

TRANSMISSÃO CORPO-ORAL

O ÉLAN VITAL DE UMA PESQUISA ACADÊMICA NUNCA PUBLICADA.

Prof a . Ms. Maria Alice Motta, UFRJ.

RESUMO

Há sessenta anos, a professora Helenita Sá Earp, na UFRJ, inicia uma pesquisa que se constrói sob uma síntese interdisciplinar dos aspectos do saber e fazer em dança; criando a *Teoria Fundamentos da Dança*.

Apesar de desenvolver toda uma estrutura lógica de ensino e criação para a dança, extremamente rica em minunciosidades e com um arcabouço profundo, nunca teve seu conteúdo organizado numa publicação. Isso não significa que seu estudo veio se perdendo ou enfraquecendo ao longo dos anos, contrariamente, manteve-se vivo, dinâmico – abrindo, inclusive, o espaço para a criação de uma graduação em dança na UFRJ – tal peripécia acadêmica foi possível através de um processo de transmissão que denominamos corpo-oral.

Tal processo de transmissão parte da premissa de que o conhecimento a ser divulgado não se constitua como um conjunto cristalizado ou cristalizante de informações; mas de um conhecimento íntegro, que se permita ser atualizado e dilatado, por meio de referenciais que atravessem essa dilatação, na medida em que são transmitidos/vivenciados.

Este texto trata da fluidez dos conteúdos da Teoria Fundamentos da Dança no tempo e no espaço de sua existência, uma vez que estes são transmitidos, consolidados e transformados durante várias gerações, unicamente pela via zelosa da *corpo-oralidade* .

Palavras Chave: Dança – Conhecimento – Transmissão Corpo-oral.

MOVIMENTOS DA FOZ

Prefiro as linhas tortas, como Deus.

(Manoel de Barros, 2002, p. 39).

Este texto aborda – de forma um tanto obtusa e tortuosa, assim como nascentes, margens e caminhos de rios – a questão da transmissão de conhecimentos na universidade. Ele não deseja expor formulações mágicas ou métodos infalíveis; vem apenas ilustrar – “contando” uma história – que, se o conhecimento é experienciado como acontecimento em todo o seu vigor, o movimento incessante do conhecer deixa de ser um conjunto estático de informações e formatações para torna-se aquilo que essencialmente é: a dinâmica incessantemente transformada do homem num velar e desvelar que constrói suas possibilidades dentro do real e que, simultaneamente, o constrói.

Para tanto, apresentaremos uma peripécia interdisciplinar e acadêmica na transmissão (termo que preferimos tratar como fluência) do conhecimento, através da correnteza de um processo que, por hora, denominamos Corpo-Oral. Tal processo vem dançando e, portanto, mantendo viva, há mais de sessenta e quatro anos, a Dança dentro da UFRJ.

Fluamos à história.

DO RIACHO

Em 1939, militares e burocratas do Ministério da Instrução e Saúde Pública implementam o primeiro curso superior de Educação Física do país (GUALTER, 2000) na Universidade do Brasil (1920-1965), hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. Naquele momento, Helenita Sá Earp, contando, então, vinte anos, é convidada para ser catedrática na cadeira de Ginástica Rítmica. Ainda que a dança, neste momento, estivesse atrelada à Ginástica Rítmica, Helenita inicia um longo e árduo trabalho de pesquisa que, posteriormente, a tornaria uma disciplina autônoma e abriria caminhos para a dança dentro da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Helenita Sá Earp inicia, portanto, há mais de sessenta anos, uma jornada em busca de novas propostas de ensino e criação para a dança.

Helenita entrevê, no fecundo campo da expressividade humana, a necessidade de um eixo norteador que – sendo um instrumental objetivo, dotado de uma clareza que possa refletir, contagiar, mas que pressuponha a escuridão, o obscuro – seja ubiquamente a possibilidade de liberdade e não cristalice quantitativamente e, simultaneamente, possa potencializar a criação através das possibilidades infinitas do movimento.

Entende que um dos objetivos da universidade era a formulação de teorias e estudos que articulassem as questões entre práxis e idéia. Justamente por caminhar dentro do âmbito universitário, suas pesquisas sobre o movimento, além de se pautarem nos pioneiros da dança moderna, embrenham-se em diferentes áreas do conhecimento superior, fazendo com que a estruturação de seus estudos se estabelecesse sobre bases interdisciplinares.

De forma recorrente, buscaria auxílio em outras linguagens e áreas do conhecimento (Medicina, Física, Matemática, Filosofia, entre outras) para um melhor embasamento de sua pesquisa, tornando seu *Sistema* interdisciplinar desde sua gênese.

