

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ DIRETORIA DE  
PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO:  
MÉTODOS E TÉCNICAS DE ENSINO**

MONALISA ROMANESI SANTOS

**CONVERSÇÕES 'ENTRE' DANÇA E DESENHO, OS POSSÍVEIS  
SOBRE CORPO, MOVIMENTO E TRAÇO NA ARTE / EDUCAÇÃO**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

MEDIANEIRA

2020

MONALISA ROMANESI SANTOS



**CONVERSÇÕES 'ENTRE' DANÇA E DESENHO, OS POSSÍVEIS  
SOBRE CORPO, MOVIMENTO E TRAÇO NA ARTE / EDUCAÇÃO**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista na Pós Graduação em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino - Polo UAB do Município de Astorga, Modalidade de Ensino a Distância, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR – Câmpus Medianeira.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Me. Cidmar Ortiz dos Santos

EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA

MEDIANEIRA

2020



---

## TERMO DE APROVAÇÃO

Conversações 'Entre' Dança e Desenho, os Possíveis sobre o Corpo, Movimento e  
Traço na Arte / Educação

Por

**Monalisa Romanesi Santos**

Esta monografia foi apresentada às **9h10min do dia 19 de setembro de 2020** como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista no Curso de Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino - Polo de Astorga, PR, Modalidade de Ensino a Distância, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Medianeira. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho Aprovado.

---

Prof. Dr. Cidmar Ortiz dos Santos  
UTFPR – Câmpus Medianeira  
(orientador)

---

Prof Dr<sup>a</sup>. Ivone Terezina Carletto de Lima  
UTFPR – Câmpus Medianeira

---

Prof<sup>a</sup>. Ma. Marlene Magnoni Bortoli  
UTFPR – Câmpus Medianeira

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso-.

Dedico esse trabalho aos meus pais e ao meu filho Davi Bernardo.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu filho Davi Bernardo, pela parceria e vivências que me enchem de questionamentos de transversalidades, de linhas de fugas e de potência infante.

Agradeço aos meus amigos e família, minha rede de apoio e de amor.

Ao meu Prof. Orientador Cidmar Ortiz por me acompanhar nessa pesquisa com uma escuta ativa e aberta, sempre disposto.

A minha querida amiga e professora Francieli Garlet que me acompanha e me motiva nas pesquisas que estão latentes e vivas.

A querida Thaís Gonçalves, pela parceria que se desdobrou da graduação para a pós-graduação por me convidar e informar sobre a seleção desta formação. Muita gratidão por tudo.

A Nara Dutra e toda equipe do Ballet Nara Dutra, por todas as vivências em dança, tantos ensinamentos que seguem reverberando nessa potência latente do corpo andante, garatujam-te e dançante.

Agradeço ao corpo docente do curso de Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino, professores da UTFPR, Câmpus Medianeira. Assim como toda a coordenação e a orientação do polo de Astorga.

Agradeço aos tutores presenciais e a distância que nos auxiliaram no decorrer da pós-graduação, em especial a Barbara sempre muito atenciosa, e disposta a nos ajudar.

Enfim, sou grata a todos que contribuíram de forma direta ou indireta para realização desta monografia.

“Dar consistência sem nada perder do infinito”.  
(DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.59)

## RESUMO

SANTOS, Monalisa Romanesi. **Conversações ‘entre’ dança e desenho, os possíveis sobre corpo, movimento e traço na arte / educação**. 2020. 60 pg. Monografia (Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Medianeira, 2020.

Este trabalho de conclusão de curso abrange a temática da Conversação ‘entre’ a dança e o desenho, mapeando campos possíveis sobre corpo, movimento e traço na arte/educação’. Com a intenção de mapear as transversalidades, perpassamos os trabalhos de artistas e arte-educadores que borram essas fronteiras das linguagens, como Edgar Degas (1834 - 1917), Carybé (1911- 1997), Hearther Hansen (1970 -), *Segni Mossi* (2014) e *Nós em traço*. Instigamos por meio destas conversações, como construir diálogos ‘entre’ as linguagens da dança e do desenho dentro da arte/educação, acionando uma metodologia, como modo operante, por meio do conceito de transversalidade de Deleuze e Guattari (2011), Gallo (2000,2007), acionando um ‘entre’ dentro das respectivas multiplicidades e diferenças na educação, propondo um currículo rizomático. As conversações mapeadas caminharam em campo fluido, perpassando o desenho como gesto, e o corpo e o movimento, junto a dança contemporânea, visando pensar um corpo atravessado de *affectos* e *perceptos* no encontro *com* e no fazer *com* o outro.

**Palavras-chave:** Gesto. Dança contemporânea. Transversalidade. Currículo Rizomático. Fazer *com*.

## ABSTRACT

SANTOS, Monalisa Romanesi. Conversations 'between' dance and drawing, the possible ones about body, movement and line in art / education 2020. 60 fls. Monografia (Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Medianeira, 2020.

This course conclusion work covers the topic of Conversation 'between' dance and drawing, mapping possible fields on body, movement and trait in art / education '. With the intention of mapping the transversalities, we crossed the works of artists and art-educators that blur these language boundaries, such as Edgar Degas (1834 - 1917), Carybé (1911- 1997), Hearther Hansen (1970 -), *Segni Mossi* ( 2014) and *We in outline*. We instigate through these conversations, how to build dialogues 'between' the languages of dance and drawing within art / education, using a methodology, as an operating mode, through the concept of transversality of Deleuze and Guattari (2011), Gallo (2000 , 2007), triggering an 'between' within the respective multiplicities and differences in education, proposing a rhizomatic curriculum. The mapped conversations walked in a fluid field, running through the drawing as a gesture, and the body and movement, together with contemporary dance, aiming to think of a body crossed by affections and perceptions in the encounter with and in doing with the other.

**Keywords:** Gesture; Contemporary dance; Transversality; Rhizomatic Curriculum; Do with.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Edgar Degas. Duas bailarinas descansando, 1986, carvão sobre papel, 74x78,5 cm, coleção particular .....	22
Figura 2 - Carybé. Gravuras do Álbum de Nureyev, editado pela Sabiá e impresso pela editora Vozes, datado de 1972.....	23
Figura 3 - Carybé. Capoeira, 1991, nanquim sobre papel aguada. Instituto Caribé.....	25
Figura 4 - Heather Hansen, Explorando interseções, 2016.....	25
Figura 5 - Fotografia tirada no final da performance O valor de uma linha, na Galeria Ochi em dezembro de 2013.....	26
Figura 6 - Heather Hansen, Explorando interseções, 2016.....	27
Figura 7 - Inércia. Marca deixando o pulso/braço em uma pequena bola. Treinamento Orange do Segni mossi, Casa Hoffman, Curitiba (Pr).....	29
Figura 8 - Gotas: têmpera no grande cartão. Treinamento Orange do Segni mossi, Casa Hoffman, Curitiba (Pr).....	30
Figura 9 - Gotas: têmpera no grande cartão. Treinamento Orange do Segni mossi, Casa Hoffman, Curitiba (Pr).....	31
Figura 10 - Nuvens. Movendo-se em grupos sob uma grande folha. Treinamento Pink do Segni mossi, Casa Hoffman, Curitiba (Pr).....	32
Figura 11 - Voar: desenho enquanto voo. Treinamento Orange do Segni mossi, Casa Hoffman, Curitiba (Pr).....	32
Figura 12 - Coletivo Nós em Traço (Ana Paula Luz, Alessandra Lange, Patrícia Machado e, Juliane Engelhardt).....	33
Figura 13 - Monalisa Romanesi, Os desenhos em minha janela, 2020 .....	34
Figura 14 - Edith Derdyk, 2020.....	36
Figura 15 - Edith Derdyk. Tramas, Curadoria: Elida Tessler e Jaiton Moreira, Espaço Toreão, Porto Alegre 1998. Instalação 9.000 metros de linha preta, 5.000 grampos. 600x400cm.....	37
Figura 16 - Edith Derdyk. Trama. Curadoria: Lauro Cavalcanti. Paço Imperial, RJ 1998. Instalação 15.000 metros de linha preta, 10.000 grampos.....	37

Figura 17 - Edith Derdyk, Veloz. Prêmio Brasília de Artes Visuais MAB. Foyer Teatro Martins Penna. Brasília 1998. Instalação 16.000m linha preta, 8.000 grampos. 600x700 cm.....	37
Figura 18 - Edith Derdyk. Fiação. Livro de artista 2004. Edição independente A. Tiragem 100 exemplares. 9 x 250 cm .....	38
Figura 19 - Edith Derdyk. Decline. Chaim Hanin Fine Artes Gallery. Nova York. EUA 2003. Instalação 8.500 metros e linha preta, 8.000 grampos, MDF 150x200 cm, 4 dias de montagem.....	39
Figura 20 - Edith Derdyk. Manhã. Artista convidada, Paço das Artes. Curadoria: Juliana Monechesi. São Paulo 2005.....	40
Figura 21 - Edith Derdyk. Vento Branco. Artista convidada, Paço das Artes. Curadoria: Juliana Monechesi. São Paulo 2005. Instalação, 1400 folhas de papel alto alvura 66x96 cm. linha branca e agulhas de metal. 80cm altura x100x96cm .....	40
Figura 22 - Edith Derdyk, Desenhos. – São Paulo. Edições A, 2007. Impressão Gráfica Águia – offset. Tiragem: 100 exemplares .....	41
Figura 23 - Figura 23 - Coletivo Poro. Desenhando no vento (2005), Belo Horizonte (MG) e Salvador (BA).....	52

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA</b> .....	<b>15</b>
<b>3 DESENVOLVIMENTO DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	<b>21</b>
3.1 CONSTRUINDO MAPAS: AS CONVERSÇÕES QUE ACONTECEM 'ENTRE'.....	21
3.1.1 Degas e Carybé .....	21
3.1.2 Heather Hansen .....	25
3.1.3 <i>Segni mossi</i> e Nós em traço .....	29
3.2 DE QUE DESENHO FALAMOS, QUANDO FALAMOS DE DESENHO?.....	34
3.2.1 O ir e o vir na poética de Edity Derdyk.....	36
3.2.2 O desenho como gesto.....	41
3.3 A DANÇA CONTEMPORÂNEA E SEUS CAMPOS POSSÍVEIS .....	43
3.3.1 Pistas para pensar o Corpo e o Movimento na Dança Contemporânea .....	44
3.4 A ARTE/EDUCAÇÃO, E O FAZER COM.....	48
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>55</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como temática a dança e o desenho. Uma produção de mapas rizomáticos em vias de conversações 'entre' a dança e o desenho, agenciando os possíveis sobre corpo, movimento e traço na arte/educação. Deste modo a terminologia arte/educação, foi escolhida dentro das variáveis nomenclaturas que vêm circulando nos estudos que tangem o currículo em arte e educação, no qual, neste trabalho compreende "qualquer prática de ensino e aprendizagem em artes visuais e visualidade, em qualquer relação de tempo e espaço" (DIAS, 2011, p.53).

Conversações, palavra movimentada do título do livro de Gilles Deleuze (1992), no original em francês *Pourparlers*, traduzida por Peter Pál Pelbart, que escreveu um breve apontamento sobre o título. Segundo ele, conversações, também pode ser traduzido como 'negociações', são atos da falar, de colocar-se em ações. Conversações não é um conceito deleuziano, mas carrega sua capacidade de brotar ações no meio daqueles que se propõem, a conversar entre desconhecidos.

Diante dessa conversa, nos colocamos entre as produções de saberes na dança e no desenho. São modos de expressão que ocupam suas respectivas áreas dos saberes, compostas por diversas linhas, práticas e estudos. Abordá-las conjuntamente é proporcionar uma abertura para as multiplicidades.

Ao passo que, está separação dos fazeres enquanto linguagem desdobra-se sobre os aportes bibliográficos, logo, é mais computável encontrar pesquisas acadêmicas que tragam a dança ou desenho separadamente. Entretanto, essa junção não é algo novo, há artistas e educadores, dançarinos, coreógrafos e músicos que estão praticando a dança com o desenho como experiência e produção de arte e de pesquisa na arte/educação.

Um dos grupos atuantes dessa prática é o projeto *Segni Mossi*, que promove ação e investigação da interação da dança com o desenho. O projeto é composto pelo artista plástico Alessandro Lumare e a coreógrafa Simona Lobefaro e, iniciou-se em Roma (Itália) em 2014. Suas ações são voltadas para crianças e adultos, oferecendo também treinamentos em mais de 20 países, que possibilita o compartilhamento desta experiência e o projeto não se constitui como um método, mas uma busca da experiência e da investigação continuada.

Outro grupo que podemos destacar é o Coletivo Nós em Traço, de Curitiba, Paraná, que é composto por quatro mulheres, mães e artistas sendo estas: a Alessandra Lange, Ana Paula Luz, Juliane Engelhardt e Patrícia Machado. O coletivo também transita entre as fronteiras da dança, das artes visuais e da educação, e vem multiplicando vivências e experiências por meio de oficinas com crianças e adultos.

Desse modo, um dos nossos objetivos específicos é perpassar pesquisas que estão acontecendo, caminhando e explorando o corpo junto ao traço, ao grafismo, destacando também, artistas plásticos que borram essas dimensões, como o trabalho de Edgar Degas (1834 - 1917), Carybé (1911- 1997), Hearther Hansen (1970 -).

