

# A ABORDAGEM SINGULAR DE ZÉLIA MONTEIRO

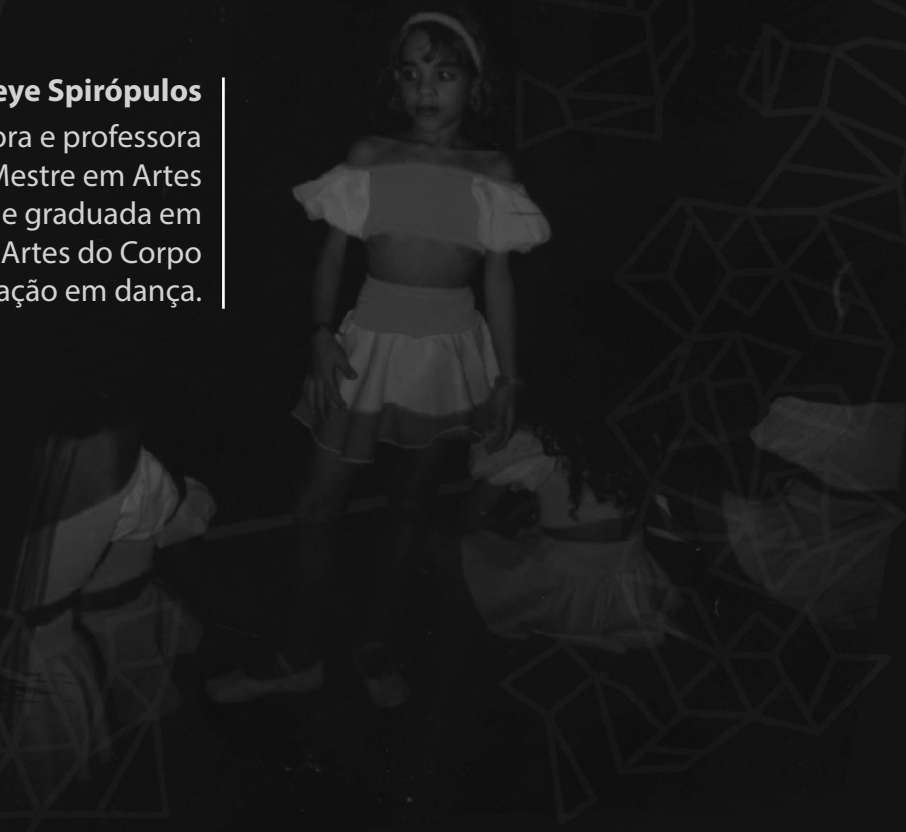
*THE UNIQUE APPROACH OF ZELIA MONTEIRO*

*EL ENFOQUE ÚNICO DE ZELIA MONTEIRO*

**Flávia Scheye Spirópulos**

## **Flávia Scheye Spirópulos**

Bailarina, pesquisadora e professora de dança. Mestre em Artes Cênicas (ECA-USP) e graduada em Comunicação e Artes do Corpo (PUC-SP), com habilitação em dança.



### Resumo

O artigo pretende apresentar o modo como a artista Zélia Monteiro vem desenvolvendo seu trabalho com dança, apontando que sua abordagem se configura a partir de um pensamento estético que se desdobra nos ambientes de criação, cena e pedagogia de forma co-dependente e coimplicada.

**Palavras-chave:** aulas de dança, balé, criações em dança, cena, improvisação.

### Abstract

This paper aims to present how the artist Zélia Monteiro has been developing her work with dance, pointing out that her approach is configured from an aesthetic thought that unfolds in creation, scene and pedagogy environments co-dependently and co-implicatedly.

**Keywords:** dance lessons, ballet, dance creations, scene, improvisation.

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo presentar la forma en que la artista Zélia Monteiro ha estado desarrollando su trabajo con la danza, señalando que su enfoque se configura a partir de un pensamiento estético que se desdobra en la creación de entornos, en la escena y en la pedagogía de manera codependiente y coimplicada.

**Palabras clave:** clases de danza, ballet, creaciones para danza, escena, improvisación.

## A abordagem singular de Zélia Monteiro

Zélia Monteiro é bailarina, pesquisadora e professora de dança (ensina, principalmente, balé clássico e improvisação). A artista apresenta em sua formação duas vertentes que dão prumo ao seu trabalho: o conhecimento refinado da técnica clássica italiana e os princípios corporais desenvolvidos junto com Klauss Vianna (que a dirigiu quando era bailarina).

