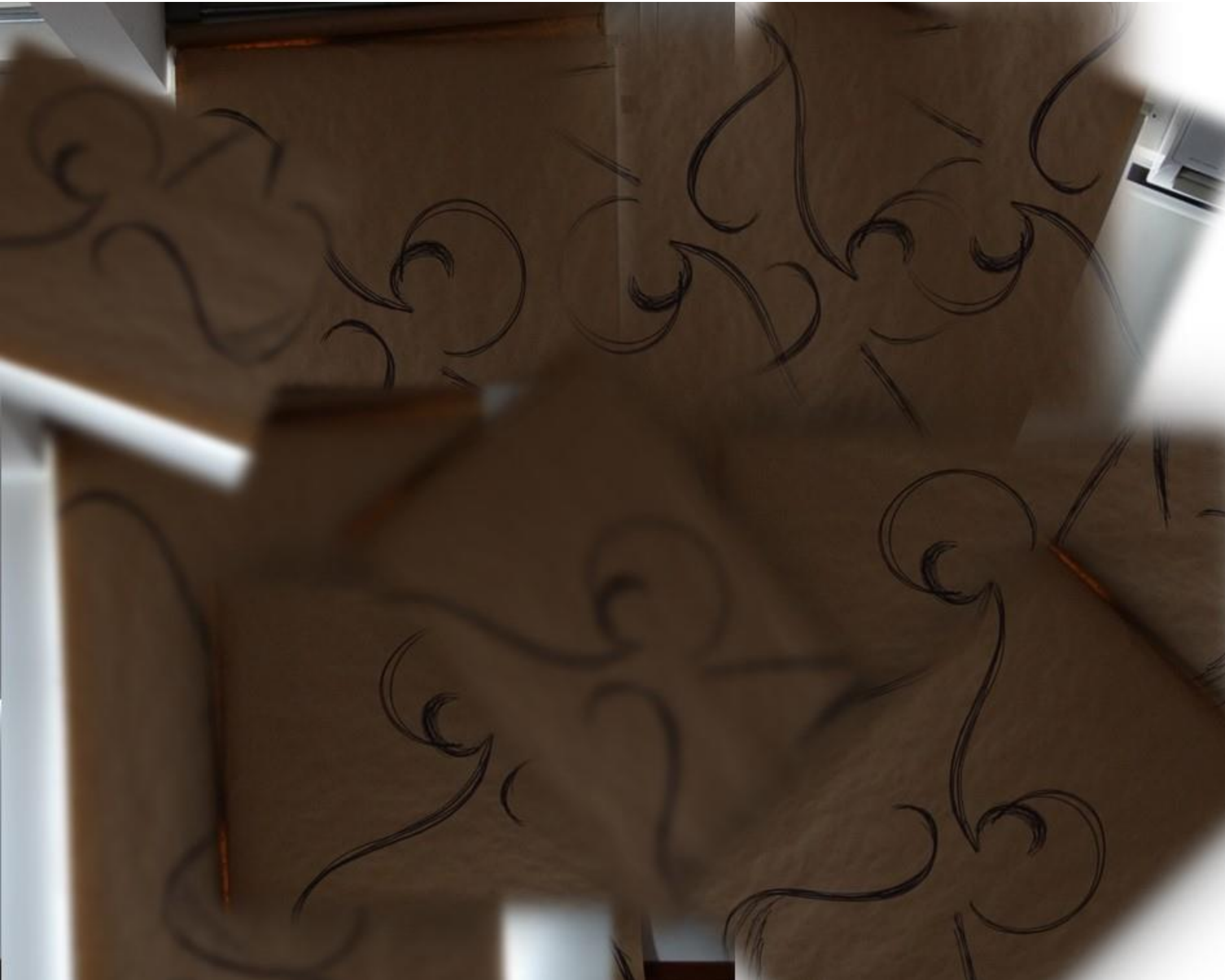
Sentimentos de solidão e aprisionamento me acompanharam durante anos. Como uma simbologia de tudo o que nos prende, elenquei a parede como elemento fundamental para a composição desta desconstrução simbólica das aulas de balé. Na parede em si podemos fixar muitas coisas e nos libertarmos de outras. Fixei um painel que me utilizo seguindo movimentos que são sugeridos pela imagem que ali consta, ao passo que volto para esta imagem permitindo vários outros caminhos que possibilitam o livre deslocamento pela sala, que, em alguns momentos libertam e em outros, aprisionam.

A parede é o meu ponto de partida e também de chegada no processo de criação. Nela encontro, em meio a rabiscos, (in)formações que propulsionam o meu dançar pelo espaço, constituindo ora uma simbologia do que a dança representou para mim e o que no momento ela é para mim.

As lembranças estão constantemente sendo ativadas a cada suspiro que o movimento propõe pelo espaço. Questiono-me se isso é sempre assim. Para criar, a memória sempre precisa ser ativada? Ou isso ocorre somente comigo? A memória não é um campo de pesquisa desta tese, mas ela insiste em presentificar-se.

A poesia da dança que habita em mim dá sentido ao processo de criação de uma dança que circula entre letras, originando palavras e deslocamentos que compõe a canção corpórea.

A música que move esta dança é a respiração, que encontra em meio a sussurros, uma troca de ritmo criando a composição poética.



A imagem selecionada (Fig. 12) conta muito da bailarina que pela primeira vez sobe para se apresentar num palco preenchido por breu.¹ Por ter sido a primeira apresentação, este registro tornou-se importante para narrar minha trajetória pela dança. Com esta imagem, consigo visitar memórias que se revezam por diversos espaços e tempo.

Inicialmente, a imagem estava apenas na minha memória. Os pensamentos, movimentos que por ela foram trazidos, dançaram com rabiscos o corpo ali retratado, aprisionado e agora liberto com a dança que escreve pelo espaço. Foi preciso pausas para poder sentir. Foi preciso fôlego para poder dançar. Foi preciso ar para poder respirar. Foi preciso passar para poder rodopiar. Foi preciso chão para poder saltar. Foi preciso gritar para poder sussurrar. Apenas foi preciso!

A potência que a imagem trouxe para compor com este processo, permeou o que Berté (2015) defendeu em sua obra 'A dança contempop' que "objetiva que esses corpos se vejam ao passo que percebem seus investimentos afetivos para com essas imagens e para com os demais produtos da cultura, do contexto e do ambiente dos quais são parte" (BERTÉ, 2015, p. 56).

Hoje, quando estabeleço um encontro entre a imagem materializada com rabiscos, e um corpo que rabisca o espaço com sua dança, percebo que me componho a cada dia, deixando-me perpassar pela experiência da existência.

¹ Pó utilizado nas sapatilhas para não escorregar no palco feito de madeira.

Por vários instantes, enquanto escrevia, digitando a dança das letras que foram compondo palavras dançantes, percebia que a minha escrita artista tentava dançar por um espaço que transbordava o papel. Foi necessário esforço para exprimir, em palavras formatadas, enquadradas em folhas, o que meu corpo divagava pela sala vazia.

Entre a escrita expressa pelas minhas mãos, e a escrita dançada pelas extremidades do meu corpo, busquei uma composição que expressasse este novo artistar/escrito/dançante. Cada movimento que o corpo compunha pelo espaço, eram páginas escritas com palavras, tentando encontrar sentido, mesmo sabendo que o corpo se fez sentir no encontro entre as palavras escritas e os pensamentos dançados.

Ao tentar escrever uma tese, dancei com o movimento que as imagens causaram em meus pensamentos, imagens essas que compõem e decompõem a memória dançante.

SEGUNDO ATO

(Per)formando uma escrita – Dançografia

Palavras?

Isto eu não sei exatamente

Mas talvez seja muito mais que um movimento.

*Mas a pergunta é simples, onde se inicia a
dançar e onde não? Onde é o início?*

Quando se diz que se está dançando?

Isto tem um pouco a ver com conscientização.

*Com conscientização do corpo e como a gente dá
forma a este corpo. Mas não precisa ter este tipo
de forma estética, pode ter um outro tipo, e assim
continua sendo dança. Mas se fizemos poesia com*

*isto, sentimos o que propriamente estávamos
querendo dizer. Assim é a palavra também, acho eu,
um meio; um meio para um fim. Mas a palavra não
é propriamente um fim.*

Pina Bausch (apud PEREIRA, 2010, p. 25).

Pina Bausch compõe um arranjo entre os elementos da palavra com a minha trajetória artística e formativa como fluxo de produção.

Foi desafiante promover o encontro entre o corpo que escreve preso a uma cadeira e o corpo que escreve pelo espaço. O processo de escritura da tese foi sendo elaborado em espaços que me permitiram a movimentação corporal. Boa parte dos encontros que tive frente a um computador foram feitos no chão em salas vazias que me permitiram digitar a partir da movimentação que ia fazendo com meu corpo. Mesmo antes de ter sido autorizada a dançar esta tese, tinha convicção de que minha escrita se fazia pelo corpo em movimento. Enquanto estava diante do computador, fora da sala de ensaio, levantava-me do chão ou da cadeira e deixava-me dançar pelo espaço como se as frases escritas precisassem a todo momento ser confirmadas pelo corpo dançante.

Toda vez que levantava e dançava em meio aos papéis e ao digitar de um teclado de computador percebia que a linearidade ia perdendo espaço na tentativa de uma sequência de páginas. Assim, indo e vindo em minhas inquietações, fui sendo tomada por uma escrita atravessada pela dança, produzida na tese e nomeada como '*Dançografia*', termo este que defino como a escrita que se inscreve no corpo que dança e um corpo que dança é performado pela escrita. Não seria etimologicamente a grafia da dança que resultaria na coreografia. Seria então a escrita atuando no movimento e o movimento atuando na escrita permeado, como pontuou Baldi (2017) pelas nossas (es)(ins)crições. Encontro em Ciane Fernandes (2013, p. 19) um estudo em que a escrita da dança não é recente, e que, inclusive, "muitos têm sido os caminhos

e opções literalmente traçados, desde notações [...] a mediações interartísticas, escritas poéticas e, finalmente, a performance como escrita”. Pelo viés dos apontamentos de Neila Baldi (2017), há um estudo de uma relação muito próxima entre dança e escrita, desde a época dos libretos, quando a dança cênica ocidental se utilizava da escrita para as composições coreográficas.

Assim, do mesmo jeito em “que a dança escreve, também se inscreve no corpo daquele(a) que dança, assim como o ser dançante escreve suas inscrições enquanto dança” (BALDI, 2017, p. 42). Ambas autoras trazem elementos que contribuem para a noção aqui elaborada e que se configura como uma licença poética que atravessou a escrita do trabalho, no qual propus uma escrita com dança que nos permitiu pensar em um corpo que escreve com a dança, que realiza.

Um Programa de Pós-Graduação em Educação, que abraça uma proposta de tese voltada para a importância do ensino de artes, com um estudo contemplando a docência artista em dança, se revela uma pós-graduação preocupada com as diversas áreas do conhecimento, mesmo tendo a consciência de que “a formação em arte acontece num tempo diferenciado desse imposto pelas regras das instituições de ensino superior” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 36).

Sendo a universidade um local em que se privilegia o conhecimento científico, “a presença da arte é salutar e desejada” como diz Strazzacappa (2012, p. 36), e isso não está relacionado apenas pela consciência estética de todos que por ela circulam, mas por ampliar as relações humanas, possibilitando que sonhos se tornem reais. “Sabemos claramente que se não fosse o tempo de sonhar o impossível, não teríamos chegado às estrelas” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 36). Ainda, a autora sinaliza sobre a

necessidade de se resgatar, nos cursos superiores, uma educação pautada, também, na preocupação com o indivíduo, e que em suas formações profissionais, as relações humanas sejam valorizadas.

A tese também encontrou fundamentação nos experimentos que realizei como doutoranda, em algumas disciplinas do Programa de Pós-graduação em Educação do PPGE/UFSM, em que ensaiei um outro olhar sobre a compreensão da escrita acadêmica. Uma escrita que não é da ordem do majoritário, mas que compõem com o ínfimo, com o menor.

A narrativa que segue elencará momentos formativos com a dança, como um modo de elucidar alguns percursos que me trouxeram até este espaço de pesquisa. Sempre tive vontade de dançar e esta história com a dança teve início no ano de 1980. Fui educada num contexto baseado na simplicidade em que jamais expressei aos meus pais o desejo de fazer qualquer atividade extra, apenas as aulas do colégio que eram pagas com grande esforço, as minhas e as de minhas duas irmãs, mesmo contando com o auxílio de uma bolsa, que em pouco tempo foi cortada, acarretando na saída delas desta escola. Minhas irmãs passaram a frequentar uma escola pública. Apenas eu permaneci no colégio pago. Diante dos fatos, a percepção da nossa realidade financeira tornava-me ciente de que o necessário era apenas o estudo formal. E a mim era o que cabia...

Saltando para qualquer dia daquela época, em que já não é preciso lembrar cronologicamente, eu e uma colega procurávamos um material que ela havia esquecido na escola; nisso, uma funcionária nos perguntou se uma sapatilha gasta que ela tinha nas mãos nos interessava, se gostaríamos de levá-la para casa, visto que há muito tempo haviam esquecido por lá.

Se não lembro o dia, lembro-me bem das sensações que me tomaram de súbito, a vontade era grande de aceitar a sapatilha, colocá-la nos pés, mas, devido a timidez esvaneci e me calei. A sapatilha que me encantou naquele dia já não poderia ser minha, pois foi acolhida por minha colega. Iniciava-se ali um encantamento pela dança que mais tarde teria reverberações nas escolhas de meus estudos.

Passei a vivenciar uma dança experimental em casa, seguindo o ritmo das mais variadas músicas, em que minhas irmãs diziam: “Dani, tu sabes dançar! Me ensina! E eu falava: eu sei? Ah, então é assim”. Lembro que sentada em uma cadeira na cozinha da nossa casa, produzia, envolta num misto de brincadeira e anseios, sapatilhas; colocava os aventais da minha mãe nos meus pés, entrelaçando-os nas pernas, e saía a deslizar pela casa, encontrando um jeito próprio de dançar. Passava pela sala da casa e, através do reflexo dos vidros das janelas, percebia um corpo que reproduzia movimentos, e que, para aquele momento se constituíam dança. Na escola, durante os anos iniciais e finais, apenas em algumas aulas de educação física a professora levou um aparelho de som, colocou músicas que era da época de 1980 e, apenas umas três colegas dançaram coreografias que, provavelmente, haviam aprendido assistindo televisão. Mesmo assim, lembro de ter sido tomada pela vontade de dançar naquele momento, mas permanecia apenas admirando. Este imaginário ganhou potência na ação da funcionária da escola ao oferecer uma simples sapatilha. No entanto, sinalizo para o que este signo disparou em mim e o que pude produzir com ele. Não tendo acesso à dança nem à sapatilha, criei minha própria realidade a partir do que imaginava ser o uso de uma sapatilha.

Ainda na infância, percebia que a timidez poderia ser compensada com a liberdade de movimentação corporal. Realizava-me ao expressar corporalmente o que não conseguia traduzir em palavras. Como Strazzacappa (2001, p. 69) propõe, “o indivíduo age no mundo através de seu corpo, mais especificamente através do movimento. É o movimento corporal que possibilita às pessoas se comunicarem, trabalharem, aprenderem, sentirem o mundo e serem sentidos”.

Quando o indivíduo age no mundo através de seus movimentos corporais, relações são estabelecidas, produzindo potência para sua expressividade. Expressividade esta, que, muitas vezes, não consegue ser traduzida por intermédio de outras formas de expressão, como por exemplo, as palavras faladas e/ou escritas.

Assim, fui tecendo relações com o mundo, percebendo possibilidades de comunicação que complementavam o que, por vezes, não dava conta em palavras. Fui constituindo-me corporalmente através dos experimentos com a dança.

Ao escrever este texto me pergunto qual o motivo de ter escolhido o balé. Parece-me que o encontro com as sapatilhas de pontas responderia este fascínio, que veio, posteriormente, a somar-se com uma imagem que guardo em minhas lembranças de uma colega que fazia balé e tinha um corpo esguio e andava com os pés voltados para fora e com a cabeça erguida. Aquele caminhar ereto provocara em mim um desejo de dançar.

Ao entrar no ensino médio, ainda muito tímida, fui convidada por uma colega para fazer aulas de balé. Aceitei por impulso, mas não pensei como pagaria as mensalidades, apenas sabia que meus pais não

teriam como pagar. A estratégia foi economizar o dinheiro do lanche. Pagando assim a mensalidade e fazendo, por um ano, as aulas sem o conhecimento dos meus pais. Porém, chegou o dia da apresentação, que seria à noite, e para participar, foi necessário contar aos meus pais, que, apesar de surpresos e desapontados pela minha atitude de omissão, me acompanharam.

Desta forma, o balé entrou na minha vida. Fiz os nove anos básicos de balé clássico, me formei e, após uma pausa de quatro anos, dancei por mais nove anos na escola de balé Ivone Freire, sempre buscando superar meus limites. Hoje consigo perceber, comungando com Rengel e Mommensohn (1992, p. 4), que,

A dança, enquanto processo de autoconhecimento (do corpo, de seus limites e de suas possibilidades) e instrumento de efetivação das relações sociais, leva o indivíduo a experimentar novas possibilidades no plano do exercício de criação e de integração de um grupo. [...] promove, em quem dela participa, a aceitação de si mesmo e uma maior receptividade nos relacionamentos com os outros, mediante o envolvimento que se estabelece num trabalho prático.