Dentro dessas práticas, é possível perceber vários meios de abordar a dança e o desenho, sendo estes, modos múltiplos. Assim, como aponta Gallo (2007), são práticas de um mapear de territórios fluidos, fomentando conversações sobre essas pesquisas, experiências em artes que se potencializam na transversalidade dos diálogos que acontece 'entre' a dança que vêm reverberando-se em múltiplas formas fluidas de se fazer dança na contemporaneidade, bem como o desenho que não se fixa em formas rígidas, mas se constrói em passagens do corpo que vibra.

Portanto, objetiva-se investigar as conversações 'entre' o corpo, movimento e traço na dança e no desenho e seus possíveis para arte/educação. Este objetivo, manifesta-se na continuidade de um mapa aberto a prolongar-se. Portanto, alinhou-se aqui uma metodologia que já estava ocorrendo, não propriamente de modo científico e acadêmico, mas, em vias de proposições de porvir ser uma pesquisa, operando nas primeiras capturas/vivências que foram se conjugando para chegar nessa temática.

Logo, pode-se destacar as arestas sobre o grafismo infantil presente no trabalho de conclusão de curso - na graduação em licenciatura de Artes Visuais - uma pesquisa 'em artes' – quando o artista analisa o próprio trabalho. Esta pesquisa compõe-se de produções de mãe e filho, uma conjugação, sobre a autobiografia em meio ao alinhar da vida, e o desdobrar junto ao desenho infantil, uma potência infante, sobre as linhas de um garatujar, em rastros, em gestos (SANTOS, 2018).

Sobre isso Deleuze e Parnet (1998, p.42) mencionam que, “as crianças são rápidas por que sabem deslizar entre”. Logo, ao observar uma criança brincando vemos um corpo em multiplicidade, ele se dispõem a cantar, narrar, dançar,

enquanto cria e desenha, são garatujas andantes que perambulam até não sabermos mais identificar o início e o fim, a potência infante é um desdobrar-se que experimenta o tempo todo, um vibrar em devir da criança.

A cerca desse conceito, Devir-criança, podemos ressaltar que, “é o devir da criança como criador de multiplicidades incessantes que define o movimento próprio do devir-criança como entrada no devir da criança” (GIL, 2009, p.21). Esses desdobramentos de ações que mobilizam multiplicidade incessantes no grafismo infantil, seguem a brotar e a ramificar rumos dançantes, surgem daí encontros de campos possíveis em conversações, campos nos quais acontecem ‘entre’.

Esta conversação entre as linguagens da dança e do desenho, iniciou-se na graduação em Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá – UEM. Neste período, compreendido entre 2015 à 2018, propostas de dança e desenho foram desenvolvidas dentro das disciplinas de Didática e Estágio Supervisionado em Artes Visuais IV. Por meio dessas propostas, levantou-se alguns apontamentos que foram observadas no decorrer das práticas, podendo destacar as dificuldades de explorar o corpo, os movimentos, o ouvir e o sentir dos gestos no desenho enquanto traço.

A partir desses apontamentos, afloraram as possíveis problemáticas, destacando o deslocamento da fronteira das Artes Visuais - formação inicial – para nos aproximarmos da linguagem da Dança. Nesses trajetos percebeu-se uma resistência entre as fronteiras que podem estar presente nos discentes bem como nos docentes, e apontam para os saberes que não foram vivenciados, pensados e sentidos.

A transversalidade ‘entre’ as linguagens vem atuar nesse desassossego, nesta problemática, por serem campos múltiplos nos quais podem resultar em múltiplos encontros, e conversações, porém: como construir diálogos ‘entre’ as linguagens da dança e do desenho dentro da arte /educação?

De certo modo, esses questionamentos e dificuldades de construir propostas transversais - possibilitam elucidar aqui, não apenas a linguagem da dança e do desenho, mas toda uma gama de saberes - os quais, vêm elucidando a própria estrutura em que estamos atuando. Abrangendo currículos cada vez mais compartimentados.

Após expor os pontos acima, objetiva-se aqui um direcionamento sobre o currículo, mais especificamente uma filosofia do currículo segundo Gallo (2007). O autor em seus estudos analisa imagens – modo metafórico, visual e filosófico - das

concepções dos conhecimentos e modos de circulação dos saberes, Assim, este teórico discorre o conceito de transversalidade na educação, que vai de encontro com a educação disciplinar e compartimentada.

Para Gallo (2007, p.8) tratar do currículo requer uma postura rizomática “isto é não um currículo, mas muitos currículos. Não um mapa, mas muitos mapas. Não um percurso, mas inúmeros percursos. E sempre com pontos de partida e pontos de chegada distintos.” Ao passo que, o rizoma é um conceito dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) que pode ser compreendido por sua heterogeneidade, multiplicidade e construção de mapas.

Acredita-se que seja relevante buscar caminhos em um currículo rizomático, que possa gerar multiplicidade ‘entre’ ambas as linguagens. De certo modo, estamos aqui a propor uma conversa, já dizia-nos Skliar (2014, p. 204), “educar é conversar com desconhecidos”, um desafiar-se para ir além dos “repetidos monólogos” sobre o eu, e desprender-se dos pensamentos que colocam a conversa em um lugar de harmonia. Assim, para ele:

Toda conversa é uma tensão permanente entre diferentes modos de pensar e de pensar-se, de sentir e de sentir-se, de dizer e de dizer-se, de escutar e de escutar-se: existem dissonâncias, desentendimentos, incompreensões, afonias, impossibilidades, perdas de argumentos, tempos desiguais, perguntas de um só lado e respostas que nunca chegam. Mas talvez isso seja uma conversa e, por isso mesmo, não podemos fazer outra coisa senão seguir conversando, sem efeitos especiais. (SKLIAR, 2014, p.205-206)

Á vista disso, as conversações sobre dança e desenho, possibilitam pensar caminhos para propor *com*, modos mínimos de escuta, de produção de encontros no ensino formal que, apresentam como componente curricular ao arte-educador a articulação das linguagens em: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. E assim, seguir construindo mapas possíveis sobre a temática elencada da dança e do desenho, com aportes bibliográficos sobre os grupos, coletivos, artistas e educadores que estão produzindo nessas linhas transversais.

## 2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Precisamente a pesquisa se classifica como exploratória, bem como bibliográfica, que fundamenta-se nos aportes bibliográficos e artísticos. Sendo assim, caminhamos partir de uma metodologia que compõe-se como um modo de operar na pesquisa, que se constitui na ‘transversalidade’ no ‘entre’, no qual as aspas, na palavra entre no decorrer deste trabalho, marca esse modo metodológico de operar, segundo Gallo (2000, 2007) e Deleuze e Guattari (2011). Consequentemente são áreas dos conhecimentos, que se afetam e se arrastam nos seus próprios espaços, num ‘entre’ que é atravessado pelas experiências, leituras, fotos, poesias, objetos artísticos e encontros.

São perambulações, gatilhos que tendem a dançar, desenhar, questionar e conjugar, “um convite persistente às desmontagens de modos operatórios e consensuais de pesquisar, de comunicar, de entrar em relação com palavras” (DALMASO, 2020, p.61). Uma mobilização de corpos e pensamentos na dança no desenho e na educação, articulando e operando a transversalidade - ‘entre’. Um conceito que desdobra-se dentro da cartografia, sendo ambos, agenciadores de modos singulares que objetivam encontros potentes para a criação. (DELEUZE, 2011)

A cartografia como metodologia de pesquisa, advêm das concepções rizomáticas dentro da Filosofia das Diferenças de Deleuze e Guattari, mais especificamente em *Mil Platôs* vol.1 (2011). Assim, neste livro:

“[...] a cartografia surge como um princípio do rizoma, que imprime no pensamento sua força performática, uma ação de produzir territórios, mapas a serem inventados que acompanham percursos, produzindo redes.” (NEUSCHARANK; DALMASO; OLIVEIRA, 2019, p.4).

A cerca dessa metodologia, vêm se desdobrando vários modos de estar e compor rizomas, mapas que fundamentam metodologias, são ‘modos de operar’ que junto a outros conceitos ou verbos de ações, vão mapeando a pesquisa. Logo, o conceito de transversalidade é um desdobramento dentro da cartografia.

Sendo assim, como a transversalidade (DELEUZE, 2011) pode operar, como metodologia nesse percurso de pesquisa que acontece na arte/educação, que se move ‘entre’ a dança e o desenho? A transversalidade, abordada por Sívio Gallo



(2000) abarca a produção e a circulação dos saberes com um viés na educação, o autor trilha uma reflexão sobre os saberes e como eles são dados em vias curriculares e compartimentadas.

Certamente, o currículo escolar advém de forças maiores, e engrenagens no qual o professor está submerso, seguindo assim seus modos de planejar e ministrar as aulas. Deste modo, Gallo (2000), ao trazer a imagem centralizada, compartimentada e arbórea do conhecimento, pretende explorar a não relação dos conhecimentos e saberes, diante da complexidade do viver e dos modos cotidianos da vida. Diante disso, como circular entre os saberes na era da especialização, e fragmentação na educação?

No movimento essencialmente moderno de disciplinarização, de paulatina e crescente especialização dos saberes, assistimos à perda da totalidade (como ignorância) para possibilitar o conhecimento; nesse processo, se vão criando as diferentes ciências e proliferam os novos saberes. Nas escolas, o processo é reproduzido na dimensão do ensino-aprendizagem, e os currículos mais e mais se especializam, subdividindo-se cada vez mais (GALLO, 2007, p.4).

O autor discorre que, quando mais nos aprofundamos em um determinado assunto, acabamos perdendo a visão do todo. A questão em si, não é uma crítica aos movimentos de especialização, mas enfatizar que os saberes na educação movimentam-se para catalisarem-se em partes, em gavetas, e assim em qual momento eles vão se contaminar e se atravessar? Se compartimentar e subdividir é perder-se na busca do todo, Gallo (2007) exemplifica e relaciona o currículo com a construção da imagem da 'árvore dos saberes' de René Descartes. No qual, parte-se do centro os demais galhos do conhecimento, de modo hierárquico. E assim, ao chegar nas pontas, não reconheceríamos a visão da própria árvore, uma abrangência dos saberes em um todo.

A transversalidade proposta por Gallo (2000, 2007), assim como a cartografia, se articula em Deleuze e Guattari (2011) e se constitui no conceito do rizoma. Compreende-se dentro por rizoma a mobilização de conexão e heterogeneidade, um tecer que aproxima das características do rizoma na biologia, a raiz rizomática se prolifera e cria outros pontos em vias de potência.

São atravessamentos em que não perpetua uma língua, diante das relações de poder e hegemonia cultural, visto que as afetações rizomáticas tem línguas

múltiplas. A multiplicidade como conceito transpõe nosso modo de operar na metodologia da transversalidade 'entre', "não basta dizer viva o múltiplo. [...] É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.21).

Fazer o múltiplo, é não tar-se ao uno, mas compor com: outros fios que se projetam, no outro, nas tramas do corpo arte, corpo pensamento, corpo dor, corpo ator, corpo dançante, corpo desenhante, corpo gritante e saltitante. (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

É o atravessar, são linhas que se rompem, quebram e se atam, se desterritorializa e compõem outros territórios. A desterritorialização parte do pressuposto que há um território constituído, "território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos."

(ZOURABICHVILI, 2004, 23-24) Os territórios são atravessados pelas linhas de fugas, fluxos levando ao movimento, ao desterritorializar.

O que rompemos? Modos majoritários molares, binários se quebram em linhas de fuga, buscam outras pontas outras linhas de fuga, linhas menores moleculares. A cartografia e a decalcomania, o rizoma difere do decalque que reproduz o mesmo, "refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectáveis, reversíveis, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.21).

Por que utilizamos a transversalidade? Operá-la na educação atual, segundo Gallo (2000, p.38) é dispor de modos "que procurassem minimizar as aparências da compartimentalização, dado que não podemos vencê-la de imediato", mas, podemos mobilizar forças, em meios e momentos em que somos autônomos, que não seria necessariamente algo novo. Mas nós questionando como podemos mobilizar outras linhas nos espaços que já operamos? E que esses movimentos possam atravessar e entrecruzar, fazer rizomas, deslizar entre. Logo, a transversalidade como método, acontece 'entre':

É que no meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma

correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.48).

Logo, nos propomos a roer as duas margens 'entre' dança e desenho, nos questionando o que uma pode arrastar na outra?

Operar 'entre', nos mapas que construídos como pesquisadora, assim como disposto na introdução, algumas experiências propostas como docente, que deixaram pontas soltas a seres arrastadas, fomentando uma pesquisa viva, acionada no encontro, levantando problemáticas. Como pesquisadora advenho desse modo de operar para seguir construindo mapas nessa pesquisa. Nesse percurso, pretende-se por meio das materialidades - nossos dados - escritas e imagens, mobilizar os possíveis na prática em arte\educação que acontece 'entre' a dança e o desenho.

Tais materialidades que se movimentam no texto, possibilitam aberturas para que os leitores possam compor conjugações singulares junto a pesquisa. Este modos, meio de operar potências que não requerem apresentar hierarquias, mas mobilizar corpos que vibram 'entre'.

