

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Dança – Licenciatura



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

COMO DANÇAR A IMOBILIDADE?

Processos de criação em dança a partir do meu corpo “Artrístico”

Claudilene Castro de Lima

Pelotas

2024

Claudilene Castro de Lima

COMO DANÇAR A IMOBILIDADE?

Processos de criação em dança a partir do meu corpo “Artrístico”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Dança - Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientação: Prof^a Dr^a Daniela Llopart Castro

Co Orientação: Prof^a Ma. Taís Chaves Prestes

Pelotas

2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

L732c Lima, Claudilene Castro de

Como dançar a imobilidade? [recurso eletrônico] : processos de criação em dança a partir do meu corpo "Artrístico" / Claudilene Castro de Lima ; Daniela Llopart Castro, orientadora ; Taís Chaves Prestes, coorientadora. — Pelotas, 2024.

117 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Dança, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Dança. 2. Artrite reumatoide. 3. Processos criativos. 4. Artista-professora-pesquisadora. 5. Metodologia guiada pela prática. I. Castro, Daniela Llopart, orient. II. Prestes, Taís Chaves, coorient. III. Título.

CDD 793

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Claudilene Castro de Lima

COMO DANÇAR A IMOBILIDADE?

Processos de criação em dança a partir do meu corpo “Artrístico”

Trabalho de Conclusão de Curso, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Dança, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 08/03/2024

Banca examinadora:

Prof. Dra. Daniela Llopart Castro (Orientadora)

Doutora em Motricidade Humana na especialidade de Dança pela Universidade de Lisboa (ULisboa)

Prof. Ma. Taís Chaves Prestes (Co Orientadora)

Mestra em Educação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul Rio Grandense (IFSul)

Prof. Dra. Alexandra Gonçalves Dias

Doutora em Dança pela University of Roehampton - Londres

Prof. Dra. Eleonora Campos da Motta Santos

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dra. Izabela Lucchese Gavioli

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Vivi todos os anos de minha infância – e talvez até depois – cultivando não uma imagem, mas um som. Esquecida a Loana “histórica”, continuei a seguir a aura oral de outras chamas misteriosas. E anos depois, com a memória revirada, reativei o nome de uma chama para definir o brilho de delícias esquecidas.

(ECO, 2005)

“Nunca estamos atrasados para aquilo que é nosso.”

(Falapoema)

“O maior ativo da sua vida são as pessoas que te incentivam, fazem bem, te amam, acreditam em sua capacidade e te fazem pessoas melhores, cuide bem, não tem patrimônio mais valioso e raro do que esse!

(Caio Carneiro)

Dedico este trabalho:

A Minha Mãe Oxum, dona do meu Ori, que me guia e me protege.

Ora iê iê ô minha rica mãe!

A Minha Filha Paula, meu presente divino, por quem eu tenho um amor infinito. Minha grande parceira de vida, para tudo e em tudo.

Filha amada, por ti, para ti, sempre!

Aos Meus Pais, meus amores, meu porto seguro! Vocês são as minhas raízes e as minhas asas. Obrigada por me concederem a vida!

A todas as pessoas que têm Artrite Reumatoide, meu respeito por suas dores e lutas diárias.

Lembremos sempre: Dor compartilhada é dor diminuída

AGRADECIMENTOS

Chegar para agradecer e louvar o ventre que me gerou, o orixá que me tomou, e a mão da doçura de Oxum que consagrou. Louvar a água da minha terra. O chão que me sustenta, o palco, o massapê, a beira do abismo, o punhal do susto de cada dia. Agradecer as nuvens que logo são chuva, sereniza os sentidos e ensina a vida a reviver. Agradecer os amigos que fiz e que mantém a coragem de gostar de mim, apesar de mim.... Agradecer a alegria das crianças, as borboletas dos meus quintais, reais ou não, a cada folha, a toda raiz, as pedras majestosas e as pequeninas como eu, em Aruanda. Agradecer o sol que raia o dia, a lua que como o menino Deus espraia luz e vira os meus sonhos de pernas para o ar. Agradecer as marés altas e também aquelas que levam para outros costados todos os males. Agradecer a tudo que canta livre no ar, dentro do mato sobre o mar, as vozes que soam de cordas tênues e partem cristais. Agradecer aos senhores que acolhem e aplaudem esse milagre. Agradecer, ter o que agradecer. Louvar e abraçar!

Abraçar e agradecer – Maria Bethânia

Muitos dizem que sou poética, e sou mesmo, afinal, como já dizia o poeta “O que seria da vida sem a Poesia?”. E é por isso que escolhi a dança como “a bússola norteadora de meus caminhos”, uma bússola tão poética e cheia de atravessamentos.

Assim, nesse caminho dançante e cheio de poesia, permito-me expressar meus agradecimentos perante esta realização tão importante em minha vida, que é a conclusão do Curso de Dança - Licenciatura. Acontecimento que foi alçado principalmente pelo respaldo de muitos “anjos” que cruzaram e cruzam o meu caminho: alguns, desde de sempre, outros, desde março de 2020. Por isso abraços e agradeço-lhes...

À minha mãe Oxum, dona do meu ori, pela minha vida, pela minha saúde, pois é ela que me sustenta e permite eu estar aqui. Te agradeço, minha rica Mãe, por traçar o rumo do rio da minha vida. Ora iê iê ô!

À minha filha amada Paula, por quem meu coração transborda de tanto amor, aquela que é o meu maior incentivo, que cuida de mim, que segura a minha mão e

caminha sempre ao meu lado de forma incondicional. Obrigada por seres a minha inspiração, a minha fonte de amor e o meu alicerce. “Um anjo do céu. Que trouxe pra mim. É a mais bonita. A joia perfeita. Que é pra eu cuidar. Que é pra eu amar...”

À minha mãe Neusa e ao meu pai Moacir, meus amores, meus protetores. Obrigada por todo o amor incondicional, pelo apoio e pelos sacrifícios que fizeram por mim ao longo da vida e que ainda fazem. Sou imensamente grata por tê-los como pais, guias, anjos e por serem os meus melhores amigos. Amo vocês mais do que as palavras podem expressar.

Aos meus amados irmãos, Moacir Júnior e Cláudia Luzia, que são meus anjos, me protegem e cuidam de mim (amo ser o recheio do sanduíche) e a minha “Máfia dos 11”, cunhado Getúlio, cunhada Leandra, sobrinhos Luiza, Richard e Eduardo (meu afilhado também): Ter uma família é ter um lar. É ter uma segurança. É ter a certeza de que o mundo pode ser sempre um lugar melhor. É andar, mesmo quando sozinho, sabendo que não se está só. Ter uma família é saber que eles são os responsáveis por tudo de bom que temos dentro de nós. Muito obrigada por tanto cuidado e amor.

À minha orientadora, querida Prof^a Dr^a Daniela Llopart Castro, que acreditou e sonhou junto comigo. Agradeço pela sua disponibilidade e incentivo que foram fundamentais para realizar e prosseguir este trabalho. Saliento o apoio incondicional prestado, a forma interessada, extraordinária e pertinente como acompanhou a realização desta pesquisa. As suas críticas construtivas, as discussões e reflexões foram fundamentais ao longo de todo o percurso. Não posso esquecer a sua grande contribuição para o meu crescimento como aluna e para a minha formação como pesquisadora, artista e docente. Eternamente grata por tudo, por todo o apoio. Mais do que orientadora, um dos anjos que a Dança me deu!

À minha Co Orientadora, amada Prof^a Ma. Taís Chaves Prestes, que desde o nosso primeiro encontro (virtual) em 2020, quando foi minha supervisora e orientadora no PIBID, acreditou mais em mim do que eu mesma. Um encontro virtual que durou três anos, sim, nos conhecemos pessoalmente só em novembro de 2023, mas nossa relação é tão linda e real, que temos a sensação de que nos conhecemos desde sempre. Aquela que acompanhou os meus primeiros passos na docência e que me apresentou o mundo apaixonante da pesquisa, fazendo nascer a *Di Lima*

Pesquisadora. Minha amada, te agradeço por tanto e por tudo. Como sempre te falei e faço questão de “gritar” ao mundo: tu és luz na minha vida! E, sim, és um anjo que a Dança me presenteou!

Agradeço a Universidade Federal de Pelotas por me acolher na figura de seus sujeitos oportunizando o ingresso no curso de Dança-Licenciatura, assim como também às agências de fomento CAPES, pelos incentivos ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) e ao Programa de Residência Pedagógica e a FAPERGS pelo desenvolvimento de Bolsa de Iniciação Científica. Sigamos acreditando e nutrindo as instituições de ensino públicas, gratuitas e de qualidade em nosso país

Agradeço a todos os docentes do Curso de Dança-Licenciatura, professores Carmen Hoffmann, Maria Falkembach, Thiago Amorim, Marco Aurélio Souza, Josiane Corrêa, Flávia Nascimento, Andrisa Zanella, Robson Porto, Jeferson Cabral, Alexandra Dias, José Francisco Baroni, Manoel Neto, Ana Cristina Silva e Rebeca Recuero, e aos profes de outros departamentos, que fizeram parte de minha formação e contribuíram, de forma imensurável, para que eu trilhasse esse caminho de forma única, recebendo muito carinho e respeito. Vocês são muito especiais para mim!

À minha querida Profª Drª Alexandra Gonçalves Dias (a Xanda), por ter me acolhido em um momento muito delicado, de muitas dores e, segurando a minha mão, não deixou eu desistir. Por ter acreditado no meu potencial enquanto corpo artístico e feito eu acreditar que, sim, eu dançava. Se chego aqui hoje, com um trabalho performático, é graças a ti, profe Xanda, que acreditou em mim e mais do que isso, me encorajou a seguir em frente. És um dos anjos que a Dança me deu! Agradeço de todo o coração por teres aceito ser banca do meu trabalho.

À minha amada Profª Drª Eleonora Campos da Motta Santos (a Nora), por ter me acompanhado tanto durante a minha formação, abrindo as portas para a Iniciação Científica, sendo minha orientadora no Projeto Tendências Epistemo-Metodológicas da Produção de Conhecimentos em Artes. Por ter me apresentado à ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança e ter feito eu me apaixonar ainda mais pela pesquisa. Por ser luz na minha caminhada. Querida Nora tu és um anjo que acreditou no meu sonho e segurou a minha mão. Agradeço imensamente por ter aceito a missão de ser banca deste trabalho.

À minha querida Dr^a Izabela Lucchese Gavioli, parece clichê, mas faltam palavras para definir o que ela representa para mim. Sou só grato por tudo o que tem feito e significado na minha vida, não só na “artrítica”, mas na minha vida como um todo e mais ainda, por me mostrar que temos vida além da artrite, por fazer eu acreditar que um corpo artrítico pode ser, sim, um corpo dançante. Por ser um anjo enviado através da dança. Nossos caminhos foram cruzados graças à dança. Agradeço, de todo coração, por ter aceito ser banca deste trabalho.

Às minhas inesquecíveis professoras da Escola Buchholz da cidade de Rio Grande, Guaraci Ávila e Celeneh Brum, que foram as que plantaram em mim a sementinha das Artes, a grande paixão pela dança, lá na minha infância e adolescência. Obrigada por tanto, minhas queridas e para sempre profes!

Agradeço a Paula Pinto (secretária do Colegiado da Dança), Larissa Martins (Ateliê de Costura), Ederson Pestana (Iluminação) e a todos (as) funcionários (as) que foram imprescindíveis para que eu chegasse até aqui. Eternamente grata!

Ao colega e músico Danilo Marostega Salvade, que é aluno do curso de Música-Composição da UFPEL, que deu a vida musical para o meu trabalho, com tanto afincamento, generosidade, parceria e por também ter sonhado junto comigo. Aquele que criou uma música especialmente para o meu TCC, que soube captar todo sentimento que carrego nos meus movimentos e na minha história de vida. Um colega que levarei para a vida toda e com quem desejo ter muitas outras parcerias nesse mundo lindo das Artes. Obrigada por tudo!

A todos/as meus alunos/as, os que passaram e os que virão, por me darem a oportunidade de ser professora. É com e por vocês que tudo acontece, cria sentidos e, principalmente, faz o desejo de aprender ser infinito. Imensamente grata!

Aos meus colegas de curso e aos que conquistei pelos caminhos da Universidade, muito obrigada pela companhia dançante, por toda ajuda, parceria, paciência, respeito e cuidado. Desejo lindos caminhos dançantes para todos nós!

Agradecimentos especiais a todos meus amigos/as que me apoiaram durante estes anos de formação e aos que me acompanham com sua amizade sincera, ontem, hoje e sempre.

À minha dinda querida Jane, meus primos, meus compadres, meus afilhados e sobrinhos por estarem sempre lá, na primeira fileira da arquibancada da vida, torcendo por mim e emanando muito amor e carinho. Te amo, dinda! Amo-os!

Agradeço, especialmente, a todas as pessoas que têm Artrite Reumatoide, por vossas coragens em compartilharem suas histórias, suas dores, seus medos e angústias. Dedico a cada um de vocês esse trabalho e tenham a certeza de que podemos, sim, ocupar todos os espaços, inclusive o da Universidade, num curso de Dança-Licenciatura. Há dança em nossos corpos!

Agradeço também a todos os/as futuros/as leitores/as deste trabalho, pelo interesse e pelo tempo. Espero que a leitura seja aprazível e que, de alguma forma, reverbere em suas vidas de maneira construtiva.

RESUMO

LIMA, Claudilene Castro de. **COMO DANÇAR A IMOBILIDADE?** Processos de criação em dança a partir do meu corpo “Artrístico”. Orientadora: Daniela Llopart Castro. Co orientadora: Taís Chaves Prestes, 2024. 117f. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

O presente trabalho tem como objetivo central analisar a relação entre dança, corpo e artrite, em um processo de criação em dança, contribuindo com a minha formação enquanto artista, professora e pesquisadora do corpo. Para o estudo fez-se uso da metodologia da pesquisa guiada pela prática, buscando experimentar, analisar e relacionar processos criativos em dança, a partir de uma perspectiva artística alicerçada por referenciais teóricos que deram sustentação ao tema do trabalho. Como suporte teórico-metodológico, os autores fruídos neste estudo foram: Haseman (2015); Prette e Braga (2020); Larrosa (2002); Fernandes (2007; 2014, 2018 e 2015); Campos (2017); Dudude Hermann (2019); Sociedade Brasileira de Reumatologia - SBR (2022); Torigoe (2021); Gavioli (2013; 2016); Kulkamp (2009); Dantas (2020); Passos (2016); Santinho e Oliveira (2013); Laban (1990); Carvalho (2019); (Miller (2012), Bolsanello (2021) entre outros/as. A experiência advinda do movimento teórico-prático levou-me a perceber que, para fazer uma pesquisa guiada pela prática, onde seu próprio corpo é o sujeito da mesma, são necessários alguns apoios, como o de um profissional com conhecimento de educação somática. Compreendi também que os campos da docência e da arte conversam e costuram-se muito bem entre si, possibilitando ampliar o meu fazer enquanto artista-professora. Diante de tal contexto, bem como das experimentações práticas, nasceu a obra ARTRÍSTICO. Fica o anseio que as poéticas advindas desta pesquisa reverberem por meus caminhos, tornando-me uma docente apta a desenvolver com mais qualidade o trabalho com corpos diversos. Além de contribuir também com outras pessoas que, com base nesta pesquisa, possam ampliar sua compreensão sobre os corpos artríticos e, a partir disso, consigam seguir para outras experiências.

Palavras-chave: Dança; Artrite Reumatoide; Processos criativos; Artista-Professora-Pesquisadora; Metodologia guiada pela prática.

ABSTRACT

The main objective of this work is to analyze the relationship between dance, body and arthritis, in a process of creation in dance, contributing to my training as an artist, teacher and researcher of the body. For the study, practice-guided research methodology was used, seeking to experiment, analyze and relate creative processes in dance, from an artistic perspective based on theoretical references that supported the theme of the work. As theoretical-methodological support, the authors used in this study were: Haseman (2015); Prette and Braga (2020); Larrosa (2002); Fernandes (2007; 2014, 2018 and 2015); Campos (2017); Dudude Hermann (2019); Brazilian Society of Rheumatology -SBR (2022); Torigoe (2021); Gavioli (2013; 2016); Kulkamp (2009); Dantas (2020); Passos (2016); Santinho and Oliveira (2013); Laban (1990); Carvalho (2019); (Miller (2012), Bolsanello (2021) among others. The experience arising from the theoretical-practical movement led me to realize that, to carry out research guided by practice, where your own body is the subject of it, some support is necessary, such as that of a professional with knowledge of somatic education. I also understood that the fields of teaching and art interact and intertwine very well, making it possible to expand my work as an artist-teacher. Given this context, as well as practical experiments, the work ARTRÍSTICO was born. I hope that the poetics arising from this research reverberate through my paths, making me a teacher capable of developing work with different bodies with greater quality. In addition to also contributing to other people who, based on this research, can expand their understanding of arthritic bodies and, from this, be able to move on to other experiences.

Keywords: Dance; Rheumatoid arthritis; Creative processes; Artist-Teacher-Researcher; Methodology guided by practice.

Lista de abreviaturas e siglas

AR	Artrite Reumatoide
MMCD	Medicamentos modificadores do curso da doença
SBR	Sociedade Brasileira de Reumatologia
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFPEL	Universidade Federal de Pelotas
ANDA	Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

Lista de Figuras

Figura 1	Estátua “The Self-Made Man”	18
Figura 2	Print vídeo do laboratório prático	61
Figura 3	Diário de Processo	62
Figura 4	Poema escrito no Projeto Unificado com Ênfase em Pesquisa Literacorpo - UFPEL	63
Figura 5	Imagem do modelo para o figurino	64
Figura 6	Poesia	65
Figura 7	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	67
Figura 8	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	67
Figura 9	1ª escrita Diário de Processo	67
Figura 10	1ª escrita Diário de Processo	67
Figura 11	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	70
Figura 12	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	71
Figura 13	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	71
Figura 14	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	72
Figura 15	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	72
Figura 16	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	75
Figura 17	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	75
Figura 18	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	76
Figura 19	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	76
Figura 20	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	77
Figura 21	Desenho no Diário de Processo	77
Figura 22	Diário de Processo	78
Figura 23	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	82
Figura 24	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	82
Figura 25	Print vídeo laboratório prático-Exercício de alongamento	83
Figura 26	Diário de Processo	83

SUMÁRIO

EU ERA O TIPO “SERELEPE”. MAS...	16
1 E QUE CENÁRIO É ESSE?	20
2 ALICERÇANDO A PESQUISA	25
2.1 Artrite Reumatoide e Dança: articulando as articulações	25
2.1.1 O que é Artrite Reumatoide (AR)?	25
2.1.2 A Dança como estímulo na busca de possibilidades antes adormecidas	32
2.2 Processos de Criação	35
2.2.1 Poéticas da Criação em Dança	36
2.2.1.1 Experiência Estética no processo criativo em arte: a relação entre criador e espectador	39
2.2.1.2 Improvisação: uma fenda na criação	42
2.2.2 Educação somática como narrativa de construção	45
3. O PERCURSO DA ESCRITA DANÇADA	49
3.1. A escolha do Tema - Primeiros Movimentos	49
3.2 A Obra	58
3.2.1 A Obra - Processo de Criação e seus Atravessamentos	59
3.2.2 A Obra: ARTRÍSTICO	84
FINALIZO, POR AGORA	92
REFERÊNCIAS	96
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	104
APÊNDICES	105

EU ERA O TIPO “SERELEPE”. MAS...

Vivi todos os anos de minha infância – e talvez até depois – cultivando não uma imagem, mas um som. Esquecida a Loana “histórica”, continuei a seguir a aura oral de outras chamadas misteriosas. E anos depois, com a memória revirada, reativei o nome de uma chama para definir o brilho de delícias esquecidas. (Eco, 2005)

Eu era uma pessoa que estava sempre em movimento, aliás, desde criança, eu era o tipo “serelepe”, gostava muito de toda e qualquer atividade que movimentava o corpo, principalmente dançar. Desde a minha infância carrego em minhas memórias os “bailes de aniversários” em família, onde se dançavam os mais variados ritmos e assim eu fui dando os meus primeiros passos. Com isso a dança virou a minha grande paixão.

Ainda nessas memórias dançantes, quando eu estava entrando para a quinta série do ensino fundamental, uma professora de educação física, recém-formada na UFPEL, chega na escola Buchholz para assumir suas primeiras turmas. Uma professora que estava muito à frente do seu tempo e que também era uma apaixonada pela dança. A profe Celeneh! Uma grande referência que carrego comigo sobre como dar aulas de dança, como instigar os alunos a gostarem e a participarem e de como respeitar os limites de cada corpo. A professora Celeneh fazia com que nossas danças ultrapassassem os muros da escola e assim vivenciávamos outros momentos dançantes, desbravando novos palcos.

Bem, o curso da minha vida seguiu e a dança continuou se fazendo presente. Foi na infância, na escola, na adolescência e chegou nos bailes da vida adulta, nas rodas de samba, no pagode, em casa, nos palcos da vida.

Mas...de repente tudo mudou. As dores chegaram, sem aviso prévio, e com elas a Artrite Reumatoide. A menina serelepe parou. Eu sentia que estava desacelerando, diminuindo o ritmo, tendo dificuldades em fazer até mesmo simples tarefas diárias e dançar já não era mais possível.

Um corpo extremamente articulado, não se reconheceu mais. A artrite reumatoide (AR)¹ chegou e nele habitou e, por incrível que pareça, tomou conta das suas articulações, deixando-as sem mobilidade. Dor. Doença. Artrite. Corpo que sente dor. Desconforto. Essa dor paralisa esse corpo. Como se deram essas

¹ AR- Termo atribuído a Artrite Reumatoide no século XX, por Sir Archibald Garrod. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-81232006000100003&script=sci_arttext

mudanças corporais? Que corpo é esse? Mas por quê? Logo nesse corpo tão articulado? Por quê? Por longo e dolorido tempo me questionei o porquê disso, confesso que ainda me questiono, mas as respostas não surgiram. E tudo ficou muito confuso. Passei a viver uma busca incessante das minhas memórias corporais, por vezes, muito doloridas.

Quando, em algum momento, encontro as memórias do meu corpo tão articulado, antes da artrite, vejo as inúmeras possibilidades que ele me proporcionava. Tantos sonhos, tanta ânsia por desbravar mundos, principalmente o mundo da dança, pois era nele o meu grande desejo de ser protagonista.

Porém, depois da artrite, as cortinas se fecharam, e por longo tempo minhas memórias também. É como se eu tivesse colocado tudo dentro de um baú e esquecido onde guardei a chave.

Como diz nas palavras de Damásio (2001, p.180):

“O sentimento de fundo é a imagem da paisagem do corpo quando essa não se encontra agitada pela emoção. Sem um sentimento de fundo não há como a pessoa ter a representação do eu, ou seja, o seu sentido de existência. Portanto, a presença de algum grau de emoção está associada à consciência.

É uma indisposição sentimental, sensação de desequilíbrio, de um incômodo generalizado, que altera e afeta as emoções e assim deixamo-las esquecidas no fundo do baú da vida.

Apesar disso, como diz na letra de um samba, cantado por Xande de Pilares², “(...) erga essa cabeça, mete o pé e vai na fé, manda essa tristeza embora, basta acreditar que um novo dia vai raiar, sua hora vai chegar (...)”, após tantas travessias, ergui minha cabeça, acreditei em um novo dia e “meti o pé” procurando me desnudar desse corpo artrítico³. É como se meu corpo estivesse sendo esculpido, quebrando o gesso que ficou como um envoltório por muitos anos e que agora, de forma livre, leve e fluida esse corpo vem à tona e junto com ele ressurgem a minha identidade. Desta forma, representada simbolicamente (Figura 1):

²Xande de Pilares - é um cantor, compositor e ator brasileiro. Disponível em: <https://goldproducoes.com.br/xande-de-pilares/>

³ Corpo artrítico: Nomenclatura usada por portadores de Artrite Reumatoide

Figura 1 - Estátua "The Self Made Man"



Fonte: ESCULTORES⁴ - Escultor Victor Hugo Yáñez Piña

É preciso chegar, abrir as malas do corpo, abrir o baú da vida, colocar tudo à luz do sol, contemplar cada parte, redimensionar a trajetória e vislumbrar adiante, procurando dar uma direção a tantas giras peregrinas, retornando ao ponto de partida, à raiz da árvore, lugar onde havia dado meu primeiro passo na busca de minha originalidade: a Dança.

Uma nova dança. Uma dança como potencial num corpo artrítico. É possível? Quais os benefícios que a dança trará para esse corpo? Que potencialidades são essas? Quais registros corporais dançantes existirão neste corpo?

Neste percurso, dentre as experiências mais significativas que viriam a deflagrar escolhas determinantes em minha trajetória, a dança foi, é e está sendo a que dá sentido à minha existência. Nesta trajetória chamada vida, carrego as mudanças corporais que o tempo e a artrite causaram e causam no meu corpo. Junto

⁴ ESCULTORES - Disponível em: <https://escultores.com.mx/>

a isso, tenho feito uma peregrinação constante em busca dos registros perpetuados em meu corpo e de que forma eu possa ressignificá-los.

Persevero na busca do meu movimento, do meu ritmo, pois “o movimento dá início à nossa vida, no movimento manifestamos a vida, pelo movimento terminamos a vida, com o movimento acontecemos em outra vida e nesse eterno movimento, a diferença será apenas o ritmo (Damasceno, 2006, p. 19).”

E, nesse eterno movimento, sigo percorrendo o caminho da minha vida, aprendendo, num novo tempo, a construir outras memórias. Se o tempo é outro, então minha potência também será. Os procedimentos que utilizarei nos mergulhos no meu próprio corpo, na desconstrução dos mitos que o habitam, na história que vive nele, na sua dor e como tudo isso brotará será a composição em gestos e movimentos para uma nova dança, a dança original deste corpo. Aquilo que é próprio, de sua autoria.

A Dança permite outros caminhos, se não mais os dançados com corpo tão articulado, agora os dançados com um corpo “Artrístico”⁵.

⁵ Corpo Artrístico – Forma como conceituo o meu corpo enquanto artista e portadora de artrite reumatoide.

1 E QUE CENÁRIO É ESSE?

Este trabalho é movido por diversas questões que me acompanham no percurso da minha vida, principalmente a que se refere ao ano de 2002, quando, após um longo período de dores, recebi um diagnóstico: eu tinha Artrite Reumatoide. O tempo passou e essas questões ficaram mais pulsantes diante do cenário o qual instigou e fez emergir esse processo de escrita.

E que cenário é esse?

O cenário é o Curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, onde, em 2020, ingressei e dei início à minha caminhada acadêmica. Desde que entrei para o Curso de Dança, eu soube que, ao final dele, no Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, eu iria adentrar esta questão e ela estaria no tema de minha monografia. Sendo assim, foi neste cenário onde encontrei um norte para a minha pesquisa, a base para o meu processo de escrita.

O presente trabalho é de caráter teórico-prático, tendo como tema a relação Dança-corpo-artrite, uma palavra composta que norteia o meu processo de criação em dança e que colabora a me constituir enquanto artista e pesquisadora do corpo coadjuvando assim para a minha formação docente. Desta forma, me propus a pesquisar como acontecem os processos de criação em dança num corpo com uma especificidade e que tem mobilidade reduzida. Estes processos são traçados a partir de uma pesquisa guiada pela prática, contando com laboratórios de experimentações que têm permitido coletar informações e percepções a partir da prática vivenciada e que estão me ajudando a construir o entendimento deste meu corpo artrítico em cena, resultando numa obra performativa, intitulada ARTRÍSTICO.

Solidificando o caráter teórico-prático deste trabalho, os autores fruídos neste estudo foram: Haseman (2015); Prette e Braga (2020); Larrosa (2002); Fernandes (2007; 2014; 2018; 2015); Campos (2017); Dudude Hermann (2019); Sociedade Brasileira de Reumatologia -SBR (2022); Torigoe (2021); Gavioli (2013; 2016); Kulkamp (2009); Dantas (2020); Passos (2016); Santinho e Oliveira (2013); Laban (1990); Carvalho (2019); (Miller (2012), Bolsanello (2021), entre outros/as

A questão norteadora de pesquisa que impulsionou o caminho deste estudo, partiu da seguinte indagação: Que possibilidades de criação em dança meu corpo artrítico, com mobilidade reduzida, tem e como essas possibilidades colaboram a me constituir enquanto artista, professora e pesquisadora do corpo?

O objetivo central deste trabalho, partindo de uma investigação de mim mesma enquanto corpo artrítico e com mobilidade reduzida, por meio da linguagem artística da Dança e suas possibilidades de criação, é **analisar a relação entre dança, corpo e artrite, em meu processo de criação em dança, contribuindo com minha formação enquanto artista, professora e pesquisadora do corpo**. E como objetivos específicos trago as inquietações de: compor uma dança como uma forma de ser e estar no mundo, buscando as possibilidades de criação que meu corpo possui; explorar os meus movimentos corporais, propiciando ganho de espaço para as articulações, respeitando os meus limites; aclarar a compreensão dos saberes e possibilidades corporais que possam auxiliar outros corpos artríticos; compreender mais sobre o meu fazer enquanto artista, professora e pesquisadora do corpo e de que forma esse processo refletirá, de maneira construtiva, na autonomia de criação em dança para outros corpos diversos.

Propus trabalhar este assunto, primeiro pela importância que ele tem para mim, enquanto corpo artrítico, e para tantos outros corpos com artrite reumatoide. Considero que dentro dele existe um processo como mais uma possibilidade de aprofundar a escuta de si e perceber quais são os percalços que impedem o corpo artrítico de se mover. E, assim, ajustá-los ao meio em que nos encontramos, através da arte da dança, que ao meu ver tem o papel de transformar em leveza o fardo que trazemos, por tal, é de suma importância falar sobre. Além disso, nas buscas que realizei, no estado da arte, existe pouco material escrito, é ínfimo, ou seja, é um tema um tanto carente de pesquisas e escritas acadêmicas.

O encontro desse material aconteceu através de buscas feitas no Google, Google acadêmico, SciELO, revistas e jornais periódicos, blogs relacionados a artrite e dança, repositório digital, biblioteca digital e/ou acervo digital de algumas universidades que possuem cursos de dança e da área da saúde, como a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Federal da Bahia (UFBA), dentre outras, nos trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses, como também no Banco de teses e dissertações da CAPES. A busca se deu através das palavras-chave dança, dança e artrite, artrite reumatoide, criação em dança, processos criativos.

Um dos poucos materiais encontrados foi o artigo intitulado Modalidades e Benefícios da Atividade Física na Artrite Reumatoide: Estudo de Revisão (Rosa et al, 2018), que tem como objetivo identificar nas publicações científicas as atividades

físicas que devem ser indicadas às pessoas com artrite reumatoide e seus benefícios para melhor qualidade de vida, trazendo como importância para o assunto resultados positivos. Neste ponto a pesquisa mostrou que um programa de atividade física moderada de 30 min/dia quatro vezes/semana, coordenado por profissionais especializados, contando com exercícios de força muscular, aeróbicos, de baixa a moderada intensidade, de resistência de alta intensidade, alongamentos, ciclismo, exercícios aquáticos, corrida, yoga, tai-chi e dança são atividades físicas indicadas às pessoas com AR. Outro trabalho identificado que destaca a relevância do tema é o artigo intitulado “Fala o corpo, sente o coração” (Anderle; Mendes, 2016), que tem como objetivo mostrar que a dança nasce com o ser humano como forma de firmá-lo como membro da sociedade e é considerada na atualidade como parte fundamental no desenvolvimento psicomotor e cognitivo de um indivíduo. Esta pesquisa teve como sujeito uma bailarina que foi vítima de um acidente, reduzindo sua mobilidade. Os resultados, que estavam em análise para sanar as hipóteses levantadas no desenvolvimento do artigo, a princípio, foram positivos. A bailarina obteve grande sucesso na realização dos exercícios e no desenvolvimento de forma geral. Foram trabalhados desde a flexibilidade ao equilíbrio e a sustentação.

E, nessa busca, soma-se também o trabalho da autora Inda Rulio Bajar (2022) “A Arte da Criação e da Docência: Processos criativos na formação de uma artista-professora-pesquisadora no curso de Dança Licenciatura da UFPEL”, que traz como objetivo refletir sobre as relações traçadas entre processos criativos na formação docente e no fazer artístico, tendo como base a experiência da autora dentro da licenciatura em dança da UFPEL. A pesquisa resultou na criação de uma obra artística, a Videodança “Afinal de contas...o que é a morte? ”, um processo criativo guiado pela prática, trazendo para a autora um aprofundamento na sua formação, concentrando muitos dos aprendizados dos quais se apropriou durante o Curso de Dança Licenciatura, na sua construção como artista-professora-pesquisadora.

Apesar de encontrar trabalhos que se aproximam das temáticas que meu estudo aborda, nenhum deles relaciona diretamente dança, corpo e artrite, o que leva ao interesse da pesquisa em saber como se dão os processos criativos em dança, a partir de um corpo artrítico e como isso reverbera na formação deste sujeito, tornando este um estudo bastante colaborativo para a área em questão.

Outro motivo, e de igual significância para mim, em abordar o tema foi pensando no meu fazer artístico enquanto pesquisadora do corpo, o que possibilita

uma relação direta com a pesquisa guiada pela prática, método esse que colabora com os conhecimentos produzidos por meio da investigação prático-teórica e propicia a criação de uma obra artística, sendo condição necessária para o desenvolvimento da pesquisa, para a produção da reflexão e também para a avaliação dos resultados (Royo, 2015). Como coloca Haseman (2015, p.47), “o trabalho artístico é também considerado como forma de investigação e apresentação, ele não somente expressa a pesquisa, mas torna-se a própria pesquisa”. Além disso, outro ponto primordial é o conhecimento somático, principalmente na área da pesquisa arte/ dança. A pesquisadora Eloísa Domenici (2010, p.69) considera “que as práticas de educação somática possibilitam novos caminhos de investigação e criação, alterando profundamente os modos de fazer dança.”

Em relação à relevância da pesquisa, tem como prisma refletir sobre de que forma constituo o meu fazer artístico e didático enquanto aluna-pesquisadora do corpo, dentro do Curso de Dança Licenciatura da UFPel, e como se dá o processo de criação em dança a partir do meu corpo artrítico, buscando uma dança não como uma mera reprodução de passos, mas como uma forma de ser e estar no mundo, além de contribuir para que outros corpos artríticos possam compreender os saberes e possibilidades corporais que possuem, as potencialidades de cada corpo, experienciando a troca de vivências e experiências e tendo a conscientização de que podem ocupar todo e qualquer espaço que queiram, como por exemplo, serem discentes de um Curso de Dança Licenciatura dentro de uma Universidade.

Outro ponto a aclarar a importância deste trabalho é para com o ensino da Dança, pois na atualidade ainda é ínfimo o material que encontramos a respeito do tema desta pesquisa. Por tal, faz-se necessário um olhar mais amplo para observar e refletir acerca das diferentes corporeidades e, a partir dessa nova ótica, construir um legado, seja teórico ou prático, para que novas pesquisas venham a fortalecer o quão importante é estudar sobre e como isso fará a diferença, tanto na comunidade acadêmica como na sociedade em geral. E, sobretudo, a realização deste trabalho também significa pra mim uma finalização plena desta etapa de graduação em dança, que faz parte da minha construção enquanto artista-pesquisadora e docente e também enquanto corpo artrítico, me permitindo assim, delimitar caminhos que pretendo seguir trilhando e que me constituem a profissional que por ora se forma, e que tudo isso só foi possível de compreender de forma mais clara com esta pesquisa guiada pela prática.

E a escolha da metodologia, como se deu? Quando ingressei neste curso superior, em março de 2020, já tinha em mente a temática para desenvolver no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Sentindo-me ainda “crua”, não sabia como poderia escrever a respeito do que me interessava: falar sobre a relação entre docência, pesquisa e fazer artístico com a dança a partir do meu corpo artrítico. Dentre os componentes curriculares que o curso propicia, temos o de Metodologia da Pesquisa em Artes, que traz em sua ementa o propósito da discussão em torno de diferentes concepções de ciência e produção do conhecimento, do estudo das abordagens e métodos de pesquisa, do desenvolvimento das noções de normatização e da reflexão relativa à pesquisa em/com/sobre/de Artes, ou mais especificamente, em Dança.

Desde que tive contato com este componente curricular, da tomada de conhecimento e das percepções sobre os métodos de pesquisa, percebi que havia encontrado exatamente o que procurava, uma metodologia que norteasse a minha pesquisa: a vertente metodológica da pesquisa guiada pela prática, característica da pesquisa em arte/dança. Assim, as considerações de Fernandes (2014), Fernandes et al. (2018) e Prette; Braga (2020), quando destacam de diferentes formas, que experimentar, vivenciar, colocar o corpo à prova e produzir conhecimento a partir dele, com ele, nos alimenta como artistas das artes da cena e, assim, todas as relações alimentam a nossa escrita, permitiram com que eu vislumbrasse e experimentasse a organização metodológica desta pesquisa.

Ainda no que tange a escolha desta metodologia, é importante ressaltar que ela tem forte relação com a maneira como aprendi a vivenciar meus processos criativos, da mesma forma que acredito que essa pesquisa também é um processo criativo, pois o ato de criar está em muitos outros aspectos que não só no fazer artístico e docente. Outro ponto que prevalece na escolha da mesma é o fato de ainda ser relutante a sua completa aceitação na área da pesquisa científica e por também acreditar que a elaboração de uma pesquisa guiada pela prática consolida a área e acentua a necessidade de flexibilizar as diversas visões sobre pesquisa científica. Sendo assim, busquei contribuir com a solidificação desta metodologia, compreendendo que isto também é pesquisa. À vista disso, neste trabalho, procurei validar na prática como isso sucede.

2 ALICERÇANDO A PESQUISA

Na prossecução seguem dois subtítulos, denominados “Artrite Reumatoide” e “Processos de criação”, onde elucido alguns colóquios entre autores que permitiram dar uma sustentação teórica ao meu trabalho, potencializando os conhecimentos sobre os assuntos que circundam esta pesquisa e permitindo-me compreender de maneira mais densa as concepções que pretendo ressaltar para a mesma. Reputando que estes autores serviram de alicerce para sustentar as proposições que se desenvolveram mais adiante, foi possível aprofundar durante o processo, tendo estas ideias como disparadoras. Por isso, seguem alguns pontos interessantes para continuar as reflexões e aclarar a compreensão dos saberes.

2.1 Artrite Reumatoide e Dança: articulando as articulações

Este subcapítulo se divide em duas partes, abordando algumas das questões referentes a este assunto como o entendimento do que é a doença Artrite Reumatoide, como se dão os processos de diagnóstico e tratamento, assim como a questão da relação entre artrite e dança como possibilidade de descobrir as potencialidades de cada corpo e como isso colabora com a melhoria da saúde.

2.1.1 O que é Artrite Reumatoide (AR)?

Aqui se pretende refletir sobre o que é a doença Artrite Reumatoide, como se dão os processos de diagnóstico e de tratamento. Essas informações, de acordo com o embasamento teórico, contribuirão para um melhor entendimento a respeito da doença.

Antes de adentrar na questão principal é importante entendermos primeiro alguns pontos que circundam as doenças reumáticas.

As doenças reumáticas estão entre as enfermidades mais prevalentes no mundo e acometem milhares de pessoas. Elas caracterizam-se principalmente por causar comprometimento funcional, incapacidade e dor. Além disso, “podem levar à debilitação crônica, acarretando, dessa forma, em um grande impacto em termos psicológicos, físicos e sociais, o que conseqüentemente implica de forma negativa na qualidade de vida dos pacientes” (Oliveira, 2011, p. 11). Algumas doenças deste

grupo são denominadas doenças reumáticas autoimunes, que, conforme Abraão *et al*, 2016:

São um grupo heterogêneo de condições caracterizadas pelo rompimento da tolerância imunológica e produção de autoanticorpos e uma série de substâncias responsáveis por lesões em diversas estruturas do organismo. Nessa categoria podem ser incluídas: a artrite reumatoide (AR), as miopatias inflamatórias (MI), a esclerose sistêmica (ES), o lúpus eritematoso sistêmico (LES) e a síndrome de Sjögren (SS). (Abraão *et al*, 2016, p.442)

Outro ponto importante a ser esclarecido é sobre a terminologia *Reumatismo*, que é um termo popular consagrado, porém, é um termo usado para classificar mais de 100 doenças reumáticas, que representam um conjunto de diferentes doenças que acometem o aparelho locomotor, ou seja, ossos, articulações (popularmente chamadas de “juntas”), cartilagens, músculos, tendões e ligamentos. O uso correto do termo Reumatismo, para se referir a uma doença específica, é o que se denomina *Reumatismo de Partes Moles* (Sociedade Brasileira de Reumatologia - SBR, 2022).

Uma informação que também circunda as doenças reumáticas é sobre um serviço prestado pela SBR, que tem o intuito de orientar e esclarecer a sociedade em geral sobre alguns mitos referentes a essas doenças. Neste serviço, de forma a simplificar as informações, a SBR faz uso do termo popular *Reumatismo*. Cooperando com a prestação deste serviço, elencamos alguns dos mitos:

1) Reumatismo é doença de velho: Pode ocorrer em qualquer faixa etária, inclusive em bebês; 2) Reumatismo ataca no frio: O ambiente mais frio apenas aumenta a sensibilidade e a percepção dolorosa levando o paciente a acreditar que a doença “atacou” por causa do frio; 3) Exames para Reumatismo: O termo “reumatismo” é vago, por isso os exames, quando solicitados, levam em consideração a queixa e o exame físico de cada paciente. A grande maioria deles é inespecífica e devem ser analisados com muito cuidado. Além disso, muitos destes exames podem estar alterados em indivíduos saudáveis (Sociedade Brasileira de Reumatologia - SBR, 2022, p.-).

Esses são alguns dos mitos citados pela Sociedade Brasileira de Reumatologia (2022), mas existem muitas outras crenças populares. Cabe também aos pacientes reumáticos ajudar a desmistificá-los.

Mas, afinal, o que é a artrite reumatoide?

Inicialmente, é de suma importância relatar ou, melhor dizendo, alertar para que algumas pessoas não passem pelo mesmo que já aconteceu com tantas outras, pois muitos pacientes que têm Artrite Reumatoide relatam que levaram, entre os primeiros sintomas até o recebimento do diagnóstico correto, um tempo de pelo

menos dois anos. O médico reumatologista Dawton Torigoe⁶ (2021), afirma que “Levando em conta a prática clínica, a demora para identificar a doença de fato aparece. Em geral, os pacientes chegam até mim na Santa Casa de São Paulo após dois ou três anos de sintomas.” Torigoe também comenta que muitas vezes, os pacientes passam um bom tempo se medicando em casa, com remédios para dor, antes de investigar a fundo a razão daquele incômodo.

Ainda como alerta, se você passar a sentir as articulações doloridas ou se, por exemplo, notar as mãos totalmente enrijecidas ao acordar, sensação que muitas vezes pode durar quase uma hora, não hesite, procure um médico Reumatologista (Torigoe, 2021).

A artrite reumatoide é uma doença de natureza autoimune, crônica e progressiva e afeta as articulações, podendo provocar desgaste ósseo, limitações físicas, dor e fadiga. É uma doença com impacto em todos os aspectos da vida, pessoal, familiar e profissional das pessoas acometidas. Ela chega trazendo dúvidas, ansiedades e medo. O futuro pode se tornar incerto, e os dias repletos de dores e limitações.

Segundo Mota *et al* (2012):

Artrite reumatoide (AR – termo atribuído no século XX) é uma doença inflamatória crônica e progressiva que acomete, principalmente, a membrana sinovial, podendo levar à destruição do tecido ósseo e cartilaginoso. É uma doença de origem autoimune, mas de etiologia ainda desconhecida. A prevalência da AR é estimada em 0,5%–1% da população, com predomínio em mulheres e maior incidência na faixa etária de 30–50 anos. (Mota *et al*, 2012, p. 153).

Essas características da doença acabam impactando fortemente a qualidade de vida do paciente pelo elevado potencial incapacitante que ela provoca.

No entendimento de Abraão *et al* (2016, p.442) “As características clássicas dessa doença são poliartrites crônicas, bilaterais e simétricas, dores e inflamações articulares que podem resultar em deformidade, instabilidade e destruição das articulações sinoviais”. Ainda segundo o autor:

A doença também origina tumefação, edema e dor, podendo levar à incapacidade grave e mortalidade prematura, como também “manifestações orofaciais como disfunção temporomandibular; doença periodontal; miopatias inflamatórias, hipossalivação/xerostomia. (Abraão *et al*, 2016, p.442-446).

⁶ Dawton Torigoe - Doutor em reumatologia pela Universidade de São Paulo (USP). Líder médico do serviço de Reumatologia do Hcor e Chefe da Disciplina de Reumatologia da Santa Casa de São Paulo.

Isso é um importante alerta para que o paciente de AR seja encaminhado, de forma precoce, para um cirurgião-dentista.

A Sociedade Brasileira de Reumatologia, através de uma comissão, criou e desenvolveu a “Cartilha para Pacientes”⁷. Foi uma forma de esclarecer muitas questões que rondam as pessoas que têm artrite reumatoide. São muitas perguntas que acabam ficando sem respostas por conta da falta de informações. Sendo assim, na Cartilha (2011) é possível obter explicações para muitos questionamentos como: O que é a Artrite Reumatoide? Quem pode desenvolver essa doença? Por que eu tenho Artrite Reumatoide? Qual a causa da doença? Quais são os sintomas da Artrite Reumatoide? Quais são os exames que ajudam a fazer o diagnóstico dessa doença? Qual é o tratamento da Artrite Reumatoide, e por quanto tempo eu vou precisar me tratar? A Artrite Reumatoide tem cura? Posso engravidar, apesar da Artrite Reumatoide? Meus filhos também vão desenvolver a doença? A Artrite Reumatoide pode dificultar minhas atividades de lazer e meu trabalho? Posso praticar atividades físicas? Quais as atividades mais indicadas? Terapias alternativas funcionam para o tratamento da Artrite Reumatoide? Qual o especialista indicado para fazer meu acompanhamento?

Na primeira pergunta, de forma a conceituar a AR, a Cartilha para Pacientes (2011) diz que:

A artrite reumatoide é uma doença autoimune, ou seja, é uma condição em que o sistema imunológico, que normalmente defende o nosso corpo de infecções (vírus e bactérias), passa a atacar o próprio organismo. A inflamação persistente das articulações, se não tratadas de forma adequada, pode levar à destruição das juntas, o que ocasiona deformidades, limitações para o trabalho e para as atividades da vida diária. (Cartilha para Pacientes, 2011, p. 6)

É como se fosse uma guerra, uma luta corporal ou um jogo com apenas um lutador / jogador e que no final perde para si mesmo. Algo um tanto difícil de compreender.

Para mais, a cartilha também nos diz que qualquer pessoa, desde crianças até idosos, pode desenvolver a doença. No entanto, ela é mais comum em mulheres por volta dos 50 anos de idade. Pessoas com história de Artrite Reumatoide na família têm mais risco de desenvolver a doença.

⁷ Cartilha para Pacientes - Criada e desenvolvida pela Comissão de Artrite Reumatoide da Sociedade Brasileira de Reumatologia - SBR, é um documento orientador para pacientes com a doença e para sociedade em geral como informativo.

A AR pode iniciar com apenas uma ou poucas articulações. Sobre isso, Laurindo et al (2004) coloca:

As articulações ficam inchadas, quentes e dolorosas (artrite ou sinovite), geralmente acompanhada de rigidez para movimentá-las principalmente pela manhã e que pode durar horas até melhorar. Artrite corresponde à inflamação de algum dos componentes da estrutura articular (cartilagem articular, osso subcondral ou membrana sinovial). Sinovite é a inflamação da membrana sinovial (que recobre a cápsula articular – que envolve a articulação – por dentro), e, geralmente, manifesta-se por vermelhidão, inchaço, calor, dificuldade de movimento e dor. O cansaço (fadiga) também é uma manifestação frequente. O quadro clínico mais visto é caracterizado por artrite nos dois lados do corpo, principalmente nas mãos, nos punhos e pés, que vai evoluindo para articulações maiores e mais centrais como cotovelos, ombros, tornozelos, joelhos e quadris. As mãos são acometidas em praticamente todos os pacientes. (Laurindo et al, 2004, p. 435-436)

A evolução da doença é progressiva, assim como elucida o autor, determinando desvios e deformidades decorrentes do afrouxamento ou da ruptura dos tendões e das erosões articulares e pode levar a alterações em todas as estruturas das articulações, comprometendo o movimento articular.

É importante também que todos os pacientes com artrite reumatoide saibam que além de terem artrite reumatoide existe a possibilidade do aparecimento de outras doenças concomitantes, o que se chama comorbidades ou patologias associadas (SBR, 2011). Devemos considerar que como a artrite reumatoide é uma doença autoimune, outras doenças desencadeadas pelo mesmo mecanismo autoimune são mais frequentes nestes pacientes quando comparados com quem não tem a doença. Como é o caso da diabetes mellitus, que passa a ser uma condição muito importante associada à artrite reumatoide, e que potencializa seus sintomas. Também tem relação estreita com o estado de cansaço; o adequado provimento de energia para as experiências práticas, e as descompensações da artrite.

A Dr^a Maria Luiza Negrisolli, médica reumatologista, em seu texto “O que a diabetes pode fazer com suas articulações? ”, explica que “no diabetes tipo 2, existe resistência à insulina, produção hepática excessiva de glicose e metabolismo anormal das gorduras, resultando em uma relativa deficiência desse hormônio” (2019, p.-). Devido ao aumento da obesidade e à redução de atividades físicas na população, a prevalência do diabetes tipo 2 é a que mais aumenta. O diabetes descontrolado por muito tempo pode causar inúmeras complicações reumáticas. A dor, desconforto e dificuldade de realizar movimentos são marcantes. E a principal medida é a prevenção, já que os tratamentos não costumam ser muito eficazes e as doenças muito incapacitantes. Muitas vezes o paciente não apresenta sintoma aparentes e as

manifestações reumáticas são correlacionadas com tempo de evolução e controle inadequado da doença. A avaliação do médico Reumatologista, em conjunto com o clínico geral e endocrinologista, é muito importante para o correto manejo e diferenciação de outras doenças reumatológicas. O Reumatologista está apto a gerenciar outro ponto muito importante, o tratamento. O reconhecimento adequado e tratamento são de extrema importância, pois melhora a qualidade de vida desses pacientes no decorrer de suas vidas.

A Artrite Reumatoide também afeta a saúde mental dos pacientes. Fatores como o afastamento das atividades sociais, a interrupção dos exercícios físicos e o abalo na vida profissional são alguns dos indícios. Além disso, “a depressão teria um efeito direto sobre as citocinas, substâncias que estimulam o processo inflamatório relacionado à artrite reumatoide. O transtorno mental também pode interferir na adesão ao tratamento, agravando o quadro” (Torigoe, 2021, p.-).

No entendimento de Melo e Da-Silva (2012):

Pacientes com AR podem apresentar alterações cognitivas decorrentes da própria doença ou da condição de dor crônica. A depressão é fator constantemente presente nesse processo, comprometendo a qualidade de vida do paciente. Nos estágios iniciais da doença também ocorrem sintomas de ansiedade. Entretanto, a personalidade prévia e o estresse social são os dois aspectos mais importantes em relação ao surgimento de alterações psicológicas na AR. (Melo; Da-Silva, 2012, p.182)

Ainda de acordo com os autores, as alterações psicológicas também se desenvolvem quando correlacionadas ao comprometimento físico.

Para os médicos Pollak e Feldman (2021, p.-)⁸, “saber que será necessário adequar seu modo de vida à nova realidade de conviver com uma doença crônica trará consequências no âmbito psicológico”. Dadas essas condições, os autores chamam a atenção para que “o tripé formado por reumatologista, psiquiatra e psicólogo, além do suporte social e familiar, é a maneira mais adequada de proporcionar ao paciente aquilo que ele de fato merece: a melhora do seu estado físico e mental” (Pollak e Feldman, 2021, p.-).

O diagnóstico da Artrite Reumatoide é clínico, ou seja, baseia-se na história clínica e no exame físico feito pelo médico. Mas alguns exames complementares, de sangue ou de imagem, podem ser úteis, incluindo as provas que “medem a atividade

⁸ Daniel Feldman Pollak (reumatologista e ex-presidente e membro da sociedade Paulista de Reumatologia e Ricardo Jonathan Feldman (psiquiatra e médico do Hospital Israelita Albert Einstein

inflamatória, o fator reumatoide, o anticorpo anti peptídeos citrulinados cíclicos (anti-CCP), radiografias das articulações acometidas e, eventualmente, ultrassonografia ou ressonância das juntas, em caso de dúvida” (Goeldner et al, 2011, p. 496-500). Outros exames podem ser necessários para afastar outras doenças, dependendo de cada caso.

Vale enfatizar que muito se avançou no tratamento da Artrite Reumatoide. Hoje, sabe-se que, quanto antes iniciado o uso dos medicamentos específicos, maior e melhor é a resposta. Embora o tratamento precoce seja, logicamente, mais eficaz em controlar e prevenir as sequelas da doença, tratando em qualquer momento consegue-se melhorar significativamente a inflamação e, portanto, a melhora na qualidade de vida dos pacientes (Goeldner et al 2011).

De acordo com o Protocolos Clínicos e Diretrizes Terapêuticas (PCDT)⁹:

Independentemente da fase da doença, o paciente deve, preferencialmente, ser também acompanhado por equipe multidisciplinar (fisioterapeuta, terapeuta ocupacional, psicólogo e nutricionista), com suporte de médico reumatologista, se disponível. O paciente deve receber orientações para melhorar seus hábitos de vida (parar de fumar, reduzir a ingestão de bebidas alcoólicas, reduzir o peso e praticar atividade física). Tratar e monitorar as comorbidades (hipertensão arterial sistêmica, diabetes melito, dislipidemia e osteoporose) são medidas essenciais. A cobertura vacinal deve ser atualizada. E o uso de meios contraceptivos deve ser orientado nos casos de pacientes em fase reprodutiva e candidatos a usar medicamentos modificadores do curso da doença (MMCD) (Protocolos Clínicos e Diretrizes Terapêuticas - PCDT, 2020, p.14).

E a cura, existe? Ainda não há nada conhecido e/ou comprovado que faça “desaparecer” a doença, como acontece, por exemplo, com uma infecção quando se faz o tratamento com o antibiótico certo, mas a Artrite Reumatoide pode ser bem controlada e ter seus sintomas diminuídos e assim podendo levar o paciente a atingir a remissão da doença. A tão sonhada remissão!

E sobre remissão, Kulkamp et al (2009), diz que:

Remissão é uma fase em que a doença deixa de estar ativa, com menos dores e inchaço das juntas e com isso, a normalização dos exames laboratoriais, como se a pessoa estivesse curada. A remissão pode durar pouco ou muito tempo e é muito raro que aconteça sem o tratamento médico. Para aumentar as chances de atingir a remissão, o tratamento deve ser feito logo no início da doença e devem ser seguidas as recomendações dos especialistas. (Kulkamp et al, 2009, p. 62)

⁹ Os PCDT são os documentos oficiais do SUS que estabelecem critérios para o diagnóstico de uma doença ou agravo à saúde; tratamento preconizado, com os medicamentos e demais produtos apropriados, quando couber; posologias recomendadas; mecanismos de controle clínico; e acompanhamento e verificação dos resultados terapêuticos a serem seguidos pelos gestores do SUS

De acordo com a Dra. Lícia Mota¹⁰, existem vários instrumentos para medir a atividade da doença e definir a remissão, mas que de forma geral, “pode-se considerar o paciente em remissão quando ele deixa de apresentar os sinais e sintomas característicos da doença, como dor, inchaço, edemas e rigidez articular” (Mota, 2023, p.-). A profissional ainda destaca que o paciente, mesmo em remissão, pode apresentar dor articular ou muscular após alguma atividade mais intensa ou devido à alguma infecção, como ocorre até mesmo com quem não tem a patologia. Esses pacientes em remissão tendem a ter uma melhora significativa na qualidade de vida. Com a ausência dos sintomas da doença, eles podem manter suas atividades laborais, físicas e sociais sem esforço, que é o objetivo geral do tratamento dessa patologia.

A remissão é realmente o “grande sonho” de todo paciente reumático, com ela se espera que a doença “adormeça”, que os sintomas se abrandem, mesmo que por um período temporário. Cabe salientar que a remissão não é a cura para a doença, mas que, em sintonia com o (a) médico (a) reumatologista, mantendo adequadamente o tratamento e uma vida saudável, no que tange, pelo menos, a alimentação e a prática de exercícios físicos, é possível, sim, realizar esse sonho. Alcançar a remissão “representa uma diminuição nos sintomas, atenuação do tratamento médico e consequente melhoria na qualidade de vida” (Sociedade Mineira de Reumatologia, 2019, p.-).

2.1.2 A Dança como estímulo na busca de possibilidades antes adormecidas

Antigamente era difundido no meio médico que o repouso era primordial no tratamento da artrite reumatoide (Kulkamp *et al* 2009), fazendo com que os pacientes ficassem estagnados, sem se exercitarem, pois tinham em mente que qualquer esforço físico seria ainda mais prejudicial. Porém, especificamente na última década, além das terapias com fármacos, do desenvolvimento de novas medicações e outras abordagens, um grande número de estudos tem sido conduzido com o intuito de

¹⁰ Dr^a Mara Licia Mota - É orientadora do programa de pós-graduação em Ciências Médicas da Faculdade de Medicina da Universidade de Brasília (FMUnB) e médica reumatologista do Hospital Universitário de Brasília (HUB), além de coordenadora da Coorte Brasília de Artrite Reumatoide e da Comissão de Artrite Reumatoide da Sociedade Brasileira de Reumatologia e diretora científica da Sociedade de Reumatologia de Brasília.

verificar os efeitos e a importância que a atividade física tem no tratamento de pacientes com Artrite Reumatóide (Kulkamp *et al.*, 2009).

Os autores colocam ainda que:

Estudos indicam que a prática de exercício físico é imprescindível e que por meio dele os pacientes portadores de Artrite Reumatoide podem melhorar a aptidão aeróbia, a força muscular, a mobilidade articular, a aptidão funcional e até mesmo o humor, sem dano articular significativo ou piora no processo inflamatório. (Kulkamp *et al* 2009, p. 58).

Tais estudos não trazem um protocolo de atividade física padrão para o tratamento da doença, contudo, a cartilha para pacientes (2011) diz que:

As atividades não devem ser exaustivas e nem causar impacto, e, nos períodos de atividade da doença, o repouso deve ser indicado. Um programa específico de exercícios pode ser orientado pelo médico, fisioterapeuta ou educador físico, após avaliação cuidadosa de cada caso” (Cartilha para Pacientes, 2011, p. 15-19).

Porém, é importante considerar que a doença se apresenta de forma cíclica, em períodos caracterizados como ativo e de remissão, e que, “caso seja utilizado algum protocolo de exercício, o mesmo deverá ser proposto de acordo com o estado geral do paciente e não apenas com base em normatizações ou exames clínicos” (Dario *et al.*, 2010).

Como alternativa a protocolos mais intensos de exercício físico, algumas propostas foram elaboradas a partir de atividades teoricamente menos intensas como a dança. Assim, é possível dizer que a dança é benéfica como forma de atividade física. Para Rosa *et al* (2018), “O exercício por meio da dança sugere melhorias na capacidade aeróbia, capacidade de caminhar, força muscular e sobre a condição psicológica, tais como a ansiedade e depressão” (Rosa *et al* 2018, p.1334).

Nesta direção, a discussão empreendida por Szuster (2011), revela que:

A dança enquanto atividade física tem muitos benefícios, melhora elasticidade muscular, melhora movimentos articulares, diminui o risco de doenças cardiovasculares, problemas no aparelho locomotor e sedentarismo, reduzindo o índice de pressão (Szuster, 2011, p.29).

Como assegura a autora, a prática de atividade física como a dança, possibilita melhoria na saúde das pessoas, sem nenhum agravamento da doença, respeitando sempre as limitações de cada indivíduo, podendo vir a resultar em melhoras significativas na habilidade de locomoção.

A dança também envolve mais do que simplesmente o movimento. Nesse sentido, observa-se ainda que para a autora Fernandes (2015, p. 16), “na dança,

estão inseridas possibilidades múltiplas em uma linguagem que propicia interação, movimentação corporal, além de uma atuação física no ambiente”.

Szuster (2011) assinala que:

Ao dançar, sentindo e pensando, vivencia-se uma maior consciência do sentido e dos movimentos articulares assim como dos tónus muscular e da sensibilização da pele. Mecanicamente, dançar é trabalhar com transferências de apoios, com a percepção do peso, da direção, com micro e macro movimentos, com alteração de planos, de intenções, de intensidade. A dança influencia diretamente três domínios da natureza humana: o fisiológico, o afetivo e o cognitivo. Funciona como agente motivador para manter ou recuperar a vida, a alegria pessoal e coletiva, por seu aspecto lúdico e sua versatilidade. (Szuster, 2011, p.26)

Sabendo que a AR também afeta a saúde mental e a cognição dos pacientes, a Professora e médica reumatologista, Izabela Lucchese Gavioli¹¹, no seu texto “Anda Esquecido? Vem dançar! ” (Gavioli, 2016, p.-), cita “alguns benefícios da dança, em suas diversas modalidades, estilos e técnicas: melhora cardiovascular, respiratória, metabólica, osteomuscular, psicossocial, e tantas outras nuances”. Porém, o foco do seu texto é, especificamente, no potencial da dança sobre melhorar habilidades cognitivas, atenção e memória. A autora comenta que muitos estudos unindo neurociências e dança (ainda que pequenos, e com limitações metodológicas) têm apontado achados interessantes e cita alguns, no decorrer do seu texto, assim como também de que forma acontecem todos estes benefícios. Além disso, deixa dicas para tirar o melhor proveito da dança para nosso cérebro e atenção e finaliza o texto dizendo que muitos destes estudos estão em fase inicial, feitos com pequenas amostras e necessitam aprofundamento e confirmação. A autora complementa dizendo que, contudo, já podemos compreender porque a dança é tão eficiente em nos fazer não apenas mais felizes, mas também mais atentos e espertos (Gavioli, 2016).

A dança também se encontra inserida em outras abordagens no tratamento de doenças como o da artrite reumatoide. Neste contexto, surge a dança como terapia, que vem sendo utilizada em forma de abordagem terapêutica corporal. E de maneira a contribuir para essa abordagem, sendo a principal referência nessa área,

¹¹ Izabela Lucchese Gavioli - Médica especialista em Reumatologia e Medicina do Esporte. Professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Mestre e Doutora em Artes Cênicas/PPGAC UFRGS. Membro da International Association for Dance Medicine and Science (IADMS). Diretora, coreógrafa e bailarina no Grupo LAÇOS – Cia de Dança.

María Fux, que criou a Dançaterapia, permitiu que corpos diversos encontrassem seus próprios sentidos na dança. Assim, ela destacou que:

A dançaterapia tem como objetivo a comunicação e a integração entre as pessoas e dessa forma proporcionar confiança para transformar a postura de impotência do 'eu não posso' por uma atitude do corpo que diz: sim, eu sou capaz! Esse sentido criador e a comprovação de que mesmo aqueles que tinham grandes dificuldades corporais podiam criar sempre e em espaços limitados, tornou possível que a frase 'eu não posso fazer isso' fosse se transformando em 'sim, posso'. (Fux, 1998, p.10)

Para a autora, a dançaterapia vai muito além de passos, como ela mesma diz em um dos seus livros: “Não dançamos para agradar, mas para sermos nós mesmos, para poder criar, expressar e comunicar com os demais, para converter os ‘nãos’ do corpo em ‘sim, posso’, em ‘isto que estou fazendo me pertence” (Fux, 1979, p. 13). A dançaterapia de Maria Fux leva à aceitação dos próprios limites e diferenças, dessa forma, colabora diretamente no tratamento dos pacientes reumáticos, pois aceitar-se e ter consciência dos seus limites corporais já é um grande passo.

Também é possível dizer que a dança não só é benéfica como forma de exercício físico, mas inclusive como processo de sensibilização para as artes. Conforme argumenta Kleinunbing (2009):

(...) a sensibilização e organização das pessoas que compartilham a dança, a experiência de serem corpos dançantes, faz com que estas se voltem para suas condições de sujeitos que estão no mundo, constituídos e constituintes das suas histórias. Nisso, a experiência estética, dimensão de sensibilidade, criatividade e potencialidades humanas, se amplia pela experiência do corpo-próprio em movimento e no movimento do corpo para/com o outro, se voltado para o exercício da criação que conseqüentemente e simultaneamente colabora para o conhecimento de si. (Kleinunbing, 2009, p. 143)

Em consonância com a argumentação dos autores, a dança possibilita descobrir as potencialidades de cada corpo e nessa descoberta surge um 'despertar corporal', também poético, com a necessidade de movimentos novos, assim as articulações vão se articulando, ganhando espaço e buscando possibilidades antes adormecidas.

2.2 Processos de Criação

Este subcapítulo contém três subdivisões que tocam questões referentes a este assunto, abordando, primeiramente, o entendimento de como se dão os processos criativos em dança. No segmento, pretende-se refletir sobre a Experiência Estética no processo de criação e, por último, a elucidação dos aspectos referentes à Educação Somática a partir de suas bases técnicas e conceituais.

2.2.1 Poéticas da Criação em Dança

*Dançar é desenrolar
os fios escondidos da vida
e corporear livremente a
poesia da alma no universo.*

(Fran Herculano)

Iniciamos as reflexões acerca da criação em dança trazendo, primeiramente, a etimologia da palavra poética, que, conforme Dantas (2020, p.41), “indica sua origem grega: *poietikos*, que produz, que cria, que forma. *Poieio* - verbo -, do grego, significa criar, fabricar, executar, compor, construir, produzir, fazer; agir com eficácia produzindo um resultado”.

Ainda segundo Dantas (2020):

Em arte, poéticas são as referências de que se serve o artista, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras. São as ideias, as compreensões, os entendimentos que se tem acerca da arte - da dança, no nosso caso específico - que de certo modo orientam a concepção e a realização das obras coreográficas. Assim, as poéticas têm um caráter histórico e operativo. Histórico, dentre outros motivos, porque as poéticas postulam, além de uma visão de arte, uma visão de mundo, e se inscrevem no contexto mais amplo dos acontecimentos de uma época. Operativo porque trazem indicações e princípios de modos de formar, de técnicas a utilizar, de modelos em que se inspirar e de atitudes a se observar. (Dantas, 2020, p.42)

Nas suas colocações, Dantas (2020) ressalta que há uma pluralidade de poéticas e não uma única.

É possível complementar essa ideia dizendo que “a arte precisa, sem dúvida, de uma poética que, no seu concreto exercício, operosamente anime e apoie a formação da obra, mas não é essencial uma poética em particular em vez de outra.” (Pareyson 1993 *apud* Dantas, 2020, p.42). Para a autora não há uma poética melhor ou mais importante do que a outra, o que importa é a existência delas e o que elas permitem realizar.

Ao pensarmos dança, “compreendemos ela como tempo poético que se constroi e se atualiza, em ato performático, pelo engendramento de suas próprias forças” (Válery, 2015 *apud* Viana; Nóbrega, 2022, p.3). Em dança, a obra artística se materializa nos corpos dos dançarinos, ou no do próprio criador. As poéticas da dança são histórias inscritas nos corpos que dançam, histórias inscritas principalmente a partir da vivência desses corpos. “E, quando em movimento, esses corpos

ultrapassam seus limites, no sentido de produzir um estado de criação, de êxtase e de poesia que envolve o sentir e o mover” (Pouillaude, 2009; Nóbrega, 2015 *apud*, Viana; Nóbrega, 2022, p.3).

Para mais, Viana e Nóbrega (2022), colocam que:

No contexto da dança, encontra-se a obra coreográfica, que, em sua poética de movimentos, sensações e êxtases, escreve-se e se instala nas corporeidades que por ela são envolvidas - artistas, alunos, apreciadores, pesquisadores, e outros sujeitos que vivenciam essa experiência dos sentidos. (Viana; Nóbrega, 2022, p.3)

Concordando com o entendimento dos autores, todo processo de criação é um processo de formação e de crescimento para aqueles que o vivenciaram e também para aqueles que terão contato com seus resultados.

O processo de criação em dança envolve trabalho, persistência, criatividade, conscientização, pesquisa e transformação. Os processos de criação em dança podem iniciar-se de diversas maneiras, não há uma regra a ser seguida ou etapas a serem cumpridas. É possível complementar essa ideia a partir do que nos diz Passos (2013):

Alguns artistas iniciam seus processos criativos, por exemplo, a partir de uma música escolhida, ou às vezes de forma aleatória, em outras vezes escolhida por apresentar alguma característica específica (estrutura, elementos rítmicos ou melódicos, elementos expressivos). (Passos, 2013, p.2-3)

A música também pode ser um estímulo para o uso de ritmos, pulsação, fluência ou intensidade dos movimentos e também para a elaboração de conteúdos expressivos do dançarino. A autora também destaca que “a música pode influenciar os processos de criação em dança em diversos aspectos, na dimensão temporal e de intensidade e na dimensão estética (ou expressiva)” (Passos, 2013, p.3).

Passos (2013, p.3) ainda ressalta a “influência da música na elaboração dos sentidos e significados por parte do público que assiste a dança, ou seja, a importância e influência da música no caráter expressivo da dança”. Para a autora esta influência ocorre independente da vontade do coreógrafo, muitas vezes inclusive leva a criação de outros sentidos, diferentes do objetivo inicial do artista ao elaborar sua obra.

Para Robatto (1994 *apud* Passos, 2016), nos processos criativos, o coreógrafo pode adotar as seguintes relações entre dança e música:

A dependência da dança à música, quando a coreografia é criada a partir de uma peça já existente no acervo musical, observando a sua estrutura de composição e expressão; ou a interdependência das duas linguagens, quando a dança funciona complementada por determinadas peças musicais

especialmente compostas ou adaptadas para aquela coreografia. (Robatto, 1994 *apud* Passos, 2016, p. 31)

São relações que parecem, num primeiro momento, distintas, mas que conversam muito entre si. A relação de movimento e música abrange desde o cumprimento exato, fiel e minucioso dos detalhes musicais através da dança até a inteira liberdade desta diante da música.

Nos processos criativos há ainda outras possibilidades, como as percepções, emoções e sentimentos. Para isso Passos (2016) coloca:

O estímulo inicial pode surgir também a partir de percepções (visuais, olfativas, tácteis), emoções ou sentimentos, lembranças, sonhos, imaginação, ideias, experiências vividas, fatos cotidianos, conceitos, pensamentos. E em alguns casos, outras obras estimulam a criação em dança, como romances, poemas, canções, peças de teatro, fotografias, filmes, pinturas, esculturas. (Passos, 2016, p. 35)

Para a autora surge também um outro estímulo, um elemento importante para a criação em dança:

a imagem que tanto pode ser real (uma fotografia ou uma pintura, por exemplo) ou mental (um sonho ou uma fantasia). Imagens estão sempre estimulando processos de criação em dança, tanto como estímulos iniciais ou quanto estímulos que alimentam todo o processo. Afinal a dança em si é também imagem, sendo formas que se movimentam (ou se silenciam) no espaço e no tempo. O artista da dança interage o tempo todo com imagens durante o processo de criação de uma obra, desempenhando um papel de público ou fruidor destas imagens. Ele percebe e interpreta estas imagens, atribuindo-lhes significados e sentidos que influenciarão consciente ou inconscientemente os elementos (visuais, sonoros ou cinestésicos) da obra coreográfica. (Passos, 2016, p. 35-36)

Sendo assim, a imagem entra como partícipe no processo de criação em dança, sendo um “fenômeno complexo que circula por entre diferentes plataformas e níveis de significado, todos eles inscritos na visibilidade” (Català Domènech, 2011, p. 19).

A imagem também pode ser advinda das memórias, as quais retratam sentimentos. Nesse sentido Porpino (2010 *apud* Herculano, 2023, p.21) salienta que “Lembrar das coisas que apreciamos ou que marcaram momentos é lembrarmos de nós mesmos, de nossa relação indissociável com o mundo”.

De forma semelhante, Damásio (2013) ressalta que:

Todo indivíduo tem a capacidade de representar memórias quando acionadas por algum tipo de estímulo, seja de forma positiva ou negativa, levando-o a reconhecer uma situação, ou lembrar o momento do acontecimento. Quando recuperamos imagens por meio de memórias as quais recordamos, temos a possibilidade também de manipulá-las e executá-las de forma criativa (Damásio, 2013, *apud* Herculano, 2023, p.23)

Desta forma, o autor também relaciona a criatividade com a arte, a qual tem a capacidade de representar memórias através de linguagens diversas.

Outros processos de criação são iniciados pelo próprio movimento do criador (ou por movimentos encadeados) ou pela vontade de se movimentar e que estimula a criação, como por exemplo, pelo processo criativo de poesia. Nesse processo, existe um movimento de resgate de memórias que estão ali “à espera” de serem remexidas e recontadas e que podem ser sentidas através da dança, onde o artista perpassa pelo seu corpo essas memórias transmutando-as em movimentos dançantes. O artista propõe um mergulho no corpo para fazer emergir essas memórias e sensações surgidas a partir da poesia e que podem vir a constituir-se como poética.

Poética é também a marca do artista. É o seu diferencial que fica gravado na obra. É o seu estilo. São as suas técnicas. É a compreensão que se tem sobre arte e, parafraseando Dantas (2020), sobre dança, sendo construída a partir das experiências vivenciadas ao longo do processo criativo, na busca de provocar um estado de arrebatamento que magnetiza o sentir e o mover de cada pessoa. E isso tudo possibilita a criação de poéticas próprias as quais inspiram as criações artísticas.

2.2.1.1 Experiência Estética no processo criativo em arte: a relação entre criador e espectador

O subcapítulo a seguir irá discorrer sobre o entendimento imbuído dentro do processo criativo em arte, com base nos escritos de Pereira (2012), junto a outros autores que também refletem sobre o assunto.

Etimologicamente a palavra estética deriva do termo grego “*aisthesis*”, que significa sensação, percepção por meio dos sentidos. Porém foi somente no século XVIII que o termo passou a se referir a uma área da filosofia que trata da apreensão da beleza e da sua expressão por meio de obras de arte. “O filósofo que cunhou o termo nesse sentido específico foi Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) (Baptista, 2010, p.1).

Questões como: o que é belo? O que é beleza? O que é arte? Já rondavam os pensamentos do filósofo antes mesmo de sua obra “Estética”, escrita entre 1750-1758. Ao longo da história da humanidade, essas questões têm marcado presença

em diversas discussões, porém sem alcançar um conceito universal que respondesse essas perguntas.

Ao trazer reflexões sobre tais questões, Pereira (2012) pontua:

Na Antiguidade, o campo da arte circundava as noções de imitação e beleza, passando pela sua utilização como elemento decorativo. No auge da modernidade clássica, a arte aproximou-se da sublimação, do sublime. Na contemporaneidade, aderida antes ao conceito do que ao seu conteúdo expressivo estrito, a ideia de arte ampliou-se e ultrapassou os limites da inteligibilidade. Alcançou-se o patamar em que tratamos de diferentes formas de racionalidade em situação de simultaneidade e contingência e, portanto, caem por terra as iniciativas de circunscrever a arte às formas mais tradicionais ou universais de racionalização (Pereira, 2012, p.184).

No que tange ao *belo*, o autor também enfatiza que “ao longo da história do pensamento, foi deslocado dos cânones que, pretensiosos e reducionistas, buscaram fixar seu significado” (Pereira, 2012, p.184), pois, no começo:

Belo era o que imitava a realidade visível, era o que correspondia à repetição do paradigma naturalista e realista de representação. Depois, ele passou a ser tomado como sublimação, como efeito tangível do sentimento oriundo da relação que nossa razão pura estabelecia com o mundo. Mais tarde, passou a ser um valor subjetivo, um sentimento singular proveniente de uma experiência única e individual que o sujeito tinha do mundo. (Pereira, 2012, p.184)

Como acontece com a arte, o belo também se desamarra dos pensamentos tradicionais e racionais. Assim, ao longo da história, ele foi se modificando. Na contemporaneidade belo é o que te afeta, o que te toca.

A experiência estética é uma construção contínua da experiência do viver, em que a criatura humana se encontra numa espécie de equilíbrio dinâmico com seu meio, de modo que pode sentir a inter-relação de seus aspectos mentais, emocionais e sensíveis num todo integrado e com sentido.

Maillard (1998), fala sobre os efeitos da experiência estética:

São as modalidades das experiências que vão se modificando com a própria história, cujo núcleo é sempre essa estranha satisfação que resulta do reconhecimento da capacidade de construir, de produzir sentidos que, quando a gente experimenta, ao mesmo tempo está construindo e produzindo a gente mesmo (Maillard, 1998, p. 254)

Os valores, os sentimentos, os gostos, os juízos, as representações e as categorias formam esses efeitos.

Vivenciar uma experiência estética dentro de um processo criativo em arte, também nos leva a pensar: como isso se dá? O que nos afeta? O que nos toca? Quais são as sensações que nos provocam, que mexem conosco?

Para dar conta dessas questões, assim como Pereira (2012), abordaremos a experiência estética do ponto de vista daquele que cria, o artista, e do ponto de vista daquele que frui, o público.

A respeito da experiência estética do artista, a perspectiva apontada por Pereira (2012, p.189) evidencia “à experiência que ele tem com essa quase-forma que um conteúdo inédito de sua existência faz assomar nele e que o convoca a criar. O artista fabrica a obra ao mesmo tempo que é fabricado por ela”. E é essa obra, enquanto produto, que se dá a ver (ou ouvir ou presenciar ou assistir, etc.) para o público.

Conforme Dufrenne (2008), o objeto estético liga-se à expressividade do criador quando este expressa as impressões de sua própria relação com o mundo, constituindo-o como um quase-sujeito. Assim, a experiência estética é essencialmente uma experiência perceptiva, na qual o sujeito participa ativamente com sua sensibilidade, seu corpo, seus afetos, sua imaginação e sua criatividade diante de um determinado objeto.

Entretanto, como ressalta Dufrenne (2008), a subjetividade do espectador, através de uma percepção sensível, é que consagra o objeto estético. Como explica o autor, é o espectador que opera, via percepção, a conversão de um dado objeto em um objeto estético, seja ele criado pelo homem com ou sem uma finalidade estética, seja ele um objeto natural. O objeto estético, portanto, é o correlato específico da experiência estética do percebedor, cuja relação com este é sempre mediada social e historicamente.

Merleau-Ponty (2004) nos deixa claro que o artista pode apenas construir uma imagem. O que se espera é que essa imagem se anime para os outros. É uma outra perspectiva acerca da experiência estética, a de quem é espectador, de quem contempla ou interage com a obra de arte. Neste sentido, a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: “ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre (Merleau-Ponty, 2004, p. 136) ”.

Segundo Dewey (2010), a experiência, essa negociação consciente entre o eu e o mundo, é uma característica irreduzível da vida, sendo que não há experiência mais intensa do que a Arte. O filósofo diz que o objeto artístico por si só não existe; é preciso que o mesmo seja “presentificado” pelo espectador, e que, segundo os

interesses próprios, recriará o processo de seleção, simplificação, iluminação, criação, empregados pelo artista. Com isso, e a partir disso, o espectador só então perceberá e aceitará o objeto como obra de arte.

2.2.1.2 Improvisação: uma fenda na criação

No dicionário, a palavra “improvisar” é definida como “Fazer, preparar de repente alguma coisa” (IMPROVISAR, 2023).

Ainda pode-se entender esse conceito como:

Improvisar é uma palavra que comumente está relacionada ao nosso cotidiano, a como fazer algo de uma maneira “qualquer”, repentina, sem preparação prévia; uma alternativa rápida para contornar um erro. Em geral, o improviso se faz, quando o que era programado, por algum motivo, não deu certo, e, portanto, o improviso acontece como uma alternativa emergencial, porém não como um desejo, uma finalidade (Santinho; Oliveira, 2013, p.9)

Para as autoras esta definição é uma visão geral e mais corriqueira do verbo “improvisar”, porém, para as mesmas, no âmbito das artes, “a improvisação faz-se necessária, tanto como fator integrante dos processos de criação, quanto também como uma finalidade – o improviso como a obra em si, como o resultado do processo” (Santinho; Oliveira, 2013, p.9).

Ainda segundo as autoras, o fazer artístico está intimamente relacionado à necessidade expressiva do artista:

Dentro do processo de criação, é impossível que não se faça presente a espontaneidade do artista que, num primeiro momento, há de experimentar, testar, errar e acertar inúmeras vezes até que obtenha algum resultado minimamente próximo ao desejado, o agente da criação passa por um período de experimentações e tentativas múltiplas. (Santinho; Oliveira, 2013, p.9)

A espontaneidade do artista fica acentuada no improviso, pois é o momento em que ele ainda se constitui de sua arte mais bruta, sem refinamentos técnicos. Aqui ele ainda não tem como programar o que será desenvolvido, por tal, o artista passa a abrir-se às possibilidades que surgem a partir desse momento. Apesar de ser sabido de que “é algo inevitável no processo de criação de qualquer artista, em qualquer linguagem, visto que ele, embora possa ser posteriormente modificado, é inevitavelmente, em algum momento, concebido” (Santinho; Oliveira, 2013, p.10). Toda a relação que acontece a partir dessa concepção é também o tempo real de criação, que pode ser considerado um momento de improvisação. (Santinho; Oliveira, 2013)

Na criação em dança a improvisação entra como uma fenda de possibilidades. Artistas da dança têm utilizado improvisações em processos de criação há muito tempo. No atual contexto da dança contemporânea, por exemplo, há uma grande valorização dos processos criativos individuais dos intérpretes, que deixaram de ser “apenas” intérpretes de movimentos elaborados por outras pessoas e passaram a ser também criadores e propositores (Passos, 2016).

Apesar de saber-se, historicamente, de que com o passar do tempo a dança foi sendo codificada, cabe salientar que a improvisação em dança já acontecia desde os tempos primórdios. E, desde então, o homem sempre utilizou o próprio corpo e seus movimentos para expressar seus sentimentos e emoções. Seguindo neste mesmo pensamento, Santinho e Oliveira (2013) ressaltam que:

Dançar como uma forma de expressão pessoal implica, conseqüentemente, certa subjetividade e espontaneidade no ato de dançar, o que nos faz crer que as primeiras danças, tendo se originado, de maneira espontânea dessas necessidades pessoais de expressão, tenham sido muito provavelmente danças improvisadas. (Santinho; Oliveira, 2013, p.13)

A improvisação se tornou uma possibilidade riquíssima de trabalho e possibilita não apenas o conhecimento do corpo e a exploração do movimento como colabora significativamente com a composição coreográfica, na medida em que abre caminhos para novas possibilidades da cena e em sua preparação.

Na dança, a improvisação entra como recurso de criação e pode ser usada com diferentes objetivos. Freitas (2012) destaca três deles:

No primeiro recurso criativo uma das finalidades do seu uso está relacionada ao exercício de ampliar o repertório de movimento do dançarino, instigando-o a encontrar distintas nuances de gestos e combinações de movimentos por meio de inúmeros laboratórios de criação.

No segundo recurso criativo pode ser utilizado como estratégia de criação para elaboração coreográfica. A coreografia se funda a partir da improvisação para a organização de elementos como o tempo, espaço, peso, fluxo e tipos de movimentos, os quais serão posteriormente transformados em estruturas determinadas em uma ordem que não se altera no interior da composição. No momento em que esses elementos são fixados em uma ordem hierárquica de gesto, movimento e ação, a dança deixa de ser improvisada e passa a ter um caráter de dança determinada.

No terceiro recurso criativo, a improvisação pode ser realizada no instante em que o espetáculo de dança acontece, assim a coreografia não se caracteriza por uma ordem de elementos previamente organizados, em oposição à hierarquização dos seus elementos, os mesmos vão se construindo no exato instante em que a dança vai se transformando em poética cênica. (Freitas, 2012, p.64)

Para o autor, é nas investigações da dança contemporânea que o uso da improvisação como recurso de criação é mais recorrente. O mesmo ainda coloca que

“o laboratório de improvisação é usado com mais frequência e que os procedimentos coreográficos se configuram como férteis caminhos de viabilizar a concepção da dança mais autoral” (Freitas 2012, p.64). Dessa forma, o artista é convidado a se desafiar e a desenvolver habilidade e capacidade de criação imediata para “reinventar, reorganizar e ressignificar a dança em diferentes contextos” (Freitas, 2012, p.65).

Muitos artistas realizam seus processos de criação através de improvisações propondo experimentações como estudo e desdobramento de questões relativas à obra em processo. A opção por trabalhar neste formato, está conectada a imprevisibilidade de suas experimentações, que pode gerar soluções inesperadas e diversas, visto que os artistas envolvidos têm autonomia sobre o processo.

A improvisação na dança como recurso de criação também tem como finalidade “ampliar o repertório de movimento do dançarino, instigando-o a encontrar distintas nuances de gestos e combinações de movimentos por meio de inúmeros laboratórios de criação” (Freitas, 2012, p.64).

Outro posicionamento referente sobre a improvisação e suas possibilidades é o apontado por Passos (2016) que traz o entendimento sobre a improvisação estruturada:

O princípio de improvisação estruturada, que parte de estruturas mais diretivas para estruturas mais livres, pode propiciar ao intérprete-criador uma maior experimentação das possibilidades de movimentação e de expressão de seu corpo. Em geral, as pessoas tendem a realizar movimentos parecidos ou padronizados e não explorar novas possibilidades, quando há muita liberdade de movimentação. (Passos, 2016, p.120)

Ainda de acordo com a autora:

Existem certos padrões de movimento específicos de cada pessoa, que muitas vezes estão relacionados com sua cultura corporal (experiências e técnicas de uso do próprio corpo). Passando pela experiência de realizar uma improvisação estruturada, há a possibilidade de conseguir uma ampliação de sua movimentação corporal e do seu vocabulário de movimento, o que se refletirá depois nas improvisações mais livres. (Passos, 2016, p.120)

Passos (2016), também comunga com a ideia de que os trabalhos com improvisações estruturadas podem ser tão criativos quanto aos desenvolvidos com improvisações livres. Para aqueles artistas que não tem a mesma facilidade que outros para criar, tendo “em mãos” um leque de possibilidades, as improvisações estruturadas podem se tornar uma ferramenta com potencial libertador para desenvolver trabalhos criativos e expressivos.

Ao trazer suas reflexões sobre improvisação Vieira (2020) pontua que:

O improvisador que dança articula as próprias vivências, memórias e experiência sensíveis que são construídas individualmente e socialmente (de forma simultânea) com os elementos da cena que podem ser pré-estabelecidos ou não, e com o que se dá no tempo-espço da cena, para assim constituir essa dança que é autoral e compartilhada ao mesmo tempo. (Vieira, 2020, p.160)

É o próprio material vivo de cada pessoa criadora, como suas vivências, memórias e experiências, que se faz ponto de partida para a improvisação na criação em dança.

E ao relacionar com as criações em dança, podemos citar Pina Bausch¹², que realizou os processos geradores de suas obras artísticas. Segundo Fernandes (2007), a coreógrafa alemã desenvolveu a construção de seus espetáculos por meio de improvisações. Tais improvisações eram feitas através de perguntas e questionamentos acerca da memória e das vivências de cada um deles. É fato que “esse modo de criar, além de influenciar no que podemos chamar de produto cênico, também influencia nas relações entre bailarino-bailarino, bailarino-coreógrafo e obra-espectador” (Lupinacci; Corrêa, 2015, p.130). Ainda na mesma direção as autoras ressaltam que “sensibilizados através da memória, improvisando e repetindo, por exemplo, os intérpretes-criadores na contemporaneidade podem ser levados a investigar modos de se relacionar com o espaço e com seus movimentos (Lupinacci; Corrêa, 2015, p.130).

2.2.2 Educação somática como narrativa de construção

Este subcapítulo toca questões sobre a Educação Somática e suas abordagens a partir de bases técnicas e conceituais, como um campo de conhecimento e como práxis.

A Educação Somática, como campo de conhecimento, tem sido fundamental nessa narrativa de construção na criação em dança. Para a Dr^a. Martha Eddy (2018), a mesma considera que “se for preciso chamá-lo assim, eu gostaria de imaginá-lo como um campo de flores selvagens, com espécies únicas, emergindo aleatoriamente numa imensa área. (Eddy, 2018, p.28).

¹² Pina Bausch nasceu na Alemanha em 1940. Estudou com Kurt Jooss, além de tantos outros artistas. Foi coreógrafa da companhia Wuppertal e é referência mundial do tanztheater.

A autora também traz um questionamento, “Como experiências individuais do/com o corpo vivo, transformaram-se num campo? ” E responde:

Doenças, limitações físicas e exposição a práticas físicas e/ou espirituais desconhecidas, através de viagens e transmigrações, levaram inúmeros homens e mulheres a descobrirem a potência de escutar profundamente o corpo, separadamente, mas no mesmo período cronológico. Dores e novas visões do comportamento humano combinadas à paixão pelo movimento e à curiosidade pelo corpo levaram à criação de formações independentes de vários sistemas de investigação corporal na Europa, nos Estados Unidos e na Austrália. Os resultados positivos dessas credenciaram o processo de busca de respostas às necessidades corporais e aos desejos de comunicação por uma consciência corporal interna. Pioneiros somáticos descobriram que nós, como humanos, ao nos engajarmos num diálogo atento com nosso próprio corpo, podemos reaprender, livrar-nos de dores, mover-nos com mais facilidade, realizar os trabalhos da vida com mais eficiência e atuar com maior vitalidade e expressividade (Eddy, 2018, p.28).

A Educação Somática é um campo interdisciplinar, surgido no século XX, que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento (Vieira, 2015), propondo uma descoberta pessoal dos seus próprios movimentos e de suas próprias sensações. Segundo Domenici (2010, p.70), “esse campo surgiu inicialmente fora da academia e vem sendo trazido para as universidades paulatinamente, o que vem contribuindo muito para a sua consolidação como campo de conhecimento”. Ainda segundo a autora, “É um campo protagonizado por profissionais da área da saúde, da arte e da educação” (Domenici, 2010, p. 69).

Em sua história a Educação Somática traz a criação de métodos os quais refletem a experiência pessoal de cada fundador. Os vários sistemas de investigação sobre o corpo, matéria prima estudada pelos seus fundadores, embora distintos em sua história e pedagogia, têm como ponto comum a vivência da dor e da limitação (Leite, 2021). Alguns fundadores pioneiros, como Moshe Feldenkrais (Método Feldenkrais), Ingmar Bartenieff (Método Bartenieff), Gerda Alexander (Eutonia), Matthias Alexander (Técnica de Alexander), Ida Rolf (Rolfing), Mabel Todd (Ideokinesis), Bonnie Bainbridge-Cohen (Body-Mind Centering), método Ivaldo Bertazzo, o legado de Klauss e Angel Vianna, entre outros, criaram suas teorias, seus métodos mostraram-se eficientes e logo foram disseminados por seus discípulos nas décadas seguintes (Bolsanello, 2021). “Embora os métodos funcionem a partir de princípios semelhantes, cada um tem sua personalidade própria e a sua funcionalidade ímpar” (Bolsanello, 2021, p. 20).

Partindo do que nos diz Vianna (1998):

O corpo é um meio de expressão, não um meio de atuar automático. O trabalho corporal desenvolve a sensibilidade, a imaginação, a criatividade e

a comunicação. Nossa história se inscreve em nosso corpo e os movimentos são reflexos de emoções e sentimentos (Vianna, 1998, p. 11-12).

Quando se correlaciona a Dança com a Educação Somática, pensa-se muito naquilo em que todos os métodos têm em comum, a vivência da dor e da limitação e de como isso serviu de estímulo para pensarem novas formas de enfrentar esses problemas, tendo uma visão de como libertar seus corpos de padrões e hábitos dolorosos, e assim “privilegiar a informação que vem do próprio corpo para orientar as decisões” (Domenici, 2010, p.75). Assim, cada corpo terá a sua dança e o seu movimento, de forma singular e diferenciada. Um movimento único, uma dança única.

Esse embasamento que a Educação Somática traz, com diferentes abordagens para lidar com o soma¹³ que, segundo Hanna (1976), um dos pesquisadores pioneiros da Educação Somática e quem definiu esse termo pela primeira vez, em 1983, num artigo publicado na revista *Somatics* (STRAZZACAPPA, 2009), indica um corpo vivo, consciente e sensível, e não um mero corpo físico que poderia estar desprovido de vida e sensação, leva em conta os mais diversos atravessamentos desse corpo em vida, em constante transformação e recriação. Ou seja, o ser corporal humano na sua integridade:

“Soma” não quer dizer “corpo”; significa “Eu, o ser corporal”. [...] O soma é vivo; ele está sempre se contraindo e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é a pulsação, fluência, síntese e relaxamento – alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade. [...]. Os somas são os seres vivos e orgânicos que você é nesse momento, nesse lugar onde você está. (HANNA, 1972 *apud* Miller, 2010, p.4).

E é essa transformação e recriação, que a Educação Somática propicia, que traz a respostas para muitas questões, pois cada corpo é uma pessoa, com sua história, sua singularidade, e não faz parte do projeto da Educação Somática homogeneizar ou anular essas diferenças.

A partir do que propõe Hanna (1972), sobre o Soma, Miller (2012), clarifica que:

Qual é o corpo que dança? Arrisco a responder que todo indivíduo pode dançar quando se vê na sua dança por meio do seu querer e do seu sentir. O corpo que dança é o que se permite um estado de dança que é diferente para cada um, para cada soma. Logo, a dança não é algo externo, mas um estado que pode ser construído com procedimentos específicos quando se propõe ir para a cena (Miller, 2012, p. 149).

¹³ Soma: Segundo Hanna (1976), soma é o corpo subjetivo, ou seja, o corpo percebido do ponto de vista do indivíduo, na 1ª pessoa.

Nesta perspectiva que a autora traz, de que todo corpo pode dançar e de que a dança é diferente para cada um, para cada soma, reafirma também um conceito primordial que a dança contemporânea apresenta:

Os corpos na dança não têm um padrão preestabelecido, assim como as raças e as culturas, são gordos, magros, altos, negros, orientais, baixos, índios, brancos. A dança contemporânea se propõe a não impor nada aos corpos que dançam. (Rengel, Langendonck, 2006, p. 64).

Concordando com o que nos dizem as autoras, sobre o notável conceito que a dança contemporânea traz, que é o de não impor nada aos corpos dançantes, chegamos então na vultosa relação da criação em dança com uma abordagem somática. Ela transforma e recria, pontua de forma muito contundente que cada corpo é uma pessoa, com sua história, sua singularidade e não tem como objetivo homogeneizar ou anular essas diferenças.

Para Pereira (2021, p.96) “Uma abordagem somática pode exercer papel importante no desenvolvimento do corpo dançante, possibilitando maior consciência deste corpo em movimento e, conseqüentemente, favorecendo a investigação do movimento de forma cuidadosa e criativa”. Sob essa ótica Rezende (2008) permeia por este caminho quando fala sobre a *Conscientização do Movimento*, método criado por Angel Vianna¹⁴, que fala de um corpo possível; onde cada indivíduo realizará os movimentos que seu corpo lhe permite, ampliará suas possibilidades de uso do corpo dentro de seus próprios limites. Dançará tanto quanto este corpo puder se mover.

¹⁴ Maria Ângela Abras Vianna (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1928). Bailarina, professora, coreógrafa, pesquisadora. Angel Vianna é precursora das noções de Consciência/ Expressão Corporal no Brasil. Seu trabalho firma-se no Rio de Janeiro, onde forma profissionais que contribuem para diversificar a dança no país.

3. O PERCURSO DA ESCRITA DANÇADA

Neste capítulo apresento os caminhos dançantes que o processo criativo foi executando com passos metodológicos e análises, em diálogo com autores que se aproximam do tema deste estudo. Relatando e refletindo, no primeiro subcapítulo, apresento como foi a minha travessia para chegar até esta pesquisa. No seguinte, trato sobre o processo de criação, explicando, entre prosas e versos que dançam, a sua construção e seus atravessamentos. E por último, trago um subcapítulo sobre a obra, tratando de todo o seu caminho percorrido, assim como sobre os aprendizados durante este percurso dançado e escrito.

3.1. A escolha do Tema - Primeiros Movimentos

O meu interesse pelo tema da pesquisa iniciou exatamente na primeira semana de aula, quando eu havia acabado de ingressar no curso (em março de 2020), na aula de Laboratório de Dança Balé Clássico I, ministrado pela professora Daniela Llopart Castro (profe Dani). Mas antes de falar da aula, preciso falar da minha turma. Posso dizer que ela era composta por 99% de jovens (muito jovens) e 1% de alguém na idade da maturidade, ou seja, eu. Voltando para a aula de Balé, no decorrer da mesma, confesso que me sentia um tanto atônita por ver a “gurizada” fazendo movimentos muito amplos, aberturas, alongamentos, *pliés* e eu sem conseguir fazer nem mesmo a posição de “borboletinha”. Em determinado momento, a profe¹⁵ Dani falou que teríamos que desenvolver uma atividade teórico-prática para apresentar na semana seguinte. Isso me deixou apavorada, pois sabia que não tinha condições físicas para efetuar passos do balé, por mais simples e básicos que fossem. Quando a aula terminou me enchi de coragem, sim, de coragem, pois era a minha primeira aula e eu já tinha um “problema” para resolver, e fui conversar com ela. Expliquei para a professora sobre a minha questão de mobilidade reduzida e as dores que sentia, por conta da artrite reumatoide, e que eu não teria como realizar a parte prática da tarefa - e, aqui, cabe um adendo: o único pensamento que eu tinha naquele momento era de que estava no lugar errado, que o curso de dança não era pra mim e que teria que dar razão para a “pessoa” que me perguntou o que eu faria nesse curso, quando

¹⁵ Profe é um diminutivo de professor/a escolhido por mim, para me referir, de forma carinhosa, aos/as meus/minhas professores/as. Dessa maneira, ao longo deste trabalho, usarei essa expressão.

eu disse que iria prestar o Enem e que só tinha uma graduação que eu gostaria de fazer, que era a dança, pois, para essa “pessoa”, alguém como eu não poderia dançar - No momento em que expliquei para a profe Dani qual era o meu problema, as minhas dificuldades, as minhas dores e que eu achava que ali não era o meu lugar, ela prontamente me disse essas palavras: ***aquí, no curso de dança, o lugar é para todos os corpos, nosso intuito não é formar bailarinos e sim professores de dança, mas acima de tudo propiciar um ambiente em que todos se sintam pertencentes e, quanto à tarefa, ela pode ser realizada de várias formas, não necessariamente que tu tenhas que demonstrar os passos, para isso, existem outras possibilidades.*** Essas palavras ficaram ecoando na minha mente. Saí daquela aula com três certezas: uma de que, sim, eu estava no lugar certo, no lugar que me pertencia e onde sempre sonhei em estar. Outra certeza é de que o tema do meu Trabalho de Conclusão de Curso seria falar sobre a relação entre docência, pesquisa e fazer artístico com a dança a partir do meu corpo artrítico. E a terceira certeza, era de quem seria a minha orientadora no TCC.

Ainda em março deste mesmo ano, ocorreu um fato que não tem como não ser citado aqui, que foi a grande “tempestade” que aterrorizou o mundo: a pandemia de COVID-19. Tudo parou, desabou! E no meio de tantas tristezas, incertezas, medos e tudo o mais que assolava a humanidade, fez-se necessário surgir o novo: o retorno das aulas e tudo o mais que circundava o meio acadêmico aconteceria de forma online. Para mim é importante falar sobre a COVID-19, pois, durante os quase três anos de pandemia novas costuras foram se alinhavando e firmando a escolha do tema do meu trabalho e, assim, delineando caminhos para que então eu chegasse até aqui. A primeira delas, ainda em 2020, foi a minha entrada como monitora no Projeto Unificado com ênfase em Extensão Bailar: Núcleo de Dança na Maturidade, coordenado pela profe Dani, o qual oportuniza vivências em processos de composição coreográfica, montagem de espetáculos e aulas práticas de dança para a maturidade e o seu planejamento se dá na participação na construção e na docência das aulas de dança. Isso contribui de maneira direta com o meu tema, pois além da especificidade que tenho, também sou um corpo maduro e que queria entender a sua relação com a dança.

Outra costura foi com o primeiro componente curricular que ofertaram de forma online “Tópicos Especiais em Dança VII”, ministrado pelos professores Thiago Amorim e Carmen Hoffmann (profe Carminha). Na atividade final do componente

curricular tínhamos que escrever um texto e, a partir de meus relatos pessoais, o profe Thiago me instigou a pesquisar sobre o Butoh – uma dança que surgiu no Japão pós Segunda Guerra Mundial, criada na década de 50, por Tatsumi Hijiakata e Kazuo Ohno. Descobri que a dança Butoh (Souza-João Butoh, 2009). Tinha uma conexão com a minha história de vida, pois é uma dança que vai muito além do artístico, ela traz consigo um resultado filosófico. Essa dança não tem sequência de passos, pelo contrário, cada passo é único, porque retrata a singularidade de cada corpo. Kazuo declarou certa vez que “cada dançarino possui seu próprio Butoh e que é singular em cada pessoa” (Souza-João BUtoh, 2009).

A minha dança é a reza para a vida. O que me faz dançar é o sofrimento que eu carrego dentro do meu coração. A vida e a morte são inseparáveis, estão juntas dentro de mim enquanto eu danço, a vida é a reza, a fé e a dança são também a mesma coisa”, define Kazuo Ohno. (SOUZA -Joao Butoh, 2009, p.-)

Os alinhavos continuaram sendo tecidos e cheguei no Literacorpo, Projeto de Pesquisa da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, coordenado pela Professora Taís Chaves Prestes. Nesta época, a profe Taís estava como professora substituta do curso de dança - Licenciatura - e, aqui, uma observação muito importante, a professora Taís é egressa do curso. O Literacorpo é um projeto que provoca o senso de investigação, o desejo pela pesquisa ao propor a articulação da Dança com a Literatura. É onde a pesquisa é pensada como processo de busca das esferas do conhecimento, articulando e potencializando as fusões que delas emergem. Foi neste lugar que me firmei como aluna pesquisadora e, junto a isso, nasceu a minha primeira escrita sobre a relação do meu corpo artrítico com a dança. Também foi o Literacorpo que reforçou o meu interesse pelo hibridismo nas artes, pois fui me dando conta de que a poesia e a música estavam sempre ali, caminhando lado a lado com a escrita da dança. Estar neste projeto, com a orientação da profe Taís, fez com que eu me sentisse dentro de um “abraço acolhedor”. Nossa relação só se fortaleceu e eu já tinha mais uma certeza: a profe Taís também estaria junto comigo no meu TCC.

E assim as costuras seguiram acontecendo e a escolha do tema foi se fortalecendo. Em agosto de 2022, aconteceu o retorno das aulas no modo presencial, os componentes curriculares práticos começaram a ser ofertados e me matriculei no de Composição I, ministrado pela professora Alexandra Dias (profe Xanda). Este componente compreendia a exploração de movimento e a execução de ferramentas que iriam auxiliar na composição de um trabalho prático: um solo. Confesso que fiquei

receosa, por não saber exatamente como criaria meu solo. Pelo fato de não ter domínio de nenhuma técnica específica de dança, isso me fazia pensar que a minha dança não era dança. Com a orientação, e cuidado, da profe Xanda, fui desmistificando meus receios e, aos poucos, o solo foi surgindo. Foi nele também que descobri referências da dança, da música e da poesia, as quais passaram a ser minhas inspirações e seguiram me acompanhando no percurso. A primeira delas foi Pina Bausch¹⁶. Quando assisti a obra *Café Muller* (1978)¹⁷, na disciplina de Análise Cênica e Formação de Público para a Dança, entendi o que Pina sempre trouxe em suas obras como tema recorrente: a repetição e a transformação de movimentos. Foi a partir desta obra que extraí os movimentos, o figurino e o elemento cênico para meu solo. Outra inspiração foi a música de Édith Piaf¹⁸, “Non, Je Ne Regrette Rien”¹⁹ É uma música que me acompanha há muito tempo, a tradução da letra fala sobre um passado que ficará lá, no lugar dele, no passado. Édith Piaf também tinha artrite reumatoide. Por tal, uma enorme inspiração. E, seguindo nas inspirações, cheguei no espetáculo CURA²⁰ da Cia de Dança Deborah Colker. Esse espetáculo, que nasceu a partir da indignação do que não tem cura. Deborah Colker²¹ fala que “buscou nos índios, nos africanos, em suas danças, cantos e rezas, em Leonard Cohen e sua poesia, nos Salmos e seus pedidos, nos cantos Sufis, as palavras que potencializam a Cura. A cura do que não tem cura tem cura.” (Canal Arte 1, 2020, p.-).

As sensações que atravessaram o meu corpo quando assisti o espetáculo trouxeram um viés de cura, foi como uma mola propulsora, que não me deixou mais ficar paralisada. Se a artrite não tem cura (ainda), então eu iria em busca da minha cura.

Somando-se as inspirações, trouxe ainda uma poesia intitulada “Sobre o Tempo”, da autora Talita Rodrigues Nunes, e, parafraseando a escritora, uma poesia

¹⁶ Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch (1940-2009). Foi coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. Disponível em: <https://www.caleidoscopio.art.br/pina-bausch-biografia/>

¹⁷ Para assistir a obra acesse: <https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>

¹⁸ Edith Piaf (1915-1963) foi uma cantora francesa, considerada uma das maiores personalidades do cenário musical da França, por sua grande contribuição à música francesa. Disponível em: https://www.ebiografia.com/edith_piaf/

¹⁹ Para escutar a música acesse: [acesse: https://www.youtube.com/watch?v=KoYHWgj1Gcs](https://www.youtube.com/watch?v=KoYHWgj1Gcs)

²⁰ Para assistir o espetáculo acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=KtAShIEs5UE>

²¹ Deborah Colker (1960), bailarina e coreógrafa é diretora artística da Cia de Dança Deborah Colker. Disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/deborahcolker>

com versos mais livres e com conteúdo mais reflexivo. Era exatamente o que eu procurava para compor o meu solo, fazendo uso daquele hibridismo que citei mais acima.

Também é importante deixar aqui registrado que quando pensei na minha coreografia em Composição I, trouxe um elemento cênico que foi uma cadeira. A princípio, quando pensei nesse elemento, logo remeti a ele a função de um objeto de apoio, algo em que eu pudesse me segurar enquanto dançava. Isso teve um sentimento dúbio: bom, por saber que eu teria esse apoio como forma de segurança e ruim porque parecia que isso “estragaria” a minha dança. Que pensamento bobo! A cadeira tornou-se parte dançante da cena (e poderão observar que ela segue fazendo parte da minha pesquisa) e quando eu comecei a procurar as referências me dei conta de que as artistas que eu tinha como grande fonte de inspiração também já tinham usado (e ainda usam) esse mesmo elemento em suas performances, essas referências e inspirações enfatizaram e fortaleceram ainda mais a escolha do título e da sinopse do meu solo: Ontem e Hoje. E foi neste trabalho, em Composição I, que me (re) descobri como artista do corpo, de um corpo que dança. Bem como nos diz a pesquisadora em dança, Jussara Miller (2012, p.149): “Qual é o corpo que dança? Arrisco-me responder que todo indivíduo pode dançar quando vê na sua dança por meio do seu querer e do seu sentir”.

Em Composição II, mantive o mesmo título e o mesmo viés como fonte inspiradora, um trabalho onde trouxe como temática a relação entre o passado e o presente de um corpo, as transformações que o passar do tempo impera. Este trabalho foi uma continuação da Composição I, porém com uma diferença, no solo eu trabalhei com as minhas particularidades, a partir de um corpo maduro e com artrite reumatoide e na Composição II foi um trabalho com três corpos diversos, nem todos com especificidade, mas cada um com suas particularidades. O elenco foi composto por três mulheres, com idades entre 21 e 34 anos. Neste trabalho atuei como diretora, não participei como bailarina, pois pensava que em Composição II nós, enquanto alunos, passaríamos a ter uma outra visão, uma nova tomada de conhecimento e para tal, fez-se necessário, pelo menos para mim em particular, assumir a função de diretora, trabalhando com um elenco diverso, construindo um trabalho com novos olhares. A coreografia foi construída de forma compartilhada, as bailarinas eram na verdade intérpretes-criadoras. Fizemos experimentos a partir de exercícios que foram passados em sala de aula pela professora Ana Cristina, que era quem ministrava a

Composição II. Exercícios de foco, de entradas e saídas e de aquecimento, de respiração, além de experimentarmos também o que os componentes do elenco tinham como bagagem corporal. Dessa forma fomos construindo a coreografia pautada em movimentos que, acima de tudo, fossem confortáveis, sempre respeitando os limites corporais de cada um. Essa articulação de exercícios corporais e autocuidado vai ao encontro do pensamento da autora Bolsanello (2015) quando a mesma se refere ao que a educação somática propicia:

A ampliação do repertório corporal por meio da sensibilidade e percepção do corpo, conduz o indivíduo a descobrir seu corpo, e acessar caminhos corporais nunca experimentados, assim, ele aprende a tomar suas próprias sensações como referência do aprendizado (Bolsanello, 2005, p.103).

Assim, a prática deve proporcionar também o aprendizado do intérprete-criador sobre si mesmo, o conhecimento corporal e a capacidade de decidir, de escolher o melhor caminho de agir e de se movimentar.

Até aqui a escolha do tema e de como as costuras foram alimentando essa construção já era uma certeza, porém, eu continuava sem saber de que forma desenvolveria a pesquisa para então delinear os caminhos a serem percorridos.

Foi quando, dentre os componentes curriculares que o curso propicia, comecei a cursar Metodologia da Pesquisa em Artes, que traz em sua ementa o propósito da discussão em torno de diferentes concepções de ciência e produção do conhecimento, do estudo das abordagens e métodos de pesquisa, do desenvolvimento das noções de normatização e da reflexão relativa à pesquisa em/com/sobre/de Artes, ou mais especificamente, em Dança²². Quem ministrava esse componente era a minha orientadora e a mesma havia assistido o meu solo, em Composição I, a apresentação da criação em Composição II e vinha acompanhado desde sempre a minha trajetória, por tal, já tinha conhecimento do meu desejo em relação ao tema da minha monografia. E, aqui, um adendo: Para mim fez toda a diferença construir uma relação com a minha orientadora durante todo o caminho da minha graduação. O surgimento de uma reciprocidade na relação mestre e aluna, no ensinar e aprender, só fortaleceu mais ainda a escolha desta mestra como minha Orientadora.

²² Portal Institucional UFPEL: <https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/5320>

Pareyson (1993) resume esse sentimento de reciprocidade muito bem com essa fala:

O mestre não “ensina” ministrando noções teóricas ou princípios especulativos ou leis gerais ou explicações científicas, mas “fazendo fazer”, e o aluno não “aprende” no sentido de acumular um patrimônio de cultura doutrinal, mas “fazendo” e operando. [...] em arte o mestre só é tal na medida em que ensina os alunos a fazer por si mesmos como ele mesmo vai fazendo, e que a única coisa que em arte se pode ministrar consiste em “provocar” nos aprendizes a exigência de fazer por si mesmos e ser fiéis à própria singularidade e originalidade. (Pareyson 1993, p.150)

Numa conversa, na aula de Metodologia da Pesquisa em Artes, sobre os métodos de pesquisa, profe Dani explicou de forma muito clara a metodologia da Pesquisa em arte. E foi assim que, desde que tive contato com este componente curricular e da tomada de conhecimento e das percepções sobre os métodos de pesquisa, percebi que havia encontrado exatamente o que procurava, uma metodologia que norteasse a minha pesquisa, a vertente metodológica da pesquisa guiada pela prática.

Foi uma identificação uníssona com essa metodologia, característica da pesquisa em arte/dança e que também segue o meu pensar sobre o ato de criar, levando esta criação para a pesquisa a partir do meu corpo artrítico e de uma relação com a construção do Meu ser artista-professora-pesquisadora. A partir dessa identificação, comecei a pesquisar sobre a metodologia e nessas buscas fui descobrindo as aproximações para com o método.

Dentro das abordagens, as divisões quantitativa, qualitativa e/ou quali-quantitativa são as mais duráveis distinções metodológicas estabelecidas em pesquisa. Elas balizam noções utilizáveis, distintivas e opostas sobre os propósitos e condutas de diferentes abordagens para pesquisa. Brad Haseman (2015), autor do *Manifesto Pela Pesquisa Performativa* (2015) conceitua que a pesquisa guiada pela prática veio para fragmentar essas abordagens, pois ela não se enquadra a esses modelos tradicionais. Para o autor, “essa safra de metodologias de pesquisa emergentes se afasta das mais tradicionais abordagens das pesquisas baseadas-em-práticas” (Haseman, 2015, p.44). Ele também evidencia que “pesquisadores guiados pela prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática surge. Eles tendem a ‘mergulhar’, começar a praticar para ver o que emerge. Reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático” (Haseman, 2015, p.44). A pesquisa guiada pela prática serve a pesquisadores/as que querem iniciar a pesquisa sem abrir

mão da prática artística. Nela, “a prática artística é entendida em si, como pesquisa e não como instrumento, atividade ou resultado; é através da prática que o pesquisador chega a suas questões, hipóteses, conclusões, referências e tudo que permeia um estudo” (Prette; Braga, 2020, p.2).

Para Geraldi (2019):

A característica mais marcante dessa espécie de pesquisa é que ela encara a prática não como simples objeto de estudo, mas como o próprio método de pesquisa. As investigações guiadas pela prática se caracterizam por um tipo de conhecimento que provém do corpo e de práticas encarnadas. A preocupação principal dessa abordagem de pesquisa não é apenas teorizar (sobre) o corpo e a prática, mas ampliar o horizonte de conhecimento por meio do corpo e da prática. (Geraldi, 2019, p.144)

Desta forma, a pesquisa não se torna algo cerrado, mas, sim, com fendas para que transformações possam acontecer durante o processo. E é assim que acontece na minha conjuntura, fazendo uma pesquisa artística, a obra e a teoria se constroem juntas, e dialogam, através dos conflitos e soluções criadas.

Também é importante ressaltar que as metodologias guiadas pela prática entrelaçam três eixos de conhecimento: a experiência do processo artístico, a reflexão crítica resultante da aproximação empírica e o conhecimento teórico conceitual que irá dialogar com a experiência prática (Geraldi, 2019).

Os pesquisadores guiados pela prática iniciam a pesquisa a partir da experiência, isto é, eles começam a praticar para observar, perceber, descobrir possíveis conteúdos e procedimentos que daí emergem. Para Lorenzini (2013):

O conhecimento sensível-corporal (somático) é aqui prioritário, principalmente quando a área da pesquisa são as artes da cena: é no e através do corpo, da investigação iniciada a partir da prática, que as perguntas, problemas e desafios são identificados, desenvolvidos e contestados” (Lorenzini, 2013 p.74)

Essa experiência leva o artista-pesquisador, dentro do seu processo de criação, a tecer reflexões críticas concomitantemente com sua prática. Não só as que já existiam, mas de igual forma que “Reflexões novas também surgem nesse processo, que antes de passar pela experiência, já existiam, mas sem as quais não teríamos esse saber, o “saber da experiência” (Larrosa, 2002, *apud* Bajar 2022, p.37-38). Esse “saber da experiência” segue uma produção de conhecimento que não só teórico, mas prático também, num processo criativo em arte. Ainda para Larrosa (2002 *apud* Bajar, 2022, p.21), “a experiência é o que nos acontece e não o que acontece”. Dessa forma a prática como imersão na experiência nos traz um saber único do qual nos apropriamos quando deixamos-nos vivenciar por ela. Com isso,

através da metodologia guiada pela prática, teoria e prática vão se construindo de forma entrelaçada, caminhando juntas na produção de um novo saber.

Para Haseman (2015, p.47), o fazer artístico “não somente expressa a pesquisa, mas torna-se a própria pesquisa”. Compreender que a pesquisa “também é um fazer artístico, não estabelecer diferenças na pesquisa em arte é, assim, ter a compreensão que a própria pesquisa é arte” (Prette; Braga, 2020, p.5-6).

Assim, me coloquei neste caminho de me exercitar como uma pesquisadora performativa, que foi amadurecendo através das experiências ao longo do caminho, pois, segundo Haseman (2015, p.44) os “pesquisadores performativos são construídos como aqueles [...] que realizam pesquisas guiadas-pela-prática. A pesquisa guiada-pela-prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando o pesquisador cria novas formas artísticas para performance e exibição.” O autor também enfatiza que a pesquisa performativa propicia ao seu pesquisador, a partir da prática, criar suas próprias relações e compreensões acerca do problema de pesquisa, ou, melhor descrevendo, “por ‘um entusiasmo da prática’, configurando o seu estilo próprio” (Haseman, 2015, p.44).

É por isto que aponto que a minha pesquisa é uma pesquisa em arte, e foi se construindo sobre a base do método da pesquisa guiada pela prática, por essa costura entre prática e teoria da dança. Além disso, essa “prática” na “pesquisa guiada pela prática” é premissa imprescindível na pesquisa performativa.

Machado (2010) comunica que na pesquisa performativa a escrita nasce da prática e caminha junto a ela. A escrita também é uma prática. Porém, em geral, mesmo em Artes, temos uma produção de escrita acadêmica bastante condicionada, que reduz nossas proposições mais ousadas a temas de nossas pesquisas, sem transpô-las à escrita. Mello *et al* (2020), em seu texto “O que é Escrita Performativa”, nos aproxima do pensamento da artista e teórica mexicana Diana Taylor (2013), que nos leva a compreender que

A performance é mais do que um estudo, é mais do que um campo artístico, é uma episteme, um modo de conhecer. Sua escrita não possui o pretensioso distanciamento acadêmico, ao contrário, suas vivências atravessam o texto – o caráter performático de sua escrita permite uma sensação de proximidade para com as pessoas leitoras. (Taylor, 2013 *apud* Mello *et al*, 2020, p.16)

Os autores defendem que a escrita também é um desdobramento da pesquisa performativa, é o exercício de outros modos em nossas práticas de arquivo enquanto acadêmicos. A pesquisa performativa fortalece e legitima a pesquisa desses alunos-

artistas, que pesquisam por meio do fazer arte. Prette e Braga (2020) contribuem de forma contundente para essa legitimação quando falam que:

A pesquisa performativa tende, assim, a atuar na defesa das artes cênicas como áreas de conhecimento, reconhecendo os estudos artísticos práticos como meio e também resultado de processos criativos de investigação. Existimos e resistimos, portanto, com e para a afirmação do corpo artístico-poético na pesquisa acadêmica e, em especial, na relação com pedagogias corporais para o artista cênico (Prette; Braga, (2020, p.16).

O percurso que tenho traçado para o meu TCC advém do tema instigador que me provoca e que me leva ao encontro da pesquisa guiada pela prática como escolha metodológica. As diferentes formas de experimentar, vivenciar, colocar o corpo à prova e produzir conhecimento a partir dele, com ele, nos alimenta como artistas das artes da cena. Assim, todas essas relações alimentaram a minha escrita e colaboraram para que eu viesse vislumbrando e experimentando a organização metodológica do estudo. A realização de processos de experimentações, juntamente com a coleta de informações e percepções a partir da prática, me ajudaram a construir o entendimento deste meu corpo artrítico em cena.

Posso dizer que, do tempo em que eu ainda me sentia “crua”, sem saber exatamente de que forma construiria o caminho da minha pesquisa, até chegar aqui, o encontro entre eu e esta metodologia aconteceu de forma uníssona durante a rota. E, assim, caminhamos juntas para que o processo de criação fosse se construindo, costurando-se com outros conhecimentos, agregando poéticas, alimentando novas reflexões adquiridas das experiências advindas do meu percurso dentro do curso de Dança Licenciatura da UFPEL, contribuindo para o meu fazer artístico e docente. O caminho percorrido dentro desta pesquisa ecoou no meu fazer artístico por meio da criação de uma obra de dança.

3.2 A Obra

Aqui apresentam-se dois subcapítulos que trazem em suas concepções, as etapas da obra artística a qual surgiu do processo criativo guiado pela prática, experienciado para esta pesquisa que versa sobre processos criativos na dança a partir de um corpo artrítico e como isso reverbera no fazer docente. Movimentos improvisados, hibridização entre dança, poesia e música foram alguns dos experimentos a modo de dialogar com esta experiência artística, assim como com os conhecimentos preexistentes. Evidencia-se aqui as inferências e as reflexões que surgiram ao longo do desenvolvimento deste estudo.

3.2.1 A Obra - Processo de Criação e seus Atravessamentos

E chega o momento do grande alinhavo, o processo criativo.

A pesquisadora Cecília Salles (2009), a fim de ampliar uma melhor compreensão do processo criador, ressalta um aspecto a ser observado que é a ação transformadora: “Ação essa que evidencia a originalidade da obra a partir da singularidade do artista em sua atitude de transformar e selecionar as infinitas possibilidades de criação” (Miller, 2012, p.132).

Falar do seu próprio processo criador é tocar na complexidade da criação a partir das suas escolhas pessoais. E “a criação requer escolhas. Estas traçam o caminho, conferindo liberdade ao artista” (Laszlo, 2018, p.102). Esse processo de escolhas está presente em todos os momentos do ato criador e este está sempre em permanente transformação poética para a elaboração e a criação artísticas.

Meu processo criativo é pautado na pesquisa guiada pela prática. As escolhas que fiz para a construção da obra dialogam com a teoria. Vemos que, segundo Haseman (2015):

Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida experimentais a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto (Haseman, 2015, p.44).

Seguindo na mesma linha de pensamento autor, o pesquisador Lakka (2022) traz o entendimento de que a posição do artista no processo lhe concede uma percepção muito específica, sendo assim, “as pesquisas guiadas pela prática têm como pilares a posição do artista no processo de criação e o potencial de alcançar um tipo de conhecimento que só pode ser alcançado através da posição deste artista pesquisador” (2022, p. 35).

Dentro desses pilares, um dos pontos de partida no processo de criação foi a organicidade e assim fui definindo quais caminhos seguiria para então iniciar os experimentos. O primeiro deles foi estabelecer os pressupostos éticos, pois por se tratar de uma investigação própria, meu corpo seria o sujeito da minha pesquisa.

Portanto, pautada na resolução Nº 196, de 10 de outubro de 1996²³, que aprova as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos, a qual incorpora, sob a ótica do indivíduo e das coletividades, os quatro referenciais básicos da bioética: autonomia, não maleficência, beneficência e justiça, entre outros, e visa assegurar os direitos e deveres que dizem respeito à comunidade científica, aos sujeitos da pesquisa e ao Estado, ressaltei o meu compromisso enquanto aluna-pesquisadora em utilizar o meu próprio corpo como sujeito de pesquisa preocupando-me com o meu bem estar e com que minha pesquisa não fosse somente fidedigna cientificamente, mas também, justificada socialmente, isto é, moralmente aceita, a fim de assegurar o mais alto padrão científico e moral alcançável.

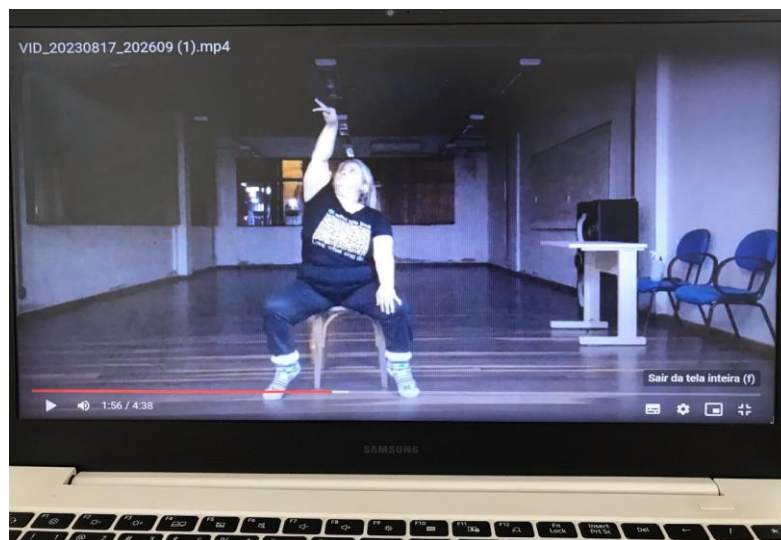
Outro ponto na organização foi a elaboração de um roteiro, nele fui colocando algumas ações que eu considerava pertinentes para o processo, com os seguintes itens: Dias e horários para os experimentos; Motifs - Por onde vou partir? Movimentos, Temáticas, Músicas (ou não), Figurino, Objetos Cênicos, Poesia? Registrar os meus movimentos/experimentos em vídeos; criar um Diário de Processo; ter uma música original para a minha obra artística. Ações pensadas pelo menos num primeiro momento, pois por se tratar de um processo de criação guiado pela prática ele estaria em constante transformação. Além disso, também acrescentei ao roteiro conhecimentos passados pela profe Xanda referentes a quando se faz pesquisa guiada pela prática: *DESCRIÇÃO: O que aconteceu comigo (nos ensaios, por exemplo)? PERCEPÇÃO: Como percebo? Quais as sensações?; REFLEXÃO: Crítica - Como isso se conecta comigo / com os outros / com tudo...?*

Em algumas abordagens metodológicas de pesquisas, na coleta de dados, diz-se que uma observação é fidedigna quando o observador é preciso e seus registros são confiáveis. Não basta apenas colocar-se próximo ao objeto de estudo e olhá-lo. Deve-se olhar e registrar. Muitas vezes é preciso mais de uma pessoa para observar e registrar ao mesmo tempo, devendo haver concordância entre os registros. Desta forma: “Como prova de fidedignidade, as anotações são comparadas entre o tempo, tamanho e tipo de anotação feita por cada um (Batista, 1977; Batista; Matos, 1984 *apud* Belei *et al*, 2008, p.192). ”

²³ RESOLUÇÃO No 196, DE 10 DE OUTUBRO DE 1996. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/1996/res0196_10_10_1996.html

Mas como fazer observações, numa pesquisa performativa, quando o observador é o próprio sujeito? Que tipos de instrumentos podem ser utilizados para que se mantenha a fidedignidade da observação? A evolução dos recursos tecnológicos permitiu uma melhoria no processo de observação. Os pesquisadores aprofundaram a coleta de dados de suas pesquisas por meio da videogravação. A filmagem passou a captar sons e imagens que reduzem muitos aspectos que podem interferir na fidedignidade da coleta dos dados observados (Pinheiro, Kakehashi, Angelo, 2005). Ainda, segundo as autoras, “o filme, como um recurso que possibilita a geração dos dados, pode ser utilizado de diferentes maneiras como, por exemplo, filmar aspectos do fenômeno que se pretende pesquisar, para posteriormente, realizar a análise.” (Pinheiro, Kakehashi e Angelo, 2005, p.718). As imagens podem oferecer perspectivas de análise que vão para além do que está no registro escrito. A principal vantagem deste instrumento “é o exame aprofundado do processo de análise, pois o vídeo nos permite visualizar quantas vezes for necessário o material gravado, propiciando a descoberta de novos caminhos a serem trilhados.” (Dias; Castilho; Silveira, 2018, p.84). Sendo assim, fiz uso da gravação de vídeos (Figura 2) nos momentos de criação em dança, que fizeram parte de um compilado de registros os quais serão desdobrados no decorrer deste texto.

Figura 2 – Print vídeo laboratório prático

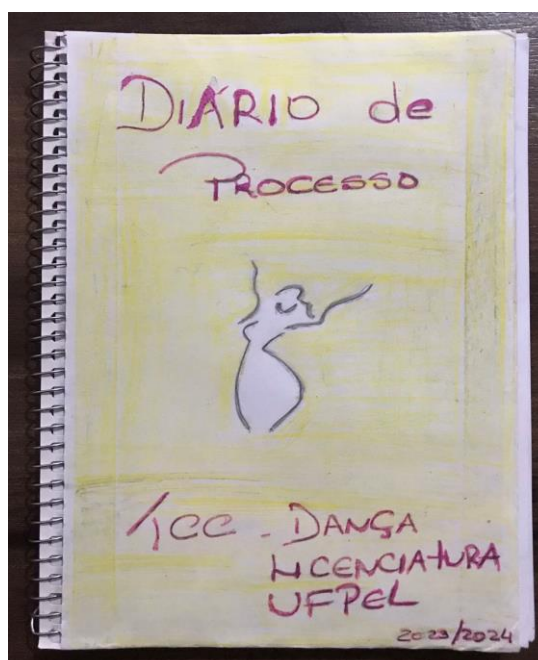


Fonte: Acervo da autora (2023)

Para as pesquisadoras Prette e Braga (2020, p.1) a pesquisa performativa “abraça suas proposições para os estudos práticos realizados e também para a construção da escrita que emana dos laboratórios de pesquisa, construída por meio

de diário de bordo”, um instrumento de pesquisa que também pode ser denominado diário de processo ou diário de campo. Segundo Falkembach (1987, p.3), “o diário de campo é um instrumento de anotações, um caderno com espaço suficiente para anotações, comentários e reflexão, para uso individual do investigador em seu dia a dia.” Por tal, pelo seu caráter informal e amplo e indo de acordo com as autoras, o diário de processo (Figura 3) foi outro instrumento fundamental que utilizei para a minha pesquisa e que aparecerá nos atravessamentos desta escrita.

Figura 3 – Diário de Processo



Fonte: Acervo da autora (2023)

Ainda na questão da organicidade deste processo, fui definindo outros pontos, como alguns *motifs* partindo da cor predominante na obra artística, da escolha do figurino, dos objetos cênicos, da poesia e da música.

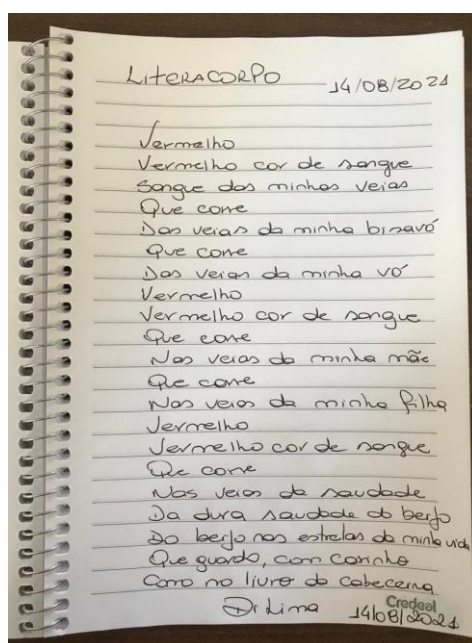
A cor escolhida faz parte de um gosto pessoal, mas também de como ela foi se atravessando no caminho da minha graduação. Em um dos encontros no Literacampo a profe Taís fez uma dinâmica com o grupo, tínhamos que pensar na nossa infância e escolher uma cor que representasse essa parte da nossa vida, assim como escrever algumas palavras, de forma aleatória, mas que representasse essa cor. Depois era para percebermos quantas vezes essa cor aparecia na nossa casa. Dada a tarefa, logo pensei na cor vermelha, porém, ao olhar em volta percebi que não tinha nenhum objeto nesta cor, também me dei conta que no meu guarda-roupa não havia mais nenhuma peça de roupa na cor vermelha. Isso, de certa forma, me chocou,

pois percebi que minha vida tinha estado “meio apagada”, aquela cor vibrante que sempre significou tanto para mim desde a infância (alegria, amor, força, vigor, vibração, calor, potência...) estava ausente no meu caminhar. Depois deste “susto” comecei a trazer a cor vermelha de volta para minha vida, a partir da escrita do meu primeiro poema (Figura 4).

Vale destacar que para Larrosa (2002, p.25-26): “É experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma”. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.

Percebo como tudo vem se conectando, ou melhor, se alinhando neste caminho que venho percorrendo. O que eu chamei de "susto" é justamente a "experiência" de Larrosa (2002) que me atravessou naquele momento da tarefa no Literacampo. Experiência é justamente o que "chega sem avisar" e nos transforma (seja da maneira que for), neste caso a cor vermelha voltou como um símbolo forte e significativo para a *Di Lima*²⁴ que eu venho me tornando.

Figura 4 – Poema escrito no Projeto Unificado com Ênfase em Pesquisa Literacampo - UFPEL



Fonte: Acervo da autora (2021)

²⁴ *Di Lima* - Quando entrei para o Curso de Dança escolhi esse “nome” (que se deriva do meu), por ser mais fácil e menor. Mas *Di Lima* tem se tornado gigante. Passou a ser a minha identidade, que vem me constituindo enquanto Artista e Pesquisadora do corpo.

Quando pensei no figurino, com a cor definida, idealizei algo que, simbolicamente, lembrasse movimentos fluidos, leves, ondulados. Para isso, o tecido que compusesse o figurino teria que ser leve, com bom caimento. Logo pensei numa saia ou vestido godê, com bastante roda, para assim poder ter todo esse movimento que eu queria. Então fiz uma pesquisa na internet e também em alguns aplicativos, como o *Pinterest*, e encontrei o que estava buscando (Figura 5).

Figura 5 – Imagem do modelo para o figurino



Fonte: Pinterest²⁵

A dança, muitas vezes, é considerada como a poesia do movimento. Dantas (2020) diz que

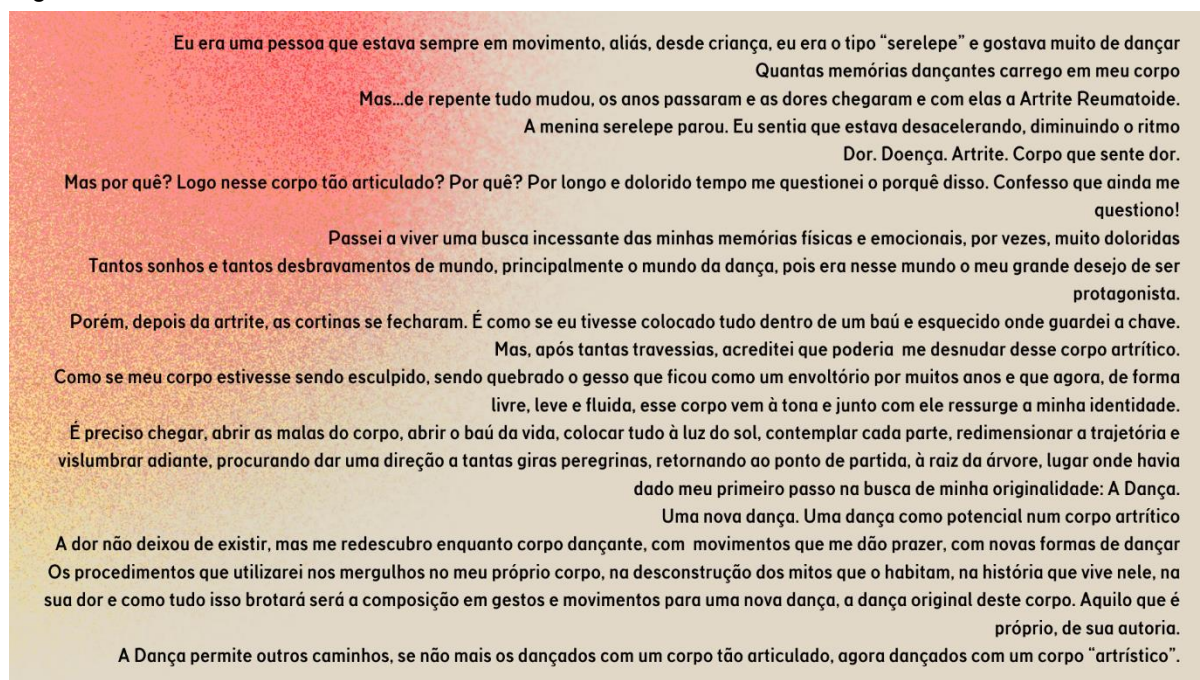
Ao comparar dança e poesia, encontra-se uma similaridade entre ambas, principalmente no que se refere à poesia como um fazer e um criar em que explicita uma insubordinação à significação, ao querer dizer. Assim, a palavra, em poesia, não se subordina ao significado. O fazer poético não alude a uma subordinação direta ao sistema da língua, mas a uma provocação às regras e às estruturas linguísticas. (Dantas, 2020, p.84)

Pensando nessa articulação entre dança e poesia, e no quão me agrada esse atravessamento, trouxe para a minha criação em dança essa hibridização. Num primeiro momento de que forma eu utilizaria a poesia (Figura 6) não ficou definida, se seria na sua totalidade, de forma fragmentada, falada ou narrada, isso se definiria no decorrer do processo. A única certeza que eu tinha era que a poesia seria uma bússola para a minha criação. As palavras ali escritas tinham toda a relação do antes e depois (do Ontem e Hoje)²⁶ do meu corpo artrítico com a dança.

²⁵Disponível em: <https://images.app.goo.gl/RGiRCofho7GaP2Bg8> . Acesso em: 22 ago 2023.

²⁶ Referenciando os títulos das minhas Composições I e II

Figura 6 – Poesia



Fonte: Acervo da autora (2023)

Até aqui já estavam organizados no roteiro a escolha da cor, o figurino e a poesia. Então pensei nos elementos cênicos. Esses elementos contribuem, e muito, a criar uma atmosfera adequada para uma performance, eles têm significado, não estão ali na cena sem nenhum sentido, estabelecendo o contexto e o ambiente emocional no qual a dança é apresentada (Souza, 2011). Desta forma, a cadeira, que já vinha me acompanhando desde o componente de Composição I, continuaria na cena. Sua significação para a construção da obra foi muito além do que um simples objeto cênico. Outra peça importante foi o baú, elemento que trago na poesia e que tem um significado inusual, pois nele não foram guardados objetos e sim sentimentos.

E a música original para a obra? De que forma eu conseguiria isso? Ainda não sabia como. Em um encontro de orientação, falei para a orientadora dessa minha vontade. No mesmo momento, profe Dani disse que conhecia um menino da música, o Danilo Marostega Salvade, aluno do curso de Música-Composição da UFPEL, lotado também no Centro de Artes, e já me passou o contato dele. No outro dia chamei o Danilo, que prontamente aceitou meu convite e marcamos um encontro. Essa reunião aconteceu no dia 24 de julho de 2023 entre ele, profe Dani e eu. Passei para o Danilo algumas ideias de como imaginava que aconteceria o processo de criação, mas que tudo se daria de forma concomitante. Danilo pediu para que eu passasse a ele algumas músicas que eu gostava, sons de instrumentos que me tocavam mais, a

poesia que eu já havia escrito, relato de algumas memórias, sentimentos. Pontos importantes que iriam colaborar para que ele começasse a pensar na música. Assim se deu o nosso primeiro encontro. Vale ressaltar que nessa conversa falamos muito sobre tudo o que o Centro de Artes da UFPEL tem à nossa disposição para que muitos trabalhos sejam enriquecidos pela gama diversa de cursos que ali se encontram. Danilo ressaltou que era um grande desejo dele trabalhar com alguém da dança, de fazer essa troca, de ter a oportunidade de possibilidades de criações. Compartilho do mesmo sentimento, pois desejei muito a construção dessa teia. Como ressaltava Salles (2009, *apud* Miller, 2012, p.132): “O ato de criar está em permanente transformação poética para a elaboração e a criação artísticas. Esta não é isolada, sendo tecida por fios interligados, e a ação transformadora mostra o modo como um fio ou um acontecimento é atado a outro”.

O processo de criação foi acontecendo concomitantemente. Alguns pontos, por razões de organicidade, foram pré-estabelecidos, mas não totalmente definidos, pois, por se tratar exatamente de um processo, tudo poderia ser transformado, mudado, alterado. E, por minha pesquisa ser guiada pela prática, o processo de criação também foi acontecendo de acordo com minhas condições físicas. Os experimentos, escritos e/ou filmados, deram-se em diversos momentos, mesmo naqueles em que eu estava com dor, pois foi dessa forma que consegui ter parâmetros para a composição final. Os laboratórios práticos iniciaram no final de julho de 2023 e a intenção inicial era que esse processo durasse por um prazo de seis meses, ou seja, até final de novembro.

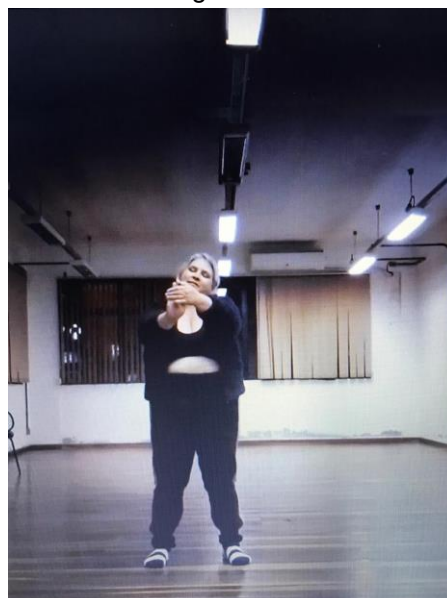
Estipulei um tempo inicial de duas horas de laboratório prático, duas vezes na semana, como teste, para ver o que eu conseguiria produzir, experimentar, até onde meu corpo aguentaria sem sentir dor, ou, menos dor. Levei para a sala que estava reservada para os laboratórios um aparelho celular, um notebook e uma caixinha de som. Num primeiro instante não sabia exatamente por onde começar. Decidi então iniciar gravando um vídeo, contando um pouco da minha história, de como seria o meu TCC, as investigações que pretendia explorar e sobre outros pontos. Estava tudo muito estranho. Era eu falando comigo mesma. Depois disso fui para a parte prática, iniciei com exercícios de inspiração e expiração e no seguimento exercícios de alongamento (Figuras 7 e 8), partindo das mãos, alongando punhos, dedos, fazendo movimentos circulares, de extensão e flexão, percebendo quais as dificuldades, quais as possibilidades e os limites. Neste primeiro dia foi basicamente isso.

Figura 7 – Print vídeo laboratório prático -
Exercício de alongamento



Fonte: Acervo da autora (2023)

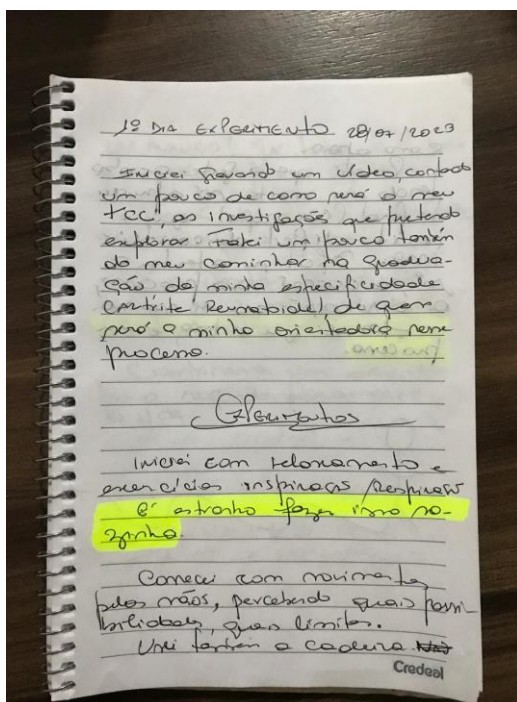
Figura 8 – Print vídeo laboratório prático-
Exercício de alongamento



Fonte: Acervo da autora (2023)

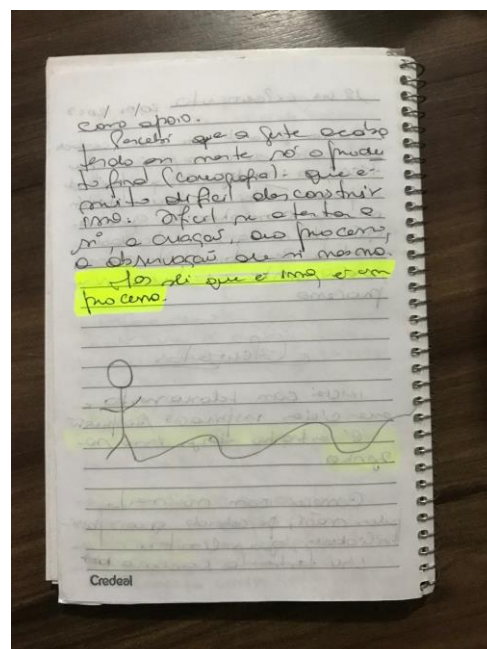
Chegando em casa fui direto escrever no diário de processo como tinha sido o primeiro dia de laboratório (Figuras 9 e 10). Minha primeira escrita a partir da prática.

Figura 9 – 1ª escrita Diário de Processo



Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 10 – 1ª escrita Diário de Processo



Fonte: Acervo da autora (2023)

Porém, surgiu uma dúvida: qual seria a forma correta de escrever? O que seria mais ou menos importante? Ou tudo seria importante? Recorri então ao que as autoras Prette e Braga (2020) dizem sobre a escrita a partir da prática:

Como fazemos, então, uma escrita a partir da prática da pesquisa que desenvolvemos?

Durante dois ou três dias da semana são realizadas as atividades de laboratório prático cênico, com três a quatro horas de duração em cada dia. Trata-se de estabelecer um ritual experimental que é primordial da pesquisa, no qual o fazer artístico processual acontece. Todas as atividades práticas são filmadas, por meio de câmera de celular. Ao final de um dia laboratorial, as percepções e outras questões surgidas são anotadas no diário de pesquisa. Depois, estabelecemos momentos de releitura deste diário e procuramos encontrar ali quais são as questões latentes que não conseguimos resolver. Fazemos isso paralelamente à atividade de pesquisa de referências e de orientações regulares, observando as anotações que surgem por meio delas. (Prette; Braga, 2020, p.7)

As autoras também entendem que “um pesquisador performativo, ao enraizar-se na prática e a partir dela, deva criar suas próprias observações, compreensões, interpretações e conseqüentemente descrições, a seu modo, em estilo próprio (Prette; Braga, 2020, p.7)”. Com isso, as autoras propiciam uma melhor compreensão no que tange a escrita a partir da prática, trazendo suas próprias experiências, deixando assim uma relação mais próxima entre referencial e pesquisadoras.

No segmento, ao reler a minha primeira escrita, antes do próximo laboratório, fiquei desassossegada com a parte que me referia sobre perceber que acabamos tendo em mente só o produto final, ou seja, uma coreografia, e que é muito difícil desconstruir isso. Dei-me conta do quão complexo é se atentar a si, à própria criação, ao processo, à observação de si mesma. Como também estava escrito ali no diário, sabia que era isso, um processo, mas esse desassossego me provocou a pensar em estratégias, em meios de ter um ponto inicial. Então percebi que o primeiro passo a ser dado seria trazer para esses laboratórios, e para a escrita no diário de processo, advinda deles, duas das questões que haviam ficado como ensinamento pela profe Xanda: a *DESCRIÇÃO: O que acontece comigo?* E a *PERCEPÇÃO: Como percebo? Quais as sensações?*

Então, partindo para os laboratórios seguintes de prática, usei como estratégia dividir aquele tempo de duas/três horas de experimentos em alguns momentos. Porém, antes deixo aqui uma ressalva: esses momentos nem sempre seguiram a mesma ordem ou a mesma divisão, pois todo esse processo de criação, de prática, de emergir, de nascer uma obra foi se dando conforme o meu corpo respondia (ou não). É como se a criação em dança a partir do meu corpo artrítico fosse uma

montanha russa, ora o “carrinho” atinge o ápice, ora ele desce numa velocidade voraz, ora ele para e assim, quem está dentro dele, consegue inspirar bem fundo, soltar o ar devagar e pensar: estou pronta para recomeçar o caminho nesses trilhos. Mas o processo de criação, dentro da pesquisa performativa, também é isso, ele se forma “a partir das experiências nas quais o corpo é quem dita as construções do caminho” (Prette; Braga, 2020, p.4).

Voltando aos momentos: 1º momento) Chegança!²⁷, era o momento de me conectar com o aqui e agora, comigo mesma, de preparar o ambiente, de olhar ao redor, de chegar!; 2º momento) A fruição dos exercícios somáticos, que aguçam as sensações do meu corpo, levando a me perceber, a sentir, a inspirar e expirar. Aqui procurei trazer uma das premissas de Vianna (2008, p.77) sobre os estados de atenção, “se o corpo não estiver acordado, é impossível aprender seja o que for”.; 3º momento) O flerte com os movimentos. Aqui um dos estados de atenção (Vianna, 2008), se encaixou perfeitamente, o de cuidado comigo mesma, da escuta direcionada às sensações do próprio corpo. É a partir daqui que começo a perceber quais as sensações que um determinado movimento provocava no meu corpo. Qual (ou quais) movimento (s) eram possíveis de realizar? Se eu elevasse o braço até a altura da cabeça, sentiria dor? Se sentisse, de que forma poderia fazer uma elevação de braço, mas que não causasse dor? Conseguiria ter movimentos suficientes para levar para a cena? Como resposta, pensei: volta no momento 2, inspira bem fundo e expira bem devagar. Pronto. Agora o “carrinho” pode seguir nos trilhos da montanha russa.

Um dos caminhos para a vivência dos laboratórios de criação foi a improvisação. Aquela pensada no contexto que Guerrero (2008) traz:

Trata-se de processos de criação que contam com improvisação como fomentadora de suas investigações. Esses processos ocorrem no período anterior à apresentação da dança, são experimentos realizados entre artistas, durante ensaios, que posteriormente se formalizarão em composições. (Guerrero, 2018, p.3)

Porém, a autora também cita em seu texto Vera Sala, artista, criadora e pesquisadora em dança que utiliza procedimentos de improvisação para desenvolver suas pesquisas. Vera Sala tem como foco elaborar sínteses do movimento. Para isso, “parte de questões específicas, e as discute no corpo, em investigações de

²⁷ Chegança é um termo advindo do profe Jeferson, que ministrou o Laboratório de Danças Modernas, e que sempre ao iniciar a aula denominava aquele momento como “Chegança”.

qualidades de movimento bastante precisas. Suas experimentações preveem repetições e insistências da questão motivadora, que provocam desdobramentos para futura composição” (Guerrero, 2008, p.3).

Num primeiro momento, a intenção das minhas experimentações não necessariamente estaria na obra final. As propostas de movimentos com a improvisação no meu processo de criação foram realizadas como forma de estudo e de desdobramento de questões relativas à obra em processo. Foi pensando no que poderia emergir destes experimentos, trabalhando com a imprevisibilidade, com o inesperado. No entanto, no decorrer dos laboratórios práticos, percebi que alguns movimentos experienciados de forma improvisada poderiam fazer parte da composição final da minha obra.

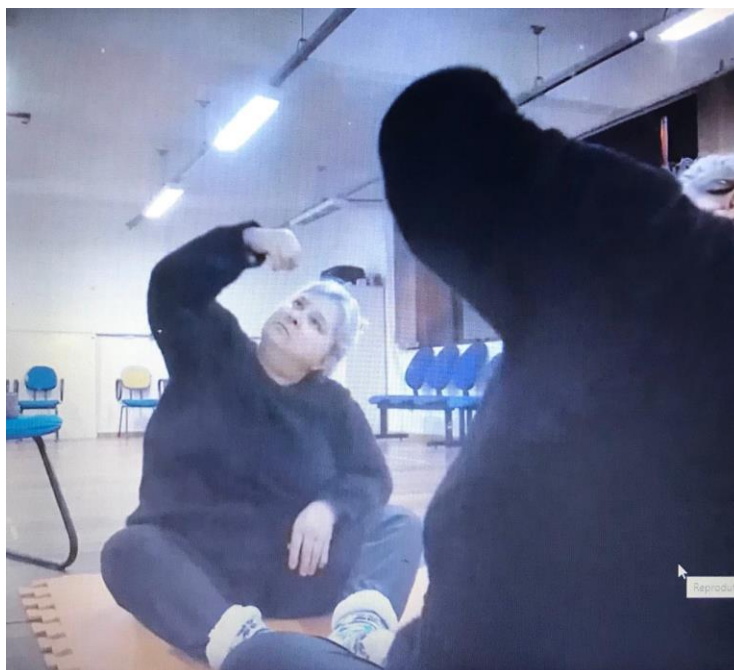
Foi dentro do contexto da improvisação que eu trouxe a segunda questão abordada pela profe Xanda, a *PERCEPÇÃO: Como percebo? Quais as sensações?* O que eu estava percebendo enquanto corpo, espaço, ambiente? Quais as sensações atravessavam o meu corpo em determinado momento? Movi pequenas partes do corpo, repeti, pausei, repeti. Agora só as mãos. Depois só os dedos. Movimento de extensão, flexão. E com os braços, o que surge? Movimentos alongados, abertura frontal. Fluidiez. Ondulação. (Figuras 11-15).

Figura 11 - Print de vídeo laboratório prático



Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 12 - Print de vídeo laboratório prático



Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 13 - Print de vídeo laboratório prático



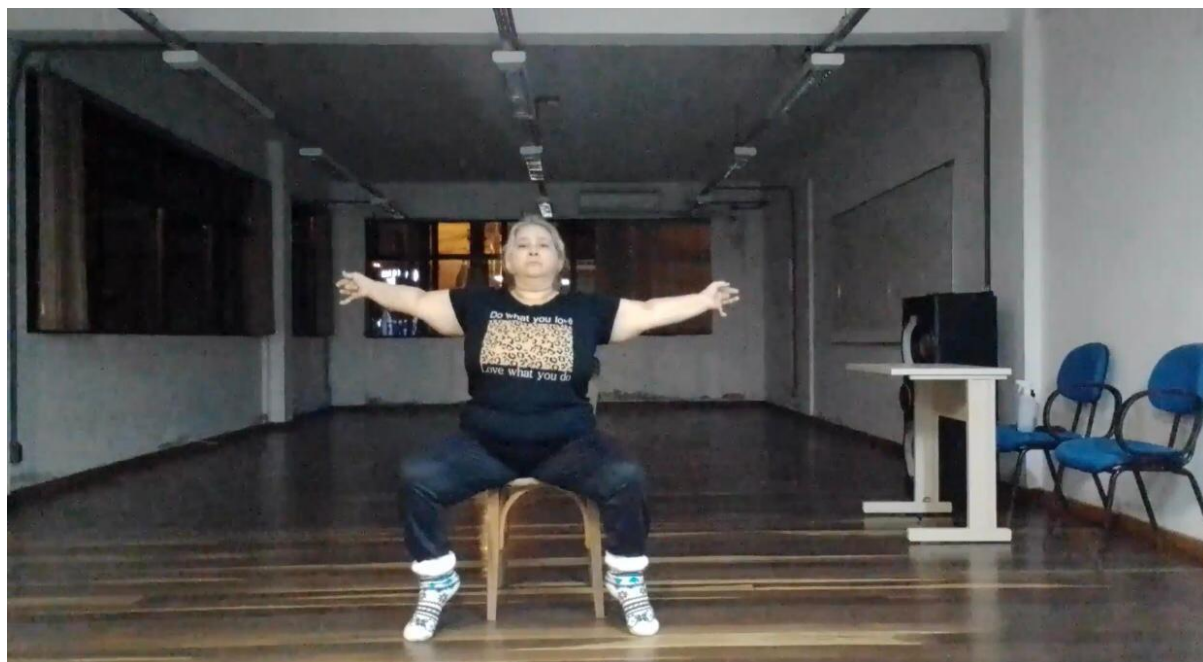
Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 14 - Print de vídeo laboratório prático



Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 15 - Print de vídeo laboratório prático



Fonte: Acervo da autora (2023)

De novo, mais uma, duas, três...vezes. Repetição. Repetição. Transformação. Faço uso da repetição, seguindo o que propõe uma das minhas referências no processo de criação, Pina Bausch, que em suas obras fazia uso recorrente da repetição, assim, provocando o inesperado.

Para Campos (2017):

É na dança-teatro de Pina Bausch que a repetição passa a ter uma importância que transcende as questões operacionais próprias dessa arte tão efêmera. No seu processo de criação, a repetição aparece primeiramente nas evocações presentes nas respostas apresentadas pelos bailarinos, que de certa maneira reeditam experiências passadas atualizando-as no presente. Logo em seguida, a repetição é utilizada pela coreógrafa como recurso para moldar esse material numa forma estética, transpondo os registros das singularidades num produto artístico. A repetição é utilizada também como recurso cênico, através de cenas que se repetem em momentos diferentes do espetáculo, ora da mesma maneira, ora sutilmente modificadas, compondo a narrativa fragmentada característica da coreógrafa. Na continuidade, durante a apresentação ao público, supostamente a peça se repete, mas, por estar sujeita ao imprevisto, a cena se transforma por meio da repetição. Além disso, Bausch segue interferindo na composição final após a estreia, de forma que, ao assistir a uma peça várias vezes durante a mesma temporada, o espectador atento pode perceber sua transformação. Por fim, observa-se a repetição dos temas abordados na totalidade da sua obra, temas que dizem respeito às relações humanas, ao masculino, ao feminino, à infância, ao amor, ao ódio, à solidão, à fragilidade, como se cada peça fosse uma repetição da peça anterior. Considero importante ressaltar que, ao falar da repetição no contexto da dança-teatro, estou me referindo à repetição diferencial, que, ao contrário da reprodução da qual resultaria um estereótipo, constitui uma fonte de constantes transformações, um movimento de criação que implica na produção de algo novo, cujos efeitos podem ser sentidos tanto pela plateia quanto pelo elenco. (Campos, 2017, p.124-125)

A repetição torna-se um instrumento criativo por meio do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. Assim, diante do que a autora traz, fica claro que nas obras de Bausch a repetição de movimentos é uma das suas características marcantes.

Escrevi no diário. Percebi meu corpo. As sensações estavam latentes. Escrevi mais.

Segui o processo.

Novo dia. Outro laboratório. Outras sensações? Sim. Segui experimentando outros movimentos. Me dei conta de que o conhecimento adquirido na disciplina de Análise do Movimento, ministrada pela professora Maria Falkembach, sobre o teórico do movimento Rudolf Laban (1878-1958)²⁸, estavam muito presentes no meu

²⁸ Rudolf Von Laban (1879-1958) foi dançarino e coreógrafo, considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX. Dedicou sua vida ao estudo da sistematização da linguagem do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

processo de criação. Minhas investigações também estavam pautadas sobre o que o teórico pesquisou, estudou, desenvolveu e aplicou sobre os elementos que constituem o movimento e a sua utilização, dando ênfase aos aspectos psíquicos e fisiológicos, que levam o ser humano ao movimento.

Laban não propunha passos ou movimentos com nomes específicos, mas ele propunha que a dança pudesse ser aprendida através de ações. Para a professora e pesquisadora Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio (2014), que desenvolve pesquisas com ênfase em dança, corpo, educação, criação, estudos labanianos:

Laban buscava a qualidade interna dessa ação de se mover, buscava a experiência pessoal de cada sujeito em mergulhar no vasto e inesgotável território de possibilidades do corpo, perscrutando-o, averiguando suas sutilezas e intensidades, para que fosse possível ampliar e versatilizar o seu vocabulário expressivo. Propunha uma observação rigorosa dos atos de movimentação de cada um, bem como o experimentar repetido desses atos para que se atingisse o domínio do movimento e se pudesse realizar a ação cênica de modo mais claro, comunicando a intenção que atravessa o gesto. Seguindo a proposição desse autor pensamos que é bastante importante fomentar nas nossas práticas artísticas um olhar atento para esse corpo indissociado que somos e o que ele nos tem a dizer. (Tibúrcio, 2014, p.3)

Assim, percebi que meu processo de criação estava norteado pelas Oito Ações Básicas de Esforço²⁹, como também pelos Fatores³⁰ e Qualidades³¹ do movimento criados por Laban (Liza, 2021, p.-).

Outro ponto que ficou mais claro para mim foi entender que também estava trazendo para esse processo outra questão estudada em Análise do Movimento, que era sobre a divisão espacial proposta por Laban, ou seja, em qual nível a maior parte de concentração do meu corpo se movimentava. Peticia Carvalho (2019, p-) explica que “Laban propôs que o espaço fosse dividido em três níveis: alto, médio e baixo”.

Os níveis alto e médio (Figuras 16-18) já estavam sendo trabalhados nos laboratórios, era onde meus movimentos fluíam mais. Percebi também que meus movimentos ganhavam mais amplitude. Sensações? De olhos fechados, mesmo sabendo que as dores estavam ali, tinha a sensação de que meu corpo flutuava. Dancei numa “viagem pela atmosfera”. E o nível baixo (Figura 19-20)? Tive muitas dificuldades. Para ir ao chão ou levantar dele procurei posições que me auxiliassem. Usei os cotovelos como apoio, depois um joelho, tentando me equilibrar, com muito

²⁹ Oito Ações Básicas de Esforço: Deslizar; flutuar; socar; empurrar; torcer; chicotear; recolher e Repelir

³⁰ Fatores do movimento: Fluxo, Espaço, Peso e Tempo

³¹ Qualidade do Movimento: Rápido, Lento, Pesado, Leve, Direto, Indireto, Controlado e Flexível.

esforço para subir. E as dores? Estavam ali o tempo todo. Sensações? De muito desconforto. Persisti. Tentei outras posições mais confortáveis. Muito difícil. Percebi que movimentos no nível baixo não eram favoráveis ao meu corpo artrítico.

Figura 16 - Print de vídeo laboratório prático



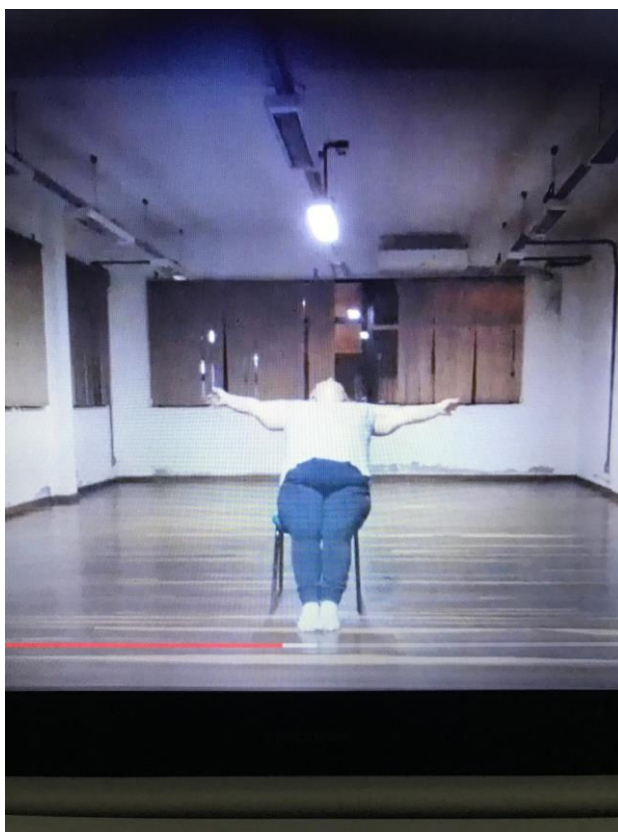
Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 17 - Print de vídeo laboratório prático



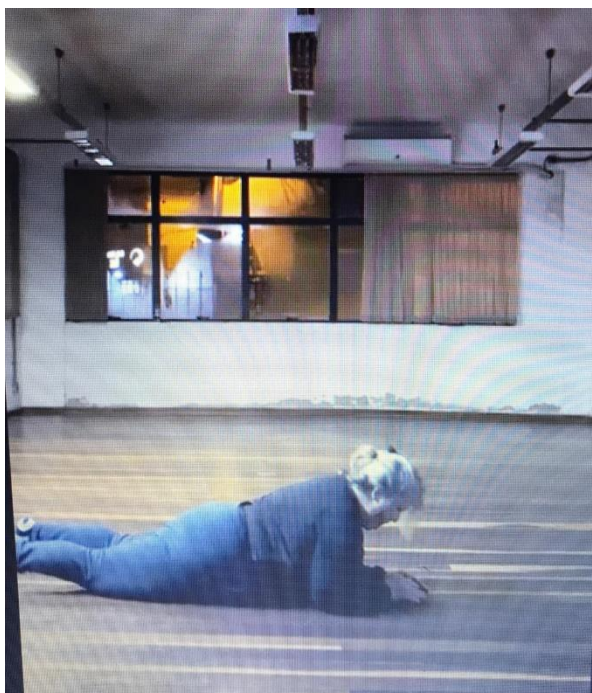
Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 18 - Print de vídeo laboratório prático



Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 19 - Print de vídeo laboratório prático



Fonte: Acervo da autora (2023)

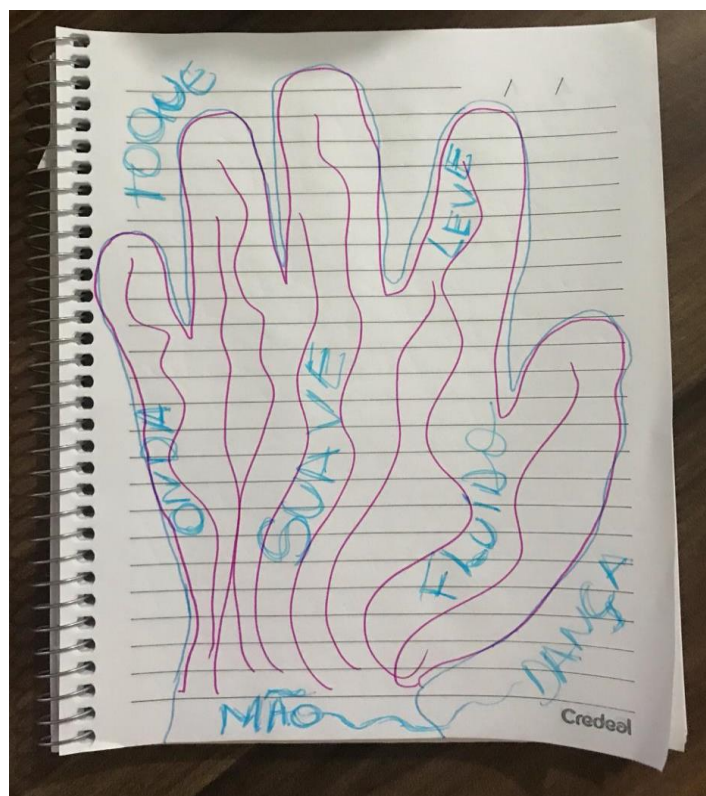
Figura 20 - Print de vídeo laboratório prático



Fonte: Acervo da autora (2023)

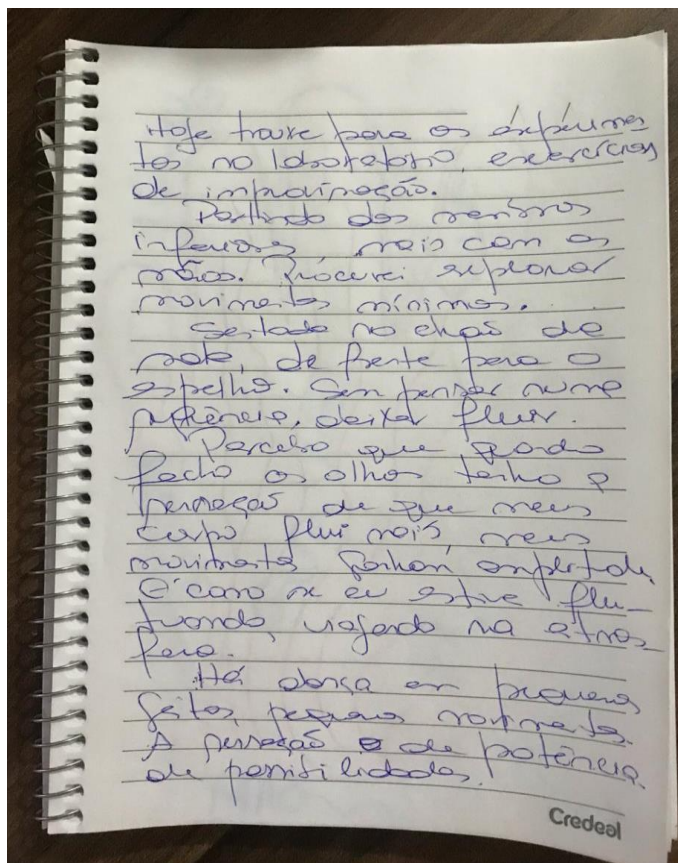
Escrevo. Desenho (Figura 21). Revisito o diário. Escrevo mais (Figura 22).

Figura 21 - Desenho no Diário de Processo



Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 22 - Diário de Processo



Fonte: Acervo da autora (2023)

“Toda vez que releemos o diário de bordo da pesquisa, novas impressões nos ocorrem” (Prette; Braga, 2020, p.10). É a leitura, releitura, escrita e reescrita, o desenho, a forma poética da escrita, que vão alimentando o diário de processo e sincronicamente enriquecendo o processo de criação. Dudude Herrmann, bailarina, coreógrafa, professora, artista da dança e uma das grandes referências da dança contemporânea e improvisação apresenta o caderno de registro de suas atividades artísticas como parte do seu processo de criação e a influência direta que ele exerce em seu fazer artístico, dizendo: “meu caderno é meu corpo, meu corpo de riscar” (Rettore, 2010, p.117). Em seu livro *Ela sentou na cadeira* (2019), a artista traz seus textos sobre práticas de improvisação e seus escritos poéticos. Abaixo, um dos textos da artista (Dudude, 2019, p.21).

*Como posso escrever de dança e poesia?
 Como dançar isto que escrevo?
 Como?
 Talvez me atrevendo a deslocar de um pé para o
 Outro e de uma palavra para outra.*

Como você sente isto?

Solto? Desconexo? Vazado?

Que tal dançado?

A autora, que é uma grande referência na improvisação e tem seus registros de forma poética, contribui de forma expressiva com o meu processo de criação, validando o uso da improvisação e que a escrita pode, sim, ser poética e, mais do que isso, que a “pesquisa performativa fortalece e legitima a pesquisa de artistas independentes e acadêmicos da área, que pesquisam por meio do fazer arte” (Prette; Braga, 2020, p.16).

E a criação da música? Como estava sendo o processo? Estava acontecendo paralelamente ao processo de criação em dança. Nos trabalhos, que exploram possíveis interfaces de dança e música, existem “situações privilegiadas em que há a presença do Acompanhador Musical de Dança (AMD), que auxilia diretores e/os bailarinos em aulas, ensaios, montagens e afins, com a função de estabelecer diálogos entre som e movimento” (Laguna, 2008 *apud* Vieira; Avelino, 2014, p.136). O Danilo foi muito além de um ADM, ele trilhou um caminho processual de criação da música. No percurso, ele foi compondo, a partir de tudo que eu havia falado para ele lá no nosso primeiro encontro (julho de 2023), e, conforme as composições surgiam, ele enviava para mim e eu testava nos laboratórios de prática, vendo quais movimentos emergiam dentro daquela composição, o que manteria, o que mudaria ou até mesmo percebendo que uma nova composição teria que ser feita. Aqui a improvisação continuou acontecendo, tanto na dança quanto na música. Posso dizer que foi um trabalho árduo, mas gratificante, para mim como também para o Danilo (palavras ditas por ele).

Em um determinado momento do processo de criação a poesia entrou na conversa entre as duas linguagens artísticas, dança e música. Agora tínhamos um tripé dança-música-poesia, não necessariamente nesta ordem. Foi neste momento que decidi que a poesia seria fragmentada e assim ela estaria na música também, no formato de áudio, gravado com a minha voz. Separei-a por estrofes e, ao ler cada uma, fui percebendo que o processo de criação em dança, a partir do meu corpo artrítico, também seria construído partindo dessas estrofes. A poesia seria uma das guias que me conduziria até a obra final. Para Eco (1983, p.85) “O objetivo da poesia é tornar perceptível a textura da palavra em todos os seus aspectos”. Seguindo na

mesma esteira poética, Dantas complementa: "A dança, como a poesia, não tem o compromisso imediato com o querer dizer. Se em poesia é a palavra que se epifaniza, em dança é o movimento que se epifaniza" (2020, p.85). A conversa entre dança, música e poesia permaneceu durante todo o processo de criação.

Seguindo na construção deste processo, aconteceram alguns atravessamentos que foram tendo relação direta com o meu fazer enquanto artista-professora. Um deles foi o Estágio em Dança I - Anos iniciais do Ensino Fundamental numa escola pública do município de Pelotas-RS e o outro foi quando me culminei desempenhar o papel de diretora no meu espetáculo em Montagem Cênica II. Em ambos momentos, indo ao encontro com questões desafiadoras, a partir das minhas percepções, da investigação do/com meu próprio corpo, levei para a sala de aula e para os ensaios do espetáculo o mesmo cuidado que estava tendo comigo, justamente porque a minha investigação mostrou algumas dificuldades. Assim, preparei as aulas pensando nos corpos infantis e diversos, que precisavam de um olhar e de um cuidado mais atento. A escola é, se não o, um dos maiores espaços com diversidade de corpos. Em meu processo de criação trago muito latente um corpo com uma doença e, por tal, isso propicia que eu tenha um olhar mais aguçado para esses corpos diversos. Mas claro que esse olhar não se direciona apenas a situações específicas, pois, num processo criativo na sala de aula ou na construção de um espetáculo nem sempre o aluno ou dançarino, que tem uma especificidade, é aquele que não quer ou não consegue participar, que não deseja ou não pode criar, existem muitas outras questões que envolvem a diversidade corporal. Sendo assim, percebi que enquanto professora faz-se necessário que minha visão e percepção sejam mais amplas, como tenho compreendido no desenvolvimento de minhas investigações.

No meu processo de criação a improvisação entrou como uma possibilidade, sendo assim, tanto com os alunos como com o elenco do espetáculo fiz uso dela. Desta forma, isso permitiu que alunos e dançarinos experimentassem e criassem movimentos. Não foi apenas uma forma "livre" de criar uma dança, mas uma possibilidade de se expressarem, criarem seus próprios movimentos a partir das condições de cada um. As aulas de improvisação são uma atividade motivadora, que contribui para que alunos e dançarinos se sintam confiantes para criar suas composições em dança. O processo de improvisação incentiva o aluno e o dançarino a se conhecer (corporal, emocional, intelectualmente) respeitando o espaço dos outros.

Segundo Rohr (2012), a improvisação:

Pode acontecer de várias formas: brincando com os movimentos; tentando diferentes formas do espaço e ritmo; experimentando o mesmo trabalho em um novo momento; desenvolvendo um tema corporalmente; ouvindo uma música e permitindo que o corpo flua; interpretando corporalmente um poema ou uma canção; permitindo o “acaso” dos movimentos sem pré-ideias; etc (Rohr, 2012, p. 152).

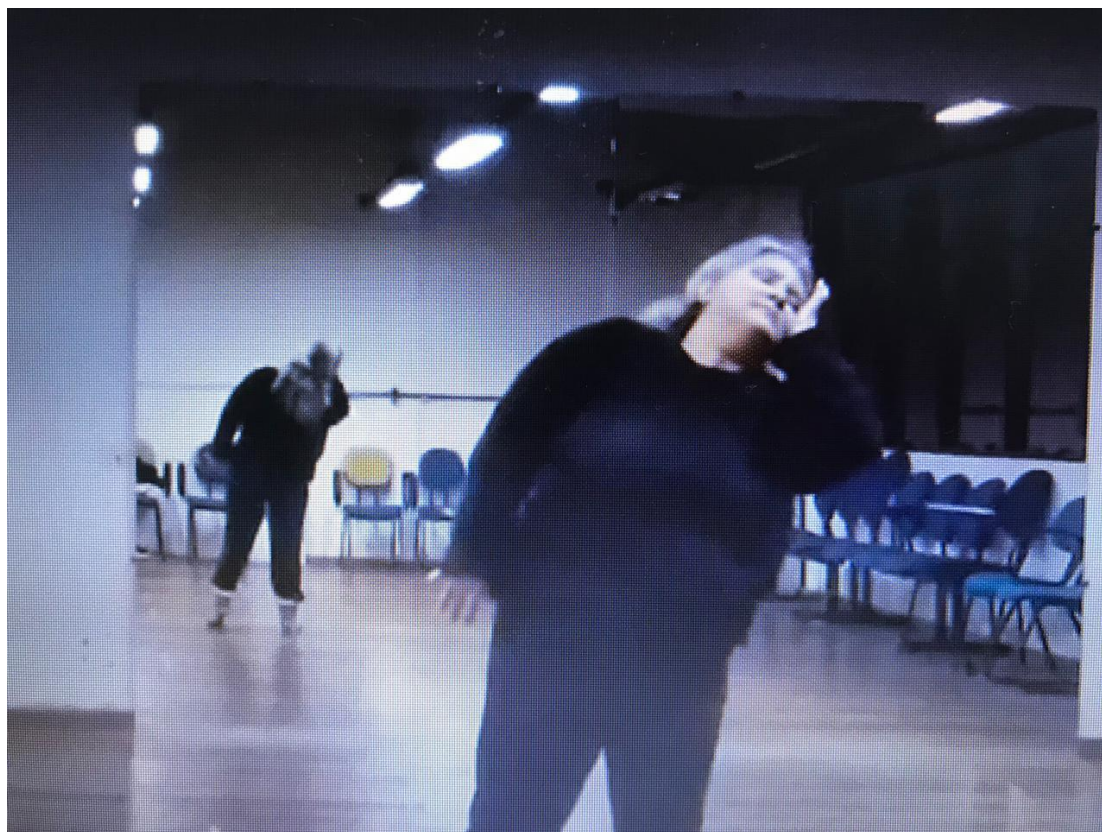
É através de formas, estímulos, conforme a autora citou, que a improvisação chegou até os alunos e dançarinos de uma maneira não assustadora e sim mostrando as possibilidades que o processo nos dá. Além disso, os exercícios de improvisação proporcionaram a abertura para canalização de movimentos livres e espontâneos abrindo meios para a comunicação por meio da dança, procurando expressar alguma realidade pessoal.

Dirigir o espetáculo também me fez pensar na minha constituição como artista e a relação com a docência, me levando a fazer uma similitude da função de diretora com a de professora.

O ensinar é um caminho complexo onde temos que saber lidar com todas as diversidades, que devem ser acolhidas, mas que são desafiadoras. O ponto de partida para o estágio e a concepção do espetáculo deu-se a partir da minha busca em compreender a mim mesma, neste processo criativo, diante de um corpo artrítico relacionando-o com a dança. Comecei a refletir e a ter um outro olhar para as dores da vida que reverberam nos corpos que dançam mesmo diante das adversidades e que criam novos espaços possíveis.

Seguindo na construção deste processo de criação, fui desenvolvendo movimentos com fluxo leve, contínuo, lento, executando-os dentro do mesmo pensamento de (1990), que acreditava na possibilidade de qualquer corpo dançar. Esse movimento mais liberado, envolve mais um excesso de movimentações articulares, que exploram as articulações. Meu corpo artrítico, mesmo tendo o fluido sinovial (fluido articular) inflamado em muitas articulações, e fluido sinovial para Bonnie (2015, p. 147) “é a força lubrificante das articulações e oferece um fluxo livre e sem estruturas pelo corpo. As qualidades características do fluido sinovial são solto, elástico, agitado, fluindo livremente, desobstrutivo, ricocheteando, tranquilo, relaxado”, ainda assim tem fluido, mesmo que as propriedades tenham mudado. É um corpo que ainda se articula (Figuras 23-25).

Figura 23 - Print de vídeo laboratório prático



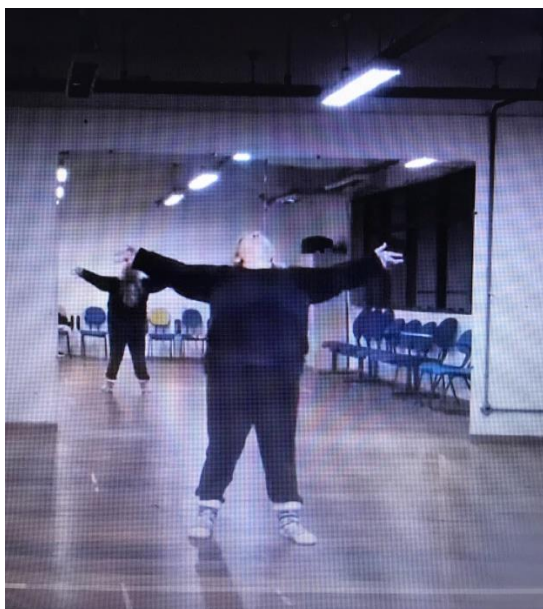
Fonte: Acervo da autora (2023)

Figura 24 - Print de vídeo laboratório prático



Fonte: Acervo da autora (2023)

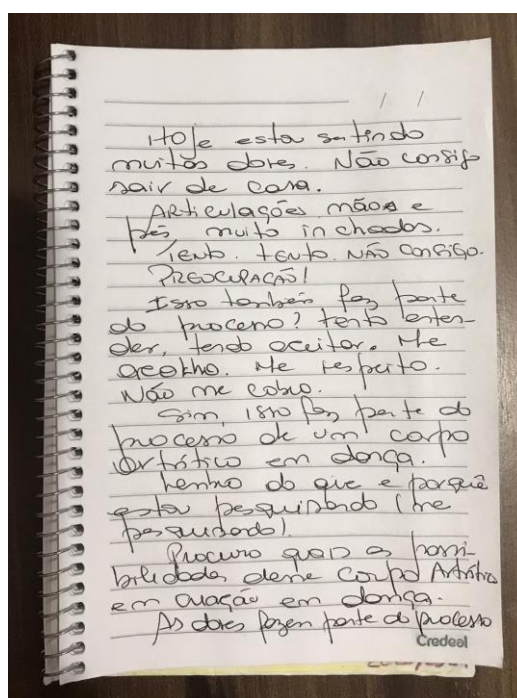
Figura 25 - Print de vídeo laboratório prático



Fonte: Acervo da autora (2023)

Mas nem sempre foram só “flores”. Tiveram muitos dias em que as dores foram mais fortes do que meu corpo poderia aguentar. Nestes dias não aconteceram as experimentações práticas. Então, conforme as dores permitiram, me dediquei à escrita da pesquisa, tanto no diário de processo (Figura 26) quanto no texto acadêmico e performativo.

Figura 26 - Diário de Processo



Fonte: Acervo da autora (2023)

Cheguei no último laboratório. A partir de então iniciaria a construção da obra. Alguns movimentos experimentados durante o processo serviriam como base para a obra. Nesse momento um turbilhão de sensações perpassa pelo meu corpo. Sabia que movimentos no chão não seriam possíveis por conta das dores. Um misto de sentimentos. Achava tão lindos os movimentos no chão na dança. Tristeza. Mas haverá de ter outras formas. Procurarei mais. Outra sensação. Parece que não há dança no que vejo. Angústia. Olho os vídeos. Mas sinto que tem dança. Dúvidas. Ah! O belo! A estética! A procura por eles! Aqui estão gritantes. A construção desse processo de criação em dança também é uma luta interna. Desconstruir o belo. Ser mais fiel ao meu corpo. É isso que tenho. É isso que posso, nesse momento. Sim! Há Dança!

Então lembro que escutar o corpo também faz parte da pesquisa performativa. Paro por uns instantes. Como relata Infante (2006 *apud* Kunifas, 2008):

Me dei conta de que precisava “fazer” cada vez menos - refiro-me a “fazer menos” em relação à quantidade de passos e sequências coreográficas que colocava nos trabalhos. Como estava começando a perceber o ambiente de uma forma diferente, compreendia também que já havia muita coisa acontecendo antes da minha vontade de criar algo. Neste sentido, resolvi “parar” de fazer e passei a “escutar” mais os processos que já desencadearam em mim, procurando encontrar maneiras de desenvolvê-los - enquanto trabalhos artísticos. Esta mudança de compreensão passou a orientar o meu processo de criação (Infante, 2006 *apud* Kunifas, 2008, p.81).

Voltei naquele momento inicial dos laboratórios. Inspirei bem fundo. Expirei devagar. Pensei: na minha dança a improvisação se faz presente, ela entra como um suporte, um apoio. A dança que penso hoje, amanhã poderá ser diferente, pois meu corpo artrítico é hoje, agora. Meus movimentos são hoje, agora. Meu corpo. Respeito. Me respeito. E, assim, vou construindo minha obra **ARTRÍSTICO**.

3.2.2 A Obra: **ARTRÍSTICO**

E chega o momento da Obra. **ARTRÍSTICO** começou a tomar forma. As experiências, o vivenciado, aquilo que guiou meu corpo num processo de experimentação prática agora se transmutou em obra performática.

O caminho foi árduo. Um corpo artrítico em cena pode ser uma “caixinha de supresas”, pois nunca sabemos como ele estará, quais as suas sensações, possibilidades, nível de dor. Mas ao mesmo tempo que foi árduo, me ter como sujeito

neste processo de criação, até chegar aqui, me levou a muitos caminhos possíveis que até então eram inimagináveis.

Com certeza nesta obra não foi possível abarcar tudo o que vinha sendo trabalhado, estudado, investigado, mas o que chegou até aqui, chegou acompanhado do desejo de estar em cena, com as possibilidades que este corpo artrítico tinha, no momento, num processo de criação em dança.

Antes de iniciar os ensaios, alguns pontos foram definidos. O figurino seria na cor vermelha e o modelo como aquele que trouxe lá na Figura 5. Queria algo bem esvoaçante, com tecido leve, que compusesse também os movimentos. Nos pés, sapatilhas de jazz na cor nude, pois ficar com os pés diretamente no chão, por conta da fascite plantar (originária da artrite reumatoide), era impossível. Os cabelos soltos, com apenas alguns fios da parte da frente presos, para que o rosto não ficasse coberto e a maquiagem foi pensada em tons de dourado. Minha intenção com essas escolhas foi de pensar nesses elementos como objetos artísticos, extrapolando a ideia de figurino, cabelo e maquiagem para além da caracterização de um personagem. Atanes (2018, p.20) relata em seus estudos a “importância de promover a reflexão sobre o figurino como elemento que compõe a visualidade da cena e que, além disso, constitui-se como forma de expressão, comunicação e Arte”. Além disso, o figurino tem de ser pensado concomitantemente com o movimento, é necessário esse diálogo.

O cenário também foi pensado. Na poesia falo em dois elementos, o baú e a mala. Consegui um baú de madeira, bem como imaginei e uma mala, de um modelo antigo, que foi dos meus avós maternos (já falecidos) e tenho ela comigo há muitos anos, uma mala carregada de memórias e muitas delas dançantes. Outro elemento usado em cena, que me acompanha desde as minhas composições, foi uma cadeira de madeira, que não tem mais o papel de apenas apoio, mas sim com um elemento cênico com sentido de potência. Mas pensar nesses elementos vai muito além de serem citados na poesia. Eles representam um contexto, o meu corpo antes e depois da artrite reumatoide. Esses objetos cênicos trazem sentido e provocam sensações e não estão na cena à toa. Como colocam os autores Kaw Yin e Yan Yin (2021):

Tudo é uma composição de sistemas de pensamentos com suas respectivas metas que se entrelaçam e geram uma história com toda a cara de realidade, mas que são, de fato, ideias da mente compondo roteiros estruturados em cenários com seus respectivos objetos cênicos. (Kaw Yin e Yan Yin, 2021, p.-)

Outras decisões também foram tomadas. A poesia foi usada de forma fragmentada na música e, a partir dela, fui construindo algumas sequências de movimentos que seriam usados na performance.

A música foi finalizada juntamente com a coreografia. Até os últimos instantes elas conversaram de forma linda. Muitos ajustes foram feitos, até chegarmos no momento em que disse ao Danilo: Tu captaste todo o sentimento que carrego na minha pesquisa, na minha criação em dança, nos meus movimentos, na minha busca por possibilidades que meu corpo artrítico tem. Danilo teve uma sensibilidade perfeita nesta construção. A música ficou linda! Uma composição entre som e movimentos. **O Meu Corpo Artrítico Dança** é o nome da música.

Nas palavras de Schroeder (2020), música e dança se conversam em energia e movimento:

Constatamos a existência de uma ligação direta entre a pungência dos sons e a reação muscular. A música, tirando proveito da gama de intensidades sonoras, captáveis pelos sentidos humanos, para a organização de seu código expressivo e a dança, valendo-se de uma fonte direta de energia corporal como recurso para ampliação dos seus matizes expressivos. (Schroeder, 2000, p.33)

Essa pungência entre som e corpo nos leva a um momento de êxtase, é o ápice da energia consagrada entre música e dança.

Partindo para os ensaios (Apêndice A), diante das experiências que tive nos laboratórios de criação, comecei a construir a coreografia. Ao trazer suas reflexões sobre coreografia, Dantas (2020) pontua que:

A criação de uma coreografia é a criação de formas corporais. Formas realizadas pelo corpo e para o corpo. Nesse sentido, não importa se existe a figura do coreógrafo que cria para bailarinos, ou se o bailarino é o próprio coreógrafo. Cada nova obra é sempre um novo processo de formatividade. São novas formas que vão sendo moldadas e elaboradas nos corpos e pelos corpos (Dantas, 2020, p.93).

Para a autora formar pressupõe tentar experimentar, exercitar. Isso simboliza ter muitas possibilidades e ao mesmo tempo se deparar com a que mais se conecta com o meu fazer dançante.

Diante disso, das possibilidades que surgiram, escolhi trazer para a minha obra artística movimentos leves, fluidos, ondulados, fazendo uso dos níveis médio e alto (Laban, 1990). Pequenos movimentos com as mãos, elevação braços até onde não sentia dor, ou menos dor. Movimentos mais “rápidos”, ocupando mais o espaço cênico, como também movimentos mais contidos representando as dores. E no nível

baixo consegui chegar e levantar do chão usando apoios com o próprio corpo e também dos objetos cênicos.

Trouxe também para a obra alguns ensinamentos do Butoh que abraçam os meus movimentos. Para Kazuo Ôno (Peretta, 2015) o corpo é como inteireza. O precursor do Butoh dizia: “Eu nunca ensino aos meus alunos uma técnica. Porque o movimento é a vida. Mover-se quer dizer buscar a vida. Cada pequeno instante de meus espetáculos pode ser mutável porque é a própria vida a determiná-lo” (Peretta, 2015, p.107).

Digo “abraça” pois é desta forma que constitui o fazer da minha obra. Os movimentos também eram mutáveis, porque eles aconteciam a partir do que meu corpo conseguia mover ou não

Foi também por serem movimentos que podiam mudar, que a improvisação esteve presente em toda a construção da obra até a apresentação da mesma. A improvisação “é um dos meios pelos quais elementos já sabidos e estabilizados nas suas danças potencialmente abrem-se para reinvenções e para estar em fronteiras com outros saberes” (Pimenta, 2021, p.125).

É importante salientar que em alguns momentos também não consegui ensaiar porque as dores estavam muito fortes. Neste percurso dos ensaios tive algumas crises por conta da artrite a ponto de não conseguir sair de casa. Confesso que nesses momentos o sentimento de incapacidade se fazia presente. Mas também sabia que o obstáculo da dor poderia aparecer em vários momentos. Cabia a mim, e somente a mim, pensar que seria possível, que através de outros momentos, de outras experimentações eu conseguiria. Somente através da experiência concreta é que podemos nos convencer de que podemos. Em nenhum momento neguei a minha limitação corporal, mas propus, a mim mesma, desafios que aprimoraram o meu fazer artístico.

Um ponto importante a ser dito também é que na continuação dos ensaios surgiram outras ideias que foram agregando na construção da obra. Foram feitos dois vídeos (curtos), um deles, para ser colocado no início da música, onde eu guardava alguns objetos pessoais, que remetem a lembranças dançantes, como também tecido vermelho, dentro do baú. A gravação do vídeo aconteceu de forma lenta. O outro vídeo foi gravado num ambiente na natureza, onde eu dancei de forma livre e usei um figurino na cor amarelo, cor essa que tem uma representatividade muito forte para mim, pois é a cor do meu orixá Oxum, dona do meu ori. Acrescentar os vídeos na

obra surgiu em função de trazer uma relação mais clara para o público sobre o porquê dos elementos cênicos, que história eles contavam e como isso se relacionava de forma direta com a obra.

ARTRÍSTICO é uma obra construída por muitos atravessamentos. Dentre eles, a minha poesia. Dantas (2020) diz que dança e poesia resolvem-se na forma. Forma entendida como o que organiza e configura, pois o que existe em dança e em poesia apresenta-se e resolve-se enquanto formas. A autora ainda fala que deve ser por isso que poetas e coreógrafos trabalham muito tempo sobre um poema ou sobre uma coreografia, modificando-os até encontrarem a forma mais perfeita e, portanto, a mais expressiva. é por isso que a dança é chamada de poesia do movimento. Assim, a poesia fragmentada, organizaria e configuraria minha performance, conforme descrito abaixo:

A música inicia e em determinado tempo o vídeo é projetado na rotunda que fica ao fundo do palco. O vídeo inicia em câmera lenta onde eu guardava objetos que remeteram as minhas memórias dançantes antes da artrite. Depois, o vídeo passa de forma reversa, mais rápido e nesse momento entro no palco, caminhando de costas.

Eu era uma pessoa que estava sempre em movimento, aliás, desde criança, eu era o tipo “serelepe” e gostava muito de dançar

Aqui os movimentos mais rápidos, dentro dos meus limites, ocupando mais espaço no palco, mudando as direções, trazendo essa ideia de corpo que se mexia muito.

Quantas memórias dançantes carrego em meu corpo

Memórias vividas na infância, como a dança da fita (outro objeto cênico) e que trariam movimentos ondulados, leves e fluidos.

Mas...de repente tudo mudou, os anos passaram e as dores chegaram e com elas a Artrite Reumatoide.

Movimentos mais contidos, sinalizando momentos do meu corpo depois da artrite.

A menina serelepe parou. Eu sentia que estava desacelerando, diminuindo o ritmo

Aqui realmente teriam movimentos de desaceleração, lento, muito lento, parando.

Dor. Doença. Artrite. Corpo que sente dor.

Movimentos que remeteriam a dor, sofrimento. Movimentos no nível baixo, descendo lentamente ao chão, me arrastando, indo até o baú. Usando apoios, tanto para descer quanto para subir.

Mas por quê? Logo nesse corpo tão articulado? Por quê? Por longo e dolorido tempo me questionei o porquê disso. Confesso que ainda me questiono!

Inquietação. Movimentos com as mãos, subindo ao rosto, depois movimentos articulares, mínimos, trazendo uma dança para as/os e com as/os mãos e dedos.

***Passei a viver uma busca incessante das minhas memórias físicas e emocionais, por vezes, muito doloridas
Tantos sonhos e tantos desbravamentos de mundo, principalmente o mundo da dança, pois era nesse mundo o meu grande desejo de ser protagonista.***

Novamente inquietação. Movimentos com os braços.

Porém, depois da artrite, as cortinas se fecharam. É como se eu tivesse colocado tudo dentro de um baú e esquecido onde guardei a chave.

Nesta estrofe faço a relação com o vídeo inicial da performance, trazendo movimentos muito lentos, quase que em câmera lenta.

Mas, após tantas travessias, acreditei que poderia me desnudar desse corpo artrítico

Como se meu corpo estivesse sendo esculpido, sendo quebrado o gesso que ficou como um envoltório por muitos anos e que agora, de forma livre, leve e fluida, esse corpo vem à tona e junto com ele ressurgem a minha identidade.

Neste momento, movimentos que levariam o público a perceber esse “desnudar”, usando tecidos que estariam presos à saia, tirando eles, jogando ao ar. Aqui o uso da cadeira, sentada de costas, fazendo movimentos de braços (ondulados), de tronco

levando-o para trás. Uma preparação prévia para a nova dança que chegaria neste corpo artrítico.

É preciso chegar, abrir as malas do corpo, abrir o baú da vida, colocar tudo à luz do sol, contemplar cada parte, redimensionar a trajetória e vislumbrar adiante, procurando dar uma direção a tantas giras peregrinas, retornando ao ponto de partida, à raiz da árvore, lugar onde havia dado meu primeiro passo na busca de minha originalidade: A Dança.

Aqui há movimentos mais rápidos, dentro dos meus limites, ocupando mais espaço no palco, mudando as direções, identificando o porquê dos objetos cênicos. Neste momento o outro vídeo foi projetado na rotunda. Vídeo gravado num local aberto, na natureza, onde dancei de forma livre. O figurino deste vídeo foi na cor amarelo, cor da minha Orixá mãe Oxum, aquela que me dá forças para dançar novamente.

Uma nova dança. Uma dança como potencial num corpo artrítico

Uso a cadeira, movimento deitar. Levantando, fazendo pequenos giros no palco.

A dor não deixou de existir, mas me redescubro enquanto corpo dançante, com movimentos que me dão prazer, com novas formas de dançar

Movimentos livres, usando nível médio e alto. A saia com tecido esvoaçante é a extensão dos meus movimentos.

Os procedimentos que utilizarei nos mergulhos no meu próprio corpo, na desconstrução dos mitos que o habitam, na história que vive nele, na sua dor e como tudo isso brotará será a composição em gestos e movimentos para uma nova dança, a dança original deste corpo. Aquilo que é próprio, de sua autoria.

Movimentos na cadeira, membros inferiores e superiores. Cabeça. Tronco.

A Dança permite outros caminhos, se não mais os dançados com um corpo tão articulado, agora dançados com um corpo “artrítico”

De forma suave, com movimentos de braços, fluido e leve. Finalizei.

Assim, **ARTRÍSTICO** nasceu (Apêndice B). Como diz Merleau-Ponty (2004):

Um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, isto é, quando ele o incorporou a seu “mundo”, e mover o corpo é visar através dele as coisas, é deixá-lo responder a sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 150)

Esse mover do corpo, que agora foi compreendido, contempla a palavra composta Dança-corpo-artrite que me constitui enquanto artista do corpo, a *Di Lima*, neste “*Corpo Artrístico*”



Imagens da Obra performativa ARTRÍSTICO (Apêndice C).

FINALIZO, POR AGORA

E ela sentou no sofá - nada se repete em Dudude - e “convidou os convivas a dançarem”, deixando o sofá imóvel. E, de repente, a casa dançava, os corpos dançavam “tomados de alegria, de um vigor de vida e transmutação de energia”. O corpo/mundo transformou-se num mundo/corpo fluido e leve.

Vamos dançar?

(Camila Diniz Ferreira)

Por ora, finalizo os movimentos. Te convido a dançar a minha dança, aquela em que compus com as possibilidades de criação que meu corpo artrítico dispôs durante o percurso do processo. Digo durante, pois um corpo que tem artrite reumatoide dança o momento instantâneo, o hoje, o agora. E amanhã? Quando chegar o amanhã é que saberá se conseguirá dançar ou não. Mas essa dança é muito mais do que passos, ela reafirma o meu ser e estar no mundo, que para o filósofo Jean-Paul Sartre (*apud* Carrasco, 2017, p.-) “entende que o ser humano é temporal e histórico, ou seja, se modifica de acordo com o tempo e a história”. Então amanhã meu corpo pode estar diferente, sem (ou menos) dores, então dançarei.

Toda pessoa “experimenta a vida num espaço e num tempo, sendo sempre um ser em situação, envolta em condições que permeiam seu modo de existir” (Carrasco, 2017, p.-). Durante o processo de criação deste trabalho, recebi um saber vindo da experiência, assim como muitas reflexões, aquelas que também vem dos ensinamentos da profe Xanda “*REFLEXÃO - CRÍTICA - Como isso se conecta comigo/ com os outros/ com tudo?* Reflexões que foram possíveis por meio da prática como pesquisa.

Para Heidegger (1987 *apud* Larrosa, 2002):

Fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (Heidegger, 1987, *apud* Larrosa, p. 143)

Através dos laboratórios práticos, no processo de criação, consegui entender melhor como se daria a exploração dos meus movimentos corporais, o que seria possível ou não. Esse entendimento não se deu só através da prática, mas também da teoria, como por exemplo, buscar conhecimento teórico para que eu conseguisse

ganhar mais espaço articular.

É muito importante pontuar também as dificuldades que encontrei no processo por causa das dores fortes. Minhas articulações das mãos e dos pés estavam sempre muito inchadas e inflamadas, causando muitas dores. Percebi que um corpo artrítico, para fazer uma pesquisa guiada pela prática, onde seu próprio corpo é o sujeito da mesma, precisa de outros apoios, porque neste tipo de estudo ficamos a sós, investigando nossos movimentos, porém, na minha percepção após a prática, faz-se necessário a colaboração de um profissional da dança que tenha conhecimento e prática da/com a educação somática, ou de um fisioterapeuta; ou um preparador corporal, alguém que seja um profissional e esteja disponível para ajudar a preparar este corpo artrítico, já que eu trouxe para meus laboratórios e ensaios apenas um conhecimento inicial, de uma aluna ainda em formação.

Com isso, a experiência advinda do movimento teórico-prático e da percepção das dificuldades nesta pesquisa, além de contribuir para uma melhor compreensão do meu próprio corpo, aclarou o entendimento de saberes e possibilidades corporais para além de mim, vir a contribuir com outros corpos artríticos. E como? A partir da Di professora e também pesquisadora, outros pesquisadores e profissionais que se relacionam com este tema, poderão usufruir dos resultados desta pesquisa, como mote para ampliar o entendimento e expandir suas ideias de como trabalhar e cuidar desses corpos artríticos.

Essa pesquisa contribuiu de forma imensurável para mim, tornando-me uma docente apta para desenvolver com mais qualidade o trabalho com corpos diversos, não só os artríticos, mas com outras questões que podem ser limitantes para o movimento na dança, como na própria escola, onde a diversidade corporal dos alunos é imensa, bem como para outras pessoas que, a partir do meu trabalho, possam compreender um pouquinho mais do que são esses corpos artríticos e ao mesmo tempo levar daqui para outras experiências.

Somando-se a isso, o respeito com meus limites corporais, em todo o processo de criação, também foi um combustível para compreender não só o meu corpo, mas outros corpos diversos.

Foi também na construção do processo criativo que pude entender melhor a relação dele na docência e na criação artística pessoal, como também os argumentos que afirmam essa relação e outros que evidenciam a diferença. Sabendo que isto depende do desenvolvimento do processo criativo, que é individual, e de quais pontos

dessa relação estão sendo olhados. Parafraseando, Bajar (2022), penso que a construção de uma identidade de artista e de docente tem origem na individualidade de cada um/a, e cada um/a encontrar a sua forma de ser nestas áreas, traçando diversos caminhos como processos. Desta maneira, eu consegui compreender mais sobre o meu fazer enquanto artista-professora e do quanto estes dois campos conversam e costuram-se entre si. Essa compreensão se deu de forma mais contundente quando relacionei o meu processo de criação com minha vivência como diretora de espetáculo e professora no estúdio, onde ambas envolviam criação de forma geral, e, assim, pude propiciar todas as maneiras e estímulos que ajudariam formar o arsenal de movimentos desses alunos e elenco, aumentando e aprimorando o vocabulário corporal de cada grupo.

Passar por um processo de criação guiado pela prática, propiciou que eu pudesse firmar essa pesquisa, por ter me colocado na experiência do processo de criação, correlacionando os experimentos dos laboratórios de prática e o meu fazer docente partindo do que emergia do meu processo criativo. O que me leva a dialogar com domínio de fala, visto que sou o sujeito da pesquisa em um processo de criação em dança, ao mesmo tempo que a pesquisadora do tema por ora estudado. Neste processo, a metodologia guiada pela prática é o caminho do fazer e neste caminho ela faz uma costura entre a experiência do processo criativo, a reflexão crítica que advém dele e o conhecimento teórico que dialoga paralelamente com a experiência prática do processo.

Mas este processo de criação me fez também perceber que o estar disponível, tanto corporal quanto mental, são premissas fundamentais para o aparecimento da rasura no processo criativo (Gavioli, 2013). Fazer, refazer, rascunhar, estar disponível, ter o discernimento para com o que acontece no percurso da vida, são instantes em que a experiência vivida nos conduz a caminhos possíveis para a criação. Assim, a rasura do processo criativo acontece.

E foi com essa disponibilidade, na busca de minhas memórias e também com as minhas singularidades que vivenciei a minha experiência neste processo criativo. Digo minha, porque nossas experiências são únicas. As rasuras do meu processo de criação contribuem para que as possibilidades de criação em dança com meu corpo artrítico, que tem mobilidade reduzida, aconteçam em sua forma única e singular e, ademais, tornaram-se essenciais para que eu me constituísse artista, professora e pesquisadora do corpo.

Ainda assim, segue-se muito a discorrer sobre alguns pontos. A partir desta pesquisa é possível avistar outros caminhos que podem colaborar para a investigação de corpos artríticos na criação em dança, relacionando o campo da dança com o da saúde e buscando, em outros espaços que não só a universidade, ampliar os olhares para a dança destes corpos.

Quando pensei em realizar essa pesquisa, por ser um corpo maduro, com artrite reumatoide e mobilidade reduzida, uma das minhas ideias iniciais era de proporcionar aulas de dança a uma turma de mulheres, pertencentes ao grupo da maturidade, com mais de 40 anos, portadoras de Artrite Reumatoide, com comorbidade reduzida. Seria um estudo interdisciplinar, entre o campo da dança e o da saúde, com o objetivo de gerar o bem-estar físico e emocional para essas mulheres, através da dança e que, mesmo diante de algumas limitações, seria possível iniciar um processo de investigação corporal, culminando com a criação em dança. Porém percebi que primeiro eu teria que investigar a mim mesma, para depois então abranger a pesquisa. Dessa maneira, este exemplo é apenas um dos pontos que podem ser desenvolvidos a partir desta pesquisa.

E sobre a experiência vivenciada neste processo de criação em dança, a partir do meu corpo artrítico, digo que é um momento imensurável para mim. Vivi um processo inimaginável. As possibilidades de criação podem ser finitas, mas deixam uma sensação de que posso ir além. As poéticas advindas deste trabalho, como atravessamentos na minha formação, irão reverberar por todos os caminhos que seguirei, com gosto de ir além, muito além.

Anseio que esta pesquisa performativa possa fortalecer a metodologia guiada pela prática contribuindo com quem abriu os caminhos para que eu chegasse até aqui e para com quem virá depois de mim. Acredito que seja papel meu, seu, nosso de atuar na defesa da arte/dança, ampliando estudos como este, para que, como dizem as autoras Prette e Braga (2020), nossos estudos artísticos práticos sejam compreendidos e reconhecidos como meio e também como resultados de processos de criação, contribuindo cada vez mais com a metodologia que foi bússola desta pesquisa.

Como costume dizer, desde que entrei neste curso: deixo aqui a minha sementinha plantada.

REFERÊNCIAS

ABRAÃO, Aline Lauria Pires; SANTANA, Caroline Menezes, BEZERRA, Ana Cristina Barreto; AMORIM, Rivadávio Fernandes Batista de; SILVA, Mariana Branco da; MOTA, Licia Maria Henrique da; FALCÃO, Denise Pinheiro. O que o reumatologista deve saber sobre as manifestações orofaciais das doenças reumáticas autoimunes. **Rev. bras. reumatol.** v.56, n.5, set-out, 2016. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0482500416000218?via%3Di> hub. Acesso em: 14 out 2023.

ANDERLE, Marthina; MENDES, Rodrigo Cezar. Fala o Corpo, sente o Coração. **Anais** da XIV Jornada Científica da Univel: Inclusão social somos iguais quando aceitamos as diferenças. Cascavel, PR: Univel, 2016. 347p.

ATANES, Paloma. **O Figurino Como Objeto Artístico: Reflexões sobre um Processo de Criação e Construção**. Orientadora: Profª Drª Rosana Pimenta. 2018. 87f. Trabalho de Conclusão de Curso (Dança), Departamento de Artes e Humanidades, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais, 2018.

BAJAR, Inda Rulio. **A Arte da Criação e da Docência: Processos criativos na formação de uma artista-professora-pesquisadora no curso de Dança Licenciatura da UFPEL**. Orientadora: Daniela Llopart Castro; Coorientador: Rebeca Recuero. 2022. 132 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

BAPTISTA, Marlon. O juízo de gosto segundo Kant. **Revista Educação Pública**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/10/13/o-juizo-de-gosto-segundo-kant>. Acesso em: 23 jan 2024.

BELEI, Renata Aparecida; GIMENIZ-PASCHOAL, Sandra Regina; NASCIMENTO, Edinalva Neves; MATSUMOTO, Patrícia Helena Vivan Ribeiro. O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa qualitativa. **Cadernos de Educação | FaE/PPGE/UFPEL**, Pelotas, n.30, p.187-199, jan/jun 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/caduc/issue/view/150>. Acesso em: 01 fev 2024.

BOLSANELLO, D. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.11, n.2, p. 99-106, 2005. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/view/167>. Acesso em: 10 jan 2024.

BOLSANELLO, Débora Pereira. **Educação Somática Ecologia do Movimento Humano Pensamentos e Práticas**. 1ª ed. 2006. Curitiba: Juruá, 2021.

BONNIE, Cohen Bainbridge. **Sentir, Perceber e Agir**. Tradução: Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, 364p.

BRASIL. Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. **Resolução n. 196, de 16 de outubro de 1996. Diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisa envolvendo seres humanos**. Diário Oficial da União, Brasília, 16 out. 1996. Seção 1, p. 21-82.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Protocolo Clínico e Diretrizes Terapêuticas da Artrite Reumatoide**, 2020. Disponível em: <https://saude.rs.gov.br/protocolos-clinicos-e-diretrizes-terapeuticas-pcdt> Acesso em: 10 dez 2023.

CAMPOS, Márcia Regina Bozon de. Recordar, repetir, criar: a dança-teatro de bo Bausch. **PePSIC**, v.40 n.64 São Paulo jul./dez. 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062017000200010. Acesso em: 15 fev 2024.

CANAL ARTE 1. **Deborah Colker fala sobre “A Cura”**. Arte1 em Movimento, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FiEgbn-8kaw&t=42s>. Acesso em 05 mar 2021

CARRASCO, Bruno, **O que significa ser-no-mundo?** jul, 2017. Disponível em: <https://www.ex-isto.com/2017/07/ser-no-mundo.html>

CARVALHO, Petícia. **É plano ou Nível? Aleatórias de Laban**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cviDvm6aqsc>. Acesso em: ago 2021.

CARVALHO, Petícia. **8 Ações de Esforço, Rudolf Laban**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mjDN9UNehFE&t=144s>. Acesso em: ago 2019

CATALÀ DOMENÈCH, Josep M. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus, 2011.

DAMASCENO, Malu Russo. **Articulações em Movimento Yindance – Yangdance. A Dança antes da Dança**. São Paulo: Ibraqui, 2006.

DAMÁSIO, António. **O Sentimento de Si - O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. 2.ed. Curitiba: Appris, 2020.

DARIO, Amabile Borges; KULKAMP, Wladimir; FARACO, Henrique Cabral; GEVAERD, Monique da Silva; DOMENECH, Susana Cristina. Alterações psicológicas e exercício físico em pacientes com artrite reumatoide Motricidade, v. 6, n. 3, 2010, p. 21-30. **Desafio Singular - Unipessoal, Lda**. Vila Real, Portugal Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273019708004>. Acesso em: 24 mar. 2023.

DEWEY, John. **Arte Como Experiência**. São Paulo: Martins Editora, 2010.

DIAS, Amanda Regina Martins; CASTILHO, Katlin Cristina de; SILVEIRA, Viviane da Silva. Uso e Interpretação de Imagens e Filmagens em Pesquisa Qualitativa. **Ensaios Pedagógicos**. Sorocaba, v.2, n.1, p.81-88, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.ensaiospedagogicos.ufscar.br/index.php/ENP> . Acesso em: 02 mai 2023

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v.21, n.2, p.69-85, 2010. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643343/0>. Acesso em: 05 jan 2024.

DUDUDE Herrmann. **Ela sentou na cadeira**. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2019.

- DUFRENNE, Maikel. **Estética e Filosofia**. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Tradução: Letizia Zini e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ECO, Umberto. **A misteriosa chama da rainha Loana**. Rio de Janeiro: Record, 2005
- EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. Tradução: Clara trigo, Diego Pizarro e Isabel Tornagui. **Repertório**, Salvador, a.21, n.31, p.25-61, 2018.
- FALKEMBACH, Elza Maria Fonseca. Diário de campo: um instrumento de reflexão. **Contexto e educação**. v. 2, n. 7, p. 19-24, Ijuí, 1987.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007.
- FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Brasil, v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014.
- FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa. **Anais X Congresso da ABRACE**, 2018, v.19, n.1, p. 1-24.
- FERNANDES, Ananda Denardi. **A Dança como forma de Terapia em Populações Brasileiras: um estudo de revisão**. Orientadora: Profª Drª. Aline Nogueira Haas. 2015. 35f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) - Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.
- FREITAS, Waldete Brito Silva de. **A Poética da Improvisação e o Acaso no Processo Cênico do Espetáculo O Seguinte é Isso**. Orientadora: Profª.Drª. Maria Albertina Silva Grebler. 2012. 238f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2012.
- FUX, Maria. **Danza, experiência de vida**. Buenos Aires: Paidós, 1979.
- FUX, Maria. **Danzaterapia, fragmentos de vida**. Buenos Aires: Lumen, 1998.
- GAVIOLI, Izabela Lucchese. Rasuras do Processo Criativo em Dança. **Cena em Movimento**. N.3, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/issue/view/2152>. Acesso em 06 fev 2024
- GAVIOLI, Izabela Lucchese. Anda esquecido? Vem dançar! **Dança em Pauta**. 2016. Disponível em: <https://www.dancaempauta.com.br/anda-esquecido-vem-dancar/>. Acesso em: 12 out 2023.
- GERALDI, Silvia Maria. A Prática da Pesquisa e a Pesquisa na Prática. In: Cunha, Carla Sabrina; Pizarro, Diego; Vellozo, Marila Annibelli (org.) **Práticas Somáticas em Dança Body-Mind Centering™ em Criação, Pesquisa e Performance**. Brasília: Editora IFB, 2019, p.139-149.
- GOELDNER, Isabela; SKARE, Thelma L.; REASON, Iara T. de Messias; UTIYAMA, Shirley Ramos da Rosa. Artrite reumatoide: uma visão atual. **Jornal Brasileiro de Patologia e Medicina Laborial**. v. 47, n. 5, p. 495-503. out. 2011. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/jbpml/a/yD9q5TbmKmRhckZ39rVKF6D/#>. Acesso em: 05 abr 2023.

GUERRERO, Mara Francischini. Formas de Improvisação em Dança. **Anais V Congresso da Abrace**, v.9, n.1, mai 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1253>. Acesso em 12 fev 2024

HANNA, Thomas. **Corpos em revolta: uma abertura para o pensamento somático**. Tradução de Vicente Barretto. 2. ed. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1976.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 3., 2015, São Paulo. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HERCULANO, Francisca. **Poéticas, Afetos e Ventos: Um Processo de Criação em Dança a partir do Espaço Pandêmico e sua Contemporaneidade**. Orientadora: Prof. Dra Patrícia Garcia Leal. 2023. 38 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2023.

IMPROVISAR. In: DICIO, Dicionário Online de Português. **Porto: 7Graus**, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/improvisar/>. Acesso em: 18 dez 2023.

KLEINUBING, Neusa Dendena. **A dança como espaço-tempo de intersubjetividades**: possibilidade da educação física no ensino médio. Orientadora: Maria do Carmo Saraiva. 2009. 136f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Desportos. Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

KULKAMP, Wladymir; DARIO, Amabile Borges; GEVAERD, Monique da Silva; DOMENECH, Susana Cristina. Artrite Reumatóide e Exercício Físico: Resgate Histórico e Cenário Atual. **Revista Brasileira de Atividade Física & Saúde**. v.14, n.1, jun. 2009. Disponível em: <https://www.rbafs.org.br/RBAFS/article/view/755/764>. Acesso em: 04 abr 2023.

KUNIFAS, Cinthia Bruck. **Corpo Desconhecido: Um contínuo processo de criação em dança**. 2008, 130f. Profª Drª Ciane Fernandes. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008

LABAN, Rudolf Von. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990

LAKKA, Vanilton. Implicações do uso da experiência e da prática como recurso metodológico na dança. **Revista de Ciências Humanas**, v.22, n.2, Jul-Dez, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/issue/view/506>. Acesso em 18 jan 2024.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução: Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, p.20-28, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002.

LASZLO, Cora Miller. **Outros Caminhos de Dança - Técnica Klauss Vianna para Adolescentes e para adolecer**. São Paulo: Summus, 2018.

LAURINDO, Ieda Maria Magalhães; XIMENES, Antonio Carlos; LIMA, Francisco de Assis Costa de; PINHEIRO, Geraldo da Rocha Castelar; BATTISTELLA, Linamara Rizzo; BERTOLO, Manoel Barros; XAVIER, Ricardo Machado; GIORGI, Rina Dalva

LEITE, Patricia Andrade da Silva. **Dança e Educação somática: Experiências com o Campo da Educação Somática durante a Formação em Dança da UFRJ.** Orientadora: Prof^a. Dra. Ruth Torralba; Co orientadora: Prof^a. Me. Tânia Ikeoka. 2021. 74f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) - Departamento de Arte Corporal, Escola de Educação Física e Dança, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

LIZA, Adriana. **Fatores e Qualidades do Movimento do Sistema Laban.** Dança Criativa. Fev 2022. Disponível em: <https://www.dancacriativa.com.br/post/fatores-e-qualidades-de-movimento-do-sistema-laban>. Acesso em 15 fev 2024.

LORENZINI, María José Contreras. La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latino-americana. **Revista Poiesis**, v.14, n.21-22, p.71-86, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24869>. Acesso em: 01 fev 2024.

LUPINACCI, Letícia Gabriela; CORRÊA, Josiane Franken. Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade. **Revista da Fundarte**, a.15, n.29, 2015. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/view/38>. Acesso em 08 jan 24.

MACHADO, Marina Marcondes. **Merleau-Ponty & a Educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MAILLARD, Chantal. **La razón estética.** Barcelona: Ed. Laertes, 1998.

MELO, Lucylle Fróis de; DA-SILVA, Sérgio Leme. Análise neuropsicológica de distúrbios cognitivos em pacientes com fibromialgia, artrite reumatoide e lúpus eritematoso sistêmico. **Revista Brasileira De Reumatologia**, v.52, n.2, p.181–188, abr 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbr/a/dpS3HfgYcZWC3bk6NjkFVRR/#>. Acesso em: 15 out 2023.

MELLO, Inês Saber de; AGUIAR, Franciele Machado de; SANTOS, Jussara Belchior; OLIVEIRA, Luane Pedroso de; BITENCOURT, Matheus Abel Lima de; FRANZONI, Tereza Mara. O que é escrita performativa? **DAPesquisa**, Florianópolis, v.15, out. 2020, p.02-24. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922/12090>. Acesso em: 01 fev 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MILLER, Jussara Corrêa. **Qual é o corpo que dança?** Dança e Educação somática para a construção de um corpo cênico. Orientadora: Prof^a. Dr^a Elisabeth Bauch Zimmermann. Tese. 2010. 155f. Tese (doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** São Paulo: Summus, 2012.

MOTA, Licia Maria Henrique da; CRUZ, Boris Afonso; BRENOL, Claiton Viegas; PEREIRA, Ivanio Alves; REZENDE-FRONZA, Lucila Stange; BERTOLO, Manoel Barros; FREITAS, Max Victor Carioca de; SILVA, Nilzio Antonio da; LOUZADA-JÚNIOR, Paulo; GIORGI, Rina Dalva Neubarth; LIMA, Rodrigo Aires Corrêa; PINHEIRO, Geraldo da Rocha Castelar. Consenso 2012 da Sociedade Brasileira de Reumatologia para o tratamento da artrite reumatoide. **Revista Brasileira de Reumatologia**, São Paulo, v.52, n.2, p.152-174, abr. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbr/a/cGx8cNWtnB7ztKDKSNKMWMJ/?format=html>. Acesso em: 06 abr. 2023.

MOTA, Licia Maria Henrique da. O que é a Artrite Reumatoide. **Revista Minha Vida**. 2023. Disponível em: <https://www.minhavidacom.br/saude/temas/artrite-reumatoide>. Acesso em: 05 dez 2023.

NEGRISOLLI, Maria Luiza. O que a diabetes pode fazer com as suas articulações? **A Reumatologista**. 2019. Disponível em: <https://www.areumatologista.com.br/>. Acesso em: 09 mar 2024.

OLIVEIRA, Natália Cristina de. Estilo de vida e doenças reumáticas: uma revisão. **Lifestyle J.** V.1, n.2, 2011. Disponível em: <http://acta.nisled.org/index.php/LifestyleJournal/article/view/30>. Acesso em 8 out 2023.

PASSOS, Juliana Cunha. A música na dança: influências nos processos criativos e expressivos. **Anais VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. v.14, n.1, 2013. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2803>. Acesso em 20 nov 2023.

PASSOS, Juliana Cunha. Doar-se dor: desdobramentos do processo de criação. **Anais IX Congresso da ABRACE**, v.17, n.1, 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/87>. Acesso em: 20 nov 2023.

PASSOS, Juliana Cunha. **O Processo de Criação em Dança e sua Relação com Elementos da Arte Visual e Musical: Uma Proposta de Utilização de Métodos de Improvisação de Rolf Gelewski**. Orientadora: Profª Drª Elisabeth Bauch Zimmermann. 2016. 180f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2016.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993

PEREIRA, Marcos Villela. Contribuições para entender a experiência estética **Revista Lusófona de Educação**, v.20, n.20, p.109-121, ago 2012. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/issue/view/229>. Acesso em: 09 jan 2024.

PEREIRA, Mônica Emilio Cerqueira. **A Imaginação na Criação em Dança: o corpo poético em atualização**. Orientadora: Profa. Dra. Maria Inês Galvão Souza. 2021. 197f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Educação Física e Desportos, o Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

PERETTA, Éden. **O soldado nu: raízes da dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PIMENTA, Verônica Teodora. **Didática da Invenção na Improvisação em Dança Contemporânea**. Orientadora: Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro. 2021. 336f. Tese (Doutorado), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte

PINHEIRO, Eliana Moreira; KAKEHASHI, Tereza Yoshiko; ANGELO, Margareth. O Uso de Filmagem em Pesquisas Qualitativas. **Rev Latino-americano Enfermagem**, v.13, n.5, p.717-22, out 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlae/a/rTXQQvSG5QDyfn5GpBzwvb/?lang=pt>. Acesso em: 13 mai 2023

POLLAK, Daniel Feldman; FELDMAN, Ricardo Jonathan. A saúde mental importa no tratamento das doenças reumáticas. **Veja Saúde**, 2021. Disponível em: <https://saude.abril.com.br/coluna/com-a-palavra/a-saude-mental-importa-no-tratamento-das-doencas-reumaticas>. Acesso em: 20 dez 2023.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya. Pesquisa Performativa: o corpo como meio de investigação. **DAPESQUISA**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-18, 2020.

RENGEL, Lenira; LANGENDONCK, Rosana Van. **Pequena Viagem pelo mundo da DANÇA**. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2006.

RESENDE, Catarina O que Pode um Corpo? O método Angel Vianna de conscientização do movimento como um instrumento terapêutico. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v.18, n.3, p.563-574, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/physis/i/2008.v18n3/>. Acesso em: 415 abr 2022

RETTORE, Paola. **A Improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann**. Orientador: Fernando Antônio Mencarelli. 2010. 176f. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

ROSA, Luciana Martins da; SCHOELLER, Soraia Dornelles; MENEGON, Fernando Henrique Antunes; SANTOS, Ana Lara dos; SALUM, Nádia Chiodelli; MIRANDA, Gisele Martins. Modalidades e Benefícios da Atividade Física na Artrite Reumatóide: Estudo de Revisão. **Atas CIAIQ2018 - Investigação Qualitativa em Saúde**. v.2, 2018. Disponível em: <https://ludomedia.org/publicacoes/livro-de-atas-ciaiq2018-vol-2-saude/>. Acesso em: 05 mar 2023.

ROHR, Cristina. Marinho. **Dança na educação física**. Rio de Janeiro: Sinergia, 2012.

ROYO, Victoria Pérez. Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, n. 3, p. 533-558, 2015.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em Dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013 42p.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **A música na dança: reflexões de um músico**. Orientadora: Celia Maria de Castro Almeida 141f. Dissertação (Mestrado em

Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/201140>. Acesso em 18 fev 2024.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE REUMATOLOGIA - SBR. **Cartilha de orientação para pacientes com Artrite Reumatoide**, 2011 Disponível em: <https://www.reumatologia.org.br/doencas-reumaticas/artrite-reumatoide/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE REUMATOLOGIA - SBR. **Reumatismo de partes moles**, 2022. Disponível em: <https://www.reumatologia.org.br/doencas-reumaticas/reumatismo-de-partes-moles/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE REUMATOLOGIA - SBR. **Mitos e as verdades sobre os fatos da Reumatologia**. 2022 Disponível em: <https://www.reumatologia.org.br/perguntas-frequentes/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SOCIEDADE MINEIRA DE REUMATOLOGIA - SMR. **Remissão em Doenças Reumatológicas**. 2019. Disponível em: <https://reumatominas.com.br/remissao-em-doencas-reumatologicas/>. Acesso em: 18 abr 2023.

SOUZA, João Alberto de (João Butoh). A Dança Butoh 50 Anos. **Blog Butoh**. Ogawa Butoh Center– BRASIL. Disponível em: <https://www.butoh.com.br/taxon/dancabutoh.html>. Acesso em: 08 set 2020

SOUZA, Roger de. Objeto Cênico! O que é? **Blog Mundo da Dança**. 2011. Disponível em: <https://www.mundodadanca.com.br/2011/04/objeto-cenico-o-que-e.html>. Acesso em: 20 jan 2024.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Revista Repertório Teatro e Dança**, Salvador, v. 2, n. 13, p. 48-54, 2009.

SZUSTER, Lia. **Estudo qualitativo sobre a dança como atividade física em mulheres acima de 50 anos**. Orientadora: Lisete Arnizaut Machado de Vargas. 2011. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia de Bacharel em Educação Física) - Escola de Educação Física- ESEF, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2011.

TIBÚRCIO, Larissa Kelly de Oliveira Marques. **Anais VIII Congresso da Abrace**, v.15, n.1, 2014. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/93>. Acesso em 11 fev 2024.

TORIGOE, Dawton. Pacientes com Artrite Reumatoide passam por ao menos 4 médicos até diagnóstico. **Revista Galileu**, 2021. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Saude/noticia/2021/10/pacientes-com-artrite-reumatoide-passam-por-ao-menos-4-medicos-ate-diagnostico.html>. Acesso em: mar 2023.

VIANA, Ana Cláudia Albano. NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. A obra Coreográfica como Experiência Poética e Educativa: Uma Abordagem Fenomenológica. **Educação em Revista**, n.38, 2022. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/edur/a/hfKqrsHMw8VmSVcLJThBcYx/?lang=pt#>. Acesso em: 11 nov 2023

VIANNA, Angel. Prefácio. In: TEIXEIRA, Letícia. **Conscientização do movimento: uma prática corporal**. São Paulo: Caioá, 1998. p. 11-12.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2008.

VIEIRA, Alva Pedreira; AVELINO, Dienefer Ribeiro. Dança, Música e Processos. Criativos: possíveis interfaces. **Moringa Artes do Espetáculo**. João Pessoa, v.5, n.2, jul-dez 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/issue/view/1520>. Acesso em 17 fev 2024.

VIEIRA, Mariane Araújo. A AUTORIA NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA. **Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v.7, n.2, jul-dez 2020, 152–163p.

VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens Somáticas do Corpo na Dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v.5, n.1, jan. /abr 2015, p.127-147. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/47246>. Acesso em: 06 jan 24.

YIN, Kaw; YIN, Yan. *Objetos Cênicos, o que são e para que servem*. São Paulo, 2021. mai, 2021. Disponível em:

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos. Revisão Aline Herbstrith Batista, Dafne Silva de Freitas e Patrícia de Borba Pereira. [Livro eletrônico]. Pelotas: Editora da UFPel, 2023

APÊNDICES

Apêndice A
Imagens dos Ensaios



Artrístico

Ensaaios



Artrístico

Ensaaios



Apêndice B
FICHA TÉCNICA DA OBRA PERFORMATIVA

Artrístico

FICHA TÉCNICA

Direção Claudilene Castro de Lima

Bailarina-interprete criadora: Claudilene Castro de Lima

Roteiros e coreografia: Claudilene Castro de Lima

Orientadora: Prof^a Dr^a Daniela Llopert Castro

Co Orientadora: Prof^a Ma. Taís Chaves Prestes

Trilha sonora Original: Meu Corpo Artrístico Dança

Músico - Compositor: Dan, The Composer (Dan, O Compositor)

Figurino: Larissa Martins (Ateliê UFPEL), Claudilene Castro de Lima

Contrarregra: Moacir Lima

Cenário / Elementos Cênicos: Claudilene Castro de Lima, Cláudia Lima, Lígia Lopes

Maquiagem e Cabelo: Paula Lima

Técnico de Iluminação: Ederson Pestana

Operador de Iluminação: Francine Lemos

Fotos: Josiane Franken (é foto da profa)

Gravação Vídeo: Pedro Yuri

Camisetas Personalizadas Serigrafia: Rafaela Ribeiro

Apêndice C
Imagens da Obra Performativa