Concordo com as autoras quando assinalam que a dança, enquanto processo de autoconhecimento do corpo e de seus limites, bem como, de suas possibilidades, é um instrumento de experimentação, tanto no campo individual, quanto social.

Sendo a dança um processo que está sempre se reconstruindo e se renovando, os mecanismos utilizados para a sua elaboração tornam-se potentes nas relações que são estabelecidas. Relações estas que ocorrem tanto entre os pares quanto com o público. Assim, enquanto grupo que atuava, fui percebendo

possibilidades de interação e criação que foram constituindo-me num coletivo dançante. Uma parte de mim foi reconfigurando meu modo de fazer e pensar a dança.

Apesar do rigor das disciplinas das aulas práticas, conciliei os estudos e o balé, pela vontade em querer dançar. Dançar para mim era um desafio. Era necessário exercer a autoconfiança em conquistar cada passo novo que ia aprendendo conforme minha dedicação ao aprendizado. Todo ano, quando ampliava o grau de dificuldade das turmas, classificando-as entre iniciantes, intermediárias e avançadas, aumentava minha motivação para querer aprender passos cada vez mais difíceis em suas execuções. A dança passou a exercer em mim, possibilidades de compreensão do corpo estático e em movimento.

Quando iniciei o uso das sapatilhas de pontas, sentia certo aprisionamento na movimentação corporal que ficava restrito àquele adereço que media o grau de equilíbrio das bailarinas. Gostava de girar e saltar e sentia que a sapatilha de pontas limitava meu desempenho. Completei os nove anos básicos de balé clássico, recebendo um diploma de bailarina, comprovando minha capacidade de dançar sozinha no palco, em pontas.

Após a formatura em balé clássico, continuei mais alguns anos dançando. Achei então que deveria me libertar da sapatilha de pontas e optei em não fazer mais balé, passando a fazer aulas de jazz, dança de rua e dança contemporânea, no que percebi que meu corpo passava a dançar de um jeito mais livre e mais prazeroso, que o balé já não mais me permitia. Durante este tempo em que estive afastada, foi justamente o tempo que permiti liberdade aos meus pés deformados pelas sapatilhas, libertando minha

expressividade corporal que o balé clássico havia formatado e segmentado. Foi necessário um intervalo temporal para experimentar novas danças e o contato com o chão.

A liberdade que senti ao me libertar das sapatilhas de pontas, dançando com os pés descalços, vem favorável ao que Isadora Duncan² propôs em seus experimentos com dança. Mesmo que não sejam trabalhados repertórios na íntegra, os conceitos, as ideias e os ideais acabam fazendo parte desta técnica. Dentre tantos, “a ideia de que devemos desafiar o corpo até seus últimos limites, controlando-o, subjugando-o” (MARQUES, 2011, p. 75), foi o que mais deixou marcas em mim.

A partir deste momento, passei a compreender que a minha própria dança não necessitava de um corpo com padrões estéticos idealizados, nem tão pouco de adereços que proporcionassem em mim movimentos mais precisos. Foi preciso escutar o corpo e compreender qual era a dança que ele queria dançar.

² Isadora Duncan, nascida em 1878, teve o começo da sua carreira artística em 1896, criou um método aberto de dança, que não comporta uma técnica específica que possa ser encontrada nas atuais escolas de dança. Sua dança inspirada na contemplação da natureza, onde os movimentos naturais, andar, correr e saltar, são utilizados sem um rigor técnico específico. Ela abandonou as sapatilhas para apresentar-se descalça com roupas leves que remetiam às túnicas gregas. O método criado sofreu críticas por ser considerado ingênuo. Duncan faleceu em 1927 e sua dança ficou conhecida como “dança livre”, “dança diferente” e apesar de poucos considerarem como “dança moderna” a sua influência para o desenvolvimento da mesma é incontestável (BOURCIER, 1987; ACHCAR, 1998).



A lembrança que tenho do dia da apresentação da foto anterior é equivalente ao alto grau de vergonha que o primeiro contato com o palco me proporcionou (Fig. 13). Como éramos entre duas bailarinas, eu e a colega que havia me convidado para dançar, cuidava tudo o que ela fazia para sentir-me segura. Ela tinha coragem. Foi a primeira forma de superação ao ter uma plateia assistindo o que havíamos ensaiado durante o ano letivo. Percebi então que gostava daquela emoção que era acompanhada de medo, vergonha e satisfação com o contato do público assistindo.

(Re)vivo a importância de ter sido motivada por uma amiga, aceitando a incitação ao fazer aulas de balé clássico. Foi o início de uma trajetória com diferentes desafios. O chão do palco estava preenchido com breu para que não escorregássemos, mas colocaram em excesso, o que dificultou a leveza dos movimentos ao deslizar. Esta primeira apresentação foi acompanhada por vários tipos de medos: cair, perder o tutu, desfazer o coque, errar a coreografia, tremer os lábios ao sorrir, perder as sapatilhas. Todos os medos do pensamento esperados para uma estreante no palco. Após ter subido inúmeras vezes em diversos palcos, desenvolvi certa consciência corporal que me permite, ainda hoje, saber lidar com as contingências desses momentos que envolvem a ação do dançarino, do corpo que dança com as expectativas de um público que assiste.

O corpo de hoje é diferente do corpo dos primeiros contatos com o balé clássico, mas a técnica que um dia aprendi foi atravessada pelos novos experimentos e aprendizados em/com dança e outras construções de minhas experiências humanas, relacionadas ao corpo tais como os exercícios cênicos e as peças de teatro na qual participei durante o ingresso no curso de Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria que me permitiram contato com novas técnicas corporais.

Paralelamente ao balé clássico, fui convidada a integrar o grupo de ginástica olímpica da Socepe³ em Santa Maria, e a equipe de natação da academia Golfinhos.⁴ Neste mesmo momento, prestei vestibular para o Curso de Licenciatura Plena em Educação Física na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), desejando dar seguimento à formação em dança. Na época, em pleno ano de 1990, não havia um curso superior em dança, próximo da cidade, e o que mais se aproximava da dança era a Educação Física, que foi o que acabei cursando. No decorrer da graduação, sempre envolvida com o balé, passei a procurar cursos de aperfeiçoamento em dança e fui me constituindo uma profissional na área. Acabei participando de boa parte dos seminários e eventos, promovidos pelo curso, que fossem relacionados à dança, aprimorando um desejo de ter as experiências em dança na formação superior. Aos poucos, passei a ser chamada para auxiliar os professores, ora demonstrando, ora ensinando, o que despertou meu interesse pela docência. Os estágios profissionais dos quais participei, dentre outros, foram relacionados à pesquisa em dança, fortalecendo os caminhos que aliaram à docência com a dança.

Chamo de docência em dança, pois assim me intitulei como professora de dança, após receber o diploma de Professora de Educação Física, e, posteriormente, de bailarina profissional, pela escola de balé Ivone Freire, na qual fui indicada a dar aulas de dança na cidade de São Pedro do Sul, distante, aproximadamente, quarenta quilômetros, de Santa Maria.

A partir deste momento, produzi diversos festivais de dança que incluíam coreografias de balé clássico, jazz, dança de rua e dança contemporânea. Como os profissionais da área da Educação Física eram considerados aptos a atuarem em academias de dança, trabalhei durante vários anos em escolas e

³ Sociedade caça e pesca situada na rua Venâncio Aires, 1596, na cidade de Santa Maria, RS, onde eram sediados os treinos de ginástica olímpica na época.

⁴ Academia de esportes situada na rua Borges de Medeiros, 1876, na cidade de Santa Maria, RS.

academias como professora e coreógrafa. Paralelamente, busquei minha regulamentação através do SATED/RS⁵ como atriz e bailarina, pois atuava em peças teatrais e espetáculos de dança, conquistando assim o registro profissional como bailarina e atriz.

O primeiro curso superior de dança, segundo estudos de Strazzacappa (2012), foi inaugurado em 1956, na Universidade Federal da Bahia, mas apenas após alguns ajustes ocorridos no decorrer dos anos, em 1970 recebeu uma estrutura de Licenciatura seguindo os moldes de outros cursos de Licenciatura do país. Somente em 2001, a partir dos novos parâmetros curriculares nacionais, o curso passou a contemplar sua formação superior em ensino, pesquisa e extensão.

Durante este período, o ensino de dança no Brasil era contemplado em academias e escolas de dança, habilitando bailarinos artistas a atuarem como professores nas próprias academias e escolas de dança. Quanto às escolas de educação básica, a dança integrava e ainda integra, por decisão muitas vezes dos próprios professores, os conteúdos das aulas de Educação Física ou das aulas de Artes. Frequentemente, aparece em datas comemorativas e deixa de explorar o conhecimento sobre a dança vista sob a ótica de uma manifestação cultural e corporal (SBORQUIA; GALLARDO, 2006). Assim, as escolas dançam para apresentar e, ainda que a expressão dançada em apresentação seja desejada, esquecem do dançar do corpo que tem dimensões maiores como área de conhecimento, acompanhada de suas especificidades como qualquer outra área do saber.

O contato que tive com a disciplina de dança durante a licenciatura em Educação Física, permitiu-me apenas uma noção de como eram trabalhadas as danças regionais. Isso se dava através de trabalhos elaborados pelos próprios estudantes que pesquisavam e apresentavam para os demais. Gariba e Franzoni

⁵ Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversões do Rio Grande do Sul. Situado na praça Osvaldo Cruz, 15/912, na cidade de Porto Alegre, RS.

(2007), lendo Strazzacappa e Morandi (2006), apontam que isso se deve ao fato de boa parte dos cursos de Educação Física ofertarem apenas um semestre de dança, gerando, desse modo, insegurança nos futuros profissionais para trabalharem com esta área do conhecimento, nas escolas.

O encorajamento para trabalhar com o ensino da dança veio da experiência como bailarina, paralelo a formação superior em licenciatura plena em Educação Física, que me proporcionou, mediante estágios em escolas, o contato com metodologias de ensino. As lacunas que fui percebendo no processo de artista-docente, em dança, foram sendo complementadas com cursos extracurriculares voltados ao ensino da dança nos mais diversificados contextos, incluindo festivais de dança pelo país. Menciono o de 1998, Festival de dança de Joinville, considerado um dos mais importantes da América Latina.

Por vários anos frequentei boa parte dos cursos que foram ofertados referentes à dança, dentro dos mais variados contextos, e, assim fui constituindo-me professora, entrecruzando as potencialidades de artista e docente. Na intenção de buscar mais elementos à minha formação, contemplando aprendizados relacionados à dança, cursei disciplinas de expressão corporal e vocal no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, vindo, posteriormente, a solicitar reingresso, tornando-me aluna regular do curso. Com isso, percebi que poderia agregar outros conhecimentos à minha formação inicial.



Dentre os vários cursos buscados como formação complementar, encontrei nas artes circenses um disparador para potencializar habilidades que havia desenvolvido quando fora atleta de ginástica olímpica. Sentia que poderia dar sempre o melhor de mim em tudo o quanto fizesse, e durante um curso que participei de acrobacias aéreas em tecido, pude perceber o quanto as experiências com o balé clássico favoreciam o aprendizado de novas técnicas corporais (Fig. 14). Sentia-me desafiada. Neste momento, percebi que as vivências do passado estavam impressas em minha memória corporal e o contato com o circo foi importante para que pudesse avançar na formação em balé clássico, e assim, trabalhar com dança. Após ter participado de vários cursos relacionados às artes circenses e à dança, nos seus mais variados estilos, fui convidada pelo diretor artístico, Dilmar Messias, a integrar a trupe do circo Girassol de Porto Alegre.

Neste momento, mesmo não podendo fazer parte, devido a uma decisão familiar, minha memória voltou-se a todos os momentos de esforço, tanto nas aulas de balé clássico, como na graduação em Educação Física, nos cursos de dança e de teatro que tiveram relação com o corpo. Desta forma, o que poderia ter sido um motivo para desanimar, funcionou para continuar a incessante busca por algo novo. Sentia que o trabalho corporal conquistado até aquele momento, poderia ser aproveitado no teatro.

Assim, após passar por alguns testes seletivos mediante envio de currículo, fui convidada por uma agência de Porto Alegre a integrar uma equipe de atores e modelos que viajariam ao Rio de Janeiro para fazer figuração na Rede Globo de Televisão, trabalhando dentro do perfil que cada ator ou modelo havia sido selecionado. Ao chegar no Projac⁶, meu primeiro trabalho, dentre outros que posteriormente vieram em função do meu trabalho corporal, foi na gravação do programa infantil Bambuluá, conduzido pela apresentadora Angélica. A minha função era fazer acrobacias e utilizar da expressividade corporal em

⁶ PROJAC: Projeto Jacarepaguá. Centro de produção da Rede Globo, também conhecida como central globo de produção (CGP).

várias cenas em que eu era uma mulher gato. Foi muito interessante, pois tínhamos que repetir inúmeras vezes para que a cena fosse feita por diversos ângulos. A partir desta oportunidade, decidi que voltaria ao Rio de Janeiro para passar uma temporada maior e explorar outras possibilidades de formação e de trabalho.

Retornei a Santa Maria, tranquei o curso de Artes Cênicas por dois semestres e fui morar no Rio de Janeiro, onde busquei aperfeiçoamento na área do teatro. Integrei a Studio Escola de Atores⁷ que desenvolvia um trabalho com televisão e cinema, fiz a Escola Lemond,⁸ que trabalhava com teatro profissional específico para peças de teatro e musicais, integrei a Escola de Teatro Tablado⁹ e continuei fazendo figuração em papéis que tinham relação com o trabalho corporal. Foi uma experiência propulsora, em que pude perceber o quanto era importante, como artista, ter este conhecimento e estas vivências corporais. De volta ao Rio Grande do Sul, permaneci durante seis meses em Porto Alegre trabalhando como *personal training* e fazendo aulas com o circo Girassol.¹⁰ Novamente em Santa Maria, solicitei reingresso no curso de Artes Cênicas e logo estava estudando outra vez. Praticamente todos os trabalhos que dirigi e atuei, durante a graduação em Artes Cênicas, estiveram pautados na dança-teatro¹¹ devido às experiências que tive no Rio de Janeiro nas diferentes escolas que estudei, entre as quais, destaco o Teatro Tablado, por desenvolver um trabalho corporal diferenciado na formação de seus atores. Os aquecimentos eram pautados no trabalho com a dança, uma dança livre que potencializa o trabalho corporal em cena.

⁷ Escola de artes no Rio de Janeiro, situada na Rua Alice, 256, Laranjeiras, Rio de Janeiro, RJ.

⁸ Escola de Produções artísticas e culturais, situada na Rua Mena Barreto, 4, Botafogo, Rio de Janeiro, RJ.

⁹ Escola de teatro situada na Rua Lineu de Paula Machado, 795, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, RJ.

¹⁰ O Circo Girassol é uma escola de técnicas circenses situada na Rua Doutor Sinval Saldanha, 286, Porto Alegre, RS.

¹¹ Este conceito surgiu na Alemanha, no Folkwang Tanz-stúdio a partir de Kurt Joos no fim da década de 20 ganhando notoriedade a partir da década de 70. A coreógrafa Pina Bausch foi seu principal expoente.



A imagem anterior (Fig. 15), é resultado de um trabalho bastante intenso, cuja composição parte de um conjunto de coreografias que pretendiam unir minhas experiências com a dança, mais especificamente, com o balé clássico, tendo muitas pausas e sustentações corporais durante as falas. A peça tinha duração de quarenta e cinco minutos ininterruptos. Foi uma experiência que rendeu outros convites para atuar com outros diretores que buscavam, na dança-teatro, um novo olhar para suas direções teatrais.

Dentre os trabalhos em que atuei durante o curso de Artes Cênicas, na qual a experiência com a dança e com o circo foi de extrema importância, destaco os personagens 'Puck' da peça 'sonhos de uma noite de verão' de William Shakespeare; 'Zepo' da peça 'piquenique nu front' de Fernando Arrabal; 'Cornélia' da peça 'Algo que não é falado' de Tennessee Williams; 'Lúcia' da peça 'Mão na Luva' de Odwaldo Viana Filho e 'Seis Senhores' da peça 'As Cadeiras' de Eugène Ionesco. Destaco dentre os trabalhos dirigidos, a peça 'A lição' de Eugène Ionesco que foi toda elaborada a partir da dança-teatro e que me despertou o interesse em fazer parte da pós-graduação a partir da abordagem que a peça foi concretizada. Uma abordagem com cunho educativo e problematizador sobre os moldes atuais da educação, inserindo na peça fragmentos do vídeo clipe *The Wall* da banda *Pink Floyd* que retrata o sistema prisional da educação em massa, que formata seres humanos para agirem e pensarem desprovidos de autonomia e sem protagonismo de suas próprias vidas. Optei por um viés em que professor e aluna estabeleciam uma relação com mais diálogo e escuta a partir dos movimentos corporais, visto que o texto de Ionesco elucidava o papel do professor que fazia o uso abusivo do seu poder para ensinar, enquanto a aluna tentava convencê-lo a agir com mais parcimônia.