Ao trabalhar com Vianna, Zélia Monteiro passou a compartilhar seu interesse pela materialidade do corpo, apostando que a dança pode surgir a

partir de intenções que relacionam mente, emoção, formas e desenhos do corpo no espaço durante a ação, a partir da organização da musculatura profunda e do modo como os músculos são coordenados no movimento. Esse conhecimento transformou a relação que a artista já havia estabelecido com a dança clássica e, dessa maneira, Zélia Monteiro foi burilando um foco de pesquisa que consiste em perceber o processo de organização do corpo em movimento enquanto a dança acontece, independente de linguagem ou código específico. Tal processo demanda do bailarino um estado especial de atenção e disponibilidade corporal, a fim de seguir instruções que consistem mais em como fazer do que no que fazer, levando-se também em consideração as variações que ocorrem no ambiente no momento da ação.

Dessa forma, o trabalho da artista explicita a relação de codependência entre corpo e ambiente e abarca, de maneira intrínseca, a ramificação de seu pensamento estético nas esferas de criação e de pedagogia, e suas reverberações no espaço.

### **Criação, cena e pedagogia: ambientes enredados**

O primeiro trabalho autoral da artista é chamado de *Estudo n. 1* e foi criado em 1988, com estreia no Sesc Anchieta, em São Paulo. Era um dueto entre dança e voz, em parceria com Madalena Bernardes, em que a artista pesquisava em seu corpo um aspecto da organização corporal do balé, o *en dehors* (que corresponde à rotação para fora de pernas e pés em relação à linha medial do corpo), extrapolando os códigos convencionais elaborados a partir dessa musculatura para utilizá-lo como um princípio para a improvisação. A hipótese investigada no espetáculo permitiu que Zélia Monteiro inaugurasse um entendimento de corpo que vem permeando toda sua atuação na dança até hoje: seja no ambiente da improvisação, ou quando se refere ao modelo codificado do balé clássico, as instruções que geram a dança de Zélia sempre se desenvolvem a partir da atenção aos apoios do corpo no chão, direções ósseas, ritmo, pulsação, entre outras coisas. Portanto, a artista parte da concretude do corpo, da percepção das estruturas e posições do corpo no espaço e em relação a tudo que o cerca, para que o bailarino compreenda de modo prático suas instruções e se relacione com elas.

Esse modo de trabalhar o corpo estende-se para a cena e as aulas que ministra. Para a artista, o corpo que dança, seja improvisando ou se relacionando com um sistema de códigos específico, como no caso do balé, assume um estado de atenção que é necessário para a realização de uma ação com um propósito determinado.

Nesse sentido, pode-se relacionar a produção da artista à proposta metodológica explorada por Helena Bastos em relação a escuta e prontidão do/ao corpo no momento em que a dança acontece:

A partir de comandos precisos estabelecemos ignições no corpo. Elas são provocadas pela própria necessidade estabelecida entre uma ideia e o pensamento de um corpo. Neste procedimento alguma coisa é construída. No processo de construção cênica, cada ação está carregada de diferentes sensações, percepções e emoções. Nesse diálogo, uma ideia vai criando forma no espaço, gerando novas ignições no corpo, que estão contaminadas por aquelas sensações, percepções e emoções. (BASTOS, 2003, p. 24)

O mesmo acontece nas aulas de dança clássica ministradas por Zélia Monteiro. Em entrevista concedida a Nirvana Marinho (2007), a artista declara que um aluno de balé deve se preocupar, em primeira instância, com a coordenação específica que os passos dessa dança exigem, pois, assim, o desenho que o corpo realizará no espaço estará em diálogo com o modelo estabelecido e, ao mesmo tempo, coerente com as singularidades de cada corpo.

No modo como ensina a técnica clássica, Zélia Monteiro dá importância ao modo como cada pessoa se apropria do modelo pré-determinado. Sua especificidade técnica encontra-se justamente em como um determinado corpo se organiza de forma particular a fim de se relacionar com um código de movimento comum. Em uma aula dessa natureza, “o aluno vai se desapegando, aos poucos, do resultado almejado e vai priorizando o processo” (MILLER, 2007, p. 55). E, quando percebe, o resultado já está visível.

Em outra entrevista, para Cássia Navas (2010), Zélia Monteiro fala um pouco de sua metodologia, tanto nas aulas de balé quanto nas de improvisação:

Eu ensino balé, também, e improvisação. E nos dois eu trabalho mais ou menos do mesmo jeito. No caso do balé clássico, depois desse trabalho de sensibilização, da pessoa ir se apropriando mais do corpo, ela vai para a barra, e aí é que vou introduzir o código do balé, para aquele cor-

po que ela já tem, que ela já está descobrindo, ou não. Ou que ela já está mais em posse dele. Esse corpo é que vai aprender o que é um *plié*, que não é tão diferente de sentar numa cadeira, fazer um *demi-plié*, ou um *grand-plié*. E é um pouco a partir da mesma musculatura, dos mesmos apoios que você usa para andar, correr, sentar, para abrir a porta, fechar a porta, para dirigir, na verdade você vai dando a ponte de que essas mesmas musculaturas, essas mesmas articulações é que são usadas para fazer balé. É o mesmo corpo. Na verdade, faço um pouquinho essa ponte nas aulas de balé.

A apropriação que Zélia Monteiro faz das informações da dança clássica permite que elas sejam usadas também como instruções para a improvisação. Relações entre a dança e a música, ou o espaço característico da linguagem do balé, podem ser ignições para uma pesquisa em outra linguagem, como, por exemplo, a criação de *Estudo n. 1*, onde o universo do balé clássico aparece em cena como tema para a improvisação.

Outro exemplo dessa ordem é o mais recente *6 Estudos para Flutuar* (2010), duo para dança e piano, no qual Zélia Monteiro trabalhou, junto com Manoel Pessôa, a questão da composição no balé, discutindo suas características específicas em relação a música (métrica, andamento etc.) e espaço (espaços ortogonais, circulares, hierarquia do centro etc.) na linguagem da improvisação. O espetáculo foi concebido dentro do Projeto Artista da Casa, incentivo do Teatro da Dança (TD), onde estrou.

## Os fios que levam à cena

No ambiente da cena, Zélia Monteiro não somente é criadora de solos como também esteve à frente de um grupo de artistas, entre 2003 e 2013, como diretora do Núcleo de Improvisação.

O primeiro projeto do grupo, realizado com incentivo fiscal, foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna (2006) e teve a proposta de resgatar procedimentos realizados em conjunto com o pesquisador Klauss Vianna, no processo de criação do espetáculo *Dã-dá corpo* (1987), no qual Zélia Monteiro atuou como bailarina.

A pesquisa foi o estopim para a criação de *Área de Risco* (2008), no qual foram trabalhados procedimentos para a investigação dos movimentos e

das atitudes cotidianas dos criadores-intérpretes. Tal escolha se deu porque os integrantes do grupo apresentarem referências e habilidades bastante diversificadas em relação a dança (os artistas eram formados em várias áreas – dança, artes plásticas e teatro), e, dessa maneira, os movimentos cotidianos poderiam estabelecer uma linguagem comum, pois constituem um vocabulário para pessoas que vivem em uma mesma sociedade (faz parte da nossa cultura dormir em cama, escovar os dentes, morar em ambientes fechados como casas ou apartamentos, relacionar-se com móveis e objetos domésticos, entre outros). Ao mesmo tempo, o modo como cada intérprete organizou suas ações cotidianas evidenciou suas características individuais.

De acordo com Marcel Mauss, “cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios”, sendo que:

Esses hábitos variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, com os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, ali onde de ordinários veem-se apenas a alma e suas faculdades de repetição. (MAUSS, 1974, p. 213-214)

O autor explicita que essas ações cotidianas, elaboradas tecnicamente, constituem uma linguagem comum que sofre variações de acordo com as particularidades de cada sujeito. Traduzidos para a linguagem da dança, os padrões de movimentos cotidianos constituíram uma base de exploração na criação de *Área de Risco* (2008). Com o intuito de perceber os padrões de organização individuais, a preparação do espetáculo envolveu uma atividade na qual cada integrante do grupo descreveu um ciclo de um dia (24 horas) de seu cotidiano, considerando desde quais escolhas seriam feitas até o recorte sobre o que seria reportado. A partir dos relatos de seu dia a dia, cada integrante pesquisou em seu corpo, e em relação com os demais, como as ações elencadas poderiam transformar-se em dança.

Zélia Monteiro se manteve responsável por conduzir um aquecimento comum para o grupo, baseado na sensibilização das estruturas do corpo e das relações que se estabelecem entre elas no movimento. O grupo pesquisou impulsos, apoios e tensões presentes nos corpos dos bailarinos como parâmetros para identificar padrões pessoais. A partir do reconhecimento das

estruturas corporais (ossos, articulações, por exemplo) e da organização particular dessas estruturas em cada corpo (padrões de movimento), foi possível elencar também padrões compositivos, isto é, como cada um tende a organizar sua rotina diária, estratégias que também se refletiam no modo como cada intérprete organizava sua relação espaço-temporal na composição coreográfica. Essa leitura, realizada sempre em tempo presente, conduzia a uma relação entre os intérpretes na cena.

Em seguida, o grupo realizou a pesquisa que resultou em *Por que tenho essa forma?* (2009). No processo, a artista buscou referências na Eutonia (de Gerda Alexander – 1908-1994) e nos trabalhos com objetos relacionais de Lygia Clark (1920-1988) a fim de adentrar o universo sensorial. A ideia era investigar que tipo de ação surge quando se parte da sensação. A investigação gerou o procedimento que a artista chamou de *figura e fundo*, de forma que “fundo” era relacionado a não ação, imobilidade, mas sempre em potência de entrar em ação. No “fundo” sensorial, o intérprete deveria estar em contato com seu peso, respiração, temperatura; e a qualquer momento poderia configurar uma ação e se transformar em uma “figura” de dança. A ideia era que a dança se mostrasse e se escondesse, sem se esvaziar.

O pesquisador e professor de dança Hubert Godard também se refere a *figura e fundo* para tratar de dois modos de operação distintos das vias de percepção do corpo na dança. Assim como na pesquisa de Zélia Monteiro, para o autor, a figura estaria relacionada a um desenho claro do corpo no espaço. Contudo, Godard sublinha que tal desenho, além de muito bem definido espacialmente, carrega uma carga simbólica cultural que pode ser rediscutida dramaturgicamente de acordo com o propósito do criador-intérprete. Já o fundo seria o “lugar de origem do movimento” (GODARD, 1998, p. 28). Para o autor, ele seria visível uma vez que o bailarino não assuma nenhuma forma afirmativa no espaço e permaneça no nível do equilíbrio postural.

Ainda em outro trabalho da artista, *Espectáculos Imprevisíveis* (2010), foi estudada a questão musical do pulso. Partindo da exploração desse conceito, os intérpretes expressavam suas qualidades singulares, enquanto indivíduos, na improvisação que criavam em cena.

É importante frisar que, na abordagem de Zélia Monteiro, existe a compreensão de que a dança comunica por meio da materialidade do corpo em

sua totalidade, isto é, ela carrega, de forma indissociável, ação, emoção, ideias e desejos, entre outras coisas.

De acordo com a pesquisadora Helena Bastos (2003), a percepção do corpo nessas condições permite a clareza dos estados corporais e da qualidade das ações que são, desse modo, construídas. Tal abordagem é responsável por uma maneira singular de criar a dança:

Sentimentos como medo, impaciência, vontade, insegurança, disciplina, raiva, autonomia, dependência, frustração, alegria, surgem na medida em que criamos. É nestes diferentes estados corporais que o corpo cria intervenções no espaço que agora chamamos de ações. Neste ambiente complexo construímos danças. (BASTOS, 2003, p. 24)

Entendimentos dessa natureza, assim como se encontram na dança de Zélia Monteiro e Helena Bastos, por exemplo, dialogam com a ideia de que a realidade é complexa, composta por diversos sistemas que são sempre abertos em algum nível que permita trânsito de informações entre eles. Nesse sentido, pode-se recorrer a Jorge de Albuquerque Vieira (2008, p. 25) para explicitar que as propriedades de um sistema não podem ser cindidas do todo ao qual fazem parte, pois “a complexidade exige que possamos entender e modelar a interação entre coisas e processos de naturezas muitas vezes bem diversas, sob pena de não captação do que há de fundamental nesses sistemas”.

## **Os fios que transpassam as aulas**

Em sua atuação como professora de dança, Zélia Monteiro ministra aulas de dança clássica e improvisação a partir dos mesmos princípios que regem as criações de suas obras. Ao estender essa abordagem para o aluno, propicia seu desenvolvimento autônomo em relação à técnica, permitindo que o aprendiz se especialize e desenvolva recursos corporais que possibilitam clareza e domínio do assunto que trata em seu corpo.

Para Monteiro, toda técnica de dança deve despertar e estimular a sensibilidade e autoconhecimento do sujeito que a executa, e não ser imposta ao corpo como um treinamento rígido. A técnica a que a artista se refere é justamente essa relação: como determinado corpo se organiza em determinada ação.



Por esse motivo, Zélia Monteiro acredita que um professor de dança deve lançar mão de conhecimentos em relação a anatomia e cinesiologia com o intuito de subsidiar o ensino e a prática da dança. No caso do ensino do balé clássico, fundamentar o ensino na percepção e na consciência do corpo embasa um aprendizado específico, e essa atitude pode tanto assessorar o aluno na prevenção de possíveis lesões como garantir o entendimento de uma coordenação correta para executar os movimentos de maior complexidade que a dança exige em sua progressão:

Também é necessário conhecer a função dos principais músculos envolvidos no *en dehors*, dos principais músculos envolvidos nos *ports des brás*, conhecer as principais alterações posturais, que modificam as linhas de força lesando articulações e musculaturas. Saber o que é um joelho valgo (“perna em X”), um joelho varo (“pernas arqueadas”), uma escoliose, uma hiperlordose, retificação da coluna, enfim todo um repertório que não é o de passos de balé, mas que são tão importantes quanto estes na prática da técnica. (MONTEIRO, SCHEYE, 2013)

Assim, o código do balé pode ser trabalhado sem que haja a fixação de posturas, o que, além de forçar demasiadamente os músculos, impossibilita o bailarino de desenvolver disponibilidade corporal para lidar com outras linguagens de dança.

Considerando a postura vertical adotada primordialmente no balé clássico, Zélia Monteiro frisa a importância de o professor entender e proporcionar recursos para que o aluno experimente a relação específica que a dança estabelece com a gravidade:

É muito importante que o ensino e/ou a prática do balé clássico leve em consideração a gerência de peso específica de sua organização corporal. No balé, é muito difícil sentir o peso do corpo e o contato com o chão, que é feito só pelos pés, pois trabalha com o sentido da elevação e o centro de gravidade fica longe do chão o tempo todo. Os apoios em torno dos quais o balé se organiza – a distribuição de peso específica da qual depende a qualidade de seus movimentos –, sua base de sustentação, centro de gravidade, principais cadeias musculares envolvidas, são alguns parâmetros do movimento que devem ser estudados numa aula, para que o movimento se faça dentro de uma integridade de coordenação. (MONTEIRO; SCHEYE, 2013)

A artista explica também a necessidade de se manter o movimento em relação a diferentes partes do corpo, a fim de que o bailarino se mantenha flexível o suficiente para dançar com a leveza característica dessa dança:

É necessário, por exemplo, que a coluna esteja livre e, para isso, as cinturas pélvica e escapular não devem impedir seu movimento. A rigidez nestas cinturas, provocadas por hábitos posturais, atrapalha a passagem do movimento entre pés e cabeça. (MONTEIRO; SCHEYE, 2013)

Já no caso da improvisação, é a atenção aos apoios do corpo no chão, direções ósseas, ritmo e pulsação, entre outros, que guiam e provocam os movimentos que dão origem à dança. Partindo da materialidade do corpo, da percepção das estruturas e das posições do corpo no espaço e em relação ao que acontece ao redor, o aluno/improvisador está sempre entrando ou saindo da coordenação da dança.

Para que possa estabelecer relações originais com o momento presente, é fundamental que, além do trabalho de sensibilização e consciência do corpo, o bailarino reconheça seus padrões corporais e preferências compositivas, pois é o modo singular como compreende as instruções na prática, e a maneira como se relaciona com elas, que constituem a experimentação. Por isso, um segundo momento das aulas de improvisação de Zélia Monteiro é destinado para que o aluno estabeleça relação entre sua dança e a do outro. Para tanto, a artista trabalha a leitura das ações no tempo em que se dão, junto ao reconhecimento das interferências do e no ambiente. A dramaturgia é criada, portanto, em tempo real; não há parâmetros pré-estabelecidos entre o grupo para a composição da cena.

Mais uma vez, percebe-se que a abordagem da artista exige que o corpo que dança esteja atento ao instante da dança, pois, na forma como trata a improvisação, o reconhecimento de corpo/ambiente é o recurso primordial para a criação.

