

UM DIÁLOGO ENTRE A DANÇA CONTEMPORÂNEA E A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY NO CONTEXTO DAS ARTES CÊNICAS: UMA POSSIBILIDADE

Ana Cláudia Albano Viana

Qual foi sua primeira dança?

A dança parece ser tão antiga quanto as mais remotas lembranças da nossa espécie constituída enquanto civilização, talvez até para um tempo anterior a este momento. “*Os homens dançaram todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a semeadura e a colheita*” (GARAUDY, 1980, p.13) e deixaram uma herança para nós, descendentes de um tempo em que ao dançar os gestos de um animal, personificando sua força e flexibilidade, era para o caçador uma possibilidade de vitória ante o bicho caçado. Em nossas vidas, a dança nos convida ao encontro, à celebração nas praças, cortes, entretenimentos e palcos. Seja para nos socializarmos ou enquanto uma manifestação artística, em nossa memória, há de surgir quando solicitadas, lembranças e imagens que nos remetem a esta expressão humana, derivada da raiz sânscrita *tan*, significando “tensão”.

Estas lembranças e imagens, ao nos referirmos à dança teatral, podem remeter-se a um corpo, ou vários, movimentando-se num espaço determinado, coreograficamente calculado e em alguns momentos com um código bem definido. Hoje, é-nos possível dizer que as mesmas já convivem com outras referências e possibilidades, nem sempre explicitamente codificadas e, por vezes, com um movimentar-se quase imperceptível. São frutos provenientes de olhares voltados para perspectivas outras as quais esta arte tem vivenciado e se manifestado sob denominações como dança moderna, nova dança e dança contemporânea.

O reconhecimento da dança contemporânea enquanto um olhar que abre novas possibilidades e parâmetros para a dança apresenta-se, já em seu início, com movimentos operados não somente em um local determinado, como se pertencesse àquele ou a esse lugar. Tanto nos Estados Unidos quanto na Europa surgem manifestações artísticas que trazem em seus âmagos paradoxos e necessidades de se investir no corpo, nas técnicas e nos espaços não somente a partir das transformações sofridas no cerne do contexto artístico, mas também recebendo influências e sentidos vindos do próprio real (NAVAS, 1999). Sem levantar bandeiras contra as escolas e

técnicas do balé clássico, balé moderno e dança moderna, mas, ao contrário disto, absorvendo-os em seu movimento, a dança sob esta perspectiva, manifesta processos de criação também diversos, tanto quantos forem os olhares que existam acerca da mesma, como se cada criador buscasse sua própria interpretação, procurasse desvelar em seu mundo e suas experiências a maneira pela qual pretende investir sua dança, como quer vesti-la e vestir-se dela.

Estabelece-se então, uma dança que parece estar voltada para uma busca não mais tão interessada em expressar os sentimentos que motivaram a dança moderna, nem tampouco em narrar uma história através do movimento, mas na qualidade, precisão e intencionalidade com que este movimento emociona e mantém acesa a experiência do dançarino e sua relação com o público. O movimento deve estar animado, vivo o suficiente para alimentar o caráter relacional da cena e tornar presente o que se encontra nas fraturas e brechas da realidade.

A cena não se preocupa em contar, narrativamente, uma história. Poderá fazê-lo; no entanto, a plasticidade, o agenciamento de desejos outros, as relações humanas, a abertura à diversidade de olhares por parte do espectador, o corpo que conta sua história e experiências e que busca comunicar-se e emocionar-se, juntamente com o corpo que aprecia, são questões que se manifestam como fundamentais e presentes nas intenções, discursos e trabalhos artísticos dos criadores e dançarinos que vivenciam a dança contemporânea (PORPINO, 2006; GIL, 2004; FERNANDES, 2006).