Nesse escrever e compor 'entre' materialidades no decorrer dessa pesquisa, pontuo uma licença poética, para variar os pronomes que hora será escrito no eu e outrora escrito na terceira pessoa. Essa articulação se justifica, ao passo que a pesquisa flui - em certos momentos - entre as conexões e elementos de pesquisas anteriores, pesquisa 'em arte' quando o artista analisa a próprio processo poético, bem como momentos de encontros singulares com a dança contemporânea e com o dançar e desenhar.

Diante desses desdobramentos, compreende-se que a própria pesquisa acontece nesse deslizar 'entre' vários saberes. E assim:

Nessa perspectiva, de uma experimentação com o que se lê e se escreve, a paisagem da pesquisa (ou mesmo da construção de um texto, de um artigo, de uma aula) vai sendo feita por arranjos, maquinações e o percurso não é outra coisa do que as conexões que vão sendo inventadas no próprio fazer, não importando tanto o que os elementos juntados significam, tampouco o que vai acontecer ou qual o próximo passo (DALMASO, 2020, p.56).

Á vista disso, as manifestações artísticas e performáticas dos grupos, coletivos, artistas e educadores que estão produzindo experiências entre a dança e o desenho serão exploradas no decorrer do trabalho. Para além dessas referências já citadas pretende-se construir caminhos bibliográficos que possam contextualizar sobre o traço, o corpo e o movimento investigando esse desenho, esse signo gráfico que é explorado junto ao corpo, bem como o movimento e a consciência corporal nas variáveis propostas que interpelem a dança contemporânea nesse campo fluido.

Como já citado acima, a presente temática ‘entre’ dança e desenho, mesmo não sendo uma prática inédita, contém poucos estudos documentados e publicados que os abordam, como tema transversal. Nesse sentido, os conceitos-chaves dessa temática foram pesquisados na página da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, e na plataforma SciELO (Scientific Electronic Library Online), despontando assim, algumas pesquisas com aproximações entre a dança e o desenho, que serão abordadas afim de elencar os estudos que apresentaram este abeiramento entre as linguagens. Todavia essas proximidades, mesmo não tratando da temática, já despontam um mapear, e caminhos possíveis.

Neste processo, de se pesquisar dança e desenho, foram selecionados previamente ‘Dança, corpo e desenho: arte como sensação’ (MARTINS, 2010), ‘Desenhar a dança | dançar o desenho: traçando possíveis em composição coreográfica na dança contemporânea’ (BENTO, 2009), ‘Dança desenho metodologia em movimento’ (BECK, 2010).

Entretanto, o desenho e a dança como linguagens artísticas distintas, se constituem de inúmeros estudos que buscam explorar vias, permear, vazar, fluir o espaço do desenho e da dança. Possibilitando caminhos de pesquisar múltiplos, que podem ser explorados com embasamentos teóricos bibliográficos e artísticos para propor diálogos ‘entre’ as fronteiras e gerar a transversalidade.

Desse modo em um segundo momento, iremos refletir os entremeios entre o corpo e o desenho, elencando o desenho como uma atitude, gesto, jogo simbólico. A garatuja o grafismo infantil, fundamentando as conversações sobre o desenho e o traço, acolhendo os estudos de Moreira (2002), Derdyk (1989; 2007) e Skliar (2014).

Dando sequência, em um terceiro momento, expressar o movimento e corpo dentro das possibilidades da dança contemporânea, visto que, a dança assim como a arte contemporânea integram várias técnicas e modos de estar, sendo estes contempladores com o aporte bibliográfico de pesquisas que trazem o corpo na

dança, o movimento e a dança contemporânea com o aporte de José (2011), Martins (2010), Muller (2012) e Gadelha (2010). Mapeando, relacionando os possíveis 'entre' a dança e o desenho, incitando essa fronteira do 'entre', construindo corpos pensamentos no conceito de Transversalidade Gallo (2007) mobilizando os estudos dos filósofos franceses Deleuze e Guattari (2011) com o conceito rizoma.

### 3 DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

#### 3.1 CONSTRUINDO MAPAS: AS CONVERSAÇÕES QUE ACONTECEM 'ENTRE'

Dentre as possibilidades de conversações sobre a dança e o desenho, podemos mapear alguns modos de operar 'entre' as linguagens. Esse mapeamento se propõe a caminhar, ora por caminhos conhecidos – artistas no qual acompanho os processos poéticos, bem como aqueles que tive a oportunidade de conhecer pessoalmente - e ora por caminhos desconhecidos, nos quais as leituras fomentaram encontros.

São campos fluidos que passam entre as barreiras das produções e compartimentações dos saberes, agenciando nesse mapa que não é dado, mais é aberto as transversalidades e as bifurcações do caminho, abraçando os meios em vias errantes.

##### 3.1.1 Degas e Carybé

A dança e o desenho podem ser a princípio notados como um meio para capturar o movimento com o uso do traço, desenhando os rastros suscitados durante a dança. Dentre essas relações o corpo que é ativo no movimento, não é o mesmo corpo que está ativo no traço, logo há uma relação que busca contemplar a representação do movimento no traço.

Nesse acionar de ver e traçar, podemos notar os vestígios do gesto da dança, na visualidade expressiva do desenho, aspectos de fluidez, de torção de movimentação, intenção corporal e muscular, a não inércia da representação, tendo como exemplos os trabalhos de Degas e Carybé.

Edgar Degas (1834-1917) artista do século XIX, pintor e escultor tornou-se conhecido pelas inúmeras representações de bailarinas, e assim,

Ele não se interessa pelas bailarinas por serem moças bonitas. Tampouco parece importar-se com o estado de espírito delas. Olha-as com a objetividade desapaixionada com que os impressionistas olham uma paisagem à sua volta. Importante era o jogo de luz e sombra sobre a forma humana, e o modo como podia sugerir movimento ou espaço (GOMBRICH, 2012, p. 527).

Degas tinha como objetivo tracejar o movimento, como expresso no livro “Degas dança desenho” do poeta e ensaísta Paul Valéry (2003). Os processos aconteciam em torno do desenho – a “observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. [...] tem o desenho como fim e como meio simultaneamente” (VALÉRY, 2003, p. 61). (Figura 1).

**Figura 1** – Edgar Degas. Duas bailarinas descansando, 1986, carvão sobre papel, 74x78,5 cm, coleção particular.



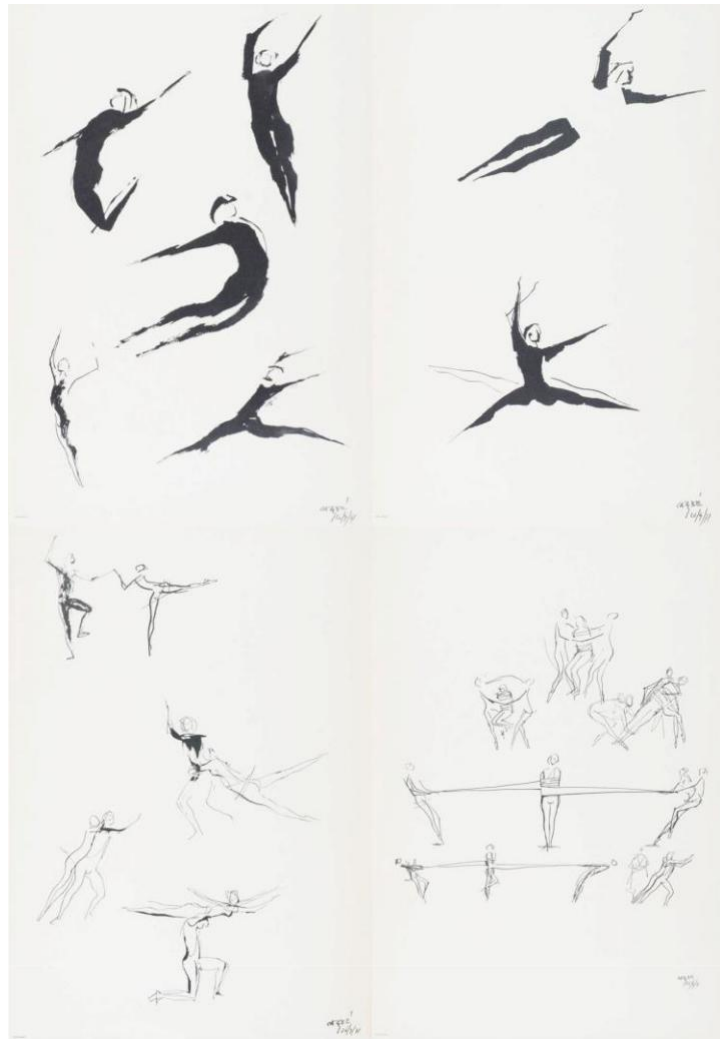
Fonte: (VALÉRY, 2003, p.103)

Nas aproximações com a rotina de ensaios, estudos e apresentações de Ballet Clássico, “Degas tinha a oportunidade de ver corpos de todos os lados e nas mais variáveis atitudes” (GOMBRINCH, 2012, p.527). Nesse ato de desenhar, “o artista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se como se todo o seu corpo fosse um acessório de seu olho (VALÉRY, 2003, p. 66).

Neste breve trecho acima, Valery (2003) descreve o ajeitar-se do corpo em prol do olhar, cabendo aqui uma inquietação, na própria premissa sobre quem se movimenta - o dançarino – e, quem captura o movimento em traço – o pintor. Por este ângulo, o corpo de quem desenha não está a se movimentar? Caberia ao corpo ser um acessório ao olho?

Nessa perspectiva dos acontecimentos ‘entre’ ver e traçar Carybé (1911-1997) artista Argentino naturalizado no Brasil, produziu em 1971 uma série de desenhos após assistir os ensaios de dança de Rudolf Nureyev no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no qual apresentaria o espetáculo Apollon Musagète, com música de Stravinsky.

**Figura 2** - Carybé. Gravuras do Álbum de Nureyev, editado pela Sabiá e impresso pela editora Vozes, datado de 1972.



Fonte: @InstitutoCarybe, (2020).

As sequências de desenhos de Carybé (1971), gestam a captura de um momento, são traços rápidos que suscitam as forças da execução. É possível perceber as vibrações canalizadas, as energias que fogem nas pontas dos pés, braços e cabeça. A intenção das representações são traços vivos, cuja inércia ou o detalhamento da figura do bailarino não daria conta (MARTINS, 2010). Com isso:



As sensações expressas pelas figuras dizem mais respeito a um rastro intensivo de forças do que a uma justaposição de formas representadas. Desenhou mais a sensação da dança do que a sucessão técnica de seus passos codificados. Extraiu do percebido aquilo que é menos óbvio e visível. A isso Deleuze chamou percepto e afecto. Tornou visíveis e sensíveis forças imperceptíveis (MARTINS, 2010, p. 118).

Martins (2010) dentro da filosofia das diferenças em Deleuze e Guattari, aciona o “plano afectivo da existência, [...] para designar a sensação (o contrário do sensacional) como o encontro de uma onda que percorre o corpo com as forças que agem sobre ele” (Martins, 2010, p.109).

Ao escrever sobre o encontro e os afectos que percorreram o artista visual e o dançarino, no artigo “Dança, corpo e desenho: arte como sensação”, Martins (2010) já aborda um caminho no qual a dança e o traço não fixam nas formas, mas, dão a ver as potências, as forças que fogem da capacidade de execução plena dos movimentos e do traço. A “noção de força encontra-se aí compreendida como a instância que deflagra a sensação” (MARTINS, 2010, p.108). E também, para ele,

[...] não é que uma coisa ou pessoa se transforme em outra. Trata-se de algo que se passa “entre”, de um ao outro. Esse algo é a sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade. Tal é o que se define por *afecto*. Para Deleuze e Guattari, apenas a vida cria essas zonas onde ‘turbilhonam os vivos’. Por sua vez, apenas a arte pode atingi-la e penetrá-la em sua empresa de cocriação (MARTINS, 2010, p.109).

Percebe-se então que Martins (2010) enfatiza que, Carybé transpassa em seus traços uma potencialidade que vai além das representações do movimento, acolhendo em seu percurso as sensações entre corpos. O Álbum de Nureyev produzido em 1971 por Carybé, expressa as relações, experiências e acontecimentos, com forte representação do cotidiano. Essas vivências, compreende o trabalho de Carybé, sendo marcado pelos anos que viveu na Bahia, pitando as sensações de sua aproximação com as culturas Afro-brasileiras, na capoeira, no samba de roda, no Candomblé, e no obá de Xangô.

**Figura 3** – Carybé. Capoeira, 1991, nanquim sobre papel aguada. Instituto Caribé.



Fonte: @InstitutoCarybe, (2020)

### 3.1.2 Heather Hansen

A artista e bailarina Heather Hansen utiliza seu corpo como ferramenta, ao passo que, o corpo que desenha, em seu processo, é o mesmo corpo que dança, que está entorno de si, em si as sensações.

**Figura 4** - Heather Hansen, Explorando interseções, 2016.



Fonte: Fotografia de Justin-Sullivan (2016). Plataforma digital Fluoro.

Os gestos são componentes de seus trabalhos artísticos e experimentais, como exemplo podemos citar o trabalho '*Emptied Gestures*' (2014) na qual Hansen, com seus gestos orgânicos, explora as formas obtidas com a transposição dos movimentos vitais do corpo, como a respiração, “uma espécie de dança ritual realizada com o corpo e cujos gestos são refletidos plasticamente no rolo de papel, dando origem à união da performance em dança e pintura como se fosse uma sequência dinâmica de yoga” (VICENTE, 2018, p.90, tradução nossa).