Várias vezes [recorreu] a colegas das artes plásticas para trabalhar as noções de espaço e forma. [...] Ela buscou auxílio para construir parâmetros para a dança, tanto na medicina, quanto na física e na matemática. A construção [...] do Sistema Universal de Dança [...] deveu-se por um lado às influencias teóricas de Rudolph von Laban e de Isadora Duncan, mas se consolidou através de um longo e árduo trabalho de pesquisa multidisciplinar na universidade.(CARDOSO apud EARP, 2000, p. 10).

Debruçando-se sobre pesquisas científicas, artísticas e didáticas, compõe seu *modus operandi* através da interseção contínua entre teorias e práticas vivenciadas e debatidas em núcleos de experimentação que se constituíam como “laboratórios corporais, para a concepção, investigação e sedimentação das pesquisas” (GUALTER, 2000, p. 28).

Helenita vê a dança como uma atividade holística que não poderia estar encerrada nas rígidas circunscrições de estilos e escolas. Desta forma, rejeita a concepção fragmentada do ensino daquela época; pois, se o ser humano se compõe de aspectos físicos, mentais e emocionais, sua educação dentro da Dança deveria atender e proporcionar um crescimento simultâneo de tais aspectos.

Podemos afirmar a partir de suas próprias palavras, que em suas reflexões intelectuais, para além do horizonte estético, considera a dança como atividade que vai muito além do espetáculo, tendo uma função social e de ampliação do espírito humano.

A demonstração para o público deve ser considerada um resultado, que é bom não há dúvida, e nunca um fim em si. A dança educacional não pretende formar artistas e sim libertar as qualidades do indivíduo que

não podem ser arrancadas de seu íntimo por outro processo a não ser o do toque emocional. É claro que a arte deve vir ligada aos outros objetivos, uma vez que não se pode falar de dança sem pensar em estética. Digamos, porém que a arte é uma consequência entre muitas e não a única consequência. (EARP, 1945, p. 21).

Toda sua busca, no desenrolar de suas pesquisas, viria a se concretizar através da formulação de um sistema no qual constariam os princípios básicos que conduzem à ação corporal. O estudo e a investigação de tais princípios – onde os aspectos técnicos e criativos fossem desenvolvidos sem dicotomias – deveriam proporcionar a totalidade do ato estético, através do gesto pleno de consciência e poesia. Helenita promove a síntese de suas pesquisas, fruto de suas inquietações intelectuais e artísticas, através da criação do *Sistema Universal de Dança*, hoje intitulado *Teoria Fundamentos da Dança*.

COMO MOÍSES – ABRINDO PARÊNTESES

No mestrado, na construção de minha dissertação – que apresenta e aborda epistemologicamente uma introdução acerca dessa pesquisa profunda – algumas questões vieram à tona, questões que nunca me ocorreram pensar quando eu era *menos acadêmica* e fazia o Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ. A mais urgente delas, por ser uma exigência dos cânones de construção de uma dissertação, foi o fato de que, apesar de desenvolver toda uma estrutura lógica de ensino e criação para a dança, extremamente rica em minunciosidades e com um arcabouço profundo, A TFD nunca teve seu conteúdo organizado numa publicação.

Ora, como proporcionar um recorte, a partir do qual toda uma dissertação vai se erigir, se o conteúdo deste recorte só está registrado

nos corpos e experiências das pessoas que falam por ele? Helenita Sá Earp nos lega muito poucos registros sobre a estruturação *original* (o protótipo) do formato que atualmente é utilizado. Sim, 'atualmente'; pois, apesar de contar com mais de sessenta e quatro anos de jornada, a pesquisa se mantém viva, dinâmica, atuante. Chegamos a uma pista (uma inconclusão) de que tal peripécia acadêmica – a terceira margem – só foi possível através de um processo de transmissão de conhecimentos ao qual denominamos *corpo-oral* .

Ainda que uma explicação profunda e dilatada deste processo não caiba no espaço deste texto – como já dito o assunto é uma inconclusão –, seguiremos brevemente essas pistas (afluentes), para iniciar uma compreensão e contextualizar a peripécia de um estudo que se inicia em 1939, se firma nas décadas seguintes e que, sem nunca ter sido publicado, mantém-se inteiro, atualizado e potente.

DOS AFLUENTES – O CORPO

Seja na plenitude litúrgica do atleta grego, seja na proposição de autômato em Descartes ou em correntes filosófico-religiosas, onde a negação ou a exaltação do corpo é prática ascética comum; o corpo é. Onde quer que haja tecnologia, ciência, história e cultura, haverá (ainda) a pré-sença do homem *corporada* . O homem é seu corpo e tem nele o único modo de existência – mesmo quando relegado a adjunto inferior.