Também no decorrer da graduação em Artes Cênicas, a dança-teatro nos foi apresentada através de experimentos práticos e teóricos em disciplinas onde foram exibidos vídeos de Pina Bausch.¹² Tivemos também a oportunidade de aprender sobre o sistema Laban¹³ durante um semestre em que aprendemos que este sistema serviria tanto para analisar o movimento quanto para ensinar dança – ou até mesmo trabalhar na criação dos personagens de teatro. Assim, fui direcionando as atuações e direções com trabalhos a partir da dança-teatro e da mimesis corpórea¹⁴ (sendo orientada durante dois anos pelo professor Eduardo Okamoto) que fazia parte do LUME, mesclando minhas experiências com o circo e outras áreas, percebendo aproximações entre estas práticas e as formações superiores que cursei. A aproximação entre a dança e o teatro proporcionaram trabalhos que levei a público a partir das pesquisas relacionadas às práticas da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009).

Conforme Berté (2015, p. 56), Pina Bausch elaborava várias “perguntas que remetiam os dançarinos às suas experiências de vida. Mergulhados em suas histórias e afetos, eles respondiam às perguntas de

¹² Pina Bausch (1940-2009) foi uma coreógrafa e bailarina alemã que nasceu em Solingen, na Alemanha. Bausch foi coreógrafa e diretora da companhia alemã Tanztheater Wuppertal rompendo com as barreiras do teatro para a dança, inserindo assim o corpo de forma livre em suas peças.

¹³ Rudolf Von Laban (1879-1958) foi dançarino e coreógrafo, considerado um dos maiores técnicos da dança do século XX. Dedicou sua vida ao estudo da sistematização da linguagem do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

¹⁴ A Mimesis Corpórea é um meio particular do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp/SP) para a apreensão de matrizes (ações físicas vocais orgânicas). Seu estudo é tão complexo e pormenorizado que se transformou em linha de estudo independente dentro do Núcleo. Ela possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além das pessoas, ela também permite a imitação física de ações estancadas como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de “dar vida” a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal. Disponível em: <<http://www.grupomoitara.com.br/intercambios/artigos/renato-ferracini-a-mimesis-corporea-marco-de-2003/>>. Acesso em: 21 set. 2017.

Pina com movimentos”, ganhando forma as coreografias de Bausch. Ela costumava investigar o que movia as pessoas e não como elas se moviam.

Mediante uma experiência que tive com o integrante da companhia da Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal,¹⁵ Eddie Martinez,¹⁶ durante uma residência sua em Santa Maria, em 2015, pude perceber a importância do silêncio, da concentração e da entrega que os bailarinos precisam ter quando estão imersos em seus processos de criação. E, trazendo para meus experimentos com a dança e com o teatro, aconteciam processos semelhantes.

O termo dança-teatro provavelmente tenha sido utilizado, primeiramente, por Rudolf Laban,¹⁷ mas possivelmente tenha sido Kurt Jooss¹⁸ quem formalmente fez uso. Foi através das teorias de Laban e de elementos do balé clássico que Kurt Jooss também se utilizou de questões sócio-políticas para suas criações em dança-teatro (SILVEIRA, 2009).

Fundamental aqui mencionar Fernandes (2006) por ter apontado que as teorias e práticas teatrais de Bertolt Brecht foram de extrema importância para a história da dança-teatro alemã. Brecht, por intermédio de temas sócio-políticos, trazia situações cotidianas do espectador, bem como, ações e tomadas de decisões para transformá-las. O que aqui neste contexto torna-se fundamental por estarmos

¹⁵ Tanztheater Wuppertal é a companhia de dança teatro fundada em 1973 pela coreógrafa e bailarina Pina Bausch com sede em Wuppertal na Alemanha.

¹⁶ Eddie Martinez é um bailarino norte-americano integrante do Tanzteater Wuppertal Pina Bausch há vinte e três anos.

¹⁷ Rudolf Laban (1879-1958) estudou os movimentos humanos e estabeleceu parâmetros para sua leitura através de um sistema de análise que, se abordado corretamente, leva ao autoconhecimento e ao desenvolvimento qualitativo das relações interpessoais (RENGEL; MOMMESHON, 1992, p. 101).

¹⁸ Em dança o coreógrafo alemão Kurt Jooss (1901-1979) registrou suas primeiras reflexões sobre o tema Tanztheater em 1935. Para Jooss, o Tanztheater seria uma forma de arte que se empenharia em respeitar todas as exigências do teatro e esta forma de arte, para ele, só poderia ser dançada (PEREIRA, 2009, p. 1).

relacionando e reafirmando a importância dos experimentos de Bausch que costumava investigar o que movia as pessoas.

Conforme Bergsohn e Bergsohn (2003), Rudolf von Laban (1879-1958) é considerado o pai da dança moderna na Europa, estudando o sistema de movimentos corporais harmônicos criados por Delsarte, tendo um interesse similar ao de Dalcroze ao investigar os ritmos naturais do corpo.

A sustentação pedagógica e de produção científica de Delsarte, ao compor seu método foi positivista, sendo sua análise expressiva do gesto semanticamente determinista e formalmente hermética. Pautada por fortes ideais morais, sua arte era movida pela busca da verdade, da beleza e da bondade que deveriam guiar o artista em seu trabalho, para a perfeição divina.

Quando se discute o viés positivista da teoria delsartiana, se faz importante contextualizar a ação intelectual de Delsarte como produto de um momento histórico onde o positivismo estava em alta, propondo, em vários campos do saber, a racionalização minuciosa de unidades temporais, materiais e espaciais. Delsarte discute a relação da alma e corpo, levando-a para a dança e, dessa forma, por volta de 1871, descobre os primeiros indícios daquilo que, posteriormente, chamamos de dança moderna.

Seu movimento, o delsartismo, influenciou a dança moderna americana, de Isadora Duncan e Laban, dançarinos e criadores que influenciaram diretamente a dança contemporânea através de um reposicionamento da linguagem da dança (BOURCIER, 1987).

Rudolf Von Laban (1879-1958), foi mais um dentre os importantes estudiosos da dança. Ele estudou o movimento e criou um método, uma linguagem, uma técnica, uma dança. Ele criou uma nova forma de utilizar o movimento a favor da expressão e discutia no mundo em que viveu. Laban foi inovador no sentido de criar um método de anotação da dança, o Labanotation (1926), e uma técnica de dança que seria levada para a escola, a dança educativa.

Laban desempenha um papel fundamental para o desenvolvimento da dança moderna e da dança-teatro. Dentre as pessoas relacionadas ao surgimento da dança moderna na Europa, Bergsohn e Bergsohn (2003) apontam que Rudolf von Laban (1879-1958) foi reconhecido por Mary Wigman e Kurt como o mais inovador, sendo ponto de orientação para ambos. Laban surge como um dos nomes da dança moderna que contribuiu, significativamente, para a dança contemporânea e para a dança na escola, como um artefato curricular (ARRUDA, 1988).

Ainda, Bergsohn e Bergsohn (2003), registram que foi em Stuttgart que Laban se encontrou com Kurt Jooss (1901-1979). Jooss fazia aulas de música na *Stuttgart Academy of Music*, pretendendo tornar-se um cantor. Como Jooss não estava satisfeito com o que fazia, resolveu procurar Laban que o introduziu no mundo da dança, tornando-se mais tarde como um de seus bailarinos modelos. Walther (1993) afirma que após Jooss tornar-se estudante de Laban, o mesmo foi incluído num grupo de vinte e cinco pessoas que o mestre treinava para apresentações profissionais. Laban criou, em 1920, o grupo chamado *Tanzbühne Laban*, tendo destaque de Jooss em vários de seus trabalhos.

Fernandes (2006) também contribui nesse sentido, mencionando que Pina Bausch, traz em seus trabalhos, tendências do treinamento vivenciado na escola fundada por Kurt Jooss, *Folkwang Hochschule*, e a partir das experiências com várias manifestações artísticas quando esteve em Nova York, no período entre as décadas de 60 e 70. Assim, as criações de Pina Bausch, também enraizadas nos trabalhos norte-americanos, intitulado interartes, trazem características que deixaram marcas, principalmente no que diz respeito às relações humanas, termos de movimento cotidiano somados ao apoio entre as mais variadas formas de arte que caracterizam a dança-teatro de um modo geral.

Durante o período em que Pina Bausch (1940-2009) esteve em Nova York, a dança moderna estava passando por um processo de inovação em que as artes, de um modo geral, estavam se unindo em produções de trabalhos com cunho colaborativos, pautando problemas sócio-políticos, direitos humanos, questionando sobre o conceito de arte, o feminismo e o meio-ambiente.

Assim, Fernandes (2006) observou que na época em que Bausch apresentava seus espetáculos, os artistas de um modo geral, pretendiam acabar com a fragmentação que existia entre a vida cotidiana e a arte, plateia, bailarinos e atores, tendo em suas peças, situações e vestimentas da vida cotidiana que confrontavam a formalidade e a artificialidade das representações teatrais. Pina Bausch pode ser considerada uma das criadoras da dança contemporânea, sobretudo, por ter realizado a transição da dança moderna para a dança contemporânea.

Aqui cito uma das passagens da obra de Fernandes (2007) que impulsionaram meu aprofundamento nos estudos de Bausch, no decorrer do curso de Artes Cênicas e que me instiga a seguir estudando:

No processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição torna-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. O método, é inicialmente, usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases de movimento. Eventualmente, produz uma continuidade distinta, transformando as histórias daqueles corpos, bem como nossos (pré)conceitos e percepções de nossa própria história corporal enquanto plateia (FERNANDES, 2007, p. 46).

A citação anterior reforça a importância que a dança-teatro exerceu em minhas práticas com dança durante o curso de bacharelado em Artes Cênicas, após ter tido contato com disciplinas que me foram apresentados o sistema Laban e a dança-teatro de Pina Bausch, percebendo o quão importante foi somar

as duas graduações para potencializar as experiências que fui percorrendo como docente. Laban foi estudar as possibilidades do movimento e sua mecânica, aliando a elas qualidades específicas que iriam tornar o movimento expressivo para a dança (suave, brando, repicado). Assim, o método Laban se estabelece através dos elementos universais do movimento caracterizados por ele: 'energia, tempo, espaço e fluência', e dentro de cada item ele explora as diversas possibilidades. Laban conseguiu entender a diferença entre o gesto mecânico e o gesto cênico e, para tanto, torna possível qualquer movimento, um signo da dança, desde que ele expresse algo.

O pensamento sobre corpo, em grande medida, na Educação Física é diferente do pensamento sobre o corpo nas artes. E, se Dança é Arte, porque optei pela Educação Física? Acredito que minha professoralidade foi sendo movida por estas escolhas formativas. Na licenciatura plena em Educação Física, encontrei caminhos que me prepararam para trabalhar com o corpo com uma abordagem mais técnica e competitiva, visando resultados e, no curso de Artes Cênicas, a abordagem corporal era a partir de elementos artísticos, poéticos, e técnicas que permitiam elaborar um percurso criativo, e neste caso, optei pela dança-teatro e fui encontrando espaços formativos pelo qual desejava desde o início, compondo-me como uma artista docente.

Em Pina Bausch observa-se um novo texto de movimentos. É uma nova forma de dançar, que pode falar do mundo, do homem, do animal, ou de nada, simplesmente falar. O que importa já não é o texto que eu (bailarina) quero que você leia, mas o que cada espectador pode ler a partir do seu constante diálogo com outros textos culturais do mundo. O que se vê não é uma técnica com movimentos determinados e específicos, e sim uma construção de linguagem que varia de coreógrafo para coreógrafo. E por mais que tenham signos e códigos da dança em comum, a linguagem e o estilo de cada criador são singulares, porque depende diretamente da sua experiência com o mundo e da relação com o seu grupo.

As escolhas e caminhos que trilhei foram me produzindo como artista docente. A formação de meu corpo na Educação Física, na Dança e no Teatro, foram tomando novas dimensões quando entrei em contato com a Pós-Graduação em Psicopedagogia na UNIFRA (Universidades Franciscanas em Santa Maria). Com estes encontros foram surgindo questionamentos sobre o que o corpo pode através de processos de criação. Algum tempo depois, fui convidada por um colega para participar de um grupo de pesquisa no Centro de Educação da UFSM. A partir deste momento, solicitei o ingresso como aluna especial e o interesse pela pesquisa ganhou novamente potência ao desenvolver um trabalho intitulado “Virtual e real: imagens tecno-artísticas de corpos digitalizados” (2003).

Assim, percebendo o corpo como interagente de tudo o que está a sua volta, e performado pelas experiências, senti a necessidade de um maior envolvimento com a pesquisa que me fizesse pensar sobre as ações, e neste caso, a dança. Estas experiências despertaram em mim o desejo por um aperfeiçoamento e, paralelamente à graduação em Artes Cênicas, busquei o Programa de Pós-graduação em Educação.

Neste momento percebi que a pesquisa me movia para uma escrita que encontrava aliança com a dança. Elaborei um projeto para ingressar no mestrado que propunha a dança e as práticas educativas como uma experiência corporal na formação de professores.¹⁹ Nessa época, tive a oportunidade de desenvolver laboratórios práticos com experimentos em dança, no Centro de Educação da UFSM, com acadêmicas de alguns cursos de licenciatura plena, como Pedagogia, Educação Especial, Educação Física, Artes Visuais e outros, onde percebi que pouco se sabe sobre processos de criação em dança.

¹⁹ MINELLO, D. **A dança e as práticas educativas**: uma experiência corporal e reflexiva na formação de professores. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006. Trabalho não publicado.

Trabalhei com a dança ensinando e coreografando a partir das minhas experiências tanto com o balé clássico como com outras formas de se fazer dança encontrando o gosto pela criação em dança a partir das narrativas de vida de cada um. Partia da escuta e dos anseios das turmas, sempre respeitando as diferentes faixas etárias, mas o princípio da docência e da composição das coreografias era a partir do que era trabalhado em aula. As estudantes, professoras em formação para atuação na educação infantil e nos anos iniciais do ensino fundamental, eram protagonistas de suas próprias danças. Nos encontros eu as estimulava a construir suas próprias coreografias a partir das técnicas que utilizava com elas, originárias do balé clássico, do jazz, das danças de rua e da dança contemporânea. Pode-se dizer que, em boa parte das coreografias que foram criadas, as estudantes participavam desde a concepção do movimento até a criação dos cenários e dos figurinos, adquirindo, por conseguinte, uma compreensão mais ampliada acerca dos processos de criação envolvidos na dança individual e coletiva.

Dentre as experiências que tive, passo a partir deste momento, a narrar e dançar pelo viés das palavras e movimentos, alguns atos que produziram sentido em minha docência artista, explorando-os e permitindo alianças significativas nesta tese. Acolho o conceito de docência artista a partir dos estudos de Loponte (2015), quando ela diz:

Olhar a docência esteticamente, como uma 'obra de arte' é, de alguma forma, assumir que a cena docente é feita de dificuldades, dissonâncias, resistências, frustrações, erros, acertos, mudanças de rumo, dúvidas, incertezas, conquistas, sucessos. E aí a docência pode sim aprender muito com os artistas, parafraseando o filósofo Nietzsche. Nesse processo, acredito na importância da escrita de si docente (textos, cartas, memoriais, portfólios) e das relações de amizade (grupos de formação docente, relações intersubjetivas), modos estéticos de colocar-se em cena para si mesmo (LOPONTE, 2015, p. 219 - 220).

Nem sempre as palavras expressam tudo, se conseguíssemos relatar que códigos pré-estabelecidos da grafia traria o sentido, ou melhor, os sentidos, estes ficariam em anexo e a dança aqui, não permite anexos, os anexos são e estão na dança.

O que é a técnica senão a codificação do movimento?

E a dança-teatro está para a descodificação do movimento, aperfeiçoando a técnica que se faz presente no bailarino profissional.

O que significa processo de criação em dança-teatro?

Permitir-se ativar as memórias corporais por intermédio de recursos físicos com a repetição de movimentos.

E o que são as memórias corporais?

Quando o nosso corpo permite que as ações cheguem até nossas memórias?

Que mecanismos funcionam para que nossas memórias sejam ativadas?

O que a dança faz em nossos corpos para que seja transformado em memória?

Ser residente artístico é um ensaio de uma pequena cena do cotidiano do artista. Olhar e observar, sentir e ansiar, viver e sentir dor, calar e relatar, fotografar e filmar. Eis os meus sentimentos por sofrer junto, estar junto, cansar junto, olhar e fazer internamente causando tensões musculares e psicológicas que me constituíram neste olhar de artista.

A criação do artista, pelo olhar do artista pesquisador, é um momento de concretude pela abstração da ação. Os devaneios sussurram em meus ouvidos a todo instante, ecoando e se confundindo com o barulho dos gados do campo, dos pássaros do bosque, dos maquinários da obra de construção – local onde a residência artística estava acontecendo na UFSM –. O artista em formação faz parte do cotidiano da arquitetura híbrida que desperta sensações.

As perguntas vão impregnando em meus sentidos que transcrevem em folhas de papel por intermédio de uma dança de letras – Dançografia – que formam e deformam as palavras que os sentidos do meu corpo querem dançar.

