

Do palco à escola: experiências formativas de um bailarino e professor da educação básica reveladas na fruição estética da dança

*Daniel Batista Santana**

*Fábio Marques de Souza***

*Elaine Melo de Brito Costa****

Resumo

O estudo objetiva apresentar experiências formativas produzidas no/pelo corpo em sua fruição estética da dança vivida na condição de bailarino e professor de Educação Física escolar. O método envolve três etapas, a primeira é a análise de um release e dois vídeos que se relacionam com o espetáculo de dança frestas, fôlego e pele; o segundo método volta-se para uma pesquisa intervenção, contendo como análise a experiência do ensino da dança e; o terceiro volta-se para uma pesquisa narrativa que entrelaça as relações do eu-bailarino-professor. Como resultados e conclusão, a cena do corpo marcado apresenta uma dialogicidade com a memória sensível do professor-bailarino, o que tensiona a compreensão que a estabilidade e singularidade do objeto analisado foram respeitados, prezando, assim, pela sua unicidade. Esse fator apresenta uma originalidade singular desse estudo, que pode apontar outros horizontes de inquietações para os estudos das artes do corpo.

Palavras-chave: Corpo dançante; Fruição estética; Experiências formativas; Análise dialógica do discurso; Estesiologia.

* Possui Licenciatura em Educação Física, Especialização em Educação Física Escolar e Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Formação de Professores - PPGFP, cursos esses ofertados pela Universidade Estadual da Paraíba, também possui experiência artística como bailarino pela Companhia de Dança Balé Cidade de Campina Grande/PB. Atualmente é professor contratado da Universidade Estadual da Paraíba, atuando no curso de Licenciatura em Educação Física, também se encontra inserido no curso de doutorado do programa de Pós-Graduação de Linguagem e Ensino, da Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7067-8955>. E-mail: prof.daniel@servidor.uepb.edu.br

** Atua como Professor Doutor Associado no Departamento de Letras e Artes e no Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), na linha de pesquisa Linguagens, Culturas e Formação Docente. Professor do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE-UFCG). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4538-3204>. E-mail: fabiohispanista@servidor.uepb.edu.br

*** Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1996), mestrado em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (1999) e doutorado em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (2004). Professora da Universidade Estadual da Paraíba. Pesquisadora do Núcleo CEDES/UEPB. Tem experiência na Educação Física escolar (ensino médio), atuando principalmente na Dança com os seguintes temas: Corpo, Cultura e Lazer. oRCID: <https://orcid.org/0000-0001-6617-3156>. E-mail: elainembcosta@servidor.uepb.edu.br

Introdução

Esse texto é fruto de estudos e reflexões vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, da Universidade Federal de Campina Grande, e do Grupo de Pesquisa e Extensão Corpo, Educação e Linguagens - CEL, do Departamento de Educação Física da Universidade Estadual da Paraíba. Tais estudos projetam-se na compreensão que a especificidade sónica da dança torna-se existente, visível e potencializada no/pelo corpo dançante, nas dimensões sensível e ideológica. Na dimensão sensível, o estudo baseia-se no campo fenomenológico da Educação Física, especificamente na estesiologia abordada por Nóbrega (2018). A dimensão ideológica fundamenta-se nos estudos de Bakhtin e seu Círculo. Portanto, é na compreensão de pontos de interseções entre estes campos teóricos que este estudo se revela.

Bakhtin (2010; 2011; 2017) e Merleau-Ponty (1991; 2003; 2004) são do campo da filosofia. O primeiro tem como objeto de estudo a linguagem, e o segundo, o corpo. Ambos estabelecem críticas contundentes à ciência positivista e, até mesmo ao racionalismo presente na filosofia, que busca apartar seu objeto de estudo, leia-se textos artísticos, das relações sociais e da esteira da complexidade da vida. Na obra *Para Filosofia do Ato Responsável*, Bakhtin (2010) pontua que a filosofia contemporânea nasceu do racionalismo, do qual apresenta a tônica que apenas o lógico é racional e claro. Em contraposição a esse pensamento, o autor reflete que o lógico não é racional e, muito menos claro, mas é eminentemente obscuro, justamente por ser compreendido fora do sujeito responsável¹.

O debate sobre o corpo tem sido alargado no âmbito dos estudos dialógicos da linguagem. Para McCaw (2021), percebe-se, nos estudos de Bakhtin, uma dificuldade em considerar a experiência do corpo enquanto importante gerador de sentidos para o sujeito que sente e move-se como forma de compreensão do mundo. Esses diálogos apontam nos estudos da Arte do Corpo que, segundo Brait e Gonçalves (2021), envolvem campos de estudos que abraçam o teatro, dança, performance, circo, dramaturgia e história, produção e tecnologia, mas que não se resumem a este; uma diversidade de embasamentos teórico-práticos na investigação científica, realçando a potência do corpo como importante elemento que produz e expressa sentidos.

Nesse sentido, pesquisas vêm se debruçando sobre textos artísticos e suas potencialidades de reflexão no campo das artes do corpo, como a própria obra de Brait e Gonçalves (2021). Desse modo, esse estudo toma como objeto primeiro de análise

um espetáculo de dança intitulado ‘Frestas, Fôlego e Pele’, da Companhia de Dança Balé Cidade de Campina Grande. A análise e desdobramentos reflexivos deste estudo partem de uma cena específica do espetáculo, que foi nomeada pelo coreógrafo do espetáculo de ‘Corpo marcado’, esse momento de análise também envolve outras materialidades que dialogam de maneira direta com o espetáculo.

Esse escrito possui como inquietação central: Quais experiências formativas são reveladas pelo corpo dançante, na fruição estética da cena do corpo marcado, para o contexto escolar? O objetivo foi apresentar experiências formativas produzidas no/pelo corpo em sua fruição estética da dança vivida na condição de bailarino e professor de Educação Física escolar.

Essas duas condições também assumem caráter reflexivo a partir da singularidade do centro valorativo do eu-pesquisador, considerando que na primeira proposta o pesquisador encontra-se no lugar singular de bailarino e, na segunda proposta, o pesquisador se encontra no Ser professor, esse entrelaçamento de centros valorativos destacam a originalidade deste escrito.

Subsídios teóricos que entrelaçam Merleau-Ponty e Bakhtin e seu Círculo

Merleau-Ponty e Bakhtin e seu Círculo são constituídos por campos distintos de saberes com especificidades teóricas singulares, o que não significa dizer que se opõem entre si. Esse tópico explora os pontos de convergência teórica dos dois filósofos, pois ambos se tornam lentes específicas que contribuem para enxergar o objeto deste escrito sob ângulos diferentes e complementares.

O corpo e a dança como campos de linguagens vêm sendo abordados na Educação Física, pela fenomenologia de Merleau-Ponty a partir dos estudos de Petrucia Nóbrega, especialmente. Sem negar a existência de outros estudos na área que, em outras bases epistemológicas, tratam sobre o corpo e as práticas corporais. Para Merleau-Ponty, o corpo não se reduz ao biológico, ao contrário, ele transcende essa dimensão. É o corpo que inventa condutas, palavras. De acordo Nóbrega (2021), o filósofo compreende que a linguagem é uma operação expressiva intersubjetiva, uma vez que, o nosso corpo convoca o outro em função das lacunas existentes em nós mesmos. Portanto, “o corpo do outro não é um objeto para mim, não o apreendo em sua evidência, mas alteridade e a possibilidade de uma experiência intercorpórea”

(NÓBREGA, 2021, p. 11), fazendo surgir a ideia de intercorporeidade: a possibilidade de sentir o outro, sentir com o outro.

Nota-se que no âmbito da Educação Física, é possível perceber que as relações com o outro vem sendo objeto de estudo. A exemplo, Silva e Nóbrega (2019), que partem dos estudos do corpo em Merleau-Ponty para tratar a relação aluno e professor no Taekwondo na ótica da intercorporeidade, conceito que procura estabelecer laços sensíveis com o outro, tendo o corpo enquanto sujeito como elemento indispensável do processo. O autor e a autora frisam que nessa relação “[...] existe uma excitabilidade do corpo que vibra em contato com o outro e que direciona a compreender o mundo a partir do outro”. (SILVA; NÓBREGA, 2019, p. 156).

Outro subsídio reflexivo é constituído pelo Círculo de Bakhtin. Para Bakhtin (2010), a atitude axiológica do sujeito é invisibilizada perante as correntes teóricas positivistas. Bakhtin e seu Círculo desenvolveram uma corrente teórica que centraliza o humano em seus conceitos basilares e na compreensão da vida, suas teorias influenciam práticas alicerçadas no homem enquanto ser contraditório que depende do outro, não para se complementar, mas para ficar menos incompleto. A proposta, toma o pressuposto, como menciona Di Camargo (2015, p. 52), que “[...] nunca se está em uma estrada só [...] Sempre há dois ou mais. Isso é a base da alteridade onde um sujeito que não responde não participará nunca da construção dos sentidos”.

Esse pensamento expressa o grau de importância de refletir sobre as relações alteritárias na contemporaneidade e, sobretudo, nas instituições formativas/artísticas e áreas de conhecimento que integram tais instituições. Dessa forma, a alteridade é um conceito basilar em Bakhtin e seu Círculo. Essa relação eu-outro também é abraçada por Merleau Ponty, o autor direciona suas reflexões que o eu enquanto corpo vivido, impregnado de experiências, também depende do outro para se constituir e, do mesmo modo "a constituição do outro não vem depois da do corpo, o outro e meu corpo nascem juntos do êxtase original" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 193). Em outro escrito, o filósofo afirma que “só sentimos que existimos depois de já ter entrado em contato com os outros, e nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos, que, aliás, deve muito à nossa frequência do outro” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 48). É possível perceber que o pensamento de Merleau-Ponty expõe uma alteridade que evidencia, de maneira radical, a dimensão corpórea do ser humano, o que de fato, contribui para a especificidade deste estudo e pode alargar as reflexões do campo das artes do corpo.

A alteridade diz respeito, grosso modo, a *necessitância* do outro no processo de interação e formação humana. Esse conceito diz respeito ao horizonte de contemplação responsiva do “eu-para-mim, eu-para-o-outro e do outro-para-mim” (BAKHTIN, 2010, p. 23), compreendendo essa inter-relação partir de diferentes centros valorativos que confluem a constituição do sujeito (BAKHTIN, 2010).

A relação com o outro também é evidenciada nas palavras de Caminha (2019), ele afirma que a intencionalidade do sujeito enquanto corpo está sempre contaminado pelo outro, o eu enquanto corpo não consegue se desvencilhar da contaminação do outro, devido à coexistência no mundo, fato que predispõe a interação em redes de relacionamentos como pré-requisito para a existência. A dança, como linguagem artística, não está equidistante dessa contaminação do outro, pois tanto o processo de construção de um texto artístico quanto sua recepção está, em última instância, endereçada ao outro.

Percebe-se que Merleau-Ponty e Bakhtin apresentam pontos de interseções a partir de suas lentes específicas. É a partir deste diálogo que o presente estudo considera o sujeito como responsivo, em sua dimensão valorativa, que acompanha o ato de dançar e, a especificidade sógnica da dança envolve o caráter ideológico. Além dessa dimensão, este estudo também contempla outra possibilidade de enxergar essa especificidade sógnica, relacionado ao campo do sensível/ da estética.

O campo da estesiologia se configura como uma virada filosófica dos estudos de Merleau-Ponty, segundo Nóbrega (2018, p. 11), pois ele “retoma, reflete, refaz suas teses iniciais sobre as relações entre o corpo, a consciência e o ser no mundo, como ser de experiência, de linguagem, de desejo e de historicidade”. Esse processo propiciou a chegada aos estudos estesiológicos, onde o corpo é compreendido e refletido em sua dimensão sensível.

Para Merleau-Ponty apresenta o “corpo uma dimensão simbólica, examinando o silêncio dos gestos, a linguagem falante, o movimento, o sonho, o desejo e a própria percepção presente no logos estéticos, ou seja, na presença corpórea e em coparticipação com o mundo sensível” (NÓBREGA, 2018, p. 14). Nota-se, de acordo com a autora, uma ampliação de questões sobre o corpo para esse campo de estudos. O corpo estesiológico, para a autora, transcende o domínio do conhecimento, abarcando a existencialidade do sujeito que entra em contato intercorpóreo com o outro e com o mundo à sua volta.

Percebe-se que o campo estesiológico alarga as possibilidades de enxergar o corpo, pois esse campo elenca o sentir como elemento imprescindível para pensar o corpo, esse sentir que é estético e, se relaciona a especificidade sógnica da linguagem da dança. A própria experiência do sujeito para com a ideologia mobiliza uma relação sensível, ao ponto que essa experiência sensível também mobiliza uma relação ideológica. Esses dois aportes teóricos se configuram como lentes que são diferentes – não, necessariamente, contraditórias – que contribuem para alargar as possibilidades de leitura das artes do corpo.

Metodologia

O percurso metodológico do estudo contemplou três enfoques de pesquisa.

1º - Análise da verbo-visualidade – fontes de produção de dados: 02 vídeos, sendo um vídeo do espetáculo (acesso ao *site* da Companhia e no Canal do *YouTube* oficial do coletivo) e um trecho do vídeo de reportagem exibida por uma emissora de TV - Programa Diversidade - sobre o processo de produção do espetáculo, ambos relacionados ao espetáculo de dança ‘Frestas, Fôlego e Pele’, 2. *release* do mesmo espetáculo (obtido antes da apresentação - documento impresso, e posteriormente no site da Companhia de Dança).

Para Brait (2013), a dimensão verbo-visual é dialógica no bailar do olhar do/a pesquisador/a, a separação de uma dessas instâncias tensiona o risco da amputação de sentidos presente no objeto analisado. A autora, a partir do Círculo de Bakhtin, defende que essa perspectiva de análise almeja investigar o verbal e o visual de maneira casada, “[...] articulados num único enunciado, o que pode acontecer na arte ou fora dela, e que tem gradações, pendendo mais para o verbal ou mais para o visual, mas organizados num único plano de expressão, numa combinatória de materialidade”. (BRAIT, 2013, p. 50)

Os dois vídeos são compreendidos como um texto fora dos limites fraseológicos, que explora signos que se banham na visualidade e na verbalidade de maneira dialógica. Nesse artefato, existe uma interação de vozes que povoam a materialidade espetáculo e tensionam suas próprias ideologias.

Para análise da cena ‘corpo marcado’ foi utilizado o vídeo do espetáculo, no tempo de exibição 12’45” iniciais do espetáculo. No vídeo da reportagem, o *corpus* de análise refere-se à temporalidade de 1’ 45”. O *release*, por sua vez, foi considerado na íntegra.

2º Pesquisa-intervenção – consistiu a partir da elaboração de um plano de intervenção pedagógica sobre o trato das danças nas aulas de Educação Física escolar para uma (01) turma do 5.º ano do ensino fundamental formada por dezenove aprendentes de escola pública municipal de Campina Grande, Paraíba. O estudo ora apresentado fará a análise de uma proposta didático-pedagógica desenvolvida no âmbito do plano elaborado. A pesquisa-intervenção, de acordo com Rocha e Aguiar (2003, p. 66), “busca acompanhar o cotidiano das práticas, criando um campo de problematização para que o sentido possa ser extraído das tradições e das formas estabelecidas, instaurando tensão entre representação e expressão, o que faculta novos modos de subjetivação”. Como técnica de coleta de dados utilizou-se o diário de campo do professor, permitindo, como aborda Severino (2007, p. 124), registrar e sistematizar os dados, informações, colocando-os em condições de análise por parte do pesquisador.

3º - Pesquisa narrativa – consistiu no entrelaçamento das relações do eu-bailarino-professor a partir de sua memória sensível do período de produção e circulação do espetáculo e de sua experiência como professor. A pesquisa narrativa, por sua vez, estabelece diálogo com o campo da heterociência, ciência que é inspirado nos pressupostos humanísticos de Bakhtin e seu Círculo. Para Miotello, Araújo e Dias (2019), essa perspectiva de pesquisa encontra potência na singularidade do sujeito-pesquisador.

Essa possibilidade de método alarga os horizontes estéticos da própria escrita acadêmica, e pode ser um profícuo meio que o campo de estudos das Artes do Corpo pode e deve explorar, visto que esse campo se propõe a mergulhar no corpo enquanto importante elemento na geração de sentidos nos textos artísticos e o caráter narrativo evidencia esse corpo sujeito.

A análise dialógica do discurso faz a tecitura desta tríade metodológica, com base em Destri e Marchezan (2021), destacam sua complexidade pelo motivo de envolver dialogicamente a descrição, análise e interpretação. A descrição é o primeiro contato do/a pesquisador/a frente a seu objeto de estudo. O foco é apresentar o objeto em sua configuração geral e específica, de forma a atentar-se às esferas de produção, circulação e recepção dos enunciados concretos que englobam o corpus do estudo.

A análise, para Destri e Marchezan (2021), se relaciona a uma atividade minuciosa de apreender os fios ideológicos que compõem os enunciados e discursos, articulando relações e considerando os componentes extralinguísticos do *corpus*.

A interpretação, por sua vez, como menciona Destri e Marchezan (2021, p. 17), se relaciona “a observação dos sentidos construídos a partir dos aspectos de singularidade e relativa estabilidade do corpus”. Esse ato valoriza a singularidade do olhar interpretativo do/a pesquisador/a frente a relativa estabilidade do *corpus* construído. A relativa estabilidade direciona o/a pesquisador/a a observar “padrões linguístico-discursivos, ao ser observada e analisada, pode ser, por fim, interpretada em seu caráter genérico, com todos os elementos analíticos já produzidos engajados” (DESTRI; MARCHEZAN, 2021, p. 18).

A pesquisa da qual o presente artigo desdobra-se foi submetida ao Comitê de Ética em pesquisa com seres humanos, tendo sido aprovado sob o parecer de número: 3.626.517, e Certificado de Apresentação para Apreciação Ética (CAAE): 22268619.1.0000.5187.

Resultados e análise

Experiência formativa 1: o corpo marcado no/pelo outro

O Balé Cidade de Campina Grande, de acordo com seu site oficial, foi criado em 2014, tendo como parceiros a Associação Amigos do Teatro Municipal Severino Cabral e a Prefeitura Municipal de Campina Grande. A Companhia realiza trabalhos de formação de público, pesquisas, debates, preservação da memória da dança em Campina Grande, produção de eventos sobre a linguagem artística e projetos sociais de formação artísticas, como pode-se citar o projeto Dança Cidadã, que oferece aulas de balé clássico para crianças dos 7 aos 11 anos da rede municipal de ensino; o projeto Homens na Dança que capacita rapazes dos 13 aos 30 anos com aulas de balé clássico e dança contemporânea, além do Balé Jovem de Campina Grande formado por bailarinos escolhidos entre os alunos da Escola de Dança do Balé Cidade de Campina Grande.

Dentre suas produções artísticas, o espetáculo *Frestas, Fôlego e Pele*, produzido no ano de 2015, é uma delas, com direção e produção executiva de Erasmo Rafael, roteiro e coreografia de Romero Mota. Desse modo, segue o *release* na íntegra do espetáculo, tal texto foi apresentado tanto de maneira impressa ao público em forma de *folder* como também foi/está disponível do site oficial da Companhia de Dança.

Frestas, Fôlego e Pele tem três palavras-chaves que lhe dão sentido: inquietação, estranhamento e reflexão. Na verdade, estes três significados expressam a jornada do coreógrafo Romero Mota nos últimos tempos. Após um período de afastamento, ele retomou a dança para expressar o que tal fase de introspecção lhe trouxe, através do espetáculo para o Balé Cidade de Campina Grande. Disposto a apostar em um trabalho cada vez menos engessado pelas regras, sejam da dança clássica ou da própria dança contemporânea, terreno que lhe deu reconhecimento, Romero procura, no espetáculo, um espírito modificador das engrenagens da sua dança. Neste novo processo criativo, contou com jovens bailarinos de diversas idades e formações, para alcançar o que a crise pode trazer de útil à arte: o novo. “Mas um novo sem obrigação. Um novo com o único compromisso que a arte deve ter: a expressão”, diz o coreógrafo.

As palavras contidas no *release* corroboram com o entendimento de Merleau-Ponty ao compreender a linguagem como fenômeno expressivo. Nóbrega (2021) esclarece que para este filósofo, as palavras revelam “um certo lugar do meu mundo linguístico” dada a sua intencionalidade, no caso da análise do *release*, do mundo linguístico do coreógrafo e sua intencionalidade de dançar ou fazer outros dançarem a inquietude, o estranhamento e refletir a partir do mundo vivido do coreógrafo. Com base no filósofo, a autora trata ainda que a fala revela-se como experiência na qual a elaboração do pensamento acontece.

Referindo-se à intencionalidade de promover encontro entre jovens bailarinos com idades diversas e diferentes formações, no sentido de alcançar o que a crise pode trazer de útil à arte: o novo, com o compromisso expressivo da própria arte, reitera-se a compreensão sobre intercorporeidade, quando o corpo-coreógrafo convida jovens bailarinos a preencher suas lacunas em forma de gestos e expressividades que falam de si, mas que precisa do outro para tornar-se experiência. Trazendo Merleau-Ponty para pensar o outro na dança, os bailarinos não são objeto para o coreógrafo, apreende-se destes bailarinos a alteridade, o sentir o outro, sentir com o outro, ou seja, os corpos se abrem e revelam a experiência intercorpórea.

Na primeira cena, em análise, nomeada de ‘Corpo marcado’, pelo coreógrafo da Companhia de Dança, contém uma iluminação que produz um corredor que sai do fundo do palco até a parte frontal. A cena se inicia sem o acompanhamento sonoro e com a entrada de três dançarinos: um deles se posiciona no início do corredor, exatamente ao centro; o segundo fica do seu lado direito e o terceiro do lado esquerdo, ambos posicionados entre a luz e a sombra.

A partir desta visualidade descrita, percebe-se que a iluminação é um elemento constitutivo da fruição estética da dança, contendo um potencial gerador de sentidos, pois o corredor iluminado pôde imprimir ao apreciador a relação que não existe uma saída a não ser seguir em frente; assim como o coreógrafo o fez na sua jornada sensível de distanciamento e aproximação com a dança, como consta no *release do espetáculo*. Nesse sentido, a própria iluminação reverbera a atitude axiológica do coreográfico, aquela visualidade projetada no palco banha-se nos rios da ideologia do seu criador.

O corredor iluminado forma uma trilha estreita e a plateia é desafiada a atravessar, essa relação de sentido pode ser construída a partir da paisagem sonora que será futuramente acionada, que se vincula ao signo sonoro instrumental do *Passed Over Trail* (tradução direta: Passou pela trilha), do artista Raime. Nesta sonoridade é possível estabelecer dialogicidade com a tríade inquietação, estranhamento e reflexão, uma vez que ela foge no habitual/cânone e é formada por camadas de sonoridades que vão surgindo e sobrepondo-se de maneira gradativamente, tal organização interna estimula o corpo estesiológico do/a apreciador/a, visto que este/esta é um corpo que é dotado de uma profundidade perceptiva, como defende Nóbrega (2018), e a sonoridade estimula uma percepção auditiva em constante estado de atenção.

Na visualidade da cena, com os três bailarinos no palco, ainda é possível perceber que a relação da duplicidade sombra e luz tensiona o leitor/a deste texto coreográfico atenção aos contornos dos corpos e o silêncio, pois como aborda Porpino (2018), tais contornos estimulam as capacidades audíveis, evidenciando o como somos afetados pelo som. Para a autora, “silêncio não é deixar de escutar ruídos, mas se permitir escutá-los de outros modos, ou mesmo perceber uma qualidade auditiva não percebida anteriormente. O silêncio é sempre relação com o som, com o ambiente que também somos nós” (PORPINO, 2018, p. 61).

Neste momento da cena, existe uma troca de olhares que se intensificam com o surgimento gradual da paisagem sonora, criando uma tensão na relação eu-outro-público, prolongando e realçando a axiologia do olhar ao outro; todos se olham, não existindo uma indiferença ao outro, esse é o primeiro momento enfático que expressa a contaminação pelo/com o outro, devido a esse relacionamento com o outro ser um pré-requisito para a produção do texto artístico, alargando o pensamento de Caminha (2019) sobre a contaminação pelo outro. Dessa forma, esses olhares

antecedem a próxima interação que se enraíza no laço alteritário de contaminação pelo/com o outro.

Uma segunda descrição da cena, o bailarino que se encontra no fundo do corredor iluminado começa a retirar do corpo sua camisa, ao terminar, segura ela com as duas mãos e a estende a sua frente na altura do ombro. Logo após, surge mais um diálogo entre olhares e em seguida, o dançarino apresenta cenicamente, uma queda sustentada em direção ao solo; ao se aproximar do solo os outros dois dançarinos o seguram, explorando diversas formas em suas plasticidades corpóreas.

A cena da queda mergulha no mais profundo laço alteritário, o valor e sentir se relacionam na mais íntima reciprocidade, o sentir o outro a partir da pele é estesiologicamente e ideologicamente transgressor, pois descentraliza o viver para si.

Essa cena é o ápice da proficuidade dialógica do Círculo de Bakhtin para com os pensamentos de Merleau Ponty, a alteridade galvaniza e entrelaça os fios da ideologia aos fios da estesiologia, pois a relação com o outro permeia toda a produção intelectual do Círculo, no sentido de que “eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro; encontrar o outro em mim” (BAKHTIN, 2011, p. 342). Em compasso com esse pensamento, Merleau Ponty (2004) traz uma alteridade radicalmente corpórea para bailar na relação com o outro, destacando que a própria compreensão de estar vivo pelo sujeito passa pelo contato com o outro, e a nossa constituição como sujeito necessita, inevitavelmente, da relação com o outro.

Nesse sentido, a cena guarda essa potência de entrelaçar a estesiologia e ideologia pela/na relação com o outro, compreendendo que é a partir desse outro que formo minha identidade dançante. A imagem a seguir apresenta esse encontro de sensibilidades:

Imagem 1 – O corpo marcado pelo outro



Fonte: <https://is.gd/EUMpAb>

Ao segurar o dançarino, os dois o coloca lentamente no chão, manipulando o seu corpo para ficar em decúbito ventral no solo, ainda segurando-o pela mão é exposto o deslizar das mãos dos bailarinos até perder o contato pelos dedos, ao ponto que o outro dançarino segura, delicadamente, o rosto do seu companheiro de cena, rosto esse que simboliza sua singularidade enquanto sujeito. Em seguida, os dançarinos pegam giz que estava fora do corredor iluminado e começam a desenhar a silhueta do corpo do bailarino que está sobre o solo. Na imagem 1, mostra a interação de mais um dançarino.

O desenhar do corpo que está no chão do palco, envolve movimentos finos que progridem para movimentações com amplitudes maiores e retomam aos primeiros movimentos. A dimensão estética da cena dialoga com o objetivo do ato de desenhar do outro, na interação dos dois dançarinos ao produzirem o sentido da intercorporeidade que, por sua vez, é realçada pela relação sombra/luz. Num jogo sensível que desenha seus corpos no espaço, esse jogo é mediado pela escuta estética do gesto do outro. Desse modo, essa interação dançante destaca que, em consonância com

Porpino (2018, p. 60), “quando danço, [...], não danço no espaço, crio o espaço ao dançar; ele não é um exterior a mim. Atravesso-o e sou atravessada por ele, assim como sou atravessada pelo olhar do outro, que se move comigo”.

Ao finalizar o desenho, o dançarino que se encontra sob o solo se levanta lentamente e olha o desenho do seu corpo e avança no corredor, onde outro dançarino já se encontra de maneira central no corredor, o dançarino que tinha caído anteriormente ocupa o espaço na dinâmica de interação. Nesse olhar para sua própria silhueta e depois para os outros que a desenharam evoca, como possibilidade de construção de sentido, um sujeito que aprecia uma obra de arte na presença dos próprios artistas criadores, o que provoca um estranhamento ao observar a obra de arte que representa a dimensão corpórea do sujeito apreciador, devido o mesmo ser colocado numa postura excedente do seu próprio corpo. Como trata Bakhtin (2011, p. 23), o “excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas e externas que só eu posso praticar em relação ao outro”.

Nesse sentido, apenas os outros dançarinos que desenharam a silhueta tinham a visão completa do eu-dançarino que estava no solo, nesse excedente de visão, segundo Machado (2017, p. 97), “[...] a vida inacabada entra para a construção estética de uma estrutura arquitetônica acabada. O acabamento, contudo, só se torna visível ao olhar do outro, onde ganha visibilidade estética”.

A essa altura, o/a apreciador(a) já percebeu a organização da cena, contudo, ela explora uma tensão única/irrepetível que é (re)construída a cada queda/pegada, pois existem ramificações estéticas fincadas de como cada relação queda/pegada será apresentada. A cada proposta, o/a apreciador/a é convidado/a a sentir uma relação alteritária para com os bailarinos, o sentir da queda é projetado à plateia e dialoga metaforicamente com as experiências dos/as apreciadores/as. Essa possibilidade de recepção estética evidencia a importância de o texto artístico construir uma relação alteritária que reverbere o sentir na proposta no/a apreciador/a enquanto corpo. Ao chegar na última proposta da relação queda/pegada, é nítido uma trilha composta por desenhos de diversas formas de silhuetas, cada desenho guarda uma memória sensível da singularidade do sujeito que dança, que se jogou na alteridade pulsante.

Destaca-se então, os fios ideológicos do coreógrafo que compõem a arquitetura da obra, em uma entrevista cedida ao programa Diversidade. Romero Mota menciona que a proposta do texto artístico se relaciona às sensações e vivência que ele teve

durante o intervalo de distanciamento e aproximação da arte. Ainda expõe que a coreografia apresenta sua relação singular com a dança, “de poder estar olhando de longe, [...] de olhar por uma fresta vários momentos e sentir na pele e ter fôlego para poder voltar e continuar”

As três palavras chaves apresentadas no *release*: inquietação, estranhamento e reflexão, ganham um sentido axiológico mais palpável após essa contextualização, uma vez que essas palavras indicam justamente esse intervalo de tempo que marcou o distanciamento e aproximação do coreógrafo à arte da dança. Nesse sentido, esse fio ideológico perpassa todo o texto artístico, ganhando expressão nos/pelos corpos dos bailarinos e da bailarina.

A partir das palavras do autor/criador é possível estabelecer elos de sentidos com o nome do espetáculo. A primeira cena em análise neste escrito, centraliza sua proposta estética na pele, que fica em evidência ao despir-se dos bailarinos em contraposição da relação sombra e luz sobre os corpos. A pele em sua porosidade está em contato com a pele do outro e com o chão.

Experiência Formativa 2: O corpo marcado no contexto escolar

A experiência formativa 2 baseia-se em um momento específico da intervenção pedagógica, estando dialogicamente inserida no planejamento docente. O objetivo central foi possibilitar a experiência estética da cena do corpo marcado ao contexto escolar, mais particularmente as aulas de dança na Educação Física.

É mister contextualizar que a escola está inserida em um bairro periférico da cidade de Campina Grande. No início e durante a intervenção foi percebido que a relação dos/as aprendentes com o outro estava muito balizada pela violência. A partir dessa problemática foi inserido essa temática como fio ideológico que atravessaria a fruição estética da dança.

A descrição da proposta consistiu na solicitação aos/as aprendentes que se organizassem em trios, dois destes recebiam um giz e um ficava sem esse objeto. Nesse contexto, foi explicado que os trios deveriam se movimentar livremente pelo espaço e, ao sinal do professor, o/a aprendente que estava sem o giz deveria se deslocar ao solo à sua maneira, deitando-se no chão e ficando imóvel, enquanto os outros dois colegas deveriam desenhar a silhueta do seu corpo com o giz.

A seguir, após o desenho do/da aprendente, ele/ela deveria se levantar pegar um giz com um dos/as colegas e deveria assumir a função dele/dela no processo de interação, para iniciar novamente a proposta. Com a mudança de papéis de cada aprendente, nesse momento, foi sugerido que eles e elas poderiam se deslocar para o solo sem o sinal do professor, quando eles e elas quisessem.

A experiência estética não foi acompanhada pela sonoridade original da cena do espetáculo, pelo motivo que o planejamento didático da proposta contou com a dialogicidade com a temática da violência do bairro, o que imprimiu a escolha da música: De frente pro crime – João Bosco, Roberta Sá e Trio Madeira Brasil, que contribui para uma construção de sentido nesse horizonte avaliativo.

Durante a experimentação da proposta, nota-se uma postura de cuidado perante o corpo do outro ao desenhá-lo. Neste momento, a alteridade mediou todo o processo de se relacionar com o outro. Essa atividade permitiu mergulhar a corporeidade dos/as aprendentes numa experiência estética com o outro. O cuidado e a delicadeza com o outro que se configuraram como gestos/signos que, em aulas anteriores, poderiam ser encaradas em forma de repulsa e/ou desconforto, devido às crenças, preconceitos e outras questões. Essas questões dão espaço para um jogo sensível e vibrante com o outro, numa compreensão de que a relação estética nessa interação está guiada, de acordo com Porpino (2018), pela sensibilidade da descoberta, compreendo que a experiência estética atua de maneira contrária a forças que buscam a fragmentação do humano, ela eleva, pela transgressão, a educação a outra concepção de ser humano.

Nesse sentido, reitera-se também os resquícios axiológicos da cena Corpo Marcado do espetáculo, em que o sentir e o valor atravessam a pele dos/as aprendentes, em um jogo estesiologicamente e ideologicamente situados no/pelo corpo em interação com o outro, o viver para si fica fora do jogo estético, cede espaço para o viver a partir de si e em relação infundável com o outro. Sempre a vida está refletida nas corporeidades dos/as aprendentes, o papel da educação é contribuir com a potencialização dos sonhos, transgredindo qualquer olhar e prática fragmentada direcionada a existência humana. A dança no âmbito educacional, pode contribuir para (re)criar e fortalecer encontros sensíveis com o outro, visto que “[...] a dança tem se manifestado como uma possibilidade de manifestar o corpóreo, o sensível, o estético; dimensões estas negligenciadas ou tidas como menos importantes no pensamento educacional do ocidente” (PORPINO, 2018, p. 15).

Porpino (2018) enfatiza que esses encontros sensíveis com a dança são, muitas vezes, negligenciados, pelo motivo que esse saber é constantemente rotulado como instável, incerto, isso ocorre pelo contexto social marcado, cada vez mais, por ciências que procuram certezas a partir de métodos que se afastam do próprio ato vivido. Essa dimensão sensível entra em choque com o sistema social vigente, e é o que faz dela um elemento de transgressão valiosíssimo.

Esta reflexão tensiona considerar esse corpo enquanto sujeito do conhecimento. Mais uma vez reitera-se a tônica de uma escola para/com a sensibilidade humana, no sentido que o saber sensível pode ser uma finalidade da escola e, essa finalidade pode ser acompanhada deste próprio saber.

Retomando a experiência didática, a paisagem sonora tematiza a violência visceral do contexto social, violência essa que, também faz parte do contexto vivido dos/as aprendentes. A música baila de maneira íntima com a proposta apresentada, como pode-se enxergar na passagem: [...] *Tá lá o corpo estendido no chão [...]*, ela não foi pensada de maneira desinteressada, o que reitera o cuidado pedagógico do/a docente para com as sonoridades tematizadas nas aulas, posto que esse elemento também tem íntima relação com a linguagem da dança.

Após a experimentação, foi solicitado para que os/as aprendentes apreciassem os desenhos dos corpos no chão. O ato de apreciar também não é desconexo da proposta, mas promove um momento de experiência estética de contemplar o desenho do outro, de valorar o desenho do outro, durante essa proposta foi possível perceber os/as aprendentes fazendo retoques nos desenhos, o que demonstra um zelo para com a proposta vivenciada.

Em seguida os/as aprendentes sentam-se no chão para uma roda de discussões sobre a experiência, quando indagados(as) sobre o que sentiram durante a proposta, foram unânimes em pontuar que: “*gostam / adoraram*”, *gostaram de que?* O professor pergunta, uma aprendente responde: “*gostei de tudo, mais não consigo explicar*”, o que também expressa a experiência estética, pois, de acordo com Porpino (2018), essa experiência também se caracteriza pela insuficiência das palavras em descrevê-la.

Diante desse contexto, outro aprendente menciona que gostou da música, nesse meio, o professor apresenta a segunda pergunta: *Qual relação vocês perceberam da música com a proposta?* Uma aprendente afirma que a letra da música fala do corpo estendido no chão e estabelece relação com a proposta de desenhar o corpo do/a colega, os/as demais aprendentes concordam com o enunciado da colega. A partir

dessa resposta foi possível aprofundar o debate, destacando que a letra da música discute a violência do contexto social que acaba marcando os corpos.

Portanto, o chão da escola tornou-se palco, onde a intervenção didático-pedagógica pôde expressar a potência da arte em sua função social de ser formadora da sensibilidade humana. Em tempos em que a arte, cultura, educação são atacadas, essa proposta assumiu uma postura transgressora, provocando fissuras com o outro, frente a tudo que diminua o humano, também se configura como um retorno social do campo artístico ao contexto escolar.

Experiência formativa 3: O eu-bailarino-professor - a unicidade do sujeito como entrelaçador da experiência

Esse momento abraça o método narrativo como estratégia investigativa para se aproximar da relação do eu-bailarino-pesquisador. Esse tipo de estratégia indica, de acordo com Caminha (2018, p. 56), que “toda pesquisa é marcada pela presença de sensações, emoções, desejos e pensamentos interconectados que nos fazem pesquisadores ligados estesiologicamente ao mundo sensível”. Nesse sentido, existiram bastidores sensíveis tanto no âmbito da produção do texto estético do Corpo Marcado quanto do contexto da intervenção pedagógica, tais entrelinhas ganham contornos peculiares expressos pelo lugar singular do eu-bailarino-pesquisador.

Sobre a produção do espetáculo, em 2015, percebe-se que ele foi tecido de maneira dialógica, compreendendo esse termo de maneira ampliada a partir do Círculo de Bakhtin. O processo criativo da primeira cena se deu por diversas experimentações de quedas criadas pelos bailarinos e valoradas pelo coreógrafo que, em dado momento das experimentações, apresentava propostas estéticas a partir do seu centro valorativo. Durante o processo era recorrente o coreógrafo mencionar: “*quero algo mais estranho!*”, na tentativa de desvencilhar de técnicas já recorrentes de danças canônicas e de se aproximar de uma organicidade expressa pelo corpo em interação com o outro, algo próximo do que apresenta Porpino (2018, p. 68), no tocante de “reconhecer o corpo em seu lirismo, sem, no entanto, ter que confiar-lhe uma estética definida, mas considerar as circunstâncias orgânicas pelas quais essa emergência poética pode ser trabalhada”.

Ainda sobre os ensaios da cena do corpo marcado, o estudo pôde refletir axiologicamente e estesiologicamente sobre o quanto essa proposta mergulha numa alteri-

dade pulsante, em que o sentir no/pelo corpo se fez no ato responsável e responsivo de confiar no outro, não uma confiança mecânica, devido às horas dedicadas aos ensaios, mas uma confiança que se renova no/pelo ato, dado a sua irrepetibilidade como evento.

Essa *necessitância* do outro foi tão aguda que, quando alguns dos integrantes da companhia não comparecia ao ensaio, a ausência do outro escancarou o laço alteritário que tinha sido construído, em alguns momentos do ensaio era possível sentir o outro através da memória sensível que tinha sido consolidada, uma memória que é por natureza dialógica, considerando que “[...] não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites)”, como defende Bakhtin (2011, p. 410). É dialógica porque sinto e lembro da minha existencialidade marcada no/pelo corpo como acontecimento primeiro, essa demarcação, inevitavelmente, está entrelaçada com o outro, pois para Porpino (2018, p. 69), é necessário “aceitar que preciso do outro para ser eu mesmo é saber que antes da dança não há dança, e que a cada gestualidade meu corpo se move em direção ao mundo que cria, a partir de uma faísca de mundo já vivida”. A autora ainda menciona que: “[...] quando danço, vejo minha dança sem vê-la, ao mesmo tempo em que vejo o outro a dançar comigo. Vejo a mim mesma nessa reciprocidade entre meu movimento e o modo como meu parceiro se move” (PORPINO, 2018, p. 60).

Durante as propostas de experimentações, o coreógrafo sempre chamou atenção para alguns momentos do ensaio, destacando a necessidade de enfatizar o toque enquanto detalhe precioso do fazer estético da cena. Acredito que esse momento destaca com mais ênfase, o humano da proposta; o tempo nessa proposta é exposto a conta-gotas no deslizar do toque pelo outro.

O sentir tanto no processo criativo de produção do espetáculo quanto do processo de exposição ao público está atado a minha singularidade como sujeito dançante/pesquisador, de maneira que, como reflete Caminha (2018, p. 56), o “corpo que sente é inseparável daquilo que é sentido. Há um entrelaçamento ou um quiasma entre essas duas instâncias que faz com que um não seja sem o outro”, esse entrelaçamento sensível demarcado na minha dimensão corpórea encaminha reflexões para o âmbito de pesquisas que versem sobre as reverberações estéticas dos textos artísticos nos atores que compõem o processo de produção e recepção deste texto, que se configura como uma contribuição valiosa desse estudo para o campo das artes do corpo.

Sobre o ato de intercambiar essas experiências sensíveis de natureza eminentemente artística para o campo educacional, considero que esses campos são dialógicos por excelência, visto a arte é formadora e humanizadora do homem à medida que a educação guarda uma potência estética, no sentido mais alargado que essa palavra pode oferecer.

A experiência sensível com a dança foi/é vivenciada a partir do meu lugar singular, mas isso não significa afirmar que essa proposta - corpo marcado - não possa mobilizar a construções de outros saberes sensíveis por parte dos/as aprendentes, estes que estarão também singularmente situados. Dessa forma, considero que essas experiências que mobilizam construções de saberes sensíveis materializados em propostas são transgressoras e, ainda mais, quando compartilhadas.

Conclusão

Sobre a potência estesiológica, ideológica e dialógica na cena do corpo marcado, percebe-se que ela expressa uma possibilidade de se pensar as artes do corpo por uma fresta em que a luz é refletida, refratada e sentida na/pela pele do corpo, este, que por sua vez, nas situações mais adversas encontra fôlego para (re)existir na arte enquanto potência de linguagens artístico/formativa, do qual encontra ecos de ressonâncias na unicidade e singularidade da vida do sujeito bailarino-professor.

Essas ressonâncias só foram possíveis pelo alicerce da alteridade pulsante, vibrante e confiante, que galvaniza uma apreciação estética guiada pela inquietação, estranhamento e reflexão do texto artístico. Desse modo, o sentir, enxergado sob a ótica da estesiologia, é dialógico por excelência, pois não existe limites para o contexto dialógico do sentir, parafraseando Bakhtin (2011), e viver significa participar desse sentir/diálogo com o outro.

A cena analisada no grande tempo, isto é, a partir do diálogo de culturas como defende Bakhtin (2017), instiga a construção de sentido do cair-se ao erguer-se como metáforas preciosas para o campo da arte e educação, dado o contexto socio-cultural brasileiro, marcado por fortes ataques a esses campos de conhecimentos, ainda estando entrelaçada no/pelo corpo do lugar singular do professor/bailarino.

Esse entrelaçamento sensível demarcado na dimensão corpórea do bailarino-professor encaminha reflexões pertinentes para o âmbito de pesquisas que versem sobre as reverberações estéticas dos textos artísticos nos atores que compõem o processo

de produção e recepção deste texto, configurando-se uma contribuição valiosa desse estudo para o campo das artes do corpo. Além dessa questão, também pode-se destacar a proficuidade de se pensar uma alquimia de métodos de investigação, tendo a análise dialógica do discurso como elemento harmonizador da proposta, essa diversidade de métodos contribuir para uma estética de escrita singularmente situada.

Portanto, esse estudo considerou a estabilidade e singularidade do objeto, que são dimensões que contribuem para uma perspectiva analítica que preze pela unicidade. Dessa forma, esse estudo abraçou a cena do corpo marcado a partir da dialogicidade da memória sensível do professor-bailarino, trazendo uma originalidade singular que pode apontar outros horizontes de inquietações para os estudos das artes do corpo.

From stage to school: formative experiences of a dancer and teacher of basic education revealed in the aesthetic fruition of dance

Abstract

The study aims to present formative experiences produced in/by the body in its aesthetic enjoyment of dance as a dancer and Physical Education teacher at school. The method involves three steps, the first is the analysis of a release and two videos that relate to the dance show frestas, breath and skin; the second method turns to an intervention research, containing as an analysis the experience of teaching dance and; the third turns to a narrative research that intertwines the relationships of the I-dancer-teacher. As a result and conclusion, the scene of the marked body presents a dialogicity with the sensitive memory of the teacher-dancer, which stresses the understanding that the stability and singularity of the analyzed object were respected, thus valuing its uniqueness. This factor presents a singular originality of this study, which can point to other horizons of concerns for the studies of the arts of the body.

Keywords: Dancing body; Aesthetic fruition; formative experiences; Dialogical analysis of discourse; aesthesiology

Nota

- ¹ Para Bakhtin (2010), a singularidade do sujeito perante o mundo lhe compete responsabilidades que não são transponíveis/intercambiáveis ao outro, nesse sentido, o sujeito é convidado a participar da vida por inteiro, sem álbi em seu existir.

Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Pedro & João Ed., 2010.
- BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: Editora, v. 34, p. 1975, 2017.
- BRAIT, B; GONÇALVES, J. C. *Bakhtin e as Artes do Corpo*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 8, p. 43-66, 2013.
- BOSCO, J.; SÁ, R. *De frente pro crime*. 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=clHbMIBm4eQ>> Acessado em: 14 de out. de 2022.
- CAMINHA, I. O. Eu, a Educação Física e Merleau-Ponty. In: NÓBREGA, T. P.; CAMINHA, I. de O. (Org.). *Merleau-Ponty e a Educação Física*. 1 ed. São Paulo: LiberArs, 2019, v. 1, p. 57-67.
- DESTRI, A.; MARCHEZAN, R. Análise dialógica do discurso: uma revisão sistemática integrativa. *Revista da ABRALIN, [S. l.]*, v. 20, n. 2, p. 1-25, 2021.
- DI CAMARGO JÚNIOR, I. Utilizando Pensamentos DE Bakhtin para Repensar as Ciências Humanas no Século XXI. *Revista Eletrônica "Diálogos Acadêmicos"*. I. v. 08, nº 1, p. 48-59, JUN-JUL, 2015.
- FRESTAS, FÔLEGO E PELE. *Site Oficial da Companhia de Dança Balé Cidade de Campina Grande*. 2021. Disponível em: <<https://balecidadecampinagrande.com.br/>>. Acessado em: 14 de out. de 2022.
- GONÇALVES, J. C. Artes do Corpo e Dialogismo em Soneto 116: potencialidades para uma educação estética do olhar. *Revista da Anpoll*, v. 53, n. 1, p. 161-176, 2022.
- INIMIGO; *Dicionário informal*. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/alem%C3%A3o/2264/>>; acessado em 1 de julho de 2021.
- MACHADO, I. Forma espacial da personagem como acontecimento estético cronotopicamente configurado. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 12, p. 79-105, 2017.
- MANGUEIRA; S. PROCESSO DE MONTAGEM FRESTAS, FÔLEGO E PELE. *Programa Diversidade*. Tv Itararé. Campina Grande. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3A8ASvSV3II>>Acessado em: 14 de out. de 2022.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. *Conversas*, 1948: organização e notas de Stéphanie Ménasé; tradução Fábio Landa. Eva Landa. Revisão de tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.
- MIOTELLO, V.; ARAÚJO, M. P. M.; DIAS, I. R. Entrevista com o professor Valdemir Miotello sobre Bakhtin e as perspectivas para as pesquisas na área da educação. *TEXTURA-Revista de Educação e Letras*, v. 21, n. 46, 2019.

MOTA, R. *Frestas, Fôlego e Pele*. Direção Erasmo Rafael., Campina Grande, 2015., disponível em: <<https://balecidadecampinagrande.com.br/obra/frestas-folego-e-pele-2015/>>. Acessado em 13 de outubro de 2022.

MCCAW, D. Por uma Filosofia do Corpo em Movimento. In: BRAIT, B; GONÇALVES, J. C. (Org). *Bakhtin e as Artes do Corpo*. São Paulo: Hucitec, 2021. v. 1, p. 57-82.

NÓBREGA, P. Uma estesiologia do corpo. In: NÓBREGA, T. P. (Org.). *Estesia: Corpo, Fenomenologia, Movimento*. 1ed. São Paulo: Liber Ars, 2018, v. 1, p. 11-28.

_____. A palavra é um certo lugar do meu mundo linguístico: notas sobre corpo, linguagem e expressão em Merleau-Ponty. *Conexões*, Campinas: SP, v. 19, e021022, 2021. ISSN: 1983-9030.

PORPINO, K. de O. *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*. Natal: Edufrn, 2018.

PORPINO, K. O. Educação Física e Fenomenologia: paisagens em trânsito. In: NÓBREGA, T. P. da; CAMINHA, I. de O. C. (Org.). *Merleau-Ponty e a Educação Física*. 1 ed. São Paulo: LiberArs, 2019, v. 1, p. 93-106.

RAIME. *Passed Over Trail*. Álbum: Quarter Turns Over a Living Line. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JINCzZCxo1k&list=PLDN5cSSnOeLGYZmz-IO9KicA2T8PD2M-P&index=2>>Acessado em: 14 de out. de 2022.

ROCHA, M. L. da; AGUIAR, K. F. de. Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises. *Psicologia: ciência e profissão*, v. 23, n. 4, p. 64-73, 2003.

SEVERINO, A. J. S. *Metodologia do trabalho científico*. 23. Ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, L. A. N.; NÓBREGA, T. P. A intercorporeidade no Taekwondo. In: NÓBREGA, T. P. da; CAMINHA, I. de O. C. (Org.). *Merleau-Ponty e a Educação Física*. 1 ed. São Paulo: Liber Ars, 2019, v. , p. 143.