

Dança-mundo: três registros de um corpo marcado de história

THAÍS GONÇALVES*

* Professora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará – UFC, graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e mestre em Políticas Públicas e Sociedade pela Universidade Estadual do Ceará – UECE, com pesquisa sobre as relações entre dança e políticas de cultura. Edita a revista OlharCE (www.olharce.com), publicação da Bienal Internacional de Dança do Ceará. Já ministrou aulas de História da Dança e Crítica de Dança no Curso Técnico em Dança promovido pela parceria entre IACC/SECUILT/SENAC (Instituto de Arte e Cultura do Ceará/Secretaria da Cultura do Ceará/Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial). Foi pesquisadora do Conselho de Educação do Ceará, como bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP.
thgoncalves@hotmail.com

Qual a relação entre corpo, arte, dança e história? Esta composição textual é feita de alguns questionamentos que são colocados em movimento a partir de três momentos históricos da dança – o balé, a dança moderna e a dança pós-moderna –, pelos quais são traçados elementos que nos ajudam a pensar noções de corpo e arte, em seus procedimentos estéticos e educacionais. Cada uma das estéticas aqui apontadas diz respeito a distintos referenciais históricos que mudaram o modo de pensar e agir da dança, do Iluminismo ao mundo contemporâneo. Cada período desloca compreensões que pareciam dadas *a priori*, constituídas como evidências inquestionáveis. Neste sentido, a história atravessa a dança mudando conceitos, práticas e as relações entre arte e poder.

Tomaz Tadeu da Silva nos alerta não haver estética que não seja ao mesmo tempo a corporificação de uma forma de poder, de uma política (SILVA, 2002). O que nos remete a Foucault, que assim define o corpo:

*superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no **ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo.** (FOUCAULT, 2007: 22 – grifos meus).*

Em linhas mais gerais, é possível perceber em diferentes momentos históricos que, conforme os interesses hegemônicos em jogo, certas narrativas e discursos tomam corpo, tornando-se normas, padrões, modelos a serem seguidos e que justificam dominações, decisões políticas, comportamentos socialmente aceitos. São territorializações que, embora tentem se constituir como fixas e imóveis, sofrem modificações ao longo da história, em função das relações estabelecidas no campo de forças entre corpos, nos tensionamentos produzidos pelos diferentes posicionamentos em jogo, conforme os fluxos e movimentos que estão agindo num dado contexto.

A afirmação dos pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, de que somos segmentados por todos os lados e em todas as direções já anuncia que não há como analisar essas questões de um ponto de vista estático, mas compreendendo a co-existência e a dinâmica de pensamentos e ações, que se dão ao mesmo tempo. Diante disso, proponho como deslocamento, para estabelecermos uma possível compreensão dos atravessamentos que perpassam a dança, a mudança do estatuto de *'corpo que pertence a um sujeito'*, portanto corpo instrumento, para o de *'um corpo afetado e afetante em processos de desterritorializações, reterritorializações, rupturas e subjetivação'*, um corpo vivo, conectado com o mundo (GONÇALVES, 2009). Uma perspectiva que está diretamente ligada a construções e problematizações conceituais de identidade, sujeito e modos de controle da subjetivação, cujas questões e conceitos são transversais à dança.

Seguindo alguns percursos dessas linhas mais gerais em suas segmentaridades molares, estruturais, microfísicas, macropolíticas, de acontecimentos que deixam traços em nossa história atual, esta composição segue aqui com o destaque de três movimentos que deslocaram percepções relativas à dança em determinados contextos históricos, que co-existem ainda hoje e estão entrelaçados a mudanças relacionadas às noções de corpo, sujeito, arte, criação estética e educação.

1. A dança de um único sujeito

O primeiro registro de referência aqui destacado é o balé, que foi construído dentro da sociedade de corte, a partir de uma adequação das danças pagãs para o contexto dos palácios. Alguns autores dizem que sua criação aconteceu na Itália, outros

na França, porém foi na corte francesa que sua estética se desenvolveu mais fortemente, a partir do século XV, em consonância com o Renascimento. No início todos dançavam uma sequência de passos metrificada, com regras para o deslocamento no espaço. Com o tempo, parte do bailado era apresentada por um grupo específico e, ao final, todos participavam, até que essa dança passa a ser assistida por um público não mais inserido na execução dos passos e começa a representar um ritual de poder, tanto o de dominar os códigos de movimento (sinal de etiqueta), como o poder em mostrar uma dança que simboliza a suntuosidade de seu monarca. O balé, apresentado por artistas profissionais, serve como propaganda institucional para os Estados-nações.