**Figura 5** - Fotografia tirada no final da performance *O valor de uma linha*, na Galeria Ochi em dezembro de 2013



Fonte: (VICENTE, 2018, p.16)

**Figura 6** - Heather Hansen, Explorando interseções, 2016.



Fonte: Fotografia de Justin-Sullivan (2016). Plataforma digital Fluoro.

O respirar é potencializado no encontro do corpo com a tela, tornando os gestos uma meditação em movimento, uma mescla de *corpus*, o corpo da artista com o corpo da tela. Os conceitos aspirados nos trabalhos de Hansen, têm forte influência da dança Japonesa *Butô*. Essa prática surge como um movimento pós guerra na década de 1950, tendo como nomes propositores Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno (VICENTE, 2018). Ainda sobre esta relação apresentada:

Ohno e Hijikata se opõem ao uso do corpo, da dança, como manifestação de virtuosismo técnico, e é por isso que eles se aventuram no caminho da aspectos ontológicos do corpo humano, na busca de uma estética que fosse possível refletir, do corpo, e os aspectos da alma. De *Butô-Thai*, a união corpo-mente no dançarino, que executa sua dança sem coreografia fixa para que esteja ciente do que acontece em seu corpo, em seu ser, tanto mental quanto fisicamente e espiritualmente. A totalidade do ser, o ambiente espacial e os movimentos não são dissociados da unidade que compõe o show; nesse estado de não objetificação, o corpo, a mente e o espírito do dançarino não escolhem, mas são Um, com esse espaço e naquele tempo específico, a Totalidade (VICENTE, 2018, p.91 – 92, tradução nossa).

Ao acionar as práticas de yoga, o corpo passa a fluir no ato de encher-se e esvaziar-se conectando-se com o ser, que o *Butô* propõe. A artista Heather Hansen também traz influências da pintura de ação do Grupo Gutai e dos afrescos renascentista, assim como alguns artista do século XX, como Jackson Pollock, Yves

Klein, Carole Schneemann, Janine Antoni e Pina Bausch, e ela o faz, com movimentos pioneiros na dança contemporânea, - narrativas entre dança e teatro - e Nina Dipla, dançarina da companhia de Pina Bausch, foi umas de suas (VICENTE, 2018).

Ao mapear as várias bifurcações dentro do trabalho de Hansen, é possível afirmar uma multiplicidade de territórios que vão sendo sedimentados em sua caminhada como artista, maturando e construindo os gesto dos trabalhos expostos.

Compreendemos que as afetações no ato performático da dança e desenho, é enviesado pelas fugas que a artista constrói no próprio desterritorializar das experimentações, mesmo caminhando em territórios prontos, ou emergentes nos quais se constrói sempre na fluidez dos campos.

Em entrevista a Ochi gallery (2014), Hansen expõem uma vivência com Nina Dipla:

Eu estava em uma oficina de coreografia em Paris com uma das minhas professoras favoritas, Nina Dipla, e ela nos pediu para criar uma frase de movimento. Depois disso, ela nos pediu para restringir a mesma frase dentro dos limites de um cubo imaginário do espaço. Adorei esse exercício porque apenas ter essa restrição dava à improvisação uma forma de aderir e uma tensão dinâmica que era muito mais interessante para mim do que a improvisação sem objetivo (HANSEN, 2014).

Nessa fato exposto acima, a artista busca direcionar como a própria improvisação, que atravessa seu trabalho, também encontra-se dentro de algumas circunstâncias, pontos que vão compor os eixos direcionais, podendo exemplificar os planos – baixo e médio - no qual o corpo se movimenta, a posição e área do papel, no qual ela vai lidando com essas ‘impossibilidades’ para acionar no corpo outras possibilidades de dança e de gesto.

### 3.1.3 *Segni mossi* e Nós em traço.

**Figura 7** – Inércia. Marca deixando o pulso/braço em uma pequena bola.  
Treinamento *Orange do Segni mossi*, Casa Hoffman, Curitiba (Pr).



Fonte: Foto de Camila Oliveira Sobreira. Acervo pessoal 2019.

O primeiro contato com o projeto *Segni mossi* foi nas aulas de Estágio Supervisionado no curso de graduação em Artes Visuais, pela Universidade Estadual de Maringá. As propostas deste coletivo motivou a prática de dança, e a busca de um corpo ativo no movimento, no qual se impulsionou a está pesquisa.

O projeto *Segni Mossi* (2020), teve início em 2014, em Roma na Itália, e é formado pelo artista visual, autor e ilustrador de livros infantil, Alessandro Lumare e, pela bailarina e coreógrafa Simona Lobefaro. Suas propostas, sendo várias delas apresentadas em sua home page, nos proporciona a pensar outros meios para desenhar, por exemplo, o envolvimento e exploração do corpo nos processos.

O projeto, além disso, promove ações sociais por meio da arte, em escolas públicas em Roma, junto com a parceria da *Mus-e Italia*, bem como também, promove cursos e workshops em vários países. No ano de 2019, o 'Coletivo Nós em traço', promoveu junto com a casa Hoffman em Curitiba (PR), dois treinamentos do projeto *Segni Mossi*, sendo estes o *Pink* e o *Orange*, os quais, tive a oportunidade de participar. Segue algumas anotações feitas durante e após o treinamento, no qual, nestes trechos compartilho um mapear como pesquisadora atravessada pelos acontecimentos.

As experiências vivenciadas durante os treinamentos defrontaram vários pontos sobre a própria concepção da linha, sobre a pulsão que transcrevemos, a qualidade e subjetividade que um gesto comporta.

A dança, explorada aproxima-se das concepções presentes na contemporaneidade, ao passo que fomenta a consciência corporal, o estar ali, disposto a explorar o corpo, por meio de experimentações que não são fechadas, mas advêm de um acompanhamento, meio de guiar as propostas que acionam o corpo pensamento, um incorporar.

O campo do imaginário, do movimento e traço, é atravessado pela ludicidade da potência infante, são – ondas, canoas, florestas, vagalumes, fábricas, máquinas, nuvens, embriaguez, árvores, a ação de voar ou de ser as paredes de um teatro. Esse lugar da imaginação são linhas de fuga, que vibram e fazem fugir e torna o tão real para despir-se a ser nuvem, canoa, onda.

A construção de narrativas, a imaginação, ludicidade e dramaticidade no processo. Nós adultos precisamos nos desprender do ego, do movimento bonito, para simplesmente apreciar e se permitir estar presente, como um convite para a brincadeira? Já as crianças, acreditam com todas as suas forças, sua imaginação, faz o ‘fazer de conta’, um experiência real. Logo a linha, o traço medroso passa a ser realmente medroso, mas essa característica não está apenas na qualidade do traço, ela é real no corpo na mente, no momento da ação.

Alessandro comenta que as propostas são pensadas e planejadas e aplicadas com as crianças, mas que eles – como docentes - não estão lá para ensiná-los mas para investigar junto (Anotações da autora, 2019).

**Figura 8** - Gotas: têmpera no grande cartão. Treinamento Orange do Segni mossi, Casa Hoffman, Curitiba (Pr).



Fonte: Modificada do acervo pessoal. 2019.

Como controlar as gotas de tinta sobre o papel? Cada ponta do cartão grande era destinada a uma pessoa... a jogada era lidar com o fluir da tinta, nesse momento somos um coletivo que compõem em meio as proposições do movimento, o traço é acionado pelo subir, descer, pular, ou entrar debaixo do papel.

No final dessa proposta, pudemos caminhar sobre os rastros dos pingos de tinta, das marcas construídas em coletivo. Pode se perceber as variações das intenções que foram postas - podemos direcionar os movimentos, ou seguir o impulso proposto pelo outro, ou caminhar com o tempo da linha - destacando as pontas dos cartões que ficaram em branco, e outras preenchidas. Logo, o que se pode pensar sobre essas variações, sobre os atos de conduzir ou de ceder, de compor junto ações/intenções diante da liquidez da tinta em uma superfície que tende sobre a força da gravidade?

**Figura 9** - Gotas: têmpera no grande cartão. Treinamento Orange do Segni mossi, Casa Hoffman, Curitiba (Pr).



Fonte: Acervo pessoal. 2019.

*Segni mossi* destaca em sua *home page* que o desenho e a dança se desdobra sobre as fronteiras da linguagem, e convida a redescobrir outros modos, campos possíveis de experiências e imprevisibilidade para estar corporalmente e cognitivamente presente no ato.

As barreiras da visualidade. Como dançar e desenhar com os olhos vendados? A interrupção da visão – em algumas propostas - impulsiona a seguir a linha do pensamento, ou até mesmo nos permitir vibrar outros sentidos para desenhar – como se tivéssemos olhos nas costas – de todo modo, as propostas criam campos possíveis de experimentações por meios distintos, encontros que podem acontecer algo, no qual não esperávamos.

Essas experimentações guiadas, vão mobilizar o trabalho coletivo, as propostas advêm de reconhecer a si, bem como o outro, e no espaço no qual habitamos e compartilhamos, logo, o guiar é um meio de



construir pontes entre os movimentos que me atravessam, e reverberam no espaço com o outro.

Estar ali é, não precisar resolver problemas o tempo todo, mas, explorar a sensação de incomodo, e lidar com a variação do equilíbrio (Anotações da autora, 2019).

São processos que nos convidam a investigar. Como um receptáculo que ora recebe, e ora promove, improvisa, corporifica o ato na dança e no desenho, e, está disposto a compor-se com as fragilidades e facilidades que atravessam o corpo.

Podemos desenhar apenas com um papel branco? Podemos dançar como linhas? Podemos desenhar voando?

**Figura 10** – Nuvens. Movendo-se em grupos sob uma grande folha.  
Treinamento *Pink do Segni mossi*, Casa Hoffman, Curitiba (Pr).



Fonte: Modificada, do acervo pessoal. 2019



Fonte: Modificada do acervo pessoal. 2019.

As experiências desse treinamento nos proporcionaram uma fuga no mapa, as garatujas passam do estado de andantes, e agora podem voar ou encontra-se nas dobras, nos arranjos entre o eu o outro.

O coletivo Nós em traço de Curitiba (PR), foi responsável, como já mencionado, pela organização do curso de formação realizado pelo *Segni Mossi*,

visto que, uma das vertentes do Nós em Traço é promover treinamentos para professores, articulando também a relação entre várias linguagens.

Nós em Traço é formado por mulheres, mães e artistas: Alessandra Lange (bailarina e fisioterapeuta), Ana Paula Luz (artista visual e arte educadora), Juliane Engelhardt (bailarina e ilustradora) e Patrícia Machado (bailarina). E, com esta composição, como coletivo constrói propostas entre a dança, artes visuais e arte educação e, e propõem experiência de artes para as mães com os filhos, mas, podemos mencionar que o público principal são as crianças.

**Figura 12** – Coletivo Nós em Traço (Ana Paula Luz, Alessandra Lange, Patrícia Machado e, Juliane Engelhardt)



Fonte: @nosemtraco, (2020).

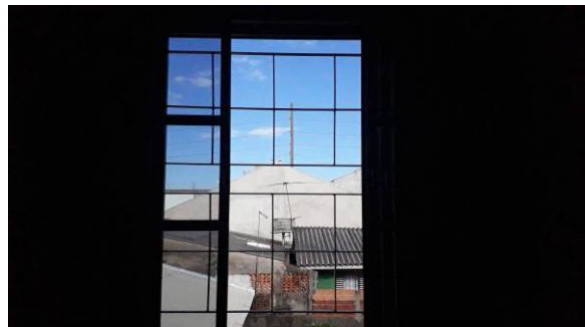
Na página do coletivo, podemos encontrar várias propostas de dança e desenho com crianças, bem como experimentações entre mães e filhos. São múltiplas vias de acesso ao corpo, ao traço e ao movimento. O coletivo, articula a potência infante junto a arte, mapeando e propondo caminhos possíveis de encontro, dando luz aos espaços de experimentação e investigação, fomentando

momentos de expressões e sensações, são aberturas para abarcar as singularidades e a coletividade.

### 3.2 DE QUE DESENHO FALAMOS, QUANDO FALAMOS DE DESENHO?

Abranger os possíveis do desenho nesse primeiro momento parece ser algo sensato. Olhe para sua janela, o que ela comporta? Linhas, curvas, vãos? Olhe fora dela, há fios de energia, texturas, arabescos nos portões, quais as formas dos telhados, há rastros de nuvens no céu? Edith Derdyk (1989) ao falar sobre o desenho em “Formas de pensar o desenho” contempla uma percepção que vai além do desenho sobre o papel, sendo então várias formas de abordá-lo, e, expõe que, há desenhos nas paisagem na qual vivemos, nos rastros que deixamos, bem como nos “[...] desenhos vivos da natureza: a nervura das plantas, as rugas do rosto, as configurações das galáxias, a disposição das conchas na praia” (DERDYK, 1989, p.20), são multiplicidades de desenhos que estão a nossa volta.

**Figura 13** – Monalisa Romanesi, Os desenhos em minha janela, 2020.



Fonte: Acervo pessoal.

E assim,

Tudo o que vemos e vivemos em nossa paisagem cultural, totalmente construída e inventada pelo homem, algum dia foi projetado e desenhado por alguém: a roupa que vestimos, a cadeira em que nos sentamos, a rua pela qual passamos, o edifício, a praça (DERDYK, 1989, p37).

Para introduzir esse tema sobre o desenho, solicita-se ao leitor que imagine alguém desenhando. De modo que, para esse momento, para além da imaginação, o leitor também é trazido para o corpo do trabalho. Caso deseje, pegue uma folha para que possa escrever ou desenhar o que lhe vem à mente – nos interessa aqui também dialogar com o seu pensamento/desenho do agora.

Este percurso imagético é possível por meio de nossas vivências e aproximações com o desenho, que, pendem para as visualidades que estamos familiarizados. Modos estéticos, assim como os suportes e apoios como: mesa, cadeiras e cavaletes, nos quais o corpo encontra-se acomodado, sentado, direcionando seu movimento aos braços, mãos e olhos que vão ao encontro do espaço do papel em branco.

Mario de Andrade, em sua texto: 'Do desenho', propunha que “o verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens” (ANDRADE, 1975, p.03). Esse desprendimento, também é fomentado por Flávio Motta, em 'Desenho e emancipação', no qual, o autor elucida que o ensino do desenho no Brasil abrange as influências neoclássicas ao passo que a Missão Francesa deixa suas marcas conceituais - cópia do real, representação proporcional sobre o que se vê - na concepção do fazer e do pensar o desenho.

Porém, as experiências e os conceitos na contemporaneidade, veem nas origens do desenho um modo de se desprenderem do conceito neoclássico e erudito, e assim, “apreende o desenho também como atitude, e não somente como ‘apenas coisa de lápis e papel’” (MOTTA apud DERDYK, 2019, p.19).

E assim, nos interessa pensar o desenho que se desloca da predominância do movimento do braço, da mão, do controle dos olhos ao delinear o traço, o desenho que buscamos está em todo o corpo, nos possíveis do corpo. Nesses questionamentos, abraçamos o grafismo infantil, “a relação física e sensorial que a criança estabelece com o desenho” ao passo que esta, “possibilita a experiência de novas realidades” (DERDYK, 1989, p.60).

A partir disso, questiona-se, como abarcar essa potência da infância em corpos múltiplos? Burlar as bordas que separam mente e corpo, bem como deixar-se contaminar com o 'entre' que possibilita esses outros campos que dão consistência ao desenho?

### 3.2.1 O ir e o vir na poética de Edith Derdyk

A linha vaza, escapa, agarra espaços pelas extremidades do corpo. O singular da linha plural ecoa nas ressonâncias matemáticas, nas distâncias desprezíveis da soma de todos os sonhos (DERDYK, 2018, p.11).

**Figura 14** - Edith Derdyk

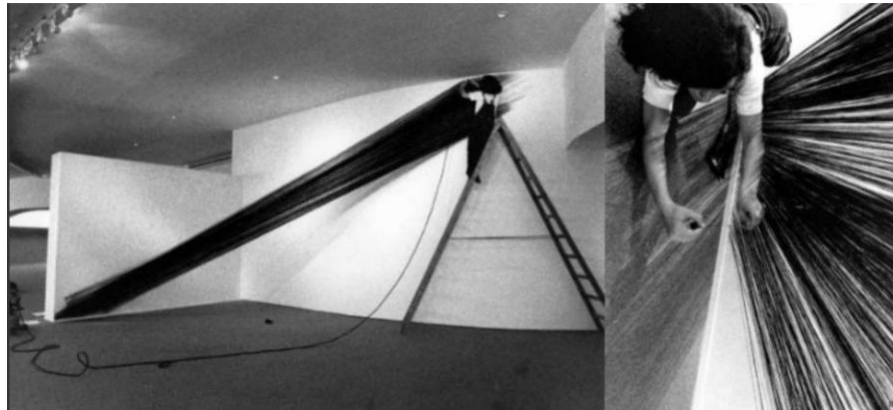


Fonte:@EDITHDERDYK, (2015).

Já perpassamos por alguns escritos de Edith Derdyk acima. Suas pesquisas, apresentam modos de pensar o desenho infantil destacando a energia vital que percorre o corpo na ação de desenhar das crianças, que, muitas vezes, passam por despercebidas. Os trabalhos de Derdyk em seu percurso como artista, educadora, autora, ilustradora de livros infantis, sobrevoa o desenho como campo investigativo que alça voos em outras materialidades possíveis. São esculturas, objetos, instalações ou livros, e o desenho, se compõe com as afinidades da autora de ver e perceber a linha no espaço.

Ao depararmos-nos com o trabalho da artista, temos a sensação de que o desenho não caberia mais no suporte tradicional da folha de papel em branco. O campo do desenho, é acionado por afetos que compõem outros mapas, que fogem das bordas e das margens. Porém, não é uma negação do papel, nem mesmo da linha sobre ele, mas, um desejo que percebe, e compõe a linha e o papel em outros modos.

**Figura 15** - Edith Derdyk. Tramas, Curadoria: Elida Tessler e Jaiton Moreira, Espaço Toreão, Porto Alegre 1998. Instalação 9.000 metros de linha preta, 5.000 grampos. 600x400cm.



Fonte: Foto de Rogério Ribeiro. (DERDYK, 2018, Pg. 10 -11)

Captar a linha no espaço é encontrar entremeios, que, nem sempre é percebido, são encontros entre as bordas, vãos, texturas que pairam no ar, cores e formas que dão contorno a essa linha imaginária – como a linha do horizonte. Quando olhamos o horizonte, vemos essa demarcação entre o que está na terra, e o que está para o céu, e se nos aproximarmos dessa linha veremos que ela se modifica e se distância.

São afeições perceptivas da linha que vão sendo acionadas nos encontros, gerando um campo de experimentação constante atravessado pelas linhas que se deixaram ver, que saltam aos olhos, e geram acontecimento. De modo que, “a linha não se esforça em representar, referenciar o mundo visível e material figurado: seres, animais, objetos. A linha simplesmente é” (DERDYK, 1989, p.148).

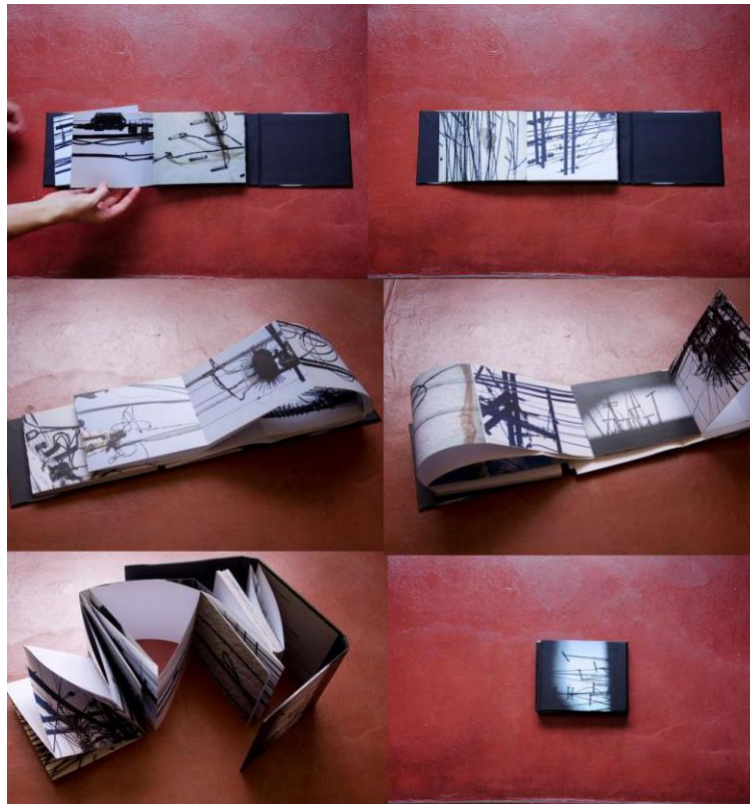
**Figura 16** - Edith Derdyk. Trama. Curadoria: Lauro Cavalcanti. Paço Imperial, RJ 1998. Instalação 15.000 metros de linha preta, 10.000 grampos.

**Figura 17** - Edith Derdyk, Veloz. Prêmio Brasília de Artes Visuais MAB. Foyer Teatro Martins Penna. Brasília 1998. Instalação 16.000m linha preta, 8.000 grampos. 600x700 cm.



Fonte: Foto [1] de Luciana Helena Zaremba. Foto [2] de Ruy Fachini. (DERDYK, 2018, Pg. 12 -13)

**Figura 18** - Edith Derdyk. Fiação. Livro de artista 2004. Edição independente A. Tiragem 100 exemplares. 9 x 250 cm.



Fonte: cargocollective.com, (2020).

Ela está ‘entre’ os corpos, são bordas que se encontram, são os fios de energia que pairam nos céus. Os livros, amontoados e sobrepostos na estante, são pilhas de papéis em brancos sobrepostas, que a aguçam a captura e a repetição. O livro de artista *Fiação* (2004), de Derdyk, comporta esses encontros que afetam os desenhos que não tem mais suporte, tem meios... que movimentam outros meios dentro da materialidade do livro de artista, são composições em dobras, no reorganizar das páginas que se prolongam, comunicam e alinham outras percepções.

A linha como acontecimento é o encontro da borda do corpo com as extremidades do fora. Derdyk, compõem a materialidade da linha por movimentos do seu corpo no espaço, e assim, o lápis, não é mais o prolongamento do braço. Os traços, agora, acionam um “[...] comportamento oblíquo que escorre pelas pontas dos dedos. Por entre frestas, a linha desafia, esculpida pela corrente de ar. [...] Ecos de existência

(DERDYK, 2018, p.11).

**Figura 19** - Edith Derdyk. Decline. Chaim Hanin Fine Artes Gallery. Nova York. EUA 2003. Instalação 8.500 metros e linha preta, 8.000 grampos, MDF 150x200 cm, 4 dias de montagem.



Fonte: Foto de Edith Derdyk, (DERDYK, 2018, Pg. 22 -23).

Metros de linha que vão e voltam, correspondendo a uma caminhada da artista sobre o espaço, a linha se faz corpo no corpo que vai e vem, correndo quilômetros, ganha força na pluralidade de si mesma, uma linha, várias linhas que agarram as paredes, o chão, o teto, sustentando outros corpos que se atrelam e compõem junto.

O corpo e linha são desterritorializados, o desenho vai para o espaço, ganha corpo, entre o corpo. A ação não é mais centrada na observação e controle da mão, são outros modos de desenhar e atar-se aos caminhos que se desdobram nas várias formas de desenhar, de gestar a linha. Temos um corpo aberto, perceptível e afetado. Nas obras presente na (Figura 20) e (Figura 21): 'Manha' (2005) e "Vendo Branco" (2005) a materialidade do objeto é composta por folhas de papel sobrepostas, o papel desenha, venta, cria espaços nos entremeios das sobreposições. São bordas de papéis que brincam no espaço, o papel não é mais suporte é materialidade, é desenho.

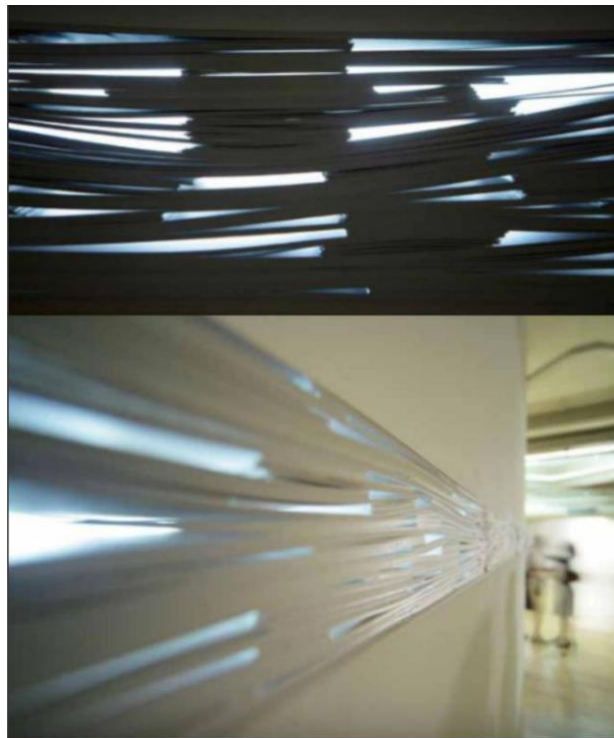


**Figura 20** – Edith Derdyk. Manhã. Artista convidada, Paço das Artes. Curadoria: Juliana Monechesi. São Paulo 2005.



Fonte: Foto de Denise Adams. (DERDYK, 2018, Pg. 36).

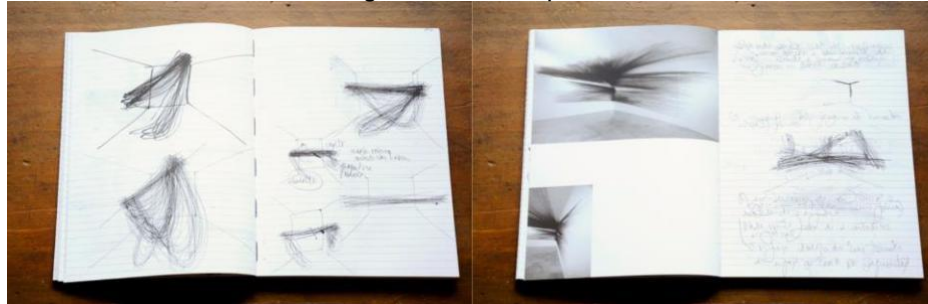
**Figura 21** - Edith Derdyk. Vento Branco. Artista convidada, Paço das Artes. Curadoria: Juliana Monechesi. São Paulo 2005. Instalação, 1400 folhas de papel alto alvura 66x96 cm. linha branca e agulhas de metal. 80cm altura x100x96cm.



Fonte: Foto de Denise Adams. (DERDYK, 2018, Pg. 36).

O que tem de transversal na poética de Edith Derdyk? São desejos que levam o desenho para uma experimentação constante, sempre tem uma linha a prolongar-se e desterritorializar-se nos ‘entres’ do corpo-pensamento-espço.

**Figura 22** - Edith Derdyk, *Desenhos*. – São Paulo. Edições A, 2007. Impressão Gráfica Águia – offset. Tiragem: 100 exemplares.



Fonte: Cargocollective, (2020).

### 3.2.2 O desenho como gesto

Nos questionamos aqui, o modo como essa linha acontece. O corpo é um receptáculo, substratos expressivos e ativos no desenho, a ação do gesto se compõe sem amarras, sem modelos esperados. Será esse um possível caminho para o traço, desenho andante, que dança?

Para Derdyk (1989), “O Ato de desenhar exige um poder de decisão” (DERDYK, 1989, p. 46), visto que, a ação transitória e ágil que o desenho lhe confere possibilita escolhas para reproduzir o que está mais latente naquele momento.

A pintura busca sempre elementos de eternidade, e por isso ela tende ao divino. O desenho, muito mais agnóstico, é um jeito de definir transitoriamente, se posso me exprimir assim. Ele cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto (ANDRADE, 1975, p.04).

O gesto carrega a potência da ação, a uma clarificação do pensamento, uma busca pela corporeidade das linhas no agora - sendo a linha uma das principais estruturas do desenho. E também, o gesto, presente nas produções de arte na contemporaneidade vêm ramificar os campos possíveis do desenho, essa ação das linhas de fuga explorada pelos artistas, atravessa o desenho das crianças.

O desenvolvimento do grafismo infantil comporta estudos sobre os primeiros traços das crianças, as garatujas, vão se modificando conforme a capacidade

motora e simbólica. É importante ressaltar que ao percorrer o desenvolvimento do desenho infantil, não estamos buscando uma finalidade figurativa, mas uma ação de desenhar que mobiliza todo corpo. O gesto, que acontece pela própria necessidade do movimento, “pelo prazer de rabiscar, de gesticular, de se afirmar. O grafismo que daí surge é essencialmente motor, orgânico, biológico, rítmico” (DERDYK, 1989, p.56).

O traço, se projeta em todo o corpo durante a ação. Moreira (2002), expressa que “é visível a concentração, do corpo inteiro presente no ato de brincar de uma criança. É a sensação de estar inteiro no que está realizando” (MOREIRA, 2002, p.33). Logo, o desenho da criança é vivido no corpo, com movimentos, sons e gestos “muitas vezes, o estímulo motor se sobrepõe ao estímulo visual: atrás de um rabisco caótico pode existir um desenho elaboradíssimo. Quem não acompanhou seu processo de realização, jamais poderá adivinhar de que se trata” (DERDYK, 1989, p.68).

Compreende-se então que, a criança, ao desenhar, explora todo o espaço, o que lhe cerca se torna suporte, ora para linha, ora para o corpo. A criança traz todo o corpo em suas ações, que se encontram em investigações constantes. Ao desenhar, ela pula, canta, corre, experimenta novos ângulos, novas formas de apoiar o corpo, a linha vira rastro, uma materialidade entre o espaço e o tempo do desenho.

São tempo de afeições perceptivas:

O tempo das crianças não é unidimensional. Não acontece por concentração, disciplina, esforço, aplicação, dedicação. Acontece por animalidade. Se prefere, para não ofender os demasiados humanos, acontece por uma animalidade de afeição perceptiva. Afeição perceptiva: quando os ouvidos estão abertos, quando o olhar está aberto, quando a pele está aberta, quando o mundo chega incontinente a um corpo que o recebe sem escrúpulos, sem armadilhas, sem jurisprudência (SKLIAR, 2014, p.165).

Complementamos com MOREIRA (1991), que destaca o gesto, e a as aproximações do grafismo infantil, na produção contemporânea. Segundo a autora:

O gesto da criança, recriado a partir do repertório do adulto, para levar à discussão estética. Para o artista contemporâneo a reconquista da garatuja é uma maneira de repensar, de discutir as relações da arte com a vida, uma maneira enfim, de resgatar o universo poético do jogo simbólico. Para esta discussão ele precisa das estruturas mentais próprias do pensamento formal. Porém pretender que a criança permaneça na garatuja, em função de

preservar a espontaneidade do seu gesto, é impedi-la de crescer (MOREIRA, 1991, p.42).

Assim como exposto acima, o gesto que descrevemos no desenho infantil, pode ser arrastado para outros momentos de criação. Podendo ser conceituado por educadores e artistas de modo sensível junto ao trabalho de arte/educação com as crianças, bem como construir novos territórios de produção de subjetividade no traço, são potências frente as normatizações e padronizações que envolvem os pré-julgamentos do desenho.

Outro ponto a se destacar, é que o gesto que faz vibrar, ritmar a pulsão motora biológica e mental não pode se fixar na espontaneidade eterna, nem mesmo perder-se no livre fazer. Precisamos colocar-nos em uma busca de modos para potencializá-la nos tempos distintos de vida. Logo não podemos prendê-lo na caixa do tempo. Assim como não podemos inibir as crianças de associar as formas, e compor simbolismos, conceitos, os processos de atualização das afeições vão sendo percebidas e capturadas. E assim, “O tempo do desenho corresponde a um tempo mental e emocional onde prevalece o ritmo individual de execução. No jogo do desenho o tempo e o espaço são transformados” (DERDYK, 1989, p.73).

Não podemos aboletar o gesto em sua espontaneidade, o que podemos retirar desse tempo da garatuja é a capacidade afetar-se, de ordenar-se com o seu ritmo, seu tempo emocional e individual na sua produção, que vai de dentro para fora. Compreende-se esse encontro como potência, são heterogeneidades que arrastam ambos para outros modos de ser e estar no mundo, não requer imitar, nem estar sobre. A potência não é hierárquica (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

### 3.3 A DANÇA CONTEMPORÂNEA E SEUS CAMPOS POSSÍVEIS

A dança contemporânea constitui-se nesse campo investigativo entre as artes. Suas fronteiras, se articulam como potência. A dança abraça inúmeras formas de expressão, ação, movimento ou até mesmo a inercia... são outros modos de acionar o corpo dançante. As transversalidades acionadas envolvem os corpos e suas multiplicidades expressivas e heterogêneas, em que a estética, se multiplica em inúmeras poéticas, em um campo aberto para construção de outros modos de estar no mundo.

Segundo José, a dança contemporânea:

É composta pela reunião de uma considerável diversidade de estilos, movimentos e técnicas. A arte reflete o seu tempo, o pensamento dos artistas da época, a subjetividade individual e coletiva, a heterogeneidade da sociedade atual, privilegia aspectos relacionados à interdisciplinaridade, o pluralismo estético e a alteridade, dentre outros (JOSÉ, 2011, p.3).

Desse modo, a sociedade contemporânea vai proliferar “técnicas contemporâneas de dança [...] que implicam na possibilidade de construção de novas e diferentes experiências estéticas” (JOSÉ, 2011, pg. 01), acarretando em um campo investigativo que não tem um conceito fixo que possa abranger os variados modos de ser e estar na dança contemporânea.

Logo, como articular as complexidades que acionam a dança contemporânea? Estas variações provenientes pelos variados movimentos, abordagens, estilos e técnicas corporais, podem gerar resultados múltiplos dentro desses campos de pesquisa e produção, “a dança contemporânea não é uma junção de práticas fechadas. Ela se faz e se refaz em mutação no encontro com outros segmentos artísticos” (GADELHA, 2010, p.34).

Para Gadelha (2010), a dança contemporânea acontece em vias de ‘agenciamentos’, conceito de Deleuze e Guattari (1997) no qual se constitui nas múltiplas relações, sem hierarquias, abrangendo os enunciados sociais, políticos tornando a dança contemporânea sem uma “substancialidade fixa” (GADELHA, 2010, p.40). São relações e encontros que arrastam, conjugam e contaminam-se, podendo ser pessoas, *affectos*, ideias e outras danças.

Pensar a dança contemporânea por meio de agenciamentos, nos permite abraçar aos substratos que nos inundam nesses campos de *corpus...* que nos afetam, e transpassam o corpo na dança contemporânea, na arte. Assim, como podemos pensar o corpo e suas estéticas na dança contemporânea?

### 3.3.1 Pistas para pensar o Corpo e o Movimento na Dança Contemporânea

Nessa conversa sobre a linguagem expressiva da dança, buscamos abarcar o corpo e o movimento nos atravessamentos da dança contemporânea. Segundo Gadelha (2010, p.66), a “abordagem da dança” contemporânea “permite a cada um executar os movimentos escutando seu corpo, indo até onde ele pode – um trabalho

cujo limite centra-se em suas próprias possibilidades,” o escutar, e o olhar para dentro é um modo de acionar o corpo que dança.

As direções voltam-se para si, e assim, a comparação do corpo na dança contemporânea, vai tornando-se cada vez mais complexa, lidando com uma memória múltipla, acionada por vários códigos singulares e culturais.

Nesse corpo, temos um tônus que é próprio, a singularidade na dança contemporânea contempla o efêmero e as pulsões. Somos seres movidos por desejos, sentimentos, tristezas, cansaços, e por fantasmas do passado e potências que vibram o corpo no presente latente e vivo. São estados de corpos, “a dança contemporânea, é cravada no corpo que a faz ‘viva’” (GADELHA, 2010, p.66).

De um modo mais pedagógico, Odile Duboc citado por GADELHA (2010), aponta que a forma - no corpo - ganha um espaço imaginário, o trabalho passa de uma posição, em que alguém mostra o movimento e o outro reproduz, para um trabalho no qual os corpos são direcionados para as sensações do movimento durante o movimento.

Esse caminho é feito por Luciana Paludo (2020) em uma *live* nomeada de ‘Degustação de movimento’. A docente aborda a percepção em vias de sugestões de movimentos, o mergulhar das mãos em uma bacia com água, o segurar de uma caixa e sua densidade. Questionando as vias para o corpo acessar essas sensações, sendo a imaginação, a memória da fluidez da água, ou até mesmo, colocar-se em frente de uma bacia com água ou caixas – blocos –, são meios de acionar essa sensação no corpo, e, construir uma memória corporal que sente e aguça o movimento.

Comumente encontramos relatos que descrevem as diferenças que comportam a mesma dança, sendo dançada por dançarinos diferentes, ou, até a mesma pessoa dançando a mesma coisa em momentos distintos. Um corpo que acessa o próprio imaginário, e que é capaz de afetar-se na dança e agenciar-se em linhas de afetação.

O corpo que dança se faz presente na corporeidade acionada. A dança se dá no corpo disposto e aberto sobre as vias de expressão, prestes a desatar de si, como fuga das linhas retas, que bifurcam na potência do corpo que dança (GADELHA, 2010).

O corpo que vibra não é exclusivo da dança contemporânea, e abarca os modos antecedentes. Mas, o corpo na dança contemporânea, faz de si “uma matéria

matizada que constitui nela mesma, estados de corpos que ela poderá conjugar” (GADELHA, 2010, p.71). E assim, tatear as vibrações subjetivas rítmicas de sua própria corporeidade para estar presente no corpo dançante. Os movimentos, são então mais subjetivos, e podem vir de um trabalho subjetivo e sensível junto a técnica. Com isso,

Ao abrir o corpo para as forças subjetivas, a dança contemporânea rompe com aspectos do belo, do corpo ideal, vê-se que os movimentos vão “alargando e esgarçando a estrutura acadêmica clássica. Reapropriando-se das posições acadêmicas de dança, ela lhes destrona de seu valor de príncipe explorando seus contrários” (GADELHA, 2010, p.74).

O corpo como meio ativo na dança, carrega em si um conjunto de princípios estéticos, que vão sendo constituídos em uma ‘memória do corpo’. São reflexos de modalidades técnicas ou correntes formativas em dança, que vão engendrar essa memória, um arquivo corporal (LOUPPE, 2000).

Na referência clássica, o corpo articula-se sobre códigos presentes na dança clássica. A elaboração corporal é direcionada mediante esses princípios estéticos, que engendram uma execução/direção geral para todos, podendo ser avaliada dentro dos códigos que ela comporta.

Gadelha(2010), apresenta algumas características dos movimentos que se conjugam na dança contemporânea, abrangendo qualidades expressivas clássicas, porém, em direções nem sempre exploradas. Percebe-se que, a dança, abraça o incomodo em sua plenitude, “no agenciamento clássico, o estado de equilíbrio estável e simétrico tende a abrandar o trabalho das forças e apagar qualquer vestígio de esforço” (GADELHA, 2010, p.75).

No entanto, outros modos de visualização vão sendo contemplados na dança contemporânea, comumente o esforço e a respiração, palavras e sons, vão sendo acrescentados. A gravidade, é abraçada no campo expressivo, citando estudos de “ ‘Fall and Recovery’ (queda e recuperação)” de Doris Humphrey (GADELHA, 2010, p.75). O chão, a horizontalidade e a verticalidade, a fluidez, a perda, a recuperação do eixo, o desequilíbrio que joga com a gravidade, as sonoridade de um corpo expressivo, a abertura para a tensão, compõem um corpo atado as múltiplas forças, os corpos se conectam, o contado é vivo é ... conjugado.

Para Ciane Fernandes (2003) “técnica não é imitação, mas sim direcionamento criativo, conectando os impulsos pessoais às demandas do ambiente” (FERNANDES apud JOSE, 2011, p.5). Sendo assim, os agenciamentos na dança contemporânea, se valem de várias técnicas, JOSÉ (2011) contempla algumas com:

As técnicas tradicionais tais como Martha Graham (contração e relaxamento). [...] Além de outras técnicas tais como a capoeira, ginástica de solo, tai chi chuan, yoga, meditação, técnicas circenses, danças folclóricas e populares, artes marciais, ginástica rítmica e aeróbica, clown, atividades cotidianas tais como andar, correr, etc. Acrescentando a essas, técnicas de interpretação teatral, canto, mímica, pantomima e técnica de voz. A inserção da educação somática com os princípios de organização do corpo para a preparação corporal e os fundamentos sendo utilizados para as criações artísticas (JOSÉ, 2011, p.9).

Como exposto acima, são múltiplos modos de acionar o corpo. Dentre as variáveis técnicas, contempladas por José (2011), a somática - composta por várias vertentes -abordam uma pedagogia de consciência do corpo e do movimento, uma autonomia singular (FORTIN, 2011).

Outra prática que contribui muito para a dança contemporânea, bem como o corpo que dança, é a improvisação, podendo ser: coletiva, estruturada, guiada, em espetáculo, ou contada e improvisação ou improvisação em tempo real. A improvisação difere da coreografia - no qual os movimentos estão escritos previamente - na improvisação, não sabemos o que há de vir, ou quais agenciamentos, sentimentos, corpos imaginários, espaços e vazios vão atravessar. Não há uma estética para preencher o corpo, mas um vibrar com as forças e afetos singulares que pedem passagem no corpo que dança.

A improvisação não é um palco para julgamento de qualidades estéticas, mas um modo de “deixar-se tomar”, pela escuta. Os ritmos, os corpos que o cerca no espaço, as possibilidades o desconforto, a inercia, a tensão, o desequilíbrio, o cansaço, a tontura, é um esgotar das repetições das memórias já constituídas por partes do corpo, “exercitando os sentidos adormecidos do corpo-dançante – reativando os corpos, por exemplo, com exercícios que conduzem a liberação de um certo controle de si” (GADELHA, 2011, 93).

Os caminhos sobre os possíveis do corpo da dança contemporânea arrastam consigo não apenas os corpos que dançam, mas o espectador e os espaços. Muller



(2012), expressa que a migração da dança para outros espaços, abraça e aproxima o outro, são pontes construídas entre a dança e a vida, questionando o lugar da dança, que agora vai até o público, fora dos palcos ou o público vai para o palco e sente-se cada vez mais próximo, bem como convidado a construir junto os sentidos.

Muller, (2012, p.70) questiona os espaços da dança, e nos convida a pensar que espectador se constrói e é construído por essa dança, um espectador que não ocupa mais os espaços pré-estabelecidos do teatro, um espectador que está em múltiplos lugares, sendo estes institucionais ou não.

Diante desses agenciamentos múltiplos na dança contemporânea, é possível perceber as transversalidades que o corpo pode acionar nas propostas em dança, e conferindo outros modos de afetar e ser afetado.

### 3.4 A ARTE/EDUCAÇÃO, E O FAZER COM

Como essas conversações acionadas sobre desenho e o gesto, o corpo e o movimento que desponta na arte contemporânea podem articular-se na arte/educação? As manifestações artísticas na contemporaneidade, nos apresentam esse modo exploratório que abraça a multiplicidade nas ações e expressões na arte, e assim, não temos mais uma metodologia fixa sobre os fazeres, mas uma gama de metodologias, que se entrecruzam e se mesclam, junto a áreas distintas do conhecimento.

A própria metodologia acionada nessa pesquisa, já confere um modo de olhar ‘entre’ as áreas do conhecimento, abrangendo tanto as produções como as disseminações dos saberes na transversalidade que foram compostos pela “imagem do rizoma como uma possível metáfora curricular, partindo de uma concepção transversal e não disciplinar” (GALLO, 2007, p.1).

A transversalidade dentro da linha filosófica de Deleuze e Guattari (2011) é um conceito que visa mobilizar na educação linhas rizomáticas. São aberturas para o encontro, as linhas não ocupam seus territórios específicos, elas escapam, se dobram, desviam, se atam, convertem e conjugam em campos distintos, lidando com a “realidade” que “é multiplicidade” que “é diferença” (GALLO, 2007, p.5).

Quer-se então, produzir rizomas na educação e pensar a transversalidade, as rupturas, assim como aponta Gallo (2000):

O rompimento das barreiras disciplinares no campo epistemológico e no campo pedagógico significa, como não poderia deixar de ser, um rompimento eminentemente político, pois altera sensivelmente o equilíbrio de forças que constitui as teias de poder. Hoje, podemos dizer que as grandes questões políticas devem ser resolvidas no campo do fluxo de informações. [...] O acesso ao fluxo informacional é atualmente a principal tática política (GALLO, 2000, p.34).

Olhando pelo ponto de vista político de supremacia do poder, manter um campo de fluxo de informações - não palpável - entre educação e o ser e o estar no mundo, é um meio de direcionar e impor modos que tolhem e delimitam os desejos e as potências de viver de modo ético, estético e político. A própria noção do ser enquanto vivência política da própria realidade e dê-configurada mediante os fluxos de informações compartimentadas, se mostram como táticas que hierarquizam os campos dos saberes.

A arte aqui, não é só um componente curricular, é uma ação de ser e estar na vida, em suas transversalidades que o cercam. Somos atrelados a uma potência de infância que está criando e experimentado o tempo todo, a criança não precisa devir-criança para compor transversalidades rizomáticas pelo mundo, ela é por si só o ser do devir. De modo que,

Centralizar tal acesso será fornecer as bases para o totalitarismo; descentralizá-lo ao limite será, ao contrário, a senha para o acesso a um mundo democratizado. [...] Se assumimos tais perspectivas, a própria noção de escola muda radicalmente, para não ficarmos estritamente com a noção de currículo. Qualquer espaço social pode ser o lugar do aprendizado, do acesso aos saberes e de sua circulação e partilha, inclusive o próprio espaço do trabalho (GALLO, 2000, p. 35).

Direcionando os processos de centralização e descentralização dos saberes dentro do ensino e prática da arte na arte\educação, como os saberes de dança e desenho - bem como a música e o teatro – permitem que venham sendo contemplados nas grades curriculares, bem como os seus modos de relações entre a arte como um conhecimento para a vida?

O tempo e o espaço para consigo são cada vez mais raros. São questionamentos que compreendem tanto os espaço quanto o tempo destinado dentro das escolas para a expressão e singularidade, que por sua vez, o tempo e os espaços que são destinados para cada área do conhecimento, elucidam e

demarcam os saberes estrategicamente hierarquizados. Concordamos com Moreira (1991, p.80) que “a arte enquanto discurso incontrolável, inquieta e repropõe”, no entanto, quais embates são encontrados quando “a escola precisa então disciplinar e controlar esta inquietação, que a arte contemporânea, justamente, se propõe a recuperar”?

De qualquer maneira, tais inquietações a princípio, expõem lacunas nas próprias formações docentes. Segundo Gallo (2000, p.37) “fomos, nós próprios, formados de maneira compartimentalizada [...] "treinados" para trabalhar dessa forma, reproduzindo nos alunos as estruturas dos "arquivos mentais estanques", atuando nesses espaços escolares destinados para contenção dos gestos, em um tempo curto e programado. Será que esse modo rizomático e transversal é apenas uma vertente para o ensino informal?

Sei que estamos, nós professores, em larga medida com pés e mãos atados pela burocracia escolar. O que podemos fazer é pouco, mas a pequena ação transformadora no espaço em que somos autônomos pode ter uma repercussão e um resultado maior do que o que imaginamos; sem dúvida, no mínimo conseguiremos mais do que insistindo na pálida apatia conformista que nos reduz a meros 'reprodutores da mesmice' (GALLO, 2000, p. 38, grifos do autor).

Nesse ponto, Gallo (2000, 2007, 2012) e Skliar (2014) vão dar luz aos campos constitutivos dos saberes, no qual ambos, sugerem um gesto de cuidado com o outro, e isso requer uma não fixação em conhecimentos disciplinares onde o outro é subestimado, há uma “pretensão de um saber sobre o outro” (SKLIAR, 2014, p.192).

A multiplicidade é via de afetação, não há um único ponto latente na ação dos corpos que dançam e desenham, eles variam entre si, a diferença também está no si que varia de si mesmo. Logo, “aquilo que se é pode vir a ser dança” e desenho “na mesma medida de sua singularidade e idiosincrasia” (GOMES, 2019, p.90).

Os caminhos que tomamos como conversa, se propõem a mapear campos possíveis no desenho e na dança, articulando uma não fixação do que seria a dança e o desenho, mas, nas potências que podem ser arrastadas no desenho enquanto gesto junto ao corpo atravessado na fluidez da dança contemporânea.

O que podemos questionar aqui não seria um *como* chegar a esse traço que dança, a essa garatuja que anda, a esse corpo que aciona as mais profundas das

camadas de si, fluindo e aberto ao espaço. Mas, nos debruçarmos nos perceptos e afectos, instigados no encontro *com* o outro (GALLO, 2012).

Gallo (2012) com aporte filosófico em Deleuze, mais especificamente nas obras '*Prouste os Signos*' e "Diferença e Repetição" produz um entrelaçamento de pontos sobre as múltiplas dimensões do processo da aprendizagem, que compreende a coexistência do *fazer com* o outro e não *como* o outro. Esse modo de olhar, interpele tanto os modos de construção dos encontros transversais 'entre' os saberes, assim como as linguagens distintas da arte como modo de expressão latente na proposição de experiências e encontros.

O *fazer com* o outro implica em não ter um controle das respostas, o corpo é atravessado pelas multiplicidades e diferenças que o encontro e a experiência acionam. Não podemos jogar na linha tênue do que seria ou não seria a dança em desenho, o que podemos fazer é propor *com* o outro, e neste povoamento de singularidades de *fazer com*, não há hierarquias, acionamos planos de composição onde as velocidades podem ser distintas. Não podemos ter controle sobre as afetações subjetivas que cada qual possa compor.

De certa maneira, *fazer com*, está atrelado a um gesto de educar que não está dado. Quem propõem, joga a *com* a proposição que volta para si, há um gesto de conjugação no qual as linhas escapam das demarcações centradas de início e fim. Assim, concordamos com Skliar (2014, p.201) "é preciso dizer que não há escola, mas escolas, e que as escolas não estão prontas, é preciso fazê-las.", propor *com* e construir *com*, e apreender *com*, é acionar uma escuta que vai de encontro com as "promessas politicamente insossas feitas *a la carte*," que "padece da ausência de experiências sentidas e pensadas" (SKLIAR, 2014, p.188) na educação.

As subjetividades, não podem se deter a uma "subjetivação em série" (GALLO, 2012, p.8). As consistências emanadas pelos signos, os *afectos* que atravessam, jogam com os signos que capturamos e sentimos em nosso corpo que interpelem os processos e os *perceptos* que são acionados. Ao passo que,

Se aprender é relacionar-se com signos, eles, como problemas, pedem uma resposta e esta é sempre singular, inovadora. Cada um reage aos signos de uma maneira; cada um produz algo diferente na sua relação com os signos, o que equivale a dizer que cada um aprende de uma maneira, a seu modo singular. Ou seja, numa mesma aula, com um mesmo professor, múltiplas aprendizagens acontecem, na medida em que são múltiplos os alunos e que cada

um aprende a seu próprio modo. A heterogeneidade de que fala Deleuze é esta multiplicidade (GALLO, 2012, p.8).

O ‘encontro com signos’ mencionado por Gallo (2012) na citação acima, relata tanto as heterogeneidades sobre a captação dos signos, bem como a sua emissão, que não é meramente fixada em algo ou alguém ou destinado apenas a emitir signo. A captura, advém do sensível que é afetado pelos signos presentes em *corpos* variados, um campo fluido de ação dos movimentos, sendo esta, uma via de modos mais singulares sobre os processos que interpelam o corpo subjetivo na dança e no traço.

Dar tempo e espaço para o corpo ver, e os olhos dançarem sobre os *affectos* das multiplicidades do ser em movimento, da consciência de si em movimento ou mesmo da inercia de si, a expressão é inerente do ser humano. Considera-se este, um modo para que possamos agenciar essa escuta em nossos encontros em vias de fazer *com*, estar *com*, ouvir, rever, dar espaço, cuidar do espaço, criar planos de imanência (MENDES, 2010). Um corpo imanente nas transversalidades ‘entre’ a filosofia, a ciência e a arte... a dança, o desenho, e a educação “isso porque o que buscam é criar uma consistência, mas sem perder a variação infinita da vida.” (SALVIA, 2013, p.52).

**Figura 23** - Coletivo Poro. Desenhando no vento (2005), Belo Horizonte (MG) e Salvador (BA).



Fonte:poro.redezero.org, (2005)

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos agenciamentos desse trabalho, buscamos atuar em um campo fluido das multiplicidades que ramificaram em muitos meios, abrangendo a arte, a filosofia e arte/educação. Nós notamos que há “uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si” (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

A transversalidade como metodologia, acionada nessa conversação ‘entre’ a dança e desenho, nos proporcionou a produção de mapas rizomáticos, reverberando em múltiplos encontros com outros campos possíveis de afetação do corpo, do movimento e do traço na arte /educação.

Os diálogos inicialmente objetivaram inteirar-se de alguns trabalhos de artistas, dançarinos e educadores que praticam esse modo transversal da dança entre desenho. Inicialmente, ao falarmos dessa temática, temos como referência inicial, um artista conhecido do período impressionista Edgar Degas (1834-1917). E, durante a pesquisa, tivemos a felicidade de conhecermos o trabalho de Carybé (1911-1997), notando em ambos uma sensibilidade de ser afetado pelos encontros com os signos, pelos *afectos* e *perceptos* que atravessam seus corpos, mesmo estando na posição de observadores.

Tateamos também os trabalhos da artista Heathae Hansen, dentro de uma perspectiva da performance junto a dança, na qual o corpo performático está ali naquele momento alinhando-se a sua respiração e sentimentos que lhe atravessam. Os movimentos não são pensando previamente, são traçados no papel durante o ato da performance. Hansen tem uma materialidade e ação artística que abraça muitas transversalidades, como a dança japonesa *Butô*, o Yoga e outros artistas de performance do século XX, como Carole Schneemann e Janine Antoni que estimamos como referências que podem contribuir em pesquisas futuras.

Conjuntamente, os trabalhos de dois grupos bem ativos na transversalidades entre a dança e o desenho, *Segni mossi* e o Nós em traço, atuando inclusive com outras linguagens, com ações propositoras transversais nas vivências que se constitui o fazer *com*, na coletividade, no ato de propor, de abrir ao encontro *com*. Ambos grupos são grandes referências de produções de encontros transversais na arte que atuam na educação. E que conferem uma gama de possibilidades para outras pesquisas em reverberações *com*.

Em um segundo momento, esta pesquisa mergulha na problemática, nos traços, no movimento, no corpo e nos seus ritmos vitais e singulares questionando-se “como construir diálogos ‘entre’ as linguagens da dança e do desenho dentro da arte /educação?”. Revivendo o capítulo anterior - arte/educação e o fazer *com* - na qual pontuamos como as transversalidade, seja na dança no desenho ou em outras linguagens, se colocam na educação como fonte de proposições outras, que fazem fugir as linhas duras, e concêntricas da institucionalização e da compartimentação dos saberes que acintosamente mantém e reforçam determinados traços e movimentos como única fonte de manifestação possível ou de validação do fazer artístico.

Que possamos conversar *com*, e fazer *com*, acionando os gestos mínimos, em espaços nos quais já atuamos. Um gesto de escuta do outro, um olhar cuidadoso com os espaços, são gestos mínimos que não correspondem as mudanças extremamente complexas e burocráticas nos quais não podemos impelir, mas trazer agenciamentos possíveis.

De todo modo, podemos seguir propondo, gerando conversações ‘entre’ fazendo *com*, estar *com*, a fim de promover experiências e encontros. Por vez, seguimos andando por esse mapa sempre em percurso, em produção de afetação, o mapa não se fecha e segue em movimento, aberto para a multiplicidade e para os acontecimentos.

E que essa conversa segue reverberando, na medida em que não visa impor consensos, mas fomentar diálogos, sempre aberto aos dissensos, que acontecem “incessantemente em conversações em guerrilha com sigo (é separado mesmo?) mesmo” (DELEUZE,1992, p.07), e desse modo, podemos dispor de nesses processos, nossos consensos e dissensos, em guerrilhas, gerando gestos mínimos, e que possamos acionar nos leitores outras guerrilhas, outros modos de caminharmos por essa conversa.

Que possamos sempre sermos afetados com o vento, sendo tiras de papel arremessadas nas multiplicidades, que lhe atravessam e nas diferenças que podemos produzir em nós, como a intervenção urbana, *desenhando no vento* do Coletivo Poro. (Figura. 23)

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. Do desenho. In: **Sobre desenho**. São Paulo: FAU-USP, 1975.

CARYBÉ. **Álbum de Nureyev**.1972. 1 Gravura. Editado pela Sabiá e impresso pela editora Vozes Gravuras. Disponível em:<<https://www.facebook.com/InstitutoCarybe/>>. Acesso em: Jul. 2020.

CARYBÉ. **Capoeira**. 1991. 1 Nanquim sobre papel aguada. Instituto Caribé.. Disponível em:< <https://www.facebook.com/InstitutoCarybe/>>. Acesso em: Jul. 2020.

COLETIVO PORO. **Desenhando com o vento**. 2005. 1 Fotografia. Belo Horizonte MG e Salvador BA. Disponível em: <<https://poro.redezero.org/video/video-desenhando-no-vento-2005/>>. Acesso em: Jul. 2020.

COLETIVO NÓS EM TRAÇO. [Sem título]. 2018. 1 fotografia. Formado por Ana Paula Luz, Alessandra Lange, Patrícia Machado e, Juliane Engelhardt. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nosemtraco/photos/a.367596453713227/367596343713238>>. Acesso em: Jul. 2020.

MOREIRA, Ana Angélica Albano. **O espaço do desenho: A educação do educador**. 9. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DALMASO, Alice Copetti. Fiandografia: variações, contaminações, modos (infinitos) de pensar, ler e escrever em educação. In: RIGUE, Fernanda Monteiro; OLIARI, Gilberto, STURZA, Raquel Brum. **Fios invisíveis em educação**. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2020.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. Gilles. **Diferença e Repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. Gilles. **Conversações**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. v.1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011

DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac, 2007.



DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil.** São Paulo: Editora Scipione, 1989.

\_\_\_\_\_. **Fiação.** Livro de artista 2004. Edição independente A. Tiragem 100 exemplares. 9 x 250 cm. Disponível em: <<http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista>>. Acesso em: Jun 2020.

\_\_\_\_\_. **Desenhos.** – São Paulo. Edições A, 2007. Impressão Gráfica Águia – offset. Tiragem: 100 exemplares. Disponível em: <<http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista>>. Acesso em: Jun. 2020.

\_\_\_\_\_. [Sem título], 2015. Fotografia. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=10205177624534388&set=a.1484616989580>> Acesso em: Jun. 2020.

DERDYK, Edith; ALVAREZ, Ruth (Org.). **Edith Derdyk: de 1997 a 2017.** São Paulo: Edições A, 2018. Disponível em: <[https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro\\_edith\\_derdyk](https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk)>. Acesso em: 20 abril 2020.

DIAS, Belidson. **O i/mundo da educação da cultura visual.** Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia.** Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

GALLO, Silvio. Transversalidade e educação: pensando uma educação não-disciplinar. In: ALVES, Nilda; GARCIA, Regina Leite (Orgs.) **O Sentido da Escola.** Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. **Currículo (Entre) imagens e saberes.** In: V Congresso Internacional de Educação, 2007, São Leopoldo. Painel. São Leopoldo: UNISINOS, 2007. Texto digitado.

\_\_\_\_\_. **As múltiplas dimensões do aprender.** In: Anais Congresso de Educação Básica: aprendizagem e currículo. Florianópolis, 2012. Disponível em: <[http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13\\_02\\_2012\\_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf](http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13_02_2012_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf)>. Acesso em: 20 julho 2020.

\_\_\_\_\_. mínimo múltiplo comum. In: RIBETTO, Anelice. (Org.). **Políticas, poéticas e práticas pedagógicas (com minúsculas).** Rio de Janeiro, Lamparina: FAPERJ, 2014. p. 20 – 33.

JOSÉ, Ana Maria de São. **Dança contemporânea: um conceito possível?** In: V Colóquio Internacional de educação e contemporaneidade, 2011, Aracaju. Disponível em: <<http://educonse.com.br/2011/cdroom/eixo%209/PDF/Microsoft%20>

Word%20-%20DANcA%20CONTEMPORaNEA%20UM%20CONCEITO%20POSSIVEL.pdf>. Acesso em: 4 Abr. 2020.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. **Corpografias em dança contemporânea**. Fortaleza, 2010. Tese de Doutorado. – Doutorado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará - UFC, CE), 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/7175>>. Acesso em: Jul 2020.

Gil, José. A reversão. In: LINS, Daniel (Org.). **O dever criança do pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 19-33.

GOMES, Robson Farias. **Dança imanente – presenças de Deleuze**. Revista Apoena – Periódico dos Discentes de Filosofia da UFPA, Belém, v. 1, n. 2, p. 86-99, 2019.

HANSEN. Heather. **Explorando interseções**, 2016. 1 Fotografia. Foto de Justin-Sullivan. Plataforma digital Fluoro. Disponível em: <<https://www.fluorodigital.com/2016/06/heather-hansen-exploring-intersections/>>. Acesso em: Jul 2020.

\_\_\_\_\_. **Entrevista Heather Hansen**. Ochi Gallery. 12 de fevereiro de 2014. Disponível em <<http://www.ochigallery.com/blog/interview-with-heather-hansen/>> Acesso em Jul. 20.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: ANTUNES, Arnaldo... [et Al] **Lições de Dança**, 2. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 27-40. Disponível em: <[https://mybackgroundisnow.files.wordpress.com/2016/01/louppe\\_corpos-hicc81bri dos1.pdf](https://mybackgroundisnow.files.wordpress.com/2016/01/louppe_corpos-hicc81bri dos1.pdf)>. Acesso em: 04 julho 2020.

PALUDO. Luciana. **Degustação de movimento**. 2020. organizada pela professora da ESEFID-UFRGS, Luciana Paludo, em 24.03.2020. 1 vídeo (40:22 min) Disponível em: <[https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=10218846994938446&id=1008768460 &\\_rdr](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10218846994938446&id=1008768460&_rdr)> Acesso em Jul. 2020.

MARTINS, Carlos José. **Dança, corpo e desenho: arte como sensação**. Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 2, p. 101-120, maio/ago. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a08.pdf>>. Acesso em: 18 Out. 2019

MENDES, Ana Flávia De Mello. **Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo criativo do espetáculo Averso**. São Paulo: Editora Escrituras, 2010.

MONACHESI, Juliana. **Um salto no vazio**. In: DERDYK, Edith; ALVAREZ, Ruth (Org.). **Edith Derdyk: de 1997 a 2017**. São Paulo: Edições A, 2018. Disponível em: <[https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro\\_edith\\_derdyk](https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk)>. Acesso em: 20 abril 2020.

MOREIRA, Ana Angélica Albano. **O Espaço do Desenho: a Educação do Educador**. 8. ed. São Paulo; Edições Loyola, 1991.

MÜLLER, Cláudia Góes. **Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual**. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação de mestrado. – Mestrado em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – (UERJ), 2012. Disponível em: < [http://www.bdtd.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=4405](http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4405)>. Acesso em: Jul 2020.

NEUSCHARANK, Angelica. DALMASO, Alice Copetti. OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. **Agenciamento cartografia-garimpagem: um modo de produzir pesquisa em educação**. Revista Educação, Porto Alegre, v. 42, n.1, p. 3-11, jan/abr. 2019. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/26673/17860>>. Acesso em: 18 Out. 2019.

SALVIA, André Luis La Salvia. **As 'imagens do pensamento'**. Revista Reflexões, Fortaleza, ano 2, n.3, p. 44-53, jul/dez. 2013. Disponível em: < <https://revistareflexoes.com.br/wp-content/uploads/2017/07/4-imagens-do-pensamento.pdf>>. Acesso em: 18 Out. 2019.

*SEGNI MOSSI*. Site oficial. Disponível em: < <https://www.segnimossi.net/en/about>> Acesso em Abr. de 2020.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem: educar**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2014.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 163 pg.

VICENTE, Laura Molina. **Danza, arte y yoga en la obra de Heather Hansen**. Revista Indialogs, Barcelona, v. 5, p. 89-104, 2018. Disponível em: < [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj-p-fB66rsAhUgGbkGHcKbChUQFjAFegQIAxAC&url=http%3A%2F%2Frevistes.uab.cat%2Findialogs%2Fissue%2Fdownload%2Fv5%2Fpdf\\_50&usg=AOvVaw1mZ8e1zJbuYI620VFsJ2I4](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj-p-fB66rsAhUgGbkGHcKbChUQFjAFegQIAxAC&url=http%3A%2F%2Frevistes.uab.cat%2Findialogs%2Fissue%2Fdownload%2Fv5%2Fpdf_50&usg=AOvVaw1mZ8e1zJbuYI620VFsJ2I4)>. Acesso em: 18 julho 2020.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.