O corpo, que agora de produtor, está como observador para impregnar outros sentidos encontrados no silêncio do pensamento em movimento. Saltar, pular, correr, sorrir, gargalhar,

dançar, amar, negar, empurrar... verbos infinitos-infinitivos que procuram exprimir na ação o sentir e pulsar dança, teatro, dança-teatro. O contexto para o que reside, o que enfrenta, o que afronta.

O ser em exaustão, o ser em combustão e suas memórias que dialogam com seus confrontos e com seus comandos externos. O corpo agora está dialogando com o espaço, com os ruídos, com o outro, com os cenários, com a dança e com o teatro. O corpo quer falar e fala, uma linguagem que afirma os ruídos internos que por muito ficaram escondidos.

Como pedaços de uma obra inacabada; assim, junto retalhos, unindo fragmentos do que me constitui, sigo produzindo incessantemente um ser artístico, ser este que não habita o corpo, posto que o compõe ora estático e ora em movimento.

Um corredor escuro, sem luz, sem podermos ver seu percurso, acompanhado de cheiros, é o que ele conduz até a sala de trabalho. Sob o olhar do nada somos levados ao treinamento. Um corredor escuro, sem luz, não posso ver seu percurso, acompanhada por cheiros, conduzo-me até a sala de trabalho. Sob o olhar do nada sigo para o treinamento. Chego e me deparo

com corpos sedentos que dançam, encantam, compõem e se decompõem em suas poéticas. As partituras estão cada vez mais bem elaboradas com nuances de cenas que estão sendo conectadas umas às outras. Está sendo um deleite assistir e respirar e contrair, e se alongar visualmente e internamente junto aos bailarinos. Um olhar que participa da criação-ação e que se materializa apenas em palavras. Estar nesta residência/resistência é estar nas nuances e na periferia do movimento.

De que forma, que possibilidades de materialização do movimento podem acontecer nas sinapses mentais quando trazemos no corpo-memória as impressões – registros de um corpo trabalhado com e pela dança?

Os entremeios dos conhecimentos da dança-teatro, bebidos direto da fonte de um integrante da companhia da Pina Bausch, faz-se enriquecedor, pois as teorias se concretizam pelo e no movimento quando somos instigados a criar o novo.

Na dança contemporânea de Pina Bauch tem-se uma nova forma de dançar, que pode falar do mundo, do homem, do animal, ou de nada, simplesmente falar.

“A dança-teatro rememora saberes teórico/práticos em revezamento, que se originam através de nossas memórias corporais. As impressões que ficam são as mais imersas em uma vontade e em uma negação do diferente, do novo, somos todos um hibridismo de sensações e sentidos que são aflorados pelos estímulos interno/externos e por nossas memórias corporais. As nuances, a vida que se renova em cada troca de movimento e a musculatura que, mesmo cansada se refaz por intermédio do sopro, a ponta dos dedos e os fios de cabelo estão imersos por um tônus que se revigora na vontade de ser em grupo, de ser uma parte que o todo necessita para funcionar organicamente. O escuro que me acompanhava por entre os corredores que me conduziam à sala de ensaio, calou em minhas observações e em minhas escritas. Pausei e escrevi sozinha, observando apenas minhas sensações à distância, que me fizeram perceber que algo fazia falta. Era parte do processo que acontecia em meu corpo-memória. Minha memória passou a perceber a ausência do corpo presencial e, isto me fez escrever e perceber mais com os olhos vedados. Passei a sentir mais do que escrever, passei a dialogar em meu silêncio de perguntas e respostas e obtive o tempo... Olhares, abraços, cheiros,

toques, falas, silêncios, ouvidos, gostos, lentes, movimentos, pausas, palavras e sabores estavam novamente comigo” (fragmentos de uma escrita do diário de campo, 2015).

O fragmento anterior foi elaborado a partir da vivência, como ouvinte e observadora, durante uma residência artística no ano de 2015, na cidade de Santa Maria/RS, e que potencializa e justifica, juntamente com o processo de criação aqui elaborado, a relação desta tese com a dança-teatro de Pina Bausch.

Torna-se relevante sinalizar que esta vivência proporcionou atravessamentos e culminou no encontro entre minhas experiências formativas e artísticas desde antes da Pós-Graduação, somando-se a questões do corpo (oriundas da formação em Educação Física), mescladas à experiência com a dança-teatro (durante o curso de Artes Cênicas), fortalecendo-se com a experiência no processo de criação desta tese.

Assim sendo, componho algumas impressões que passam a constituir uma docência artista em dança e processo de criação a partir desta imersão: os princípios criativos utilizados durante todo processo tocam em um lugar que para muitos é inacessível - a escuta dos seus próprios silêncios. Os ruídos oriundos da ansiedade que emanamos para conquistar um corpo que produza exaustivamente, passa a ser substituído pela observação de si e pela respiração que paralelamente a outros sentidos concretizam-se em movimentos, em partituras corporais. A dança atravessou a minha vida. O desejo de dançar permaneceu, se atualizou e se reinventou a partir de diferentes olhares tornando-se singular. Toda vez que experimento, soergo a dança que habita em mim.

Pina Bausch conseguiu impregnar seus bailarinos com a perspicácia da observação de fatos cotidianos, mas acima de tudo, conseguiu entender a dança como um tempo que é passado, presente, futuro e, que por vezes, é também atemporal.

Esta experiência durante o doutorado performou a minha forma de pensar numa escrita em/com dança. Nossos corpos estão em constante processo de criação e transformação, “criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo” (OSTROWER, 1977, p. 9), sendo que cabe a nós uma aproximação ou um distanciamento de todos os mecanismos que nos movem a criar, acionando, involuntariamente, em nossas memórias, fatos e experiências vividas que são acompanhadas por sentidos que justificam, mesmo que parcialmente, nossas escolhas.

Os próprios caminhos pelos quais optei por seguir, nesta etapa do doutorado, performaram a docente e a artista, tecendo relações de bricolagem. Inúmeras foram as possibilidades de criação teórico/prática com as leituras e processos de construção da tese. Mas o que constituiu o corpo teórico foi a flexibilização e as oportunidades de aproximação entre a dança-teatro. Os processos de criação na compreensão das leituras instigaram e instigam a uma elaboração da escrita a partir do corpo nas disciplinas que compõem o programa de pós-graduação.

Os estados de observação proporcionaram estados de tensão que geraram outra perspectiva quanto à compreensão dos processos de criação na dança-teatro. Este encontro foi fundamental para o processo de criação a partir da observação, da escuta e do estado de presença, em tudo o que aconteceu durante a residência. Tavares (2017, p. 31) elenca de forma gratificante a experiência da residência artística com o coreógrafo Eddie Martinez e, com toda a equipe organizadora e os demais bailarinos, faço coro ao anunciado “(...) pudemos nos desenvolver como bailarinos/coreógrafos de uma forma totalmente inimaginada”.

Meus atravessamentos vieram a partir da observação e das minhas funções como organizadora e produtora de materiais audiovisuais. O corpo que dança, quando se encontra na posição de espectador, traz consigo as práticas pelas suas memórias como se estivesse executando. O olhar e a respiração potencializaram esta observação, gerando tensões e alongamentos, proporcionados pelos movimentos impressos pelo corpo e no corpo.

Annie Suquet (2008, p. 514-515) afirma que “na virada do século XIX, aflora a consciência nova de um espaço intracorporal, animado por uma diversidade de ritmos neurológicos, orgânicos, afetivos”. Esta seria uma tentativa de compreender o funcionamento do corpo e o movimento nos fenômenos de indução psicomotora, onde toda percepção promove descargas motoras passíveis de serem registradas pelo tônus muscular, bem como, na respiração e no sistema cardiovascular; surpreendendo para a época, pois isto acontece antecedendo a tomada de consciência das sensações e emoções.

Percebi que meus sentidos ficaram aflorados e minha escrita passou a conceber o que o corpo dos bailarinos clamava com suas experiências. Naquele momento havia escolhido não participar do processo prático para poder ficar na posição de observadora apontando e registrando minhas impressões escritas e fotografadas e filmadas. Sentia que meu corpo precisava se mover para potencializar a escrita, participar do processo, sentir fisicamente o que eles estavam passando, não apenas observando com um corpo tenso querendo estar em movimento, mesmo que “(...) para descobrir potencialidades cinéticas inéditas, deve-se em primeiro lugar subverter a esfera perceptiva” (SUQUET, 2008, p. 531).

Assim, minhas mãos e meu olhar passaram a dançar a dança de uma nova escrita. Passei por este processo relacionando-o a todos os trabalhos que já havia produzido/elaborado durante a graduação em Artes Cênicas e, durante o doutorado, quando fui parte dos coletivos que produziram dois musicais pelo

grupo FAPEM.²⁰ Nessas experiências, percebi-me como um corpo observador que agia reinventando seu fazer artístico através de suas práticas do ver, ancorando esta experiência nos apontamentos de Berté, Martins e Tourinho (2013, p. 1455) quando falam que:

O ato de ver/perceber/significar não acontece num vazio contextual, pois é um ato criativo, seletivo, ativo, situado e mediado no/pelo ambiente natural/cultural e pelas condições que neste se organizam e se criam. Nesse contexto de trocas, transformações, usos, adaptações, interesses, imposições, escolhas, perdas, identificações, modos de ver e ser visto, visões como corpo biológico, corpo natural, corpo vivo, corpo anatômico, corpo cultural e corpo social são modos inseparáveis de ver/dizer/entender o corpo. O corpo humano é natural e cultural ao mesmo tempo, de modo que é possível – e necessário – entendê-lo como trânsito entre natureza e cultura.

Todavia, tornamo-nos seletivos em nossas escolhas as quais nos permitem compreensões entre o que é da natureza do corpo e o que faz parte da cultura. Passei a perceber que é necessário elaborar, conforme Tourinho (2014, p. 69), “práticas interpretativas” que possibilitem “tecer redes que integrem sujeitos, experiência e contexto”. Para ela “a prática da pergunta é [...] uma aliada do processo de pesquisa” (TOURINHO, 2014, p. 67) que auxilia compreender as escolhas feitas no percurso do processo de criação, que é o que tomo como referência através dos experimentos da coreógrafa Pina Bausch, para potencializar a *Dançografia* que apresento nesta tese de doutorado.

²⁰ Grupo de pesquisa – FAPEM (Formação, Ação e Pesquisa em Educação Musical). Coordenado pela profa. Cláudia Ribeiro Bellochio, coorientadora desta tese.

TERCEIRO ATO

Entre corpo, processo de criação e docência artista

A especificidade dos estados da arte tem espaço e tempo na construção do campo teórico de determinada área de conhecimento, buscando oferecer aportes relevantes de elaborações teórica e práticas pedagógicas, apontada como "possibilidades de solução para os problemas da prática e contribuições na constituição de propostas na área focalizada" (ROMANOWSKI; ENS, 2006, p. 39). Assim, o estado da arte passa a contribuir com um olhar em diferentes ângulos sobre determinado estudo, como o contexto, autores, perspectivas, abordagens metodológicas, inovações e outros mais.

Esta tese fundamenta-se em três descritores, buscados e problematizados, com a produção de PPGes (Programas de Pós-Graduação em Educação) no Brasil, dentre os anos de 2007 e 2017, que são: corpo, docência artista e processo de criação, nos quais os locais aqui pesquisados foram o banco de teses da CAPES²¹ e do BDTD²².

Quantitativamente, encontrou-se na CAPES e no BDTD, trabalhos com os seguintes descritores:

²¹ CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação (MEC), do Brasil, que atua na expressão e consolidação da pós-graduação *stricto-sensu* (mestrado e doutorado), em todos os estados do país.

²² BDTD (Banco Brasileiro de Teses e Dissertações).

Quadro 1 - Quantitativo dos descritores para pesquisa no banco de dissertações e teses da CAPES e BDTD

DESCRITORES/PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO	CAPES	BDTD
Corpo	1774	618
Processo de criação	32	16
Docência artista	1	1
Corpo e processo de criação	0	0
Corpo e docência artista	0	0
Processo de criação e docência artista	0	0
Corpo e processo de criação e docência artista	0	0

Os trabalhos encontrados nestes dois repositórios representam os descritores de um modo abrangente. Assim, a seleção foi feita com base em aproximações entre a temática aqui proposta e alguns autores que trabalharam em suas pesquisas pelo viés da escrita da dança.

A busca foi feita através dos resumos, identificando os temas mais focalizados nos trabalhos, como foram trabalhados esses temas, quais as abordagens metodológicas adotadas e quais as contribuições e pertinência dessas publicações para o estudo em curso. Considero que esta seja uma margem de tempo considerável entre os anos de 2007 e 2017 devido ao aumento de trabalhos com este enfoque durante este período.

O estado da arte mostrou o quanto este tema ainda é novo em Programas de Pós-Graduação em Educação. E, nesse sentido, a presente pesquisa traz contributos para a área educacional ao perguntar-se: o que o território da educação e, da pesquisa em educação, pode aprender 'com' um processo de criação em dança?

A partir daqui abordo três trabalhos que estabelecem uma relação com esta tese, e que, não necessariamente, possuem uma aproximação com os descritores, mas que dizem muito sobre o modo como o trabalho foi pensado. Passo então a dialogar com alguns autores que trazem, em suas pesquisas, apontamentos acerca de alguns caminhos que me levam até a concepção da escrita através da dança.

Menciono, inicialmente, a autora Andriza Kemel Zanella, que, em sua tese desenvolvida pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas (2013), pesquisou as 'Escrituras do corpo biográfico e suas contribuições para a educação: um estudo a partir do imaginário e da memória', trazendo a concepção de corpo "como a inscrição viva e concreta do trajeto formativo de cada pessoa" (ZANELLA, 2013, p. 53). Para a autora, o processo de criação e transformação do meio ocorre pelo viés da imaginação criadora, no qual o sujeito é motivado por um desejo de evolução e pela necessidade de movimentar-se.

Assim sendo, Zanella (2013, p. 47) observa que "a relação homem-mundo perpassa o corpo em dois sentidos", sendo um a partir de fatos vividos e outro, de uma história que é herdada; ambos responsáveis pela produção das memórias que são inscritas no corpo, consideradas também elemento motor para a ação. Pensando assim, podemos apontar o corpo como potência para escrever sua própria história, nesse caso, sua própria dança, e, mesmo que vários corpos dancem uma mesma sequência de movimentos, terão suas especificidades em seus modos de dançar.

Desta forma, o corpo traz consigo marcas de suas experiências, sendo estas experiências, muitas vezes, formadoras, deixando rastros de uma história que pode ser narrada em forma de movimentos de uma escrita de um corpo dançante. Muitas foram as aproximações com os estudos de Zanella (2013), mas a que mais respingou essa escrita foi o sentido de corpo mencionado anteriormente pela autora. A partir dessa concepção, percebo o corpo como um espaço aberto em formação que vai sendo experienciado e reposicionado por outros sentidos que perpassam seus afetos.

O segundo trabalho que aqui referencio é da autora Daniela Grieco Nascimento e Silva (Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria, 2017), 'Corpo – escrita no balé: para pensar o corpo doce da bailarina da caixinha de música em uma pesquisa em educação e arte'. A autora aborda a simbologia da bailarina delicada representando a fragilidade no universo feminino que ronda o imaginário de inúmeras meninas pelo mundo do balé. "O corpo que dança é um corpo que tece palavras por meio dos seus movimentos, onde os sentimentos, emoções, percepções, ideologias do sujeito dançante são inscritos pelo corpo que se move no tempo e no espaço" (SILVA, 2017, p. 147). Sob esta forma de escrita nasce o 'corpo-escrita', que faz o verbo bailar por meio de gestos e movimentos.

A proposta da autora, referida anteriormente em sua pesquisa, contempla o que inicialmente serviu, durante minha formação artística em balé clássico, como um disparador para repensar sobre novas concepções a cerca de um corpo que dança e que constitui a sua própria dança. Silva (2017) aborda sobre a desconstrução do imaginário social frente ao corpo da bailarina clássica como empoderamento feminino.

Elenco aqui algumas aproximações que reverberam na proposta de Silva (2017) ao conceber o corpo que dança como um corpo narrativo, um corpo-escrita. Passei assim, a perceber, com o estudo da autora, que a proposta que eu trazia nesta tese, iniciava um diálogo com trabalhos atuais dentro de Programas de Pós-Graduação em Educação.

O terceiro trabalho que aqui menciono é de Neila Cristina Baldi (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2017), 'Es(ins)critas do corpo dançante: narrativas singulares e plurais', texto este que traz uma abordagem a partir do pressuposto de que 'criamos corpografias' mostrando "como o trabalho com essas narrativas dançantes, com o aporte da Autobiografia e da Educação Somática, pode ser autoformativo, de importância tanto para artistas quanto para professores(as)" (BALDI, 2017, p. 41).

Baldi (2017), com seus escritos, trouxe inspiração para o que eu estava propondo. A autora foi orientada por Ciane Fernandes (que já trabalhava com a escrita em dança), em seu doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Passei assim a dialogar com sua forma de escrita sem percorrer pela educação somática, mas compreendendo que a escrita em dança tem um caminho a ser conquistado dentro dos Programas de Pós-Graduação em Educação.