No contexto do Iluminismo, mercantilização, industrialização, o corpo é compreendido como objeto da ciência e da técnica. O balé clássico no século XVIII é codificado, com movimentos tal como conhecemos hoje, e o corpo ganha força e vitalidade externas com grandes saltos e o equilíbrio em sapatilhas de ponta, numa tentativa de vencer a gravidade, obter leveza e alcançar o etéreo (BOURCIER, 2001). As silhuetas deixam de ser garantidas pelos espartilhos para terem seus contornos obtidos pelos músculos moldados em atividades físicas. Para os bailarinos, assim como para os atletas, o corpo é um instrumento de trabalho, algo que lhes pertence e deve ser afinado e cuidado.

A dança metrificada, assim, passa a contribuir para o processo civilizatório do homem moderno. Segundo David Le Breton: “A sociedade de corte é o laboratório onde nascem e a partir do qual se difundem as regras de civilidade que hoje adotamos em matéria de convenções de estilo, de educação dos sentimentos, de colocação do corpo, de linguagem” (LE BRETON, 2006: 21). Em sua obra Norbert Elias pontua o controle das emoções e o progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos e movimentos ao descrever as sociedades e seus costumes, em especial a vida na corte (ELIAS, 1994).

Conforme Stuart Hall (2006), o sujeito do Iluminismo, em que o homem era unidade de medida de todas as coisas, baseava-se na concepção do indivíduo centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e ação. Não à toa, o balé clássico era caracterizado por bailarinos solistas e bailarinos do corpo de baile. O centro da cena era o lugar mais importante a ser ocupado. Um único centro, uma única formação, um único objetivo, uma única identidade. Regras definidas pela exatidão e

precisão de movimentos e comportamentos. Havia um modelo ideal a ser seguido, cujo foco estava na forma. Os objetivos educacionais nesse referencial dizem respeito ao modelo tradicional, de conteúdos fixos, técnicos, utilitários, perspectivados no *como* fazer, em preservar o *status quo* como referência desejável (SILVA, 2002).

Na dança, a formação é direcionada pela forma, pela imitação, repetição e reprodução de conhecimentos e resultados previamente estipulados que são transferidos do professor ao aluno, num ato de depósito. A finalidade é preencher o aluno com os conteúdos determinados pelas cartilhas, pelos métodos que se universalizam. Tal como o público dos grandes balés, o aluno é predominantemente passivo, ambos recebem o que lhes é apresentado, cujo conteúdo não tem a função de suscitar nenhum tipo de problematização (MARQUES, 2001). Uma concepção de mundo permeada pelo diretor-coreógrafo que dita regras e movimentos ao corpo de baile, em que os bailarinos se colocam como instrumentos da dança.

Silenciosos, intérpretes/alunos emprestam seus corpos passivos para que idéias e ideais de outrem sejam veiculados. Corpos nesta situação de ensino-aprendizado são continuamente ameaçados caso as regras não sejam estritamente seguidas: contracenam com o fantasma da censura, do desemprego, da perda de papéis de destaque [...] As redes de relações educacionais implícitas em processos de criação semelhantes a este não raramente se transformam em redes de poder autoritário e de dominação que não permitem a construção do conhecimento propriamente dita (MARQUES, 2001: 106).

2. As danças de diferentes sujeitos

O segundo registro de referência diz respeito à dança moderna em sua relação com a complexificação do mundo, a partir do surgimento das cidades. Com o início do século XX, a noção de sujeito é modificada e multiplicada. Várias identidades são aceitas como referenciais, e são configuradas na interação entre o sujeito e a sociedade, a exemplo das minorias étnicas e de gênero, que vão ganhando espaço sob o discurso de respeito à diversidade. Uma política multiétnica, plurilinguística e que represente diferentes pontos de vista substitui representações monolíticas. Novos grupos, então, marcam suas identidades, seus centros de domínio, a partir do que lhes faz diferentes em relação a outros grupos. Essa diferença é entendida como oposição à semelhança, ao que torna igual os integrantes de uma mesma minoria, em contraposição ao que os

separa dos demais grupos, cujos critérios se estabelecem por negação. São identidades que sofrem mudanças ao longo da história, mas que fixam posições através da representação “que estabiliza, temporariamente, limites dessas identidades” (KROEF, 2000: 27). Conforme Hall:

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem [...] A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis (HALL, 2006: 11-12).