Lembremo-nos de Nietzsche, o filósofo do corpo e da dança, nas palavras de Zaratustra:

Aos que menosprezam o corpo quero expor a minha opinião. O que devem fazer não é mudar de regras, porém simplesmente dizerem adeus ao seu próprio corpo e, por conseguinte, ficarem mudos. (NIETZSCHE, 1985, p. 25).

Isso nos remete ao nome original da TFD – Sistema *Universal* de Dança. Pois, embora a pesquisa tenha, acertadamente, mudado de nome, uma vez que a proposição *Sistema* seria, neste caso, um agente limitador de sua operacionalidade, ainda nos arriscamos a dizer que o corpo é *termo constante* para a dança. O delineamento dos fundamentos da dança sob a forma de parâmetros os coloca, coerentemente, como parâmetros do corpo. Ao investir sobre a conceituação do corpo dentro do arcabouço teórico, a pesquisa de Helenita propõe um corpo diferenciado (na realidade, um retorno ao corpo *natural, íntegro*), distante das dicotomias históricas tradicionais que separam a ação intelectual da concretude corpórea; porque trazendo o corpo vivo/concreto para o campo teórico-conceitual interrompe-se a via que direciona a teoria como uma perspectiva abstrata e separada da realidade prática. Além disso, a *Teoria* , indicando o corpo como conceito fundamental – talvez o principal –, propõe que este deixe de ser mero instrumento e veículo formal – *tela expressiva* – da linguagem da Dança e passe a ser a potencialidade geradora da arte do movimento, de onde irrompe o gesto: o corpo é o Eu.

Dentro da TFD, o corpo não é somente o agente da técnica e/ou da expressão e/ou da fundamentação da dança, mas o fluxo de aspectos plurais re-unidos em um mosaico movente e (co)movido.

O corpo é fluxo e refluxo. É uma individuação do ser que está em constante processo de transformação das energias que se condensam em diferentes campos (físico, mental e emocional), interagindo continuamente entre si, formando o todo. O corpo vela e revela o ser. Deve ser compreendido e tratado em compatibilidade com o que é – a vitalização e revitalização da criação. (EARP, A. C., apud GUALTER et PEREIRA, 2000, p. 11).

O corpo é laboratório científico-artístico, investigador dos saberes próprios ao movimento e, paradoxalmente, desconstrutor e destruidor de conteúdos e concepções estabelecidas numa relação infinita entre preenchimento e esvaziamento, criação e destruição das imagens; um detonador de barragens que cerceiam a liquidez dinâmica do fluxo criativo.

O corpo, na TFD, é sempre um corpo humano integral e integrado; o corpo do devir, esgarçado e disponibilizado, onde as fronteiras físicas não delimitam tão somente o fim do conteúdo corporal e sim o início da possibilidade de outramentos. É o *corpo sem órgãos*, atravessado pelas semânticas e polifonias, pelas totalidades efêmeras e dispersões dinâmicas; dotado com a capacidade de buscar/indagar, incessantemente, o mundo e a si mesmo.

O corpo que dança, sendo uma unidade, é múltiplo. Nele, aspectos materiais (sua fisiologia), mentais (seus processos cognitivos), emocionais (suas vivências e sentimentos) e históricos (sua temporalidade) funcionam em uma simbiose inseparável e atualizada ao longo de sua existência. Cada um desses aspectos é singular, mas se remete a cada um dos outros, sem os quais não poderia ser. O Ser dançante não é uma síntese homogênea e indiferenciada, pois isso implicaria a mutilação da diversidade desses aspectos. Eles não deixam de ser o que são para se metamorfosearem numa única coisa uniformizada e homogênea. Aliás, contrariamente, celebramos a conservação de tais diferenças como plenitude da existência, compondo uma unidade complexa que, mesmo sendo transformada a todo o momento, propõe um sentido de permanência (o eu – *o mesmo, mas não a mesma coisa*).

Esse *mesmo* corpo é a *tecnologia de informação* mais antiga da humanidade. E ainda continua sendo instrumento indispensável na transmissão dos conhecimentos em dança.

As primeiras formas de ensino desenvolveram-se a partir do corpo – meio de comunicação constituído por voz, entonação, gestos, intensidade do olhar, respiração. É no ato de uma pura performance que a Grécia inventa a ágora, portanto a democracia [...]. Em outras palavras, muitas idéias na cabeça e vocação de ator para corporificá-las. (ROCHA, 2003, p. 40).

A relação mestre-discípulo é muito antiga na arte. Podemos dizer que muitas das transformações ocorridas não só na arte, mas em todo o conjunto do conhecimento, partiram justamente deste encontro entre corpos.

A presença real do mestre era condição *sine qua non* do ensino. O diálogo platônico, enquanto gênero filosófico, representou a própria encenação dessa circunstancia. