

SIMONIN, Camila. **Enquanto práxis**: criações de experiência através de poéticas artísticas. Rio de Janeiro: UFRJ. Depto de Artes Corporais, Programa de Pós Graduação em Dança; Mestranda.

RESUMO: Neste artigo, procuro dispor reflexões acerca da pesquisa artística no campo acadêmico como maneiras de diálogo da/o artista com o contexto no qual está inserida/o. Além disso, percorro as noções de teoria e prática alinhadas às ideias de práxis e criação de poéticas cênicas como estratégias de mobilização e comunicação a partir da pesquisa em artes.

PALAVRAS-CHAVE: Práxis. Pesquisa em artes. Poéticas.

ABSTRACT: In this article, I intend to organize some reflections on the artistic research in the academic field as artist's approaches of dialogue with the context in which she/he is in. Furthermore, I go through Poetics as a strategy of mobilization and communication as from the art research.

KEYWORDS: Praxis. Art research. Poetics.

Uma frase curta em um parágrafo demorado: pesquisa a criação de um sistema de trabalho para artistas da cena que possibilite a percepção, construção e atuação em corpos coletivos. Para isso, parto de algumas bases, dentre elas, o Sistema Laban-Bartenieff¹ e os *Viewpoints*². Desenvolvo o estudo no Programa de Pós Graduação em Dança, segundo Mestrado da área em contexto nacional. Ano de 2019. Primeiro semestre de pesquisa. Decido partir das quatro categorias³ labanianas, aproximando essas duas linguagens para a pesquisa na cena. Esboço um cronograma, listo as bibliografias a serem lidas. Altero mais uma vez o cronograma, acrescento mais livros e artigos à lista. Começo a ler. Começo a mover. Percebo movimentações e danças cotidianas nas ruas. O cronograma já não faz mais sentido. Refaço. As

¹ Aqui compreendido como o Sistema de geração e análise do movimento que parte das quatro categorias - que se relacionam de forma integrada - Corpo, Esforço, Forma e Espaço (BESS). Esse estudo parte das propostas de Rudolph Laban e Irmgard Bartenieff a partir das práticas desenvolvidas e estudadas atualmente sobretudo no LIMS (Laban-Bartenieff Institute of Movement Studies) em Nova York e no curso de Pós-Graduação em Sistema Laban-Bartenieff da Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro.

² Na maneira como foram desenvolvidos pela diretora norte-americana Anne Bogart.

³ A ver: Corpo, Esforço, Espaço e Forma. As categorias são vistas no Sistema Laban-Bartenieff como complementares e integradas, separadas de maneira didática a fim de oferecer diferentes perspectivas para a criação e análise do movimento. De maneira extremamente sucinta, as categorias tratam das seguintes abordagens: Corpo (*o que move*), Esforço (*como move*), Espaço (*onde move*), Forma (*com quem move*). Para mais informações, ver FERNANDES, Ciane (2002).

categorias e os *viewpoints* emaranham-se em um nó tal, que é difícil didaticamente separá-las em capítulos, mas faço o esforço. Refaço. Decido partir não mais de categorias, mas de princípios. Mudo o caminho de abordagem. Partir agora de princípios, conceitos que dialogam entre si em rede e que desenham um chão comum para apoiar, enraizar e deixar voar os pressupostos e atravessamentos que dão impulso à pesquisa para que ela aconteça. Consigo esboçar um sumário. Antes disso, relembro: faço essa pesquisa na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, no ano de 2019. Panorama político efervescente e decadente. Em meio às disciplinas, acesso outras bibliografias e revejo o projeto através de ângulos novos. Refaço o sumário. O contexto de vivência inunda as escritas e fazeres: não há volta. Sou artista-pesquisadora nesse contexto, que me informa e forma. Faço desvios, crio outros novos rumos para seguir enquanto pesquisadora. As questões sobre o espectador, que no projeto de pesquisa eram um incômodo anexado à proposta da investigação no mestrado decidem avançar à cena e se tornam questões também principais. Percebo recorrer cada vez mais à Brecht, Artaud e Boal além de Bogart, Laban e Bartenieff. Nesse sistema que projeto, entram cada vez mais as reflexões sobre estratégias de construção de corpos coletivos⁴, as relações entre arte-cidade, entre arte-política e do fazer artístico enquanto práxis. Entram as leituras dos estudos culturais, dos estudos da performance, de atualizações e contribuições mais recentes para os anteriormente sistemas embaixadores da pesquisa. Os pilares iniciais se horizontalizam até se tornarem pontos numa rede agora já extensa. Refaço o cronograma. Penso em construir práticas a partir das poéticas que leio, fazer releituras. Volto para o espaço e me movo. Refaço o cronograma. Mudo o título. Repenso. Re-movo.

Neste artigo, pretendo traçar algumas reflexões sobre a pesquisa em artes no campo acadêmico como maneiras de diálogo da/o artista com o contexto no qual está inserida/o. Além disso, percorro as noções de teoria e

⁴ A ideia de Corpo Coletivo é trabalhada no projeto a partir do conceito de *Multitude*, de Antonio Negri, que por sua vez opõe tal multidão às massas. Essas últimas representariam grandes grupos ideologicamente coesos e pautadas em uma falsa homogeneidade, enquanto a multidão contém em si mesma o desacordo e a pluralidade de posicionamento. Para mais informações sobre a Multidão, ver o artigo *Para uma definição ontológica de multidão*, de Antonio Negri, 2004. Ou ainda o livro *Multitude - War and Democracy in the Age of Empire*, de Michael Hardt e Antonio Negri, 2004.

prática alinhadas às ideias de práxis e criação cênica como estratégias de mobilização e comunicação a partir da pesquisa artística.

Quando começa o movimento de artista pesquisadora? Me debruço aqui sobre a pesquisa, que é, por si só, um movimento. Tem seu contexto, muda, desfaz, propõe, mas sobretudo, escuta. Uma vez iniciada, em um momento que não é preciso, a pesquisa possui movimento próprio, que, claro, pode ser coreografado, mas que contém em si mesmo, o escape. Aquilo que não fica previsto, que precisa ser reconfigurado, que requer improvisação no ato. Escuta e reação. Escuta e diálogo. Que requer dança.

Pesquisar é cercar algo e investigá-lo. (...) O sujeito que cerca algo pode se colocar dentro ou fora do cercado. Isso não impede a migração, temporária ou definitiva, de um lugar para outro. (...) Não se cerca algo com vistas a conhecê-lo, a partir do nada. Experiências, conhecimentos anteriores e teorias induzem a escolha do objeto a ser investigado. Afinal, teoria tem o sentido de *olhar através de* e se liga à ideia do olhar de alguém sobre algo. Com a mesma matriz etimológica, teatro é o lugar *de onde se vê*. (BOLOGNESI, 2014, p. 147-148)

A partir da ideia de que a pesquisa requer esses deslocamentos, movimentos e danças que foram colocadas acima, este artigo procura provocar reflexões sobre a pesquisa em artes a partir do contexto acadêmico e de que forma podemos gerar apontamentos para uma cena em práxis. Não apenas trazendo a questão das pesquisas artísticas e seus números crescentes nas universidades do país, mas como essas investigações são capazes de apontar para uma prática artística que seja capaz de gerar experiência e, sobretudo, traçar pontes.

Em primeiro lugar, a palavra práxis - já mencionada no título, no resumo, nas palavras-chave e mais quatro vezes anteriormente no texto - deve aqui receber um aposto, um adendo. Ainda que tenha origem anterior à teoria marxista, a palavra práxis readquire uma nova força a partir dos escritos do filósofo alemão, que em *Teses sobre Feuerbach* (1988), indica-a como um conceito prático-crítico e enquanto atividade humana sensível e subjetiva.

Para Marx, a práxis é encarada ainda como convergência entre as circunstâncias e o idealismo, pautando a ideia de transformação das circunstâncias através do “estar em atividade”, sendo essa teórico-prática, em que a teoria é modificada pela prática e vice-versa. “A coincidência da

modificação das circunstâncias e da atividade humana só pode ser apreendida e racionalmente compreendida como prática transformadora.” (MARX, 1988).

Os artistas discutem, enquanto campo, a relação entre teoria e prática nos textos e artigos acadêmicos, em livros publicados, nas reuniões de coletivo e ensaios, nas preparações para atos e movimentos sociais, nas aulas. A práxis torna-se também uma discussão entre arte e política. Entre arte e comunicação. Trata, na realidade, de uma discussão sobre a criação profissional em artes e suas maneiras de conexão com a sociedade.

Existe a crença de que há um vão intransponível entre ‘discurso’ e ‘práxis’, e que na prática, o mundo social seria transformado de maneira muito mais profunda (ainda que de forma muito mais sutil) do que o discurso jamais poderá fazer.

Ao mesmo tempo, a dança não é vista como nenhuma forma de práxis, mas como algo que privilegia através do ‘movimento’ a ‘presença’, o ‘instante’, o ‘fugidio’, e portanto, os aspectos performativos da prática. (ANZALDI, Franco. 2013, p. 160)

Acrescentando ao debate os artistas-pesquisadores nas universidades, a discussão fica ainda mais abrangente. De que maneiras as artes hoje apontam para a discussão entre teoria e prática? O filósofo e pedagogo estadunidense Dewey (2010) aborda a questão que alinham nos dias atuais algumas problemáticas da atuação artística e universitária. Nesse sentido, o autor repudia “as teorias que isolam a arte e sua apreciação, colocando-as em um campo próprio, desvinculado das outras modalidades do experimentar” (DEWEY, 2010). Ainda como palavras do mesmo filósofo, anexo ao debate o seguinte trecho do livro *Arte como Experiência*:

Nesse aspecto, a arte tem um papel importante a desempenhar. Proporciona ‘os únicos meios de comunicação *completa e desobstruída* entre os *homens*, os únicos passíveis de ocorrer em um mundo cheio de abismos e muralhas que restringem a comunhão da experiência’. (DEWEY, 2010, p. 45)

É trazida à tona a discussão acerca do papel da arte e sua comunicação com a sociedade. Ainda que Dewey traga um dado importante ao debate, levantando a ideia de que a arte não deve isolar-se enquanto campo, a maneira Romântica em que é colocada a função artística de quebrar barreiras deve também ser abordada. Isso porque impede a geração de experiência por meio das proposições artísticas. Explico: na medida em que, enquanto artista-

pesquisadora, admito como pressuposto a comunicação sem barreiras e desobstruída, não possuo como intento verdadeiramente atingir um diálogo com o público. Ao dar a comunicação como consequência, impossibilito a geração de experiência, encerro o trabalho artístico para proposições de questões e aberturas para a escuta.

Um outro ponto importante a ser mencionado nesse trecho retirado do texto de Anzaldí (2013) tange a questão das artes cênicas como área que se preocupa com o fugidio, o efêmero. Também essa premissa está em extrema relação na discussão atual que aproxima arte e política. Nesse sentido, Anzaldí toca nesse ponto no texto “Armadilha do ‘político’” ao trazer a tendência atual nos estudos de dança que determina a arte como algo inerentemente político. Assim como o pressuposto da “comunicação completa e desobstruída” de Dewey, a defesa da arte como área inerentemente política nos coloca, enquanto artistas, em armadilhas desses pressupostos ao invés de constantes reiteraões e reflexões sobre os diálogos e pautas levantadas ou não na prática artística atual.

Também é válido ressaltar que, em seu artigo Coreopolítica e Coreopolícia, André Lepecki (2012) se refere à dança como aquela que perturba os usos padrões de gestos, hábitos, percepções através do dançar, isto é, através da realização de deslocamentos, isso tudo porque está relacionada à noção de política de Hannah Arendt, que também é citada por Franco Anzaldí como uma das bases do grupo de teóricos que pensa a relação entre arte e política no campo da filosofia. O que está na questão central da política é, para ela, a efemeridade:

(...) uma noção de política devidamente restaurada deve ter as características não da arte em geral, mas especificamente das artes efêmeras: a dança e o teatro. É essa efemeridade, essa performatividade, esse entendimento de que ‘a política é sempre do momento e o seu sujeito sempre precário; uma diferença política está sempre à beira do seu próprio desaparecimento, o que coloca a dança no âmago da política. (ARENDR, 1998, p. 207 *apud* LEPECKI, 2012, p. 45)

No entanto, um ponto chave para o debate proposto neste artigo é a pesquisa em artes enquanto apontamento da relação entre teoria e prática. Dessa forma, a efemeridade proposta por Arendt coloca em cheque a dança (e o trabalho com as artes cênicas em geral) enquanto práxis. Anzaldí também

coloca essa problemática na citação supracitada, distinguindo a dança de qualquer espécie de práxis, defendendo-a enquanto discurso. Então, diante desse cenário e falando especificamente do contexto da dança (mas certamente aplicado às demais artes da cena), surgem algumas perguntas: o que ocorre em ensaios antes da apresentação de um espetáculo, já é dança? E quanto ao que ocorre depois com os artistas envolvidos em uma apresentação, é dança? O movimento da plateia após ter vivenciado o espetáculo, podemos chamar de dança?

Na verdade, esse debate acerca da cena enquanto práxis traz outras problemáticas que tocam a própria prática da dança e das artes cênicas em contexto profissional e seus modos de produção.

Pensado na maioria das vezes em contextos de criação e apresentação de espetáculos e performances, o que surge como ideia de trabalho em dança ou em qualquer outra arte cênica atualmente é regido a partir de uma lógica de geração de produtos artísticos.

Nessa perspectiva, enquanto profissional artista, produzo momentos. Não prática continuada e refletida. Repito: seguindo à lógica esperada, crio curtos espaços de tempo em que me abro para um diálogo, em que gero encontros. Quando o faço. (...)

Esquadrinhando ainda mais o contexto: as artes cênicas e seus artistas defensores (esta autora inclusa) se preocupam em como estabelecer comunicação com uma sociedade que está doente, que precisa de maior sensibilidade, de maior encontro em períodos tão violentos e autoritários quanto os atuais nesse cenário nacional e internacional (...). Porém, para isso, cada companhia, grupo ou artista-solo oferece a cada pessoa-espectadora, cerca de uma hora de espetáculo, realizados ao menos uma ou duas vezes ao ano - pensando que cada grupo proponente montaria um ou dois trabalhos nesse período de doze meses, o que é uma margem otimista.

Afinal, o grupo precisa ensaiar, precisa arrumar espaço para tal (caso não tenha sua própria sede), arranjar um valor mínimo de custeio do trabalho (caso não tenha patrocínio), conseguir pauta em algum teatro e/ou espaço alternativo (caso não se volte em ir para as ruas) e ainda trilhar o plano de divulgação da obra, vendendo-a como um momento imperdível (caso o seja, ou não). Um produto imperdível.

É importante deixar explícito que este texto não se trata de uma defesa à extinção de criação de espetáculos e performances artísticas, mas sim uma reflexão para os artistas-pesquisadores: devem ser esses momentos nossos objetivos? Nosso meio principal de diálogo com o público? Para muitos grupos e companhias, o caminho de organização de produção já aponta outras saídas. Mas ainda que a resposta para alguns seja positiva, há que se pensar novos caminhos para tornar então essa comunicação mais tangível, mais abrangente, mais regular. (SIMONIN, 2019, p. 70)

Isso envolveria uma série de mudanças nos meios de produção atuais, aos quais não irei me debruçar nesse artigo. Parto então para uma proposta

mais divergente de pensar a cena enquanto práxis, entendendo a pesquisa em artes e sua relação com o contexto universitário como um fator propulsor de gerar continuamente experiências.

Em artes, as produções de obras e de conhecimento não se alienam dos sujeitos que a elas se dedicam. (BOLOGNESI, 2014, p. 151)

(...) pesquisas em artes (por exemplo a compreensão do conhecimento incorporado de um artista). Esta última categoria é a mais controversa, pois ela mistura teoria e prática ao longo do processo criativo e na obra de arte. (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 1)

(...) a dinâmica e a importância da pesquisa guiada pela prática e argumenta que ela seja entendida como uma estratégia de investigação dentro de um paradigma de pesquisa inteiramente novo - Pesquisa Performativa. (HASEMAN, 2006, p. 41)

No artigo “Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico”, Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) apresentam seus contextos de trabalho como membros docentes do doutorado “Estudos e Práticas Artísticas” da universidade de Quebec (UQAM). Dentre os objetivos do artigo, os autores apresentam a linha de pesquisa traduzida como *tese-criação*⁵, na qual “os alunos formulam sua própria questão de pesquisa e a respondem através de um processo interativo entre a exploração prática (...) do seu fazer artístico e compreensão teórica do que está em questão em seu projeto específico.” (FORTIN e GOSSELIN, 2014). Tal contexto é defendido como diferenciado dos demais no âmbito acadêmico por conta das metodologias de pesquisa. Isto é, segundo os autores, ao envolver uma obra de arte ou um processo criativo em artes, os materiais de pesquisa denotam uma interpretação polissêmica, em contraponto ao texto/dissertação/tese, que geraria um material de interpretação convergente.

Também na contramão da apresentação de um “resultado da investigação” em palavras (se estas não forem a linguagem escolhida pelo pesquisador-artista, como o caso de um romancista, por exemplo), Haseman apresenta em seu *texto* de 2006 uma defesa pela Pesquisa Performativa, que se constitui enquanto metodologia guiada-pela-prática e não baseada-em-práticas. Constituindo-se em caráter “intrinsecamente empírico”, a principal

⁵ Do francês *recherche-création* ou como são usados termos de pesquisa na língua inglesa *art-based research*.

característica do modo de pesquisa defendida por Haseman seria trabalhar fora de uma lógica quantitativa e/ou qualitativa para os artistas-pesquisadores, sem abordagens de problemas e hipóteses, mas uma pesquisa impulsionada pela prática, sendo defendida como relato na linguagem pesquisada. “Para o compositor, é a música; e para o coreógrafo, é a dança” (HASEMAN, 2006).

Ambos exemplos podem parecer atrativos como desvios do compartilhamento e metodologias tradicionais de pesquisa acadêmica, às quais os programas de graduação e pós graduação em artes no país têm se adequadamente e questionado em seu curto período de existência até então. No entanto, ambas as abordagens - da tese-criação e da pesquisa performativa - exemplificam ainda a lógica de criação de momentos e produtos na prática artística aqui só recebidas por estarem expostas em *textos* desses autores, que agora menciono aqui, neste outro *texto*. Mais do que isso, trazem para o contexto acadêmico a reflexão da importância da prática não subserviente à teoria - o que é de extrema importância - mas o fazem, muitas vezes, negando a práxis.

Ainda no que diz respeito aos exemplos citados acima, algumas perguntas emergem: o texto/dissertação/tese de uma artista-pesquisadora não poderia ser também um material de interpretação divergente/polissêmica? A apresentação de um espetáculo substituindo uma reflexão escrita acerca do mesmo daria conta de falar sobre o processo criativo? O processo é interessante enquanto pesquisa a ser compartilhada? E o espetáculo? Ao escolher somente o modelo de espetáculo, como essa pesquisa é dividida com o campo? E com outras pessoas e pesquisadores fora do campo artístico? Como se reverbera enquanto prática após sua defesa?

Essas e muitas outras perguntas surgem à medida em que transportamos os modos de produção artísticos fora do meio acadêmico para a Universidade. Na contramão, é interessante notar pesquisas que não falam sobre um momento específico, mas sobre sua prática artística profissional ao longo do tempo. Mais ainda, curioso perceber que muitas dessas pesquisas se articulam dentro do campo de arte-educação e falam não de uma turma, de uma aula específica, mas da sua *trajetória de atuação enquanto artista docente*. Falam, portanto, de práxis artística.

É fundamental diminuir a distância entre o que se diz e o que se faz, de tal forma que, num dado momento, a tua fala seja a tua prática. (FREIRE, 2003, p. 61)

Acredito ter trilhado até aqui um panorama que relaciona os movimentos que constituem a pesquisa, o debate acerca da teoria e prática nas artes, no contexto acadêmico de pesquisa artística e das possíveis metodologias de trabalho de artista-pesquisadores, que se pautam na criação de produtos através de geração de momentos, de espetáculos e performances, mas não prática continuada.

A partir disso, irei projetar algumas outras possibilidades de caminhos e metodologias que considero ser importantes. Para isso, partirei do princípio de que, falar em práxis em arte é uma maneira de tentar desatar esse nó que contrapõe muitas vezes teoria e prática no meio artístico, separando também as dicotomias esgotantes entre uma “arte não acadêmica” e uma “arte universitária”. Louppe, ao falar sobre a palavra *poética*, diz que

É, mais ou menos, o único caminho para alcançar o pensamento de uma arte: observar não somente o produto acabado, mas a produção em ação. (LOUPPE, 2012, p. 31)

(...) ela quebra a dicotomia entre quem opõe ator e receptor (...) remetendo a obra de arte para o centro de um *trabalho* partilhado. (Ibid, p. 27)

O que importava (...) não era o que parece, mas o que diz, um modo de atribuir à dança não o conforto de uma mensagem, mas de lhe retirar a pura aparência de espetáculo. O que se afirmava? A ação, a consciência do sujeito no mundo. (Ibid, p. 51)

Projeto, então, uma abordagem para a pesquisa em artes: a busca pela prática artística através da criação de poéticas. Os três trechos acima foram retirados do livro “Poética da Dança Contemporânea”, de Laurence Louppe (2012), nos quais percebi, enquanto artista-pesquisadora, a possibilidade da poética enquanto *práxis cênica*. O pesquisar em *práxis cênica*, em poética, em dança enquanto práxis desloca a ideia do pensar artístico através de processos de criação, quebra a dicotomia entre teoria e prática e propõe um trabalho artístico pensado de maneira continuada. Move também o pensamento caso a caso que temos com espectadores e atuantes.

Ao pensar a investigação artística cênica enquanto poética, prevê-se uma atuação contínua, o que promove também uma constante reiteração da

ideia de comunicação como consequência óbvia do trabalho do artista, repensando ainda a questão da efemeridade com as possibilidades de implicação política da arte. A práxis artística, enquanto atividade continuada, garantiria também maiores espaços de ocupação, maior diálogo com a sociedade e com aqueles que não conseguimos comunicação em eventos pontuais como os espetáculos e performances, por exemplo.

É importante ressaltar que a opção por pesquisar a criação de poéticas não é evidente, nem ato corriqueiro. Além disso, possui em si diversas possibilidades, diversas metodologias. No entanto, encerro este artigo anexando minha busca no mestrado por alinhar essa poética com a ideia de gerar experiências.

Na pesquisa em artes, a experiência torna-se elemento diferenciador, comparativamente à investigação em outros campos do saber. Essa experiência não ocorre sob o prisma do distanciamento e da ruptura epistêmica entre o sujeito cognoscente e o objeto cognoscível. Ao contrário, ela é parte integrante, ela é o próprio sujeito, especialmente quando se admite o trabalho criativo e a investigação do conhecimento em artes como componentes intrínsecos à subjetividade, pois ambas as ações se identificam em seus processos de subjetivação. (BOLOGNESI, 2014, p. 151)

O que nos acontece. Ce que nous arrive. Quello che nos succede. That what is happening to us. Was mir passiert. Assim LARROSA (2002) define experiência. Opõe o conceito ao experimento, muito usado na ciência, e aponta o excesso de informação, opinião e periodismo como fatos que impedem a experiência. Então sigo o caminho da construção de cena enquanto práxis e geração de experiências. Como tornar a poética, a pesquisa artística um trabalho partilhado? Para que ela não vire somente informação?

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir; sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24)

Debruço e mergulho na prática que, enquanto artista, crio. Penso em construir práticas a partir das poéticas que leio, fazer releituras. Volto para o espaço e me movo. Refaço o cronograma. Repenso. Re-movo. Quando começa o movimento de artista-pesquisadora? Visualizo uma práxis cênica que, para fins políticos e em épocas contemporâneas, se encaminha para o *entre*. Fato é que, dados as coreografias e movimentos políticos do corpo coletivo no qual estamos inseridos - e não só falo de Brasil -, é hoje necessário comunicar. Experimentar. Estar artista em práxis.

Referências

ANZALDI, Franco Barrionuevo. **Pitfalls of ‘the political’ politization as an alternative tool for dance analysis?** *In*: KLEIN, Gabrielle. *Dance [and] Theory*, 2013.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Experiência e História na pesquisa em artes. **Revista Art Research Journal**, Vol 1/1 Jan./Jun., 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/Asus/Downloads/5258-Texto%20do%20artigo-13082-2-10-20140509.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Organização: Jo Ann Boydston; tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento**: o “Sistema Laban”/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FORTIN, Sylvie. GOSSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução: Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. **Revista Art Research Journal**, Vol 1/1 Jan./Jun., 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/Asus/Downloads/5256-Texto%20do%20artigo-13081-2-10-20140509.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa**. Tradução: Marcello Amalfi. *International Australia Incorporating Culture and Policy*, theme issue “Practice-led Research” (no. 118), 2006. Disponível em: https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf. Acesso em: 15 mar. 2019.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v.13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013. ISSN 2175-8034. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em: 15 mar. 2019.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARX, Karl. **Teses contra Feuerbach**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1988.

SIMONIN, Camila. Se Brecht e Artaud se sentassem em uma mesa de bar, pegariam uma terceira cadeira e chamariam Boal. **Revista IDyM (Investigaciones em Danza y Movimiento)** Vol.01, N°01, Ano 1. Buenos Aires, 2019. Disponível em: <https://www.revistasojs.una.edu.ar/index.php/IDyM/issue/view/2/IDyM%20Vol.1%20Num.1%20A%C3%B1o%201%20Edici%C3%B3n%20Completa>. Acesso em: 15 mar. 2019.

TOURINHO, Lígia; GALVÃO, Maria Inês. Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ): perspectivas históricas e relatos sobre o seu processo de criação. **Trans-In-Corporados**. V. 1, 2018. Disponível em: <https://proceedings.science/trans-in-corporados-2017/papers/programa-de-pos-graduacao-em-danca-%28ppgdan/ufri%29%3A-perspectivas-historicas-e-relatos-sobre-o-seu-processo-de-criacao?lang=es>. Acesso em: 15 mar. 2019.