É nesse novo modo de organização social e de trabalho, com a vida nas metrópoles, que se percebe o desenvolvimento de um novo comportamento que Hannah Arendt denomina de sociedade de massa, do homem isolado preocupado apenas com a manutenção de suas necessidades privadas e reduzido à condição de *homo faber*, que não mais se vê instigado a ocupar o espaço público para exercer sua ação política. “Os homens perderam a capacidade de sentir e de pensar”, diz Hannah Arendt (ARENDR, 1989: 526). Captando as forças e as novas relações que tensionavam essa nova forma de existência, Hannah Arendt abre a obra *Entre o passado e o futuro*, citando a seguinte frase do poeta e escritor francês René Char: “Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento” (ARENDR, 1988: 28).

Arendt parece complementar essa impressão quando argumenta que o desespero do homem moderno é perceber que não consegue mais, no mundo em que vive, formular questões adequadas e significativas e muito menos dar respostas para as suas perplexidades. Como alternativa para essa sensação, é preciso que este homem interfira ativamente no fluxo contínuo e indiferente do tempo. É a sua tomada de posição, o corte que faz no fluxo entre passado e futuro, resultando numa terceira força que faz a existência ganhar sentido.

Na dança esse fenômeno das novas identidades, novas representações, novos centros, foi responsável por dar visibilidade a novas estéticas, que acompanhavam a efervescência cultural das vanguardas modernistas, em suas tomadas de posição frente a esse mal-estar da complexificação das relações na modernidade. Uma dança que se desenvolve com criações feitas após a segunda metade do século XIX e, sobretudo, na

primeira metade do século XX. A francesa Loie Fuller (1862-1928) inaugura uma dança livre de técnicas, com tecidos esvoaçantes, coloridos pelas luzes da recém-descoberta iluminação elétrica, por Thomas Edison; a americana Isadora Duncan (1878-1927) fica conhecida por abolir as sapatilhas – um dos símbolos do balé clássico – e dançar descalça com túnicas semelhantes às dos povos gregos; o austríaco Rudolf von Laban (1879-1958), que por anos trabalhou na Alemanha, ficou marcado pela atuação no Monte Veritá (Suíça), onde fazia experimentos corporais com bailarinos nus, em contato com a natureza. Em comum, todos tinham o interesse em uma dança reflexiva, com espaço para a pluralidade de corpos e idéias, que trouxesse para a cena as questões de seu tempo.

O projeto artístico do bailarino e coreógrafo Rudolf von Laban era trabalhar pelo coletivo, ao propor em sua dança o pensar e o agir simultâneos. Nesse sentido, penso ser possível dizer que esta é uma dança política, se aproximamos Laban do pensamento de Hannah Arendt. Pesquisador das danças folclóricas, o bailarino viveu sua infância em diferentes localidades, devido ao pai ser um diplomata. Laban percebia que a experiência comunitária, proporcionada por essas danças, foi substituída por hábitos de ações esvaziadas, com repetições mecânicas e desconectadas das esferas social, política, religiosa, econômica. O homem não faz mais parte de um processo completo de produção, apenas de uma parte da confecção dos produtos. Para o artista, o homem moderno perdeu a capacidade de se mover. Com olhar vazio e cheio de medo, segundo Laban este homem se desconectou da sua experiência, que por sua vez perdeu o sentido (LABAN, 1978).

A dança desse “sujeito sociológico” deslocou o foco das atenções, que estava no centro do palco, para o centro do ser. Os intérpretes da dança moderna reivindicaram o “direito de criar invenções pessoais na dança” (LABAN, 1978: 236) e elegeram o plexo solar ou o baixo ventre como centros de si e da sua dança, como locais do corpo que impulsionavam o movimento. Tratava-se de uma dança mais interiorizada, em consonância com as pesquisas no campo da psicanálise, que objetivava trazer à tona o que estava no inconsciente. Duplos opostos marcam uma relação binária com o modo de fazer arte e, assim, com o mundo: consciente/inconsciente, queda/recuperação, contração/relaxamento, equilíbrio/desequilíbrio. Tal como o sujeito, que amplia suas matrizes identitárias, embora ainda preservando a ideia de centro, a dança também se

pluraliza, ao mesmo tempo em que estabelece seus modelos técnicos e seus métodos de criação referenciados em nomes próprios. Desenvolvem-se, nesse período histórico, outras técnicas que, no entanto, também são codificadas, a exemplo de Doris Humphrey e Martha Graham. Diversificam-se as propostas, multiplicam-se as estéticas, os gêneros, mas os centros de referência continuam existindo, fixando-se e codificando-se, a partir de uma organicidade dos movimentos, guiados pela respiração, batimentos cardíacos, fluência livre. O que os coreógrafos modernos buscavam era recuperar o movimento “inerente” ao ser humano (MARQUES, 2003).

Aproximando esse modo de dançar ao de ensinar, podemos tecer aproximações com as teorias críticas, que desconfiam do *status quo*, das desigualdades e se preocupam em desenvolver conceitos que nos permitam compreender *o que* o currículo faz (SILVA, 2002), quais suas finalidades em relação à construção social. Trata-se de uma concepção emancipadora, libertadora, igualitária, incentivadora de uma atitude autônoma do sujeito, cuja preocupação é com o processamento de pessoas. Há, nesta perspectiva, a ideia de um sujeito de consciência a ser formado a partir daquilo que lhe falta. Sem esse conhecimento ausente, não há como superar a condição de dominado e atingir autonomia, liberdade de escolhas e emancipação.

A educação do ponto de vista da teoria crítica tem, assim, como papel, adequar o sujeito a essa finalidade, construindo conteúdos a partir de um dado contexto, porém com foco na formação de um sujeito de consciência. A dança, nesses termos, passa a ser mediação, meio *para*, um *através* do qual se atinge como fim tais predicados de liberdade e igualdade, que são mais importantes do que a dança em si, do que a produção da arte em sua própria potência. É uma dança focada na descoberta de um *eu* interior. “O processo, assim, torna-se bem mais importante que o produto” (MARQUES, 2003: 113). Não à toa há experiências em que a dança perde-se no espontaneísmo, no discurso de que todos têm o “dom” “livre” e “natural” de dançar, que a dança é uma educação “integral”, “completa” e “total” do ser, trata-se de um “direito” de todos (MARQUES, 2001: 82-83). Enfim, dança-se para encontrar uma essência, um centro, uma consciência, um movimento “natural”, fluido, cuja diferença está em distinguir-se do outro, numa relação dialética de negação e de falta, de duplos opostos (dominante/dominado, sujeito/sujeitado).

3. *Hecceidades* em dança

Um terceiro registro que destaco viria no pós II Guerra Mundial, no sentido do sujeito pós-moderno, cuja identidade não é fixa, nem essencial ou permanente, mas fragmentada, modificada continuamente, quebrando com a idéia de um centro, mesmo que efêmero, múltiplo e ainda com a ideia de um sujeito. A dança neste momento histórico, a partir dos anos 60, é contaminada pelo espírito do movimento *hippie*, pelo experimentalismo, pelo desejo de quebrar regras, modelos, propondo outros modos de estar no mundo e de produzir arte. As coreografias podiam ser improvisadas, terem suas sequências ensaiadas divididas em números cuja ordem era sorteada antes de começar o espetáculo, acontecer nos mais diferentes espaços, como o terraço de um prédio, a rua, em que a relação artista e público deixa de ser vertical e horizontaliza-se, com propostas artísticas que se aproximam do cotidiano, em situações, figurinos e temas que passam a fazer parte da cena, assim como o próprio espectador, em determinadas obras. O bailarino torna-se mais ativo, participando diretamente do processo de criação proposto pelo coreógrafo, que inverte sua lógica de criação com sequências por ele elaboradas e a serem copiadas, para lançar questões ao grupo, de modo que os intérpretes-criadores assumam sua participação na composição de um novo trabalho – uma obra coletiva. Improvisação, experimentação, criação de novas técnicas e procedimentos de composição passaram a fazer parte do leque de possibilidades que foi aberto na dança. O artista desloca-se do papel de *mostrar* para o de *propor* uma experiência artística a ser vivenciada junto com o espectador, na relação.