A partir desses três trabalhos e, também, da recente literatura do autor Berté (2015), "Dança contempop: corpos, afetos e imagens (mo)vendo-se", ensaio uma contribuição a partir da '*Dançografia*' que é, como já dito anteriormente, uma escrita através da dança, noção concebida nesse estudo como o que se inscreve no corpo que dança, um corpo que dança e é performado pela escrita.

Vale aqui reforçar que a tese que apresento se diferencia das demais por abordar a escrita sendo performada por um corpo que dança e que inscreve suas impressões, tanto na dança quanto na sua forma de escrita, dentro de uma perspectiva metodológica com o uso da bricolagem, chegando na composição da *Dançografia* focada em uma docência artista em dança.

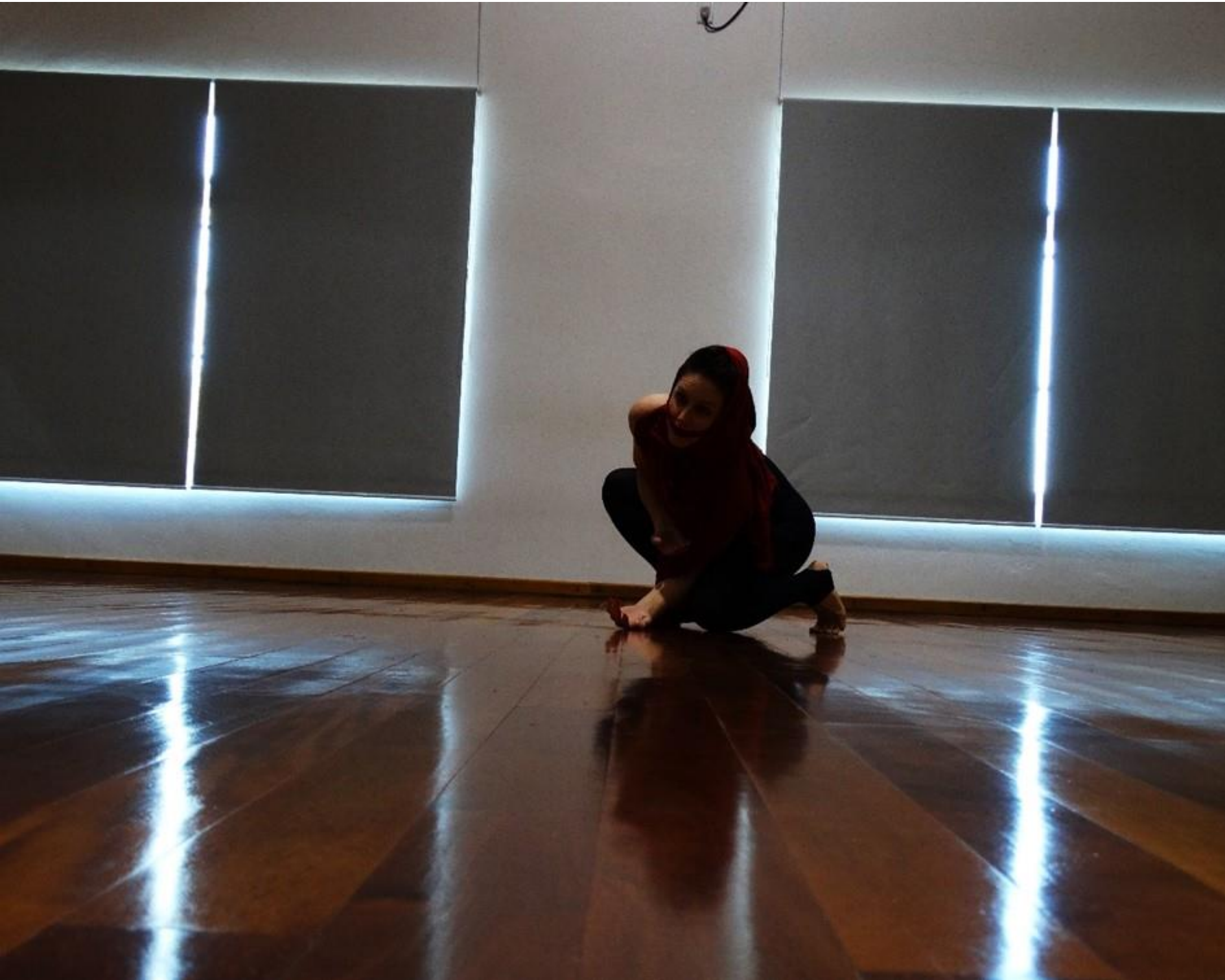
Considero que este seja o contributo desta pesquisa para o campo da educação e da arte em um Programa de Pós-Graduação em Educação, onde o número de pesquisas sobre processos de criação em dança, é ainda bastante restrito.



Para tanto, torna-se necessário lembrar que “o corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento” (LABAN, 1978, p. 67), pensando em uma atribuição sobre corpo que ultrapassa a ação corporal, considerando-se que dependendo dos significados, somos conduzidos a vários sentidos. A nossa identidade corporal vem a partir da autonomia que adquirimos com a liberdade de expressão (Fig. 16). Todas as nossas vivências têm no corpo uma forma primária de expressão, na qual trazemos informações de nossa história de vida.

Experimentar a *Dançografia* como escrita que contemple corpo, processo de criação e docência artista em dança em um Programa de Pós-Graduação em Educação, é pensar, como bem pontua Corazza (2006, p. 23), em “artistar a escrita em educação” desviando-se um pouco de uma escrita “nostálgica, redentora, aconselhadora, messiânica, profética” quando escrevemos “bebemos de fontes vivas”, a busca incessante pela escrita “nos persegue como um cão”, “sobre nossa cabeça, guinchando, esvoaça o morcego do espírito da escrita”. Assim, busco uma aproximação com os modos de escrever através do que nomeio como *Dançografia*. Uma escrita que necessita da dança no corpo do artista que escreve para que ela ganhe potência.

Docência que, ao modo de seu artífice, poderia ser chamada “artística”. Que, ao se exercer, cria e inventa. Docência que “artista”. Que, ao educar, reescreve os roteiros rotineiros de outras épocas. Desenvolve a “artistagem” de práticas pedagógicas ainda inimagináveis e, talvez, nem mesmo possíveis de serem ditas. (CORAZZA, 2012, s.n.)



A escrita do artista está em constante fluxo através de suas obras. Conceber uma “escrita-artista em educação como uma grandeza determinada e um número determinado de centros de força” como nos aponta Corazza (2006, p. 24), subentende-se ter que passar por “um número calculável de combinações, no grande jogo de dados da existência do educador”.

Se “a escrita-artista é mais profunda que o tempo e a eternidade”, em que ela “luta pelo tempo por vir, em que sejam revigorados os modos de expressão da educação”, como bem expressa Corazza (2006, p. 25), o que estamos fazendo com nossas pesquisas senão a reprodução de teorias que buscam fundamentação em suas próprias teorias? “Uma escrita que cria um mundo incerto e perigoso é a única força que faz o professor diferenciar-se, isto é, tornar-se o que ele é, para além do que dele foi feito” (CORAZZA, 2006, p. 15).

Sendo a escrita-artista um jeito de escrever “nem superior, nem mais avançada ou progressista ou evoluída ou científica ou lógica ou natural ou erudita do que as outras escritas”, quero, junto dela, experimentar mover pernas, asas, rir, comover... como bem define em suas palavras, Corazza (2006, p. 35).

A escrita-artista não conta uma história e não é representativa. São “traços, riscos, setas, marcas de espírito” que “nela se exprimem e arrancam a significância do texto” (CORAZZA, 2006, p. 35). Embora a produção desta tese comporte narrativas em que me compus dança, já não conto do mesmo modo, as sensações, a mudança do corpo, do ritmo, tudo que me atravessa faz da narrativa, aqui inscrita, simples marcação de passos, que, se me trazem até aqui, não revelam o que sou, não restringem o que posso ser (Fig. 17).

O artista é o próprio observador daquilo que lhe interessa, elabora a sua rede de criação e a oferece aos demais interessados que, muitas vezes, como co-autores neste percurso, inspiram-no e trazem argumentos para que sejam realizados diálogos, discussões e até novas propostas (PEREIRA, 2010, p. 72).

Considero que o processo de criação de um artista é uma das partes mais importantes em sua obra, pois “cada processo é singular na medida em que as combinações dos aspectos, que serão discutidos, são absolutamente únicas” (SALLES, 2009, p. 26). Sendo assim, esta tese está ancorada em uma concepção de docência artista em dança e processos de criação, a partir das experiências vividas, que proporcionam variadas descobertas, e que continuam em constante mutação. Sendo assim:

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão (SALLES, 2009, p. 29).

Se o processo criador não é estanque por nunca estar fechado e concluído, ele constantemente é performado pelo meio. Pode-se dizer que o ser humano está em permanente processo de singularização, experimentando caminhos que acabam diferenciando-o nesse caminhar. Esta busca incessante é um dos eixos que norteia a criação, sendo que, muitas vezes, podemos partir de algo que já exista.

Assim, Salles (2009, p. 29) afirma que “o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto”. A seleção do que se produz acaba sendo aleatória e intuitiva a partir do que o artista deduz ser primordial em sua criação.

O ato de criar é uma das peculiaridades do ser humano, sendo muitas vezes, a partir da intuição que “está na base dos processos de criação”, bem como destaca Ostrower (1984, p. 56):

Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes [...] e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção.

Para que o processo de criação ocorra, dependerá da forma com que o artista seleciona elementos reais, ou muitas vezes, imaginados por ele; posteriormente, modificando-os em cena. Esta etapa é gerenciada por “princípios envoltos pela singularidade do artista. Estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único” (SALLES, 2009, p. 40).

Deste modo, para que se possa pensar sobre docência artista em dança e processo de criação, faz-se necessário esclarecer sobre quais conceitos busco referência. “Nossas experiências em linguagens, sentidos, sons, ideias, inconsciente e pensamentos, acontecem e, só podem acontecer, correlacionados com o que acontece ao nosso redor, no mundo e, conseqüentemente, em nós” (RENGEL et al., 2017, p. 15).

A partir desta não dissociação, rememoro circunstâncias, sentimentos e sensações vividas ou criadas em minha imaginação por um passado que se submete à tessitura de outros arranjos e composições no decorrer do processo de construção desta tese. A reinvenção vai produzindo minha forma de pensar, escrever e dançar. Passei a sentir-me como corpo que pergunta em vez de assimilar respostas prontas.

A dança contemporânea, na perspectiva de questionar as formas clássicas de representação, busca entender o corpo que dança como corpo que pergunta. Sob diferentes perspectivas, Rocha (2012) e Katz (2004), pensam a dança como uma pergunta que o corpo faz, inicialmente para si, e depois para a plateia.

Passo assim a articular uma conexão entre as falas dos autores, citados até agora, somados aos experimentos de Pina Bausch, que, através de perguntas, estabelecia seus procedimentos de criação, para compor esta tese. Uma tese que parte das experiências de vida, e das memórias, para compreender como os processos de criação em dança potencializam a movimentação de uma docência artista. Nesta, a dança teatro de Bausch potencializou a busca por uma consciência do corpo com relação a minha própria história, repetindo gestos, falas e o que experienciei no passado. Uma história pessoal “enquanto tópico simbólico e social em constante transformação” (FERNANDES (2007, p. 31).

Sayonara Pereira (2010), traduzindo Bausch, na obra Servos (1996, p. 305), expõe uma forma de pensar que, de certo modo tomei como possibilidade neste processo de criação, acreditando também na liberdade que a dança pode ter e ser:

Dança pode ser quase tudo. Tem um pouco a ver com consciência de uma determinada parte interior, com uma postura corporal. Uma grande precisão que tem relação com: saber, respirar, todo pequeno detalhe. Sempre tem relação com o COMO. Existem tantas coisas, que são dança, até coisas bem contrárias. Dança acontece também pela necessidade, não somente pela felicidade. Acontece devido a variadas situações. Assim, vive-se hoje num tempo bem exato, onde a dança tem que nascer bem corretamente (PEREIRA, 2010, p.86).

A responsabilidade de um artista, ao trazer seu corpo dança, está relacionada também com o seu pensar/fazer dança que expande possibilidades, ao passo que o corpo é permitido ao experimento.

Experimentando o dançar das palavras escritas, encontrei em Berté (2015), fôlego para este processo de criação, quando menciona que nas obras de Bausch seus bailarinos eram constantemente questionados sobre suas experiências de vida, e que, “mergulhados em suas histórias e afetos, eles respondiam às perguntas de Pina com movimentos” (BERTÉ, 2015, p. 56). Assim, fui percebendo que, para todas as perguntas surgidas no decorrer deste processo de criação, fui tentando elaborar possibilidades de argumentação com a dança que ia sendo composta e, também, simplificada pelos diferentes espaços que percorri neste trajeto.

As leituras e escritas que compõem esta pesquisa, alavancaram uma dança que me fez ir adiante, aceitando o desafio de “refletir sobre afetos e transformá-los em dança”, como traz Berté (2015, p. 57) ao referir-se sobre a dança de Bausch de onde vem todo o seu encantamento pela coreógrafa e bailarina. Assim, o processo de criação passou a ser regido por afetos que foram sendo trazidos pelos pensamentos/movimentos. Todas as experiências que iam sendo rememoradas, eram também lançadas em movimento. Berté (2015), pesquisando Bausch, afirma que os corpos de seus bailarinos, quando recordavam e revisitavam suas experiências, movidos por afetos, “expandiam-se misturando significações passadas e presentes, configurando-se como uma nova experiência, dança” (BERTÉ, 2015, p. 57).

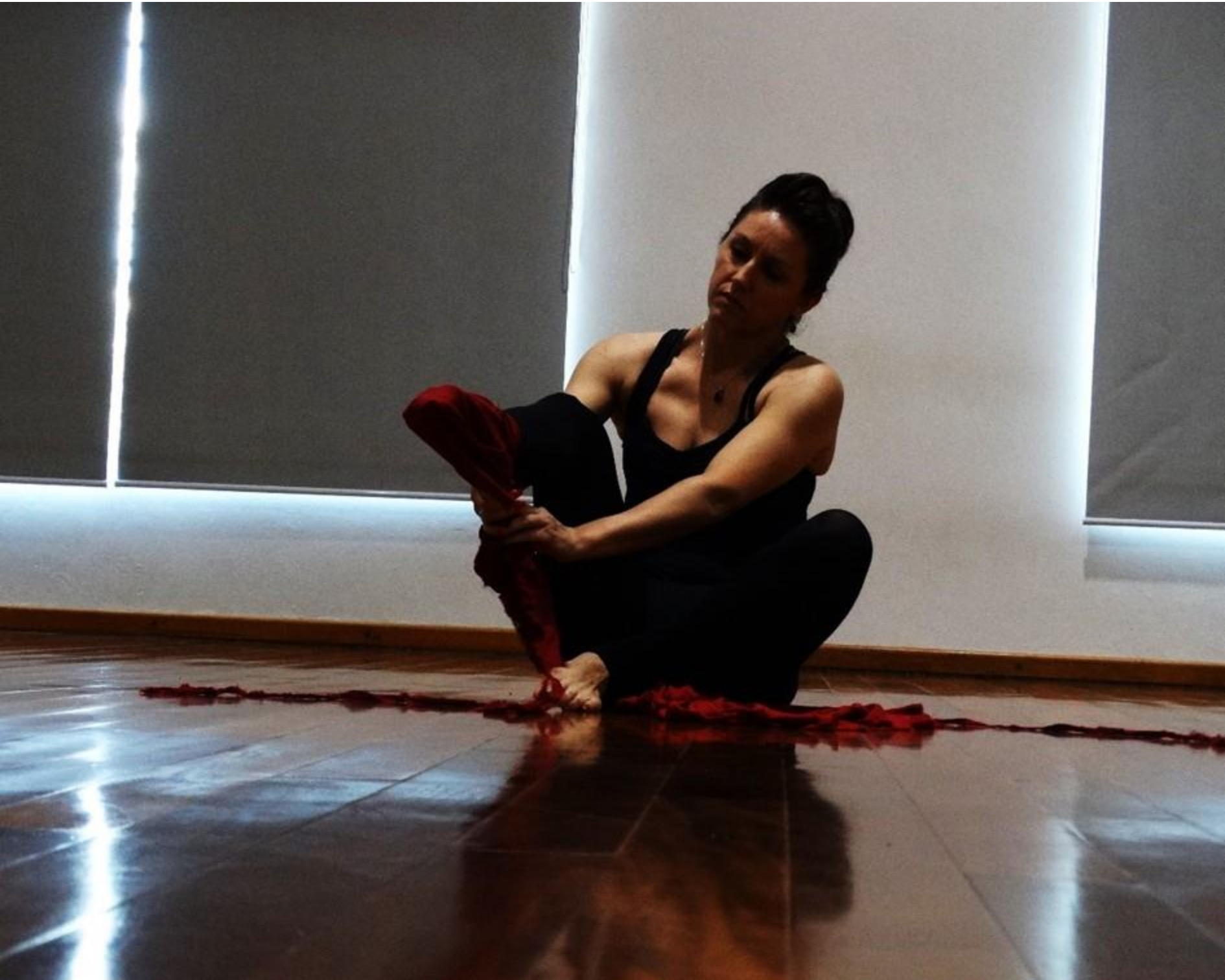
Ao utilizar imagens,²³ possibilitei ao meu corpo mecanismos para chegar a uma percepção de como investir meus afetos nessas imagens. Ou como poder “reconstruir essas relações, através de posturas

²³ Todas pertencentes ao arquivo pessoal da pesquisadora.

críticas e criativas, dançando trechos de suas histórias, (mo)vendo-se de outras maneiras” (BERTÉ, 2015, p. 87), foi o que mais me instigou a investir neste caminho.

Ao ser tomada por sentidos e lembranças que uma simples imagem remeteu neste processo, percebi o meu corpo criando estratégias de relacionamentos com a imagem. Sendo o processo de criação uma construção que envolve movimentos e pausas, o uso de imagens gerou, em mim, possibilidades de interação entre o corpo passado e o corpo presente, tencionando afetos. Senti-me implicada e passei a perceber meu corpo dançante na escrita, sendo reduzido entre linhas retangulares e longilíneas, por uma página branca. Fui convidada a visitar acontecimentos que já não mais lembrava de ter vivido.

Agora há pouco percebi que meus pés e minhas mãos se abraçaram e dançaram juntos uma escrita: a dos sons, dos silêncios e dos ruídos. Notei que foi preciso uma interferência: a pausa para o corpo expressar em movimentos o que a escrita não dava conta. Dentro deste turbilhão de experimentos, poderia aprofundar através dos escritos de Greiner (2010), ao trazer a experiência como uma forma de pensar sobre o mundo, como uma ação do corpo relacionando-se com o ambiente em que se insere e que assim, não se configuram instâncias dissociadas (dentro e fora), mas um sistema que coevolui.



A escrita da dança é mais antiga do que possamos pensar (Fig. 18). Vários “caminhos e opções literalmente traçados, desde notações (sistemas genéricos e pessoais) a mediações interartísticas, escritas poéticas e, finalmente, a performance como escrita” (FERNANDES, 2013, p. 19).

Ainda “na pesquisa pós-positivista”, existem várias possibilidades de escrita incluindo “a autobiografia, o conto, a justaposição da obra de arte, diários, poesias etc., tornando a pesquisa compatível com a dança” (FERNANDES, 2013, p. 23).

Quando existe a prática artística na pesquisa, estas não apenas são compatíveis com a arte, “elas nascem da arte, de seus modos particulares e únicos de articular, relacionar diferenças e criar conhecimento” (FERNANDES, 2013, p. 23). Desta forma, passa a ser potente o conhecimento com dança, tornando-se relevante para um contexto mais amplo na área da pesquisa que não apenas as artes e a dança.

Voltei para o computador e me reformulei em palavras e ações. Passei, portanto, a buscar na dança, a escuta, o silêncio. Talvez uma busca de um “não sei o quê”, tão bem definido por Larrosa (2000, p. 8-9) como aquilo que “não está para ser descoberto, mas para ser inventado: não está para ser realizado, mas para ser conquistado: não está para ser explorado, mas para ser criado”.



Se corro, ofego, se pauso, silencio (Fig. 19). Quero correr e parar, parar e correr, buscando ofegar em meus sentidos e pausar em minhas dúvidas, construindo um não sei o quê emaranhado de saberes dançantes que me elevam em saltos quádruplos de pensamentos embriagantes das minhas sinapses dançantes, neste momento fui produzindo sentidos junto com a leitura de Fernandes (2013, p. 20):

Apesar das inúmeras traduções, contaminações e mediações entre as artes ou entre as artes e outras áreas, ou mesmo de espetáculos que tem no cerne da dança o comentário e reflexão desta arte, a questão da pesquisa acadêmica em dança ainda ressoa como um duelo, especialmente para o aluno que se vê diante da tela do computador, com um arquivo em branco e outro com as regras da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), concretamente separado de seu fazer de dança. Como escrever uma dissertação e/ou uma tese no campo da dança, sendo coerente com a(s) dança(s), isto é, *escreverdançando* ou *dançarescrevendo* como atos de igual valor, constituição e consistência? Em geral, tomamos estas duas instâncias como separadas, tanto no tempo (prática de dança vindo antes ou depois da reflexão teórica, antes ou depois de um planejamento metodológico de pesquisa e escrita) quanto no espaço. Mesmo que eu faça uma intervenção urbana (no caso, doméstica) dançando no meu escritório, isto não será concretamente um texto acadêmico, muito menos uma tese de doutorado.

A citação acima aponta para uma dificuldade de traduzir, em palavras, os processos de criação de um artista trazendo fidelidade aos sentidos propostos em sua obra. Esta é uma preocupação do pesquisador artista quando se propõe a traduzir com palavras, os signos de sua criação. Não que de certa forma não se consiga trazer uma narrativa a cerca de, mas muitos detalhes e especificidades de uma obra, podem não encontrar em palavras sua explicação.

Mesmo tendo clareza da importância do rigor de uma escrita, somada aos processos de criação, neste caso em dança, compreendi que, para além disso, era necessário encontrar nas palavras escritas e dançadas, uma narrativa que compusesse e traduzisse parte da história da formação que construí. Como pontua Oliveira (2011, p. 132) “o sentido deste movimento – a escrita da narrativa – está na possibilidade

de pensarmos nas marcas produzidas – o que fizeram conosco, para então pensarmos no que podemos fazer conosco a partir de agora”.

Hoje, escuto o corpo que move minha escrita redigindo como em uma sequência de passos o que realmente dança em minha vida. Pego na caneta, a qual impregno minhas forças, fraquezas, suores e pressas e redijo num emaranhado de linhas, minhas impressões, expressões pelas quais tenho produzido sentidos mais que codificados por significados. Tenho buscado o que não se consegue expressar por entrelinhas e símbolos: minhas sensações e emoções vindas pela experiência da dança. Ando, paro, olho, não vejo, respiro, falta-me o ar, escrevo, apago, buscando entre as letras, um sentido de existência pelo qual perpassam todas as vivências e experiências de um corpo aberto e alerta para o novo, mas também, para o que já existe.



Sinto que minha pulsação acelera toda vez que encontro alianças que permeiam o dançar e o escrever. Nesta busca e inquietação, danço em uma escrita que não desenha o que estou sentindo, senão com o tempo que me pausa a recordar e rememorar minhas impressões dançadas (Fig. 20). Busquei letras, mas não consegui palavras, busquei palavras, mas não constituí frases, busquei verbos, mas não encontrei ações, busquei adjetivos, mas não os qualifiquei de forma a satisfazer minhas impressões, minhas expressões. Parei, olhei, senti e me deixei levar pelos sentidos dos desenhos que as letras começaram a representar em minhas palavras, trazendo conexões de formas, e não formas, que me levaram a instigar e acreditar que exista algo tão significante que poderia se somar à minha escrita, que não desenhava os signos do meu pensamento.

Nas expressões escritas de Benjamin (1994, p. 201), “o narrador conta o que ele extrai da experiência – sua própria ou aquela contada por outros. E, de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem a sua história”. Como aquietar o corpo quando realmente ele quer dançar a escrita? Ser palavras, ser escrita, ser rastros que nossos sentidos deixam como marcas pessoais intransferíveis, isso tudo está impregnado em nossas existências: uma ‘dança narrada e atuada’.

Para Abrahão (2004), quem pesquisa acaba por se ouvir e, ao fazer isso, vai abrindo espaços de escuta no longínquo caminho da construção do conhecimento. Acredito assim, que estou produzindo sentidos em minhas expressões, para esta tese, e para outros conhecimentos no campo da dança.

Após *dançografar* o que me constitui, trago como questão central como os processos de criação em dança potencializam um movimento de uma docência artista.



Hoje, seis de março de 2018, mais uma vez sou convidada a trocar o local para a elaboração do processo de criação. O prédio que utilizava, a denominada sala dos espelhos, para elaborar este processo, sofreu com as excessivas chuvas e ventos fortes, desabando o teto, assim, fui direcionada para a sala 23 do prédio 16b do Centro de Educação da UFSM. Uma sala diferente dos outros espaços que venho percorrendo e trazendo, em mim, a dança que me compõem como uma docente artista que tenta artistar a sua escrita através da dança (Fig. 21).

Sinto que a cada instante posso mudar novamente, mas estes desafios constituem esta pesquisa, mais precisamente, colhendo e recolhendo alguns elementos em meio ao percurso, através da metodologia da bricolagem, a qual me encorajou, no papel e no espaço, para que propusesse rabiscos saltantes de uma *Dançografia*, constituindo uma tese movente.

Ao entrar no prédio 16b, Centro de Educação da UFSM, vou deslizando a passos largos por um corredor em que, ao fundo, possui uma janela de vidro que mostra algumas árvores balançarem seus verdes galhos, enquanto caminho até a sala 23. Chegando na sala visualizo sete imensas janelas de vidro que são protegidas pelas mesmas cortinas que se debatiam com o vento na sala anterior, no prédio da dança, intitulada sala dos espelhos.

Sento no chão, preparo meu material, visto-me com um collant e uma meia calça na cor preta, sem cobrir os pés, organizo os elementos cênicos. Apoio em uma cadeira a câmera fotográfica, que me acompanha com seu olhar preciso e revelador. Sou vista e registrada em tempo real. Entre respirações ofegantes e barulhos dos deslocamentos que faço pelo espaço, percebo meus ruídos incessantes e os que vêm de fora da sala, e o vento que, novamente, balança as cortinas criando acordes para este processo de criação.

Percebo sombras nas paredes através dos movimentos que componho com o corpo. Sou chamada para um imenso papel pardo de três metros de comprimento. Abro o computador e me permito, por alguns minutos, observar com o meu olhar, a primeira foto em que estou dançando. Pensamentos e memórias se entrelaçam e passam a dançar através de um pincel atômico, compondo rabiscos que projetam a minha imagem num papel sobreposto na janela de vidro.



Neste instante, o elemento parede cria corpo, desvinculando-se do que simbolizava a barra nas aulas de dança. Sinto que me desvinculo do que me prendia no processo de criação e passo a interagir apenas com os aventais e com a imagem rabiscada ao fundo da sala. Esta sensação passa para o corpo que consegue reconhecer este novo espaço como parte constituinte do processo de criação, tornando-se mais leve e mais fluída, estabelecendo alianças entre as palavras, as imagens e o corpo (Fig. 22).

Os rabiscos desafiam meu corpo entre formas e (de)formas alinhadas e desalinhadas nos papéis e pelo espaço. Sou tomada por deslocamentos que escrevem o que estou pensando, e a tese passa a dançar em meu corpo através de uma metodologia que encontra, na busca pelo fôlego, entre escrever e dançar, sua própria singularidade, passando a constituir o processo da *Dançografia*.

Como poderia estar escrevendo esta tese se não tivesse sido permitida, primeiramente, dançar estas palavras? A escrita me move, de início, no espaço, sem formas, para depois encontrar alinhavos no papel. Terá sido necessário passar pela experiência do balé clássico para perceber que meu corpo não aceitava formatações porque a minha escrita artista não se encaixaria em linhas retas, e formatadas por um teclado virtual que precisa ser justaposta em linhas infinitas? Necessito da liberdade que os diferentes espaços permitem para criar este processo de uma artista docente.



Sinto a dança no espaço pelo toque, pelo cheiro, pelo ouvido, pelo olhar, pelo paladar, mas principalmente pelo coração. Sou conduzida a várias deformações que a dança me permite. Este amplo espaço com poucos materiais na sala, permite a liberdade de criação (Fig. 23). Cortinas balançando, ruídos de conversas, cheiros, sombras, rabiscos de movimentos de uma dança constituída com a escrita e sobrepostos às cortinas das janelas transformam-se em potência e fôlego para escreverem com o corpo pelo espaço e pelas linhas retas de cadernos ou no digitar das letras do teclado do computador, uma metodologia própria de um artista escrito e dançado.

A escrita perde sua formatação e passa a dançar pelas inúmeras linhas, o movimento que a dança propõe pelo espaço. Percebo que a narrativa começa com a aliança entre pensamento e movimento, elencando atos sem fim, que conduzem a continuidade do processo, com pausas e silêncios, e com trocas de velocidades que permitem a recuperação do fôlego.

Sou conduzida por um fio rítmico de intensidades, produzido ao passo em que vivencio experiências com a dança e salto em camadas de passado, trazendo em mãos, elementos que fazem pulsar um processo de criação em dança no qual um corpo outro se faz presente, um corpo outro traduzido em dança escrita, *Dançografia*.

Tais elementos recolhidos em diferentes temporalidades, ora são trazidos em sua materialidade (sapatilhas, aventais, imagens), ora são evaporados por sopros, respirações e movimentos criados 'com' o ar (que adentra, circula, e sai do corpo, em diferentes intensidades, pulsações). Um ar que ao transitar pelo corpo, se torna outro, assim como o próprio corpo, que a cada movimento em núprias com o presente, se inventa outro.

A inquietude de um corpo em cena de uma não representação. A apresentação de um corpo que é movido com o ar que é inspirado e expelido em diferentes intensidades. Ar/música/dança. Relação entre corpo, ar e intensidades de sensações que experimentamos com a vida.

Toda dança necessita de pausas, necessita de potência. É preciso girar, caminhar, movimentando o passado e o presente, percebendo como o corpo reage ao escrever e ao dançar tais lembranças.

Ao barulhar essa escrita, dancei com a alma os ruídos que me atordoavam. Utilizei-me da técnica sobre a poética. Me apropriei da imagem potencializando e trazendo tudo que há em mim. Consistência física. A densidade. Diálogo com o texto escrito. O fôlego, a escrita que vem da imagem. Os espaços de silêncio. A música é o meu silêncio que ofega!

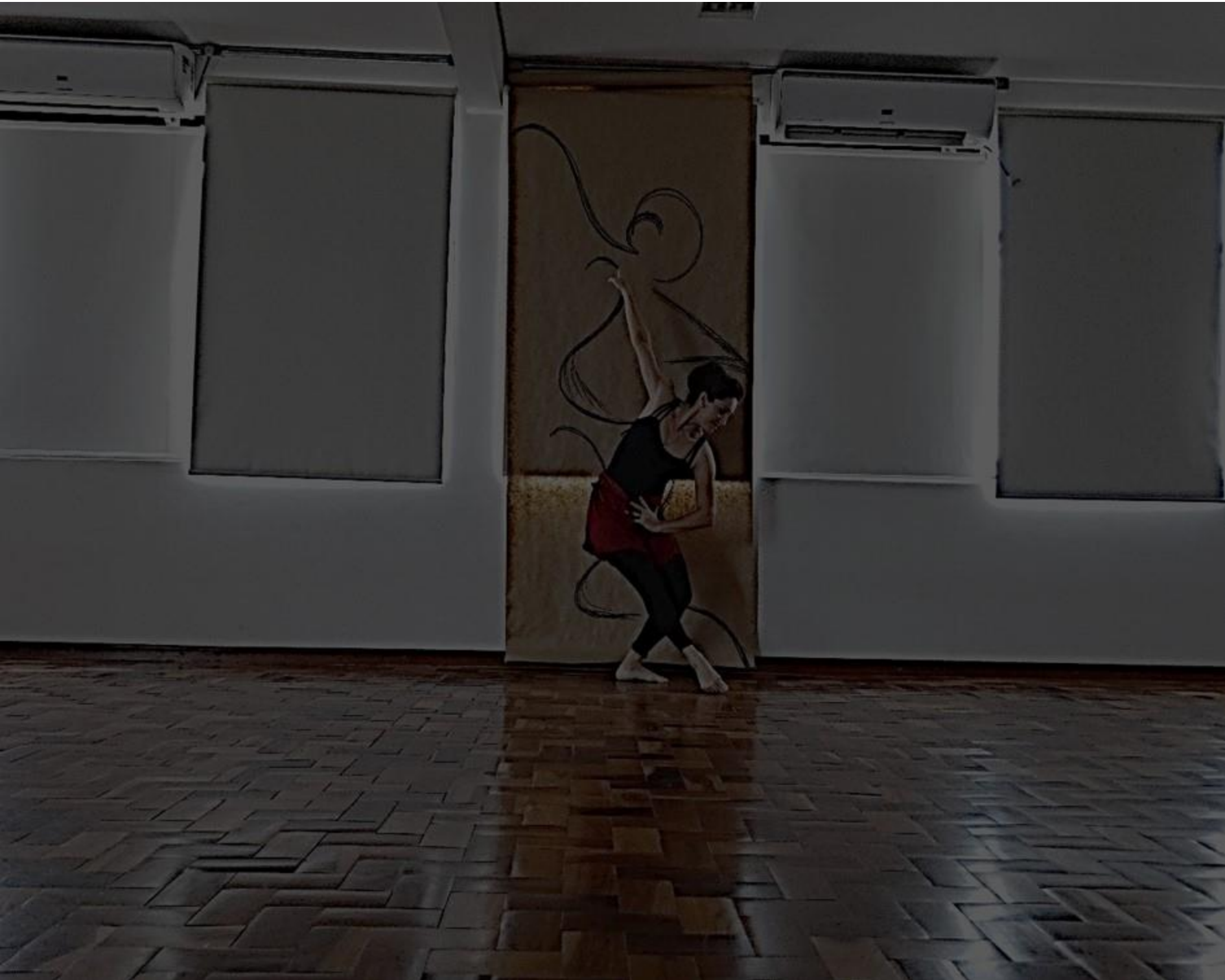
Rengel (2012, p. 28) menciona que “escrita provém do procedimento metafórico do corpo e se faz em metáfora, ou em hipérbole metafórica”. O corpo seria tomado por emoções, imagens de dança, pensamentos e tantas outras formas para colocar-se no papel de escritor.