## **A trama**

No trabalho de Zélia Monteiro, as informações de dança com que entrou em contato ao longo de sua trajetória foram organizadas e são constante-

mente retrabalhadas nas particularidades de seu corpo, proporcionando um jeito autônomo de entender e produzir dança, que é estendido em forma de conhecimento a seus alunos e artistas colaboradores.

Como seu trabalho parte das estruturas do corpo, quando entra em contato com algum parceiro de dança, ou com um aluno, suas instruções acabam transformando significativamente também esse outro corpo, pois a artista é capaz de criar estratégias para que haja a apropriação dos elementos presentes na cena, sejam eles objetos cênicos (luz, cenário, figurino etc.) ou o próprio corpo.

Uma vez concretizado em dança, esse processo é alimentado pela constante atenção àquilo que acontece no próprio corpo e ao seu redor. Desse modo, a dança é consequência da atenção e da escuta do próprio corpo em relação ao que acontece no ambiente.

Este artigo aponta que a abordagem de Zélia Monteiro se apresenta como um emaranhado de ideias, pensamentos que se concretizam nos corpos que habitam a cena e/ou sala de aula enquanto a dança acontece.

## Referências bibliográficas

- ACERVO KLAUSS VIANNA. Disponível em: <<http://www.klaussvianna.art.br>>.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?**: e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre o gesto. In: **Artefilosofia**, n. 4. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Ouro Preto: Tessitura, 2008. p. 9-14.
- \_\_\_\_\_. **A comunidade que vem**. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.
- BASTOS, H. **Variâncias**: o corpo processando identidades provisórias. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. **Dança**: Fronteiras. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- BÉZIERS, M.-M.; PIRET, S. **A coordenação motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. São Paulo: Summus, 1992.
- CENTRO DE ESTUDOS E ENSINO DO BALÉ. Disponível em: <<http://www.zelia-monteiro.com.br>>. Acesso em 1 jan. 2014.
- DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- EUTONIA. Disponível em: <<http://www.eutonia.org.br/textos/oquee.htm>>. Acesso em: 1 jun. 2014.
- FOSTER, S. L. **Coreography and narrative**: ballet's staging of story and desire. Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- GODARD, H. Gesto e percepção. In: SOTER, Sílvia; PEREIRA, Roberto. (org.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998. p. 11-35.
- KATZ, H. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- KATZ, H.; GREINER, C. **Corpo, dança e biopolítica**: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anda/site/repositorio/anais/2011/2-2011-Helena-Katz-Christine-Greiner-Corpomidia.pdf>>. Acesso em: 1 fev. 2014.
- \_\_\_\_\_. A natureza cultural do corpo. In: SOTER, Sílvia; PEREIRA, Roberto. **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998. p. 77-102.
- MARINHO, N. **Prazer no balé, como assim?** 2007. Disponível em: <<http://idanca.net/prazer-no-bale-como-assim/>>. Acesso em: 1 jul. 2013.
- MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 399-422.
- \_\_\_\_\_. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**, v. 2. Trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974. p. 211-233.
- MILLER, J. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.
- MONTEIRO, Z. A influência do trabalho de Madame Béziers no ensino do balé. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 93-96.
- MONTEIRO, Z.; SCHEYE, F. **Reflexões sobre prática e ensino do balé na abordagem de Zélia Monteiro**. São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.zeliamonteiro.com.br/wp-content/uploads/2014/08/para-acessar-o-texto-clique-aqui.pdf>>. Acesso em: 1 jan. 2014.
- NAVAS, C. “Modos de fazer” na dança do Brasil: quatro traçados. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, ano 13, n. 14, 2010. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/4674/3492>>. Acesso em: 1 jul. 2013.
- NEVES, N. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.
- NUCLEO DE IMPROVISAÇÃO. Disponível em: <[www.nucleodeimprovisacao.com.br](http://www.nucleodeimprovisacao.com.br)>. Acesso em: 1 jun. 2014.
- PORTAL ANDA. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/>>. Acesso em: 1 set. 2014.

QUEIROZ, L. **Corpo, dança, consciência**: circuitações e trânsitos em Klaus Viana. Salvador: EDUFBA, 2011.

SENNETT, R. **O artífice**. Trad. Clóvis Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

VIANNA, K. **A dança**. 5. ed. São Paulo: Summus, 2008.

VIEIRA, J. A. **Ontologia sistêmica e complexidade**: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão, 2008.

\_\_\_\_\_. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão, 2006.

Recebido em 03/02/2015

Aprovado em 22/04/2015

Publicado em 30/06/2015