O acaso e os movimentos não codificados como técnica começaram a fazer parte da criação em dança, como arriscou o americano Merce Cunningham, para quem não existe uma dança “natural”. Do ponto de vista do coreógrafo, a indústria cultural, a televisão e o crescimento da indústria de consumo “impossibilitavam ao ser humano distinguir o que é hoje realmente inerente a ele (seus desejos, necessidades e sonhos) do que é criado pelos meios de comunicação” (MARQUES, 2003: 169). Nesse aspecto, Cunningham aproxima-se de Laban, em uma frase bem conhecida do bailarino: *improvisar é esquecer*. É assumir-se em seus atravessamentos e, nesse cruzamento, singularizar-se, encontrar novas possibilidades de mover-se e de estar no mundo, individualizar-se. A coreógrafa Yvonne Rainer, também americana, lançou a provocação: *a*

mente é um músculo, quebrando com a dicotomia entre corpo e mente, centro e periferia. Mente e corpo deslizam-se. Nem o palco, nem o plexo solar ou o baixo ventre como centros, mas a relação entre corpos, corpos-mundo.

Contagiado por tantas fissuras em torno da questão “o que é dança”, ao mesmo tempo em que uma gama de possibilidades são abertas com o movimento da dança pós-moderna americana, como a não-dança – dança sem movimentos ou sem a presença do bailarino – e a diluição do *performer* com o público, *desglamourizando* a presença do artista na cena, Steve Paxton cria, na década de 70, o Contato-improvisação, experimento em que dois ou mais corpos apóiam-se uns aos outros, numa relação de confiança mútua, em que o equilíbrio é dinâmico e partilhado, mudando a todo o instante, conforme os apoios vão sendo modificados na movimentação. Não há mais a ideia de centro, mas de estar ‘em relação a’, na *experiência* e nela colocar-se no desafio de encontrar respostas a situações inesperadas, imprevistas. Uma dança que, atualmente, pode atender pelo predicado *contemporânea*, mas o que importa, para o que se está elaborando como uma dança-arte, é a percepção de uma dança misturada com a vida, em sua potência de mover e abrir sentidos, de mudar paradigmas, uma dança-mundo (GONÇALVES, 2009).

Desfaz-se, assim, a noção de sujeito, seja ele fixo ou móvel, único ou múltiplo. O que há são conjugações de forças que dão contornos a processos de singularização que se fazem sempre pela multiplicidade. Foucault (2007), Deleuze e Guattari (DELEUZE & GUATTARI, 1997) dão vazão ao que denominam de processo de subjetivação, resultantes das relações que se estabelecem na mistura entre corpos na perspectiva do vivido. Há autores que discordam dessa linha de pensamento, de dissolução do sujeito, a exemplo de Stuart Hall, para quem ainda prevalece a ideia de um *eu* e de um *sujeito*. No entanto, o que os pensadores da diferença propõem, como contraponto, é uma mudança de lógica, que se desloca das grandes narrativas, dos códigos a serem dominados, dos modelos, operados na lógica da representação, do *a priori*, para a lógica de um pensamento-mundo que opera pela diferença em si, percebida em relação ao próprio referente e não ao de outrem, daí a necessidade de desfazer-se de um *eu* e de um *sujeito*, que são noções cuja lógica é a de se diferenciar pela negação do que está no outro.

Por isso, considero instigante pensar, a partir de Foucault e com Deleuze, a idéia de um corpo em constante construção e desconstrução, em seus processos de singularização, desterritorializações, cuja potência está nas linhas de fuga que podem abrir fissuras nos sistemas de modelização, possibilitando viver de maneiras ainda não pensadas, não determinadas, não vivenciadas, cujos agenciamentos geram territórios estáveis e, ao mesmo tempo, provisórios, onde não imperam totalizações e nem absolutos. Não se trata mais da noção de um indivíduo que escolhe um ou mais modelos e adéqua-se à vida, numa perspectiva já dada. Menos ainda de substituir a palavra *sujeito* por *corpo*, mas de deslocar o conceito de indivíduo para o de individuação sem sujeito, *hecceidade*, multiplicidade, uma vez que nem todas as misturas de corpos se fazem entre pessoas, mas entre forças, ideias, partículas que se afetam mutuamente e cujas individuações se dão pelo atravessamento de forças, pelo contágio. O que há são corpos que se relacionam *com* o mundo, afetam e deixam-se afetar e, juntos, estabelecem modificações energéticas, deslocamentos de sentido e de percepções de mundo, que dançam em novas éticas e estéticas, coreografias ainda não dançadas.

Falar em identidade nesse contexto parece não fazer mais sentido, pois não existe porque estabelecer algo que crie distinções e fronteiras tão claras e evidentes entre nações, povos e grupos e/ou minorias, enfim entre estéticas e poéticas. E no que tange à educação pós-crítica, essa percepção ampliada de um corpo-mundo, em rede, num campo de forças, o processo torna-se fundamental, assim como o que se pode produzir a partir do encontro de corpos. Afinal, o “sujeito não passa de uma invenção cultural, social e histórica, não possuindo nenhuma propriedade essencial ou originária” (SILVA, 2002: 120), o que nos leva de volta à Foucault, para quem não existe sujeito, a não ser como resultado de um processo de produção cultural e social. Nessa perspectiva, pergunta-se *onde, quando, por que e por quem* certos conteúdos foram definidos, considerando que o poder é capilar, está em toda parte e é multiforme. Não há separação entre o conhecimento tradicional e os saberes que perpassam a vivência cotidiana, pois não há conhecimento fora dos processos, das relações moleculares, micropolíticas, cotidianas.

As teorias pós-críticas olham com desconfiança para conceitos como alienação, emancipação, libertação, autonomia, que supõem, todos, uma ausência subjetiva que foi alterada e precisa ser restaurada. [...] O currículo tem significados que vão muito além daqueles aos quais as teorias tradicionais nos confinaram. O currículo é lugar, espaço, território. O currículo é relação de poder. O currículo é trajetória, viagem, percurso (SILVA, 2002: 150).

E nesses percursos o que passa são modos de produção da subjetividade, que podem ser da ordem do controle dos processos de subjetivação, no qual são aceitos os sistemas de modelização dominantes tal como são dados, seriados, normatizados, centralizados; ou, e ao mesmo tempo, tensionarem no sentido de um processo de singularização, em que há reapropriação das subjetividades, abrindo vetores de criação, que são dissidentes, transculturais, inventivos (GUATTARI & ROLNIK, 2005). Segundo Guattari, a problemática micropolítica desloca-se do nível da representação para o da produção de subjetividade. Para ele, os “trabalhadores sociais”, como os educadores, animadores e qualquer profissional que desenvolva um trabalho pedagógico ou cultural atuam de alguma maneira na produção de subjetividade. A eles devemos interpelar se, nessa encruzilhada política e micropolítica,

vão fazer o jogo dessa reprodução de modelos que não nos permitem criar saídas para os processos de singularização ou, ao contrário, vão estar trabalhando para o funcionamento desses processos na medida de suas possibilidades e dos agenciamentos que consigam pôr para funcionar (GUATTARI & ROLNIK, 2005: 37).

Uma arte assim percebida produz algo que não existia, nos tira da repetição de atitudes e significações, trabalha pelo impensável, pelas surpresas, impede um retorno ao mesmo ponto, produz singularidade na própria existência das coisas, das sensibilidades, acarreta modificações sociais, diz respeito à irreversibilidade de um processo e escreve a história de uma maneira inédita, produzindo deslocamentos relativos ao modo como percebemos as relações entre dança, corpo, ensino e vida.

Referências bibliográficas

- ARENDETT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 2ª edição, 1997.
- ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, v. 1.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 23ª edição, 2007.

GONÇALVES, Thaís (Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva. **Coreografias da política cultural: dancituras** da diferença na Escola de Dança de Paracuru. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Sociedade (Dissertação de Mestrado), 2009.

GUATTARI, Guattari e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KROEF, Ada Beatriz Gallicchio. **Escola como pólo cultural: contornos mutantes em fronteiras fixas**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação (Dissertação de mestrado), 2000.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 2ª edição, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade** – uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.