Escrever, para Rocha (2012), não seria, necessariamente, a imposição de uma expressão a uma matéria vivida. Por este motivo, busquei também na dança, narrar um processo de criação que proponho a seguir, através da observação dos movimentos que as imagens promovem (Figs. 24 e 25).



Escrever sempre diferente de mim. Escrever de um modo que não seja fusão, projeção nem identificação com ninguém implica afirmar um princípio de diferenciação no próprio interior da escrita, que aspira à exterioridade absoluta (CORAZZA, 2006, p. 23).

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 2009, p. 17).



Assim, há evidências de que alguns desses pensamentos-imagens se processam de modos específicos no corpo artista. Esta especificidade não está nas “coisas” que elas representam mas no “modo” como operam (GREINER, 2005, p.109).

QUARTO ATO

Fôlego para um novo dançar: dançografar

Quando passei a escutar a minha música, dancei a dança dos meus ruídos. Os sons que escuto em mim, dançam a escrita da minha alma. Sou música e poesia rabiscados no chão e sintetizados no computador. Não sinto a escrita sem que a dance primeiramente. Toda vez que vou escrever, primeiramente, danço. Dançando percebo as letras compondo palavras pelo espaço num circuitar de movimentos que deslocam meu pensamento a inúmeras possibilidades de criação corporal. Sinto a minha dança escrevendo entre saltos e rodopios o que num papel preso não consigo perceber. O que movimentam minha escrita são meus barulhos internos e o como consigo acalmá-los. O corpo inscreve a minha dança no espaço, ao salto que minhas tensões escrevem a dança no papel toda vez que tento condensar, em palavras, a escrita do movimento que habita em mim. A amplitude e a leveza que meu corpo consegue, escrevendo pelo espaço, é intercalada pela tensão do espaço que me é reservado para a escrita.



Corpo artista

Quando se trabalha com a própria experiência, trazendo experimentos e acontecimentos “o corpo artista faz com que tais vivências ressoem e perdurem movendo cadeias racionais, afetivas e imaginativas que podem reverberar em diferentes formas de reação e expressão” (BERTÉ, 2018, p.138). Desta forma, o corpo artista passaria por um processo de auto-conhecimento (Fig.26).

Enquanto danço sou tomada pela escrita do corpo, pelo espaço buscando escutar entre sussurros e respirações, o que o corpo produz. É quando o corpo propõe algo que me move para além do espaço físico compondo um barulhar na técnica do balé clássico, tomando consciência de que a dança assume sua espontaneidade.

Quando estes pensamentos tecem conexões num emaranhado de sinapses, sinto que é o momento ideal para criar pelo espaço, deixando que as formas propostas no papel ganhem sentido e se deixem ser percebidos pelo corpo. Assim, entre escrita e dança vou compondo um artistar escrito dançante e um artistar dançante escrito que pode ser vivenciado pelo artista dançante em seu processo de criação. Como poderia estar aqui narrando esta experiência se não tivesse permitido ser corpo dançante num Programa de Pós-Graduação em Educação, elencando caminhos para uma docência artista em dança?

A pretensão desta pesquisa foi além de experimentar fórmulas para uma docência artista em dança. Foi propor uma escrita a partir do corpo que dança e que chega no papel, em composição de frases, que possa levar o artista a questionar sobre este fluxo de dançar no papel e, pelo espaço numa via de mão dupla, respeitando a individualidade do artista docente ao compor um processo de criação a partir de suas experiências.

Ao estabelecer pausas entre movimentos no processo de criação, percebi que a escrita acontecia de forma fluída e verdadeira. Quando deixei que a dança da caneta e do teclado acontecesse através do pensamento/movimento, percebi que a escrita acontecia com maior leveza e fluidez.

Foi preciso despir algumas formas para vestir algumas deformações que o corpo propunha com as experiências vividas neste percurso. O próprio experimento do processo de criação em tese despertou novos sentidos para pensar uma docência artista em um Programa de Pós-Graduação em Educação, em uma linha de pesquisa em Educação e Artes. A partir de um corpo artista dançante que se inquietou com possibilidades docentes, artizando um pensamento, movimento narrado em dança para se fazer compreender, foi possível perceber novos parâmetros de se trabalhar com a docência artista em dança na Educação. Foi necessário então propor uma escrita a partir do corpo que dança e que chega no papel, podendo levar o artista a questionar sobre este fluxo de dançar no papel e pelo espaço.

A *Dançografia*, aqui proposta, encontrou espaços de suspiros entre corpo e escrita que passou a dialogar com o artistar até então presente nos Programas de Pós-Graduação em Educação. Neste intuito, pensar uma metodologia que teve início com a bricolagem e que encontrou fôlego no próprio processo de criação, despertando um novo pensar, movimentar uma escrita dança, alçando saltos e giros para a licença poética de dançografar um processo, foi o desafio mais prazeroso deste processo em tese.



Passei então a pensar sobre um processo de criação que contemplasse “ações do corpo artista imbricadas a todos os processos vitais que envolvem suas interações com o ambiente e a produção de imagens/representações mentais sobre essas” (BERTÉ, 2018, p. 242).

Ao tentar pensar e observar o processo de criação ocorrido no decorrer desse percurso, todas as imagens que aqui serviram como registro, passaram a fazer parte do processo. A intenção de registrar, a partir do olhar de uma câmera fotográfica, por diversos ângulos, sem a interferência de uma terceira pessoa no ambiente de criação, proporcionou este outro olhar, de uma pesquisadora que sentia/percebia a dança em registro, recebendo códigos e formatos estáticos que para o leitor tenha a intenção de provocar um deslocamento, um movimento durante a leitura das palavras escritas (Fig. 27).

Para Berté (2018, p. 242), poderíamos pensar o processo de criação como movimento percebendo “o percurso do corpo criador como um itinerário não linear, constituído de tentativas, uma rede de tendências, acaso, estabilidade e, instabilidade”. E, assim, foi.



Deste modo, através do registro de imagens durante o processo de criação, somado a imagem matriz da primeira apresentação de balé, quando tinha ainda doze anos de idade, sonhando com a imagem da bailarina como descreve Silva (2017), sobre o imaginário simbólico da representação feminina como sendo uma “imagem da bailarina delicada, diáfana, vestida com *tutu* cor de rosa, rodopiando delicadamente ao som de uma música suave diante dos espelhos de uma caixinha de música” (SILVA, 2017, p. 109), promovi um encontro entre esta bailarina de trinta e um anos atrás com a bailarina de agora, que é acompanhada por outras percepções e afetos de um corpo movente (Fig. 28).

Pensando num corpo que escreve e dança sua própria escrita, Silva (2017) situa o corpo-escrita como sendo protagonista, elaborando sua própria palavra através de seus gestos e movimentos, promovendo uma união entre o agir e o sentir do corpo. Este, teria capacidade de “escutar sua voz sem censuras, aceitando seu corpo e seu discurso. É o corpo corajoso que expressa seu ser no mundo, tornando-se capaz de romper paradigmas” (SILVA, 2017, p.105).

Quando passei a perceber que vários espaços compunham o processo de criação desta tese, parei para perguntar-me que espaços eram esses que ainda tornavam vazios o meu corpo. Procurava em espaços externos promover meu próprio processo de criação, quando o principal espaço estava em mim, no meu corpo. “O corpo é espaço, sujeito, o elo que amalgama o político e o pessoal, o íntimo e o social” (BERTÉ, 2018, p. 288). A partir do momento em que percebi o principal espaço deste processo, a escrita fluiu inscrita no corpo.

Por diversos momentos percebia minhas mãos fugindo do papel, tentando encontrar espaços que ampliassem o ato de escrever. Fui permitindo que este corpo adquirisse forma pelo espaço, para depois transcrever, por entre linhas, suas nuances de movimentos contidos.

*Dou por desperdiçado todo dia em que não se dançou...
Dançar em todas as suas formas não pode ser excluído do currículo da educação nobre.
Dançar com os pés, com ideias, com palavras.
É preciso acrescentar que também se deve dançar com a caneta*

(LIMA, 2017)

Dos espaços que desenham a minha escrita e que me transformam como pesquisadora, sinto as interferências das observações e das ações perante os cenários que foram sendo tecidos entre essas narrativas. Os fatos que antecedem e que procedem o processo, produzem sentido com o corpo deste texto e com o corpo que dança o processo de criação.

Como encontrar sentido em folhas de papel que deveriam barulhar e movimentar uma escrita performada pela dança que aqui habita? Como seria se, ao invés de ler esta tese, você pudesse dançá-la?

Palavras que deram sentido a este processo e que conduziram-me à inúmeras possibilidades dançantes.

Avental
Avental

c
Corpo

r
p
o

Docência
Docência artista

Parede
Parede

Respiração
Respiração

Escuta de
Escuta de si
si

Processo de criação
Processo de criação

Dança
Dança teatro
teatro

Ao perceber o corpo criando uma escrita pela sala, lancei-me ao papel e escutei, transcrevendo por linhas retas e tortas, uma dança de possibilidades da escuta dos meus ruídos (Fig. 29). Não percebia mais meu corpo, era o corpo que me percebia e foi dando forma ao pensamento que passou a ser observado e narrado pela dança que ali estava acontecendo; e aconteceu...

Assim, estes encontros foram se tornando possíveis a partir da escuta de um corpo que insistia em barulhar seus movimentos. Ao aquietar, novas possibilidades vieram à superfície.

Ao permitir-me envolver por fluxos de intensidades e processos de criação, sou a todo instante invadida por memórias de trabalhos anteriores. Falas de professores e diretores que foram fundamentais para que o trabalho criasse corpo e o corpo criasse o trabalho. Percebo e sinto meu corpo dialogando com experiências passadas. Estes registros foram importantes, mas o novo permitiu que o processo de criação visitasse estes locais da memória que reservaram espaços para que outras possibilidades fossem experimentadas (diário do processo de criação).

O que me fez dançar no silêncio de uma sala vazia, em que os espelhos estavam atentos a todos os movimentos que fazia, e foram registrados pela lente de uma câmera que me acompanhou durante todo o processo de criação, foi a necessidade de expressar, em movimentos, compondo com as palavras.

Passei a perceber que tudo o que estava à minha volta desempenhou um papel fundamental para que o corpo se disponibilizasse à criação. Os ruídos de uma sala afastada de todo e qualquer movimento, e sons cotidianos, me instigaram a escutar a mim mesma.

A leitura das palavras escritas e das palavras dançadas, criam este corpus textual que denominam esta tese como uma experimentação em educação e artes, para além das páginas impressas, chegando num corpo que está impresso pelas memórias aqui dançadas.

Sigo escrevendo sobre um tempo em que as coisas efêmeras tomaram conta da minha existência. A partir disso, torna-se perceptível que os fatos não dispõem mais de um tempo previamente idealizado, para que aconteçam. Aceitar passar por um processo de criação foi a dança que dancei nesta etapa.

O que pude notar durante o processo de criação, foi que, por trazer diversas influências com relação à minha formação, foi preciso um tempo próprio para que a criação fosse aos poucos sendo produzida, fazendo com que, através de repetições exaustivas, um tempo que fora passado, através de recordações, pudesse mesclar-se com o tempo presente, criando um instante: o aqui e agora. Este instante, por ora, era advindo de marcas pessoais e temporais causando uma aproximação da minha parte quanto às experiências frente às artes da cena, que aqui, seriam perpassadas pela dança clássica e pelo teatro. Parti do princípio de que, com minhas experiências e vivências, elencaria algumas palavras chave que tinha, inicialmente, como disparador para as memórias.

Neste sentido, falar sobre o tempo deste processo de criação, seria como estar abordando sentidos que conduzem às memórias num tempo singular, trazendo registros impressos em meu corpo. Tais memórias e registros só foram possíveis de serem acionados quando silencieei meu corpo passando a escutar os ruídos internos, sem resistências, na íntegra, utilizando-me da respiração como melodia para seguir seu ritmo.

Ao respeitar meu tempo de criação, passei a reposicionar-me como docente artista, compreendendo os avanços e as pausas que criavam alianças, permitindo-me respeitar as limitações de um corpo e de uma escrita inquietos; na produção de algo que fizesse sentido a esta pesquisa. Os caminhos que percorri ritmaram meus impulsos afetando a escrita, fazendo-me perceber que o corpo estava sendo conduzido a uma *Dançografia*, como uma esfera metodológica que abraçava este processo de criação de uma escrita afetada pela dança e de uma dança que foi amparada pela escrita. No decorrer destes quatro anos de doutorado, busquei uma metodologia que ia além das comumente utilizadas. Encontrei na bricolagem, uma possibilidade de aproximação neste processo. A *Dançografia* aliou-se neste percurso quando passei a buscar um caminho que abarcasse anseios que almejava enquanto docente e artista. Assim, iniciei um processo de percepção de um corpo que se compreendia enquanto dançava, e a escrita tentou compreender o corpo tal qual ele se manifestava. Ao estabelecer uma aliança com o tempo, fui percebendo nuances no processo de criação que se somaram ao corpo que dançava e escrevia no/pelo movimento. A escrita dançada, deste processo, ficou impregnada de um fôlego que vinha e voltava. Cada momento eram sopros que aconteciam, elos que foram aos poucos se constituindo e dando corpo ao processo de criação.

Portanto, estabeleço aqui uma forte relação e dependência do tempo com a memória, intensificando a tendência de se ter em mente, que o tempo é individual e subjetivo no processo de criação, e que as vivências e experiências, lançam seus sentidos às margens do processo de criação. Relação esta que ocorre quando o pensamento e o movimento estabelecem uma aliança.

Seria como se todos os sentidos fossem acionados em sintonia, criando também outros novos como a 'percepção' e o 'tempo', que se relacionaram com os demais lançando uma interdependência para que ambos funcionem de forma harmônica, criando sentidos e razões para estarem à margem dos processos de criação.

Para Rengel (2012, p. 21-22), torna-se relevante pensar que “na escrita da dança tais noções de evocar, recuperar em situações futuras traz uma temporalidade não dada de antemão”. Assim, o que foi elaborado no passado será diferente no presente e no futuro.

Assim, fui percebendo que as experiências com o balé foram as marcas mais profundas neste processo de criação. As dores, o cansaço, o não desapego à técnica, o uso da sapatilha de pontas e dos tutus, estavam registrados em mim. No decorrer do processo, me permiti fazer e trazer algumas nuances, que em forma de fragmentos, narraram a construção deste processo de docência artista em dança.

Foi necessário deformar o corpo para formar o artista em uma bailarina para poder atuar como professora. Na época em que recebi o diploma que me habilitava a trabalhar como professora em escolas de dança (1998), já havia me formado em licenciatura plena em Educação Física. Percebi, então, o quanto temos de suportar para sermos consideradas bailarinas clássicas. A partir daí, passei a questionar as estudantes que frequentavam as aulas, e a orientá-las com mais rigor sobre os cuidados com o corpo, para que, desse modo, evitassem dores desnecessárias.

Fui aos poucos trilhando um percurso em docência, em dança, que me permitiu fazer escolhas quanto ao que considerava ser mais potencializador na formação de um artista docente em dança. Passei a perceber a importância do balé clássico em minha formação, mas também me permiti perceber que outros modos de fazer dança poderiam, também, complementar a minha formação para atuar como professora.

Hoje, tendo passado pela experiência de atuar, tanto como artista da dança, quanto como docente da dança em escolas e academias, trago em meu olhar a concepção da importância do conhecimento corporal para trabalhar com o ensino da dança. O que neste caso me habilitou foi a fusão entre a experiência como bailarina e a formação em licenciatura plena em Educação Física.

Foi necessário transitar entre as duas formações acadêmica para conceber a docente em dança, trilhando assim, um percurso de alianças sobre a importância de uma formação superior em dança.



O silêncio me move e me transforma. Produz em mim a inquietação, a escuta do meu corpo, das minhas potências e das minhas limitações, do que dói em mim e do que consigo ir além na exaustão. Por vários momentos tentei resgatar movimentos que antes fazia com facilidade, mas fui dominada pela falta de fôlego. Tive que lutar comigo mesma, pois a vontade e a lembrança eram mais fortes do que a aceitação de um corpo que já não respondia ao mesmo estímulo, como há algum tempo atrás. Tive que aceitar este novo corpo passando a escutar o que poderia me apropriar e que ainda fazia parte das minhas memórias corporais (Fig. 30).

O relógio fazendo tic tac, as cortinas balançando na velocidade do vento, as árvores com seus galhos chacoalhando e a minha respiração que ofegava com forte calor que entrava pelas janelas. Os pássaros voando e os aviões quase pousando no aeroporto próximo à UFSM... quantos estímulos... Já não estava mais sozinha. O que achava ser um silêncio e uma solidão, tornou-se ruído e companhia. Quando passei a perceber as imagens que eram refletidas pelos espelhos e pela lente da câmera fotográfica, notei que estava sendo observada o tempo todo e que tudo seria registrado. A dança passou a ser a escuta de mim mesma através do pensamento que se transformava em movimento. Meu corpo era conduzido pelo espaço, numa dança que era motivada por tudo o que estava à minha volta.

Levei comigo elementos que foram significativos e essenciais para que o processo de criação iniciasse. Foi preciso experimentar e inaugurar possibilidades que trouxessem, em meus pensamentos, as memórias com a dança, tais como os aventais que utilizava, como sapatilhas, as sapatilhas de ponta das aulas de balé e os tutus que utilizei em diversas apresentações.

Por vários momentos deitei-me no chão e me permiti, através do cheiro que estes elementos continham, acionar as memórias de tudo o quanto marcou minha trajetória como artista e docente da dança. Fui reconstruindo com outro corpo, um novo olhar, uma outra história, uma nova maneira de ser e fazer dança, com um ar de liberdade e permissividade mediante todos os experimentos passados.

Tive que passar pelo processo de redescobertas de um corpo que passou por suas mais extensas experiências em contato com a técnica do balé para me permitir experimentar um corpo outro, um corpo que, ainda com uma técnica impregnada, foi transformado pelos anos que passaram e pelas gestações que me acompanharam. A transformação agora já não é mais sobre uma estética, mas sim, sobre um modo de perceber o corpo e tudo o que está à sua volta.

Foi moldando e construindo o processo de criação que parti da escuta de mim mesma e do espaço físico. Optei por não trabalhar com música, mesmo tendo tido vontade, pois era necessário escutar a música que aquele espaço e o meu corpo naquele espaço, naquela situação singular, oportunizava, respeitando o tempo de cada coisa.

A velocidade mental estava em desacordo com a velocidade corporal, gerando uma ansiedade no decorrer do processo, o que me fez respirar mais e utilizar-me dos ruídos respiratórios e dos movimentos que meu corpo executava, para assim explorar, selecionar e montar o processo.

Durante todo o percurso do processo de criação, sentia como se meu corpo fosse um carimbo que ia deixando marcas pela sala na qual criava os movimentos e essa sala foi produzindo marcas em mim, permitindo sensações que estimularam o processo.

Dos lugares que tive para a escrita, trago os sentidos que me impulsionavam a saltar e tentar ir além. Como uma dança constante, me permiti escutar o que os novos espaços propunham como estímulo para a escrita, e, assim fui compondo uma dança escrita e uma escrita dançada (Fig. 31).



*'Nos passos do devir
dança escrevi
dançando e encontrei
em mim o que
sonhava no outro'.*

CONSIDERAÇÕES EM CURSO

O prazo legal para finalizar acabou, mas ainda há tanto por fazer...

Sinto-me exausta, mas os pensamentos seguem em fluxo, pensamentos que se sobressaltam em meio a tantas (mu)danças que nos permitem problematizar os espaços que ocupamos como docentes artistas. Estas composições, aqui produzidas, podem ser um dos espaços que o território da educação, e da pesquisa em educação, podem aprender 'com' um processo de criação em dança.

Por outro lado, essa escrita acadêmica pôde aprender com a dança uma possibilidade de pensar um corpo que pôde ser performado pela sua dança, em sua escrita, a partir da escuta de si. A aliança entre escrita e dança produziu outros sentidos quanto a percepção corporal de uma docente artista em dança, como o corpo sendo um espaço aberto em formação, que vai sendo experienciado e redimensionado por outros sentidos que perpassam seus afetos.

O anseio em (per)formar algo que meu pensamento conseguisse traduzir através de movimentos, conduziu-me a uma (deform)ação da dança, de códigos ditos e enraizados que oportunizaram uma escuta dos ruídos que desejavam desprender-se. A partir desta escuta, reinventei, em meio ao processo de criação, uma docência artista em dança, que promoveu alianças entre a escrita de um corpo que dança e a dança de um corpo que escreve, a Dançografia em processo.

Estes ruídos foram escutados no silêncio de um corpo que gritava em seus movimentos. Em um corpo que se permitiu o experimento de cada segmento, levado à exaustão. Assim, ia e voltada, acordando parte a parte um corpo que foi sendo redescoberto no silêncio e na solidão de um trabalho solo.

Fui lentamente percebendo um corpo que se mostrava entre pensamento e movimento; explorando, selecionando e montando partituras que foram narrando experimentos em composição, mesclando e sendo dosados pelo fator tempo, em que a regência foi feita pela

respiração que respeitava as limitações de um corpo tomado por técnicas e vivências com dança, mas também como professora de dança.

Enquanto ia escrevendo, percebia um corpo inquieto dançando em cada forma que as palavras desenharam no papel. Sentia meus músculos movimentando na escrita. O corpo passou então a descrever a dança que impulsionava e era impulsionado pelas palavras. A escrita foi acontecendo, dançando letras, palavras, frases, parágrafos, páginas, capítulos, imagens, sensações, impressões e pensamentos. Cada leitura que se somava à pesquisa, era reinventada pelo movimento do corpo que buscava sorver o que o autor tentava movimentar com suas palavras. Assim a escrita passou a ser artistada com a dança.

*O tempo que me coube, aliou-se ao fôlego que busquei neste processo. Os referenciais aqui utilizados foram compreendidos por um corpo dançante que leu em atos cada movimento que a escrita propunha. Foi desafiante promover o encontro entre o corpo que escreve preso a uma cadeira e a uma tela de um computador a sua dança e, o corpo que escreve pelo espaço a sua dança livre e solta, movendo e (como)vendo essa *Dançografia* em processo de criação.*

As palavras foram criando sentido com a possibilidade de dançá-las, trazendo os movimentos de uma vida, produzidos outrora, em pulsações do aqui e agora fortalecendo a licença poética aqui denominada Dançografia, contemplando o corpo que escreveu e que foi afetado pela sua dança e o corpo que dançou e foi afetado pela sua escrita. Por vezes, fui pausada pelas mãos que dedilhavam o computador para permitir-me utilizar o espaço vazio da sala com vários segmentos corporais compreendendo o que tanto buscava expressar entre palavras e simbologias. Um termo apenas seria pouco para traduzir o que o corpo escrevia pelo espaço. Para propor uma metodologia que criasse alianças entre corpo e escrita, foi necessário permitir-me, ao percurso do experimento, de um processo de criação somado aos relatos de um corpo que passou por vários aprendizados e que foi reinventado em um processo de criação no presente.

Este corpo que narra essas palavras, de modo a tentar sintetizar tudo o que viveu, que escreve e é inscrito por elas, Baldi (2017, p.47) denominou como “corpografia” que é “este

corpo-sujeito que a dança buscou” e pode ser entendido, então, “como um corpo escrito e inscrito, um corpo que escreve e inscreve”.

Respirando juntamente com outras fontes como Pereira (2010), que encontrou na autora Leda Maria Martins (apud RAVETTI; ARBEX, 2002, p. 88), num estudo sobre as línguas do banto do Congo, o verbo chamado ‘tanga’ que faz referência ao ato de escrever e de dançar sendo a mesma coisa. “A memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance” (PEREIRA, 2010, p. 73).

*Se “o próprio corpo é texto e, ele, em movimento, produz escrituras, posso, então, movimentar-me para narrar-me”? (BALDI, 2017, p. 49). Percebi que se fazia necessário silenciar inquietações corporais com o exercício da escuta e da respiração para perceber o que o corpo queria dançar e expressar em palavras. Com este exercício o corpo foi sendo conduzido pelo espaço, criando a licença poética *Dançografia*, revelando o corpo que dança a sua escrita e que escreve a sua dança, atravessado por formações e deformações de uma docência artista*

em dança num processo de criação. No anseio de escrever esta tese, a vida e a docência dançaram em linhas de escrita.

Dançar é escrever com o corpo um pensamento pelo espaço. Quando escrevo, desenho no papel uma dança de palavras imaginadas e concebidas pelos movimentos dos pensamentos, potencializando assim, possibilidades de uma escrita acadêmica dentro de um Programa de Pós-Graduação em Educação que nos fortaleça em nossas formações; na verdade “estamos sempre nos formando e sempre criando novas corpografias” (BALDI, 2017, p. 54).

Em meio a tantos questionamentos retomo a questão central desta tese: “o que o território da educação e da pesquisa em educação pode aprender “com um processo de criação em dança”? Como minha pergunta é mais ampla, como se anuncia, as possibilidades poderiam ser, então, maiores, e outras composições poderiam ser realizadas, rascunhadas ou apontadas, deixando assim, rastros da minha dança para outras pesquisas. A Dançografia aqui concebida como uma licença poética e passou a ser uma ferramenta metodológica para um processo de

criação. A escrita em si não teria dado conta desta tese. Foi preciso trazer a Dançografia para que o diálogo acontecesse entre a minha escrita e a minha dança.

Escritas que perpassam pelo corpo que dança... A dança que acontece na escrita em processo... o que se inscreve no corpo que dança, e um corpo que dança e é performado pela escrita... Dançografia em processo de criação: uma docência artista em dança!

REVERÊNCIAS

ABRAÃO, M. H. M. B. (Org). **A Aventura (Auto)Biográfica**: Teoria e Empiria. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ACHCAR, D. **Balé uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ARRUDA, S. **Arte do movimento**: as descobertas de Rudolf Laban na dança e ação humana. São Paulo: Editores Associados, 1988.

AVERSA, P. C. Bricolagem: procedimento artístico e metodológico. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 1038-1050. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/paula_carpinetti_aversa.pdf>. Acesso em: 22 mar., 2018.

BALDI, N. Es(ins)critas do corpo dançante: narrativas singulares e plurais. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 2, n. 4, p. 41-56, jan./abr. 2017.

BENJAMIN, W. (Ed.). **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSOHN, I. P.; BERGSOHN, H. **The makers of modern dance in Germany**: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, 2003.

BERTÉ, O. S. **Dança contempop**: corpos, afetos e imagens (mo)vendo-se. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015.

_____. **O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2018.

BERTÉ, O. S.; MARTINS, R.; TOURINHO, I. Visualidades contemporâneas com Pina Bausch e Madonna: outros modos dos corpos (se) (mo)verem. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, Ano VI, n. 10, p. 38-57, mar. 2013.

BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CORAZZA, S.M. **Artistagens**: filosofia da diferença e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual da educação. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 3, p. 1009-1030, set./dez. 2012.

FERNANDES, C. **O Corpo em Movimento**: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas, 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Princípios em Movimento: o aprendizado da dança clássica indiana através do Sistema Laban/Bartenieff. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 9, 2007.

_____. Princípios somático-performativos no ensino e pesquisa em criação. In: MARCEAU, C.; SOARES, L.C. C. (Orgs.). **Teatro na Escola**, reflexões sobre as práticas atuais: Brasil-Québec. Salvador: PPGAC/UFBA, 2013. p.105-115.

GARIBA, C. M. S.; FRANZONI, A. Dança Escolar: uma possibilidade na Educação Física. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 155-171, Porto Alegre: UFRGS, 2007.

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

_____. Articulações do corpomídia na dança. **Ensaio Geral**, Belém, v. 2, n.3, jan-jul, 2010.

KATZ, H. Vistos de Entrada e Controle de Passaportes da Dança Brasileira. In: CAVALCANTI, L. (Org.). **Tudo é Brasil**. Rio de Janeiro, 2004. p. 121-131.

KINCHELOE, J.; BERRY, K. **Pesquisa em educação**: conceituando a bricolagem. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LABAN, R. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, J. **Pedagogia profana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LIMA, D. **O que pode o corpo**. [Entrevista disponibilizada em 31 de maio de 2017, a Internet]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gR58vYHmEnQ>>. Acesso em: 10 maio 2018. Entrevista concedida a Viviane Mosé. Acesso em: 10 maio 2018.

LODDI, L.B.R. **Casa de bricolador(a)**: cartografias da bricolagem. 2010. 146p. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

LOPONTE, L. Arte da docência em Arte: desafios contemporâneos. In: OLIVEIRA, M. O de (Org.) **Arte, Educação e Cultura**. 2.ed. revista e ampliada. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015. p. 215-231.

MARQUES, I. Dança: escolha a escola. In: SANTOS, R. C. dos, RODRIGUES, E. B. T. (Org.). **O ensino de dança no mundo contemporâneo**: definições, possibilidades e experiências. Goiânia: Kelps, 2011. p. 41-56.

NUNES, A. Sobre a pesquisa enquanto bricolagem, reflexões sobre o pesquisador como bricoleur. **Revista Digital do LAV**, v. 7, n. 2, mayo-agosto, 2014, p. 30-41. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337031808003>>. Acesso em: 2 maio 2018.

OLIVEIRA, V. F. A escrita como dispositivo na formação de professores. In: PERES, L.M.V.; ZANELLA, A.K. (Org.). **Escritas de autobiografias educativas**: o que dizemos e o que elas nos dizem? Curitiba: CRV, 2011.

OLIVEIRA, M. O. de., CARDONETTI, V.K.; SANTOS, C.A. dos; GARLET, F. R. Revezamentos entre teoria e prática: movimentos que acionam outros modos de pensar o ensino da arte. **Revista Portuguesa de Educação**, Minho, Portugal, v. 31 n. 1, p. 94-107, 2018.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

_____. **Criatividade e Processos de Criação**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

PEREIRA, S. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de EX-BOÇO**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RENGEL, L. Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 19-30, jul./dez. 2012.

RENGEL, L.; MOMMENSOHN, M. **O corpo e o conhecimento**: dança educativa. n. 10. p. 99-109. São Paulo: FDE, 1992. (Série Ideias).

RENGEL, L. P.; SANTOS, J.F. Pelo ensino de uma dança desobediente: reinventar o homo aestheticus em metáforas ativistas negras. In: ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 5, 2017, Natal. **Anais....** Natal: ANDA, 2017. p. 330-349.

RIBETTO, A. **Experiência, experimentações e restos na escrita acadêmica**. In: CALLAI, C.; RIBETTO, A. (Org.). Uma escrita acadêmica outra: ensaios, experiências e invenções. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.

ROCHA, T. **Escrita de processo/escrita de dança**. Anais. VI Congresso da Abrace, 2012. Porto Alegre; UFRGS, 2012.

_____. Por uma docência artista com dança contemporânea. In: GONÇALVES, T. et al. (Org.). **Docência-artista do artista-docente**. Fortaleza: Artistarias, 2012.

ROCHA, T. **O que é dança contemporânea?** – uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões criativas, 2016.

ROMANOWSKI, J.P.; ENS, R. T. As pesquisas denominadas do tipo “Estado da Arte”. **Diálogos Educacionais**, Curitiba, v. 6, n. 6, p. 37-50, 2006.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 4. ed. São Paulo/FAPESP: Annablume, 2009.

SBORQUIA, S.P.; GALLARDO, J.S.P. **A dança no contexto da Educação Física**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006.

SERVOS, N. Pina Bausch – Wuppertal Tanztheater – **Oder Die Kunst, Einen Goldfisch Zu dressieren**. Seelze-Velber: Kallmeyer’s Verlang, 1996.

SILVA, D. G. N. **Corpo – Escrita no balé**: para repensar o corpo doce da bailarina da caixinha de música em uma pesquisa em educação e arte. 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2017.

SILVEIRA, S.S. da. **Técnica e(m) Criação Somática**: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos princípios e fundamentos corporais Bartenieff. 2009. 234 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SINGER, C. **Para onde vai com tanta pressa, se o seu está em você?** Martins Fontes, São Paulo, 2005.

STRAZZACAPPA, M. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Caderno Cedes**, São Paulo, v. 21, n. 53, p. 69-83, abr. 2001.

_____. **Educação Somática e Artes Cênicas**: princípios e aplicações. Campinas: Papyrus, 2012.

STRAZZACAPPA, M.; MORANDI, C. **Entre arte e a docência**: a formação do artista da dança, Campinas, SP: Papirus, 2006.

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório de percepção. In: COURTINE, J, CORBIN, A.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do Corpo**, 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 509-540.

TAVARES, R. (Org.). **O que me move**, de Pina Baush e outros textos sobre dança-teatro. São Paulo: LiberArs, 2017.

TOURINHO, I. Metodologia(s) de pesquisa em arte-educação: o que está (como vejo) em jogo? In: FERRAZ, W. (Org.). **Experimentações performáticas**. Porto Alegre: INDEPin, 2014.

VALLE, F. P. **A disciplina da técnica e a contraconduta da criação**. Revista da Fundarte, v. 9, p. 42-47, 2009.

WALTHER, S. (Ed.). **The dance theater of Kurt Jooss**. London: London Harwood Academic Publishers, 1993.

ZANELLA, A. K. **Escrituras do corpo biográfico e suas contribuições para a educação**: um estudo baseado no imaginário e na memória. 2013. 228 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2013.

'Quando o coração quiser expressar o que está sentindo, dance em todos os jeitos. Esta tese foi dançada com a alma de uma artista que escreveu a sua dança dançando a sua escrita'.