Referidos processos não se caracterizam como algo individual, um discurso particular das experiências dos corpos que dançam, e que somente a eles diz respeito. Trata-se de um diálogo com o outro que aprecia, tecendo cenas e gestos que criam uma rede de significações que fala ao mundo, e por ele é alimentada (TIBÚRCIO, 2005). Não se dança, neste contexto, para si mesmo, mas para instaurar uma relação dialógica, podemos dizer, com o público, numa conversa que deve insistir em ser viva e fecunda. Acerca desta relação dialógica, referimo-nos a situações em que não se pode definir começo nem fim, apenas movimento. *”O princípio dialógico permite-nos manter dualidade no seio da unidade. Associa dois termos ao mesmo tempo complementares e antagônicos”* (MORIN, s/d, p.10).

Uma pesquisa em artes cênicas que busca descrever e refletir sobre estes processos de criação na dança contemporânea, em que os dançarinos-criadores e pesquisadores de seus próprios fazeres artísticos, partem de suas experiências para compor seus trabalhos, necessita de um método de pesquisa que considere a

possibilidade de investigação a partir destas experiências; que, num diálogo com outros sujeitos, construa um caminho possível de ser percorrido, sem que se caia no extremo subjetivismo, hermético, nem num distanciamento que os afaste em demasia do objeto de estudo. Nesta busca, encontramos-nos com a Fenomenologia de Merleau-Ponty.

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada (MERLEAU-PONTY, 1999, p.3)

A escolha pela Fenomenologia enquanto caminho metodológico que perpassará a dissertação a ser desenvolvida no mestrado em Artes Cênicas, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da UFRN, provem da vontade de se encontrar um olhar, no universo acadêmico, que considere o mundo vivido do pesquisador/artista e sua busca pelo diálogo com outros sujeitos acerca de questões que, para ambos, possam ser animadas de sentido e vitalidade. A experiência vivida, provocadora desta pesquisa, pede um desvelar para além da tentativa de compreendê-la não somente a partir do meu olhar, e já resignificando o mesmo, mas também a partir do olhar do outro.

E o que é Fenomenologia?

A Fenomenologia nasceu dos estudos do matemático Edmund Husserl (1859-1938) e refere-se à busca das essências. Para Merleau-Ponty, filósofo francês que a partir dos estudos de Husserl desenvolve seu próprio olhar acerca da mesma, “(...) *todos os problemas, segundo ela [fenomenologia], resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo*” (1999, p.1). Sob esta perspectiva, o mundo já o é antes de quaisquer estudo e/ou análise que se faça a seu respeito, e as essências a que se propõem um retorno realizam-se na existência. A experiência vivida e a materialidade humana são consideradas, uma vez que o estudioso volta-se à percepção e aos sentidos corporais enquanto fonte de conhecimento e intenta perceber e compreender o fenômeno à luz de sua interpretação juntamente com a dos sujeitos com quem o mesmo dialoga, e não explicá-lo.

As teses nas quais o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty se consolida estão desveladas em sua obra “Fenomenologia da Percepção”, e são o *mundo vivido, a redução e a intencionalidade da consciência*, tendo o corpo e a percepção como referências fundamentais. A percepção, sob este olhar, é a fonte primária do conhecimento. É a partir dela que reconhecemos e significamos. Ao lançarmo-nos numa

reflexão acerca do mundo e suas coisas não nos pautamos em dados distanciados do que vivemos, pensados unicamente por uma capacidade intelectual desprovida do sensível. Ao contrário disto, manifestamos um pensar que se realiza a partir de uma existência primariamente perceptiva que possui a razão e a sensibilidade, a carne e o espírito, imbricados numa concretude corporal que somos e que temos.

Falar sobre o Mundo Vivido

“é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre ‘fala’, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como é a geometria em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.4).

É uma volta ao *Lebenswelt*, lugar onde a experiência se manifesta de forma direta, sob a ótica do sensível. É anterior às teorias, classificações e medidas. Nós a vivemos, naquele exato momento, sem a intermediação dos conceitos. Mas é também o lugar onde se inicia a possibilidade de realizarmos nossas reflexões, teorias e pesquisas (NÓBREGA, 1999). Referidas pesquisas são pautadas no diálogo com outros sujeitos que sobre o mesmo fenômeno possuem perspectivas outras que a nós são invisíveis.

E como podemos desvelar esse Mundo Vivido? Partindo da trajetória fenomenológica põe-se “em suspensão” o fenômeno existencial que chama a atenção. Recortá-lo do seu contexto para melhor percebê-lo, pô-lo em evidência, desnudá-lo em suas originalidades e nuances são trajetos que norteiam a suspensão. Na redução fenomenológica não há pretensão de se isolar o fenômeno do mundo, compreende-se sua facticidade; desta forma, a mesma é eidética. A redução realiza a tentativa de aproximação com o existente antes das teorizações e conceitos, e sabe-se que ao suspender o fenômeno virão à tona paradoxos e contradições inerentes à experiência vivida, ao mundo, por isto, faz-se referência à tentativa, uma vez que o significado do mundo não o substitui, e a mesma (redução) não se propõe a construir uma realidade, mas a desvelar os seus fenômenos no que há de sentido nos mesmos para os sujeitos que os vivenciam, e não a uma verdade absoluta.

O terceiro conceito fundamental trata-se da intencionalidade da consciência. Sob esta perspectiva, a consciência não é em si mesma, imutável; aliás, é perceptiva e abarca os dados sensíveis e racionais, os elementos refletidos e irrefletidos inerente ao humano. Intenciona e realiza-se na existência enquanto projeto (NÓBREGA, 1999; BELLO,

2004). Ao dirigir-se ao mundo desta maneira, a consciência não tem a pretensão de abrangê-lo por inteiro, e compreende que sobre um mesmo fenômeno existem interpretações e significados diversos. Direciona-se e percebe o objeto vivenciando a possibilidade de resignificá-lo e por ele ser resignificada.

Quando intencionamos compartilhar com outros dançarinos-criadores a experiência vivida com a dança contemporânea e seus processos de criação, na pesquisa acadêmica que começamos a realizar, buscamos noutros sujeitos perspectivas e olhares que a nós se manifestam invisíveis, encobertos pelo próprio inacabamento da nossa reflexão. Olhares estes que são compreendidos enquanto intencionalidades, percepções e verdades com que os sujeitos vêem o fenômeno referido.

Acreditamos que a reflexão sobre os referidos processos manifesta-se também como uma compreensão acerca do presente e da condição humana, buscando perceber o que o movimento, o gesto dançado está sendo capaz de desvelar acerca do homem e do mundo, bem como as maneiras como isto se promove. Estas reflexões também se pronunciam como relevantes na contextualização das artes cênicas no cenário artístico atual, uma vez que se posicionam como uma possibilidade, por parte dos artistas, pesquisadores e pesquisadores/artistas envolvidos, dialogarem acerca dos conhecimentos que são produzidos e que alimentam a rede de significações que sustenta o seu próprio fazer.

Ou seja, voltar nossos olhares à multiplicidade de saberes, técnicas, usos de recursos tecnológicos, virtuais, pesquisas, diálogos com outras linguagens e suas conseqüentes hibridações, que se pronunciam em espetáculos, na atualidade, faz-se pertinente também como possibilidade de redimensionamento e reflexão da própria linguagem da dança e sua cena, com relação, por exemplo, às zonas de fronteira em que a mesma se coloca e que provocam sua própria fuga de classificações e definições comuns ao pensamento ocidental, bem como instaura outras formas de preparação corporal e maneiras de se perceber o corpo por parte dos dançarinos, criadores e dançarinos-criadores envolvidos no fazer cotidiano da dança (CARREIRA e outros (orgs.), 2006; SILVA, 2005; ROBATTO, 1994; CYPRIANO, 2005).

O interesse pelos processos de criação em dança contemporânea surge a partir das experiências vividas na Gaya Dança Contemporânea, que, até hoje, vem oferecendo dados e subsídios novos para os estudos dos processos que constroem os espetáculos que atualmente apreciamos e vivenciamos enquanto dançarinos-criadores. Outra experiência que deve ser mencionada pela sua significação foi a participação no Núcleo

Coreográfico do Projeto Arteação promovido pelo Centro Cultural Casa da Ribeira na Cidade do Natal, nos anos de 2005 e 2006. Estas experiências resultaram no interesse pelo compor coreográfico, na intenção de trilhar outro caminho na dança, além do de dançarina, e que se constitui no estudo, pesquisa acadêmica e desvelamento artístico da trilha que percorre o dançarino-criador, suas inquietações e questões.

Atualmente, por ocasião do mestrado, iniciei a construção do diálogo com autores, estudiosos, artistas e pesquisadores que lidam com os processos de criação coreográfica na dança contemporânea, o corpo e as experiências do mundo vivido, com vistas à elaboração da dissertação que tem como objeto de estudo os referidos processos, como referência principal as experiências do mundo vivido de seus dançarinos-criadores, e os seguintes objetivos: 1. Descrever e refletir sobre um processo de criação coreográfica; 2. Perceber os elementos do mundo vivido que se desvelam como significativos para o processo de criação coreográfica e como os mesmos são reelaborados pelo próprio processo, com vistas à elaboração da linguagem de dança cênica e teatral; 3. Compreender como um processo de criação coreográfica em que o dançarino se posiciona também como criador, ressignifica seu fazer artístico, sua experiência com a dança; 4. Sugerir possibilidades para a criação artística no contexto da dança contemporânea, tendo como referência principal para o compor coreográfico as experiências do mundo vivido.

As questões de estudo que norteiam a pesquisa foram recortadas de um universo de inquietações e perguntas que permeia meu pensamento acerca do fenômeno estudado. O recorte foi sendo construído num processo que envolveu as orientações (com a prof^a. Dra. Larissa Marques, orientadora da pesquisa), as leituras, discussões, diálogos e conversações promovidas pelas disciplinas vivenciadas no semestre 2008.1 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Educação, a apreciação de espetáculos de dança contemporânea e conversas, num contexto de maior informalidade com meus colegas de mestrado, e são as seguintes: 1. Como o dançarino-criador reorganiza os elementos advindos do seu mundo vivido e os reelabora numa linguagem de dança cênica e teatral?; 2. Quais as motivações para o compor coreográfico e como elabora e registra este processo?; 3. Para o dançarino-criador como a situação de criar e interpretar reinventa sua rotina de preparação corporal, ensaios, aulas e pesquisas?; 4. Como o dançarino-criador percebe o seu fazer artístico a partir da experiência vivida com o compor coreográfico?

Neste caminhar encontrei com a Fenomenologia de Merleau-Ponty uma possibilidade, uma parceria na construção do meu pensamento e na busca pela compreensão dos encaminhamentos que as experiências do mundo vivido promovem dentro de um processo de criação coreográfica. Não há uma intenção em esgotar o assunto, nem tampouco de encontrar respostas prontas, mas sim de contribuir com sugestões, possibilidades e caminhos outros num contexto onde a diversidade e multiplicidades dos saberes manifestam-se bem-vindas e fecundas e “*os muitos dançares se confundem, tornam-se simbióticos, fazendo com que o desejo de classificar, de separar, de dividir as manifestações dançantes seja cada vez mais difícil. Na dança contemporânea esse fato torna-se explícito*” (PORPINO, 2006, p. 109).

O processo de criação coreográfica que será descrito e refletido por ocasião do desenvolvimento da pesquisa será um compor realizado pela própria pesquisadora em parceria com outra dançarina que também se colocará na condição de criadora, ou seja, a autoria do referido compor será de ambas. No entanto, os registros, descrição e reflexão acerca dos dados, referências, elementos e experiências vivenciadas durante o compor coreográfico serão compreendidos a partir do olhar da pesquisadora no diálogo com autores e outros pesquisadores, no que diz respeito à construção da dissertação. A(s) experiência(s) do mundo vivido que será (ão) o(s) referencial (ais) para o compor coreográfico, não possui (em) um momento determinado para ser(em) desvelada(s), uma vez que, as dançarinas-criadoras tanto podem referir-se a uma experiência logo no início do processo, quanto no decorrer do mesmo.

No caso da pesquisadora, penso em minha relação com a morte, pois a considero significativa em minha vida. Ao me referir as significações que a morte possui em minha existência, colocando-a no arquitetar do compor coreográfico, ponho-a em evidência. O mesmo acontece com os processos de criação coreográfica quando me refiro à construção da dissertação. De acordo com a trajetória fenomenológica, realizo a “suspensão” (redução) de duas experiências existenciais (a relação com a morte e os processos de criação coreográfica) que me interessam, são dotadas de sentidos e significados. Pretendo desnudá-las em suas singularidades e entrelaçamentos com o mundo e com os outros, em “*todas as relações vivas da experiência, assim como a rede traz do fundo do mar os peixes e as algas palpitantes*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.12).

É importante o esclarecimento de que ao fazer este destaque, sob o olhar fenomenológico, não consigo chegar aos fenômenos exatamente como os mesmos se

manifestam. A Fenomenologia reconhece a impossibilidade de uma redução completa (MERLEAU-PONTY, 1999; NÓBREGA, 1999), uma vez que sobre os mesmos atuam a temporalidade, o inacabamento de minha reflexão, a facticidade inerente á própria existência. Reconhece-se que os olhares não são imutáveis e atemporais e que, o meu próprio olhar não é somente meu, atrelado a uma subjetividade distanciada do mundo.

Considero este fato significativo, pois, ao me lançar num processo de criação que parte das experiências do mundo vivido é importante estar atenta ao caráter relacional da cena, no reconhecer de que as dançarinas-criadoras e os espectadores são sujeitos que possuem, num só tempo, os elementos de uma cultura e sua percepção acerca desta mesma. Somos sujeitos universais e particulares, a um só tempo.

O corpo que dança fala da cultura, da sua própria história e de como não pode estar dissociado do lugar e tempo em que se fez e se refaz, continuamente. Ele

“(...) não é um corpo hermético, que se isola nessa experimentação de si. É, sim, um corpo que reconhece que a sua história se configura juntamente coma história de outros corpos e com o mundo da cultura, com o tecido do universo que lhe é constitutivo. Uma cultura que o artista quando dança é capaz de fundar novamente” (TIBÚRCIO, 2005 p. 105).

Os saberes e técnicas envolvidos no processo de criação, objeto deste estudo, manifestar-se-ão por meio do trabalho de desvelamento de partituras motoras das dançarinas-criadoras, e com elementos da dança butô. A escolha por estes caminhos nasce em função de se considerar que ao lançar-se ao trabalho com as partituras motoras individuais, manifesta-se, sob a ótica da própria dançarina-criadora, seu universo de experimentações artísticas, motoras, existenciais. Será importante perceber que, por vezes, unir elementos que poderão ser distintos, não se refere somente a colocá-los lado a lado no espetáculo ou no processo de criação (PORPINO, 2006), mas reconhecê-los como referências e dados que, amalgamados resignificam e pluralizam os sentidos do dançarino-criador, do espectador e das artes cênicas.

No que diz respeito à dança butô, traz-se um de seus temas centrais: o corpo morto. O corpo morto refere-se à desconstrução do corpo para se experimentar em novas trajetórias, noutras gestualidades, noutras dobraduras, mais flexíveis. Experienciar novos fluxos de movimento e de ações que fazem emergir mobilidades até então inusitadas.

“Penso ser isso o que propõe o corpo morto no butô, conduzindo à inovação de cada instante, a uma condição de vida que se refaz e se afirma na morte. É assim como as células do nosso corpo, que morrem aos montes a cada dia, para que o viço da vida seja renovado. Neste contexto, a morte, no sentido de uma abertura à vida, é necessária e fundamental para que ela possa florescer, para que possamos renascer” (TIBÚRCIO, 2005, p. 109).

A aproximação com os elementos do butô ser-nos-á possibilitada por intermédio de oficinas, leituras, fotografias e apreciação de vídeos. Momento este, em que há a intenção que também possam estar presentes, os profissionais que trabalharam com o desenho de iluminação e a composição musical, uma vez que o referencial estético da dança butô não é próximo à cultura local, e ao existir um investimento numa aproximação, é pertinente que estejamos dialogando sempre que possível.

Os registros do processo de criação serão elaborados por vídeos, escritos acerca das vivências, aulas, ensaios, do próprio caminhar do compor coreográfico, da concepção de iluminação e música, da apreciação de outros processos de criação e espetáculos de dança contemporânea que sejam significativos para o trabalho.

Estes são os encaminhamentos desvelados até o momento, no que diz respeito ao objeto de estudo da pesquisa, e os diálogos que já foram realizados para a construção do texto que se desenvolve em dissertação. Ao lançar-me na tarefa de estudar um processo de criação em dança contemporânea, no âmbito acadêmico, em que tenho como referência principal as experiências do mundo vivido intenciono compreendê-lo não somente sob minha perspectiva, mas num diálogo com outros artistas e pesquisadores que também se sentem interessados por referidos processos. Reconheço que esta compreensão é intersubjetiva e inacabada. Como nos fala MATURANA, in: BRAGA, 2006, p. 80: *“Aceitar o outro como um legítimo outro, na convivência. Esta disposição biológica básica é básica em nós porque é o fundamento de nossa história hominídea”*.

O que percebo ao escrever este ensaio é que muito mais que um método de pesquisa que lhe sugere passos a serem seguidos na construção de um texto, uma metodologia escolhida refere-se a uma atitude que o pesquisador tem ante o seu objeto de estudo e a maneira como o mesmo irá se relacionar com os outros pesquisadores e estudiosos que tratam de temáticas e referências que são importantes para sua pesquisa. Este relacionamento refere-se à busca por leituras, discussões e aprofundamentos que mantêm o pesquisador situado no momento histórico e cultural, no tempo em que vive,

atento ao que se diz e se constrói acerca do fenômeno que lhe chama a atenção, e também participativo neste construir.

Por este entendimento, percebo a Fenomenologia, sob a ótica de Merleau-Ponty, uma parceria no processo de descrição e reflexão do objeto de estudo de minha pesquisa, enquanto desenvolvimento do texto dissertativo, uma vez que, os processos de criação coreográfica, na dança contemporânea, parecem não caber em si mesmos, estão buscando um diálogo constante com o que acontece na vida, na experiência vivida e que escapa às teorizações, conceitos e separações. Seus dançarinos-criadores lançam-se como projetos a serem desvendados no próprio processo, buscam sentidos diferenciados para seus códigos, técnicas e gestuais, dialogam com outras formas de representações artísticas e não-artísticas, tecnologias, artes marciais e suas experiências estéticas, como se ao criar e interpretar a partir de seu mundo vivido estivesse realizando uma tentativa poética de intimidade com a vida e os outros, atribuindo-lhes outros sentidos e signos.

Desvelar este processo de criação, pô-lo em evidência, é destacar suas singularidades e igualdades, sua originalidade e paradoxos, que sendo produto da própria existência, lança-se novamente a ela, incessantemente, resignificando-a. Desvelo-o, considerando que o mundo já o é, e os significados que lhe atribuímos são olhares que sobre ele lançamos, a partir das experiências vividas que somos e realizamos na existência.

BIBLIOGRAFIA

- BRAGA, Bya. “Raspas e restos me interessam”. In: CARREIRA e outros (orgs.). *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- BELLO, A. A. *Fenomenologia e ciências humanas: psicologia, história e religião*. Bauru/SP: EDUSC, 2004.
- CARREIRA, André, & outros (orgs.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 LETRAS, 2006 – Memória ABRACE IX.
- CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Casac Naify, 2005.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema laban/bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2ed. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1999.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 2 ed. Lisboa: Instituto Piaget, s/a.
- PORPINO, Karenine de O. *Dança é educação – interfaces entre corporeidade e estética*. Natal/RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2006.
- NAVAS, Cássia. *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Editora Hucitec – FAPESP, 1999.
- NÓBREGA, T. Petrócia da. *Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo*. Tese (Doutorado em Educação). Piracicaba/SP: Unimep, 1999.
- ROBATTO, Lia. *Dança em processo, a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- TIBÚRCIO, Larissa Kelly de O. M. *A poética do corpo no mito e na dança butô: por uma educação sensível*. Tese (Doutorado em Educação). Natal: UFRN, 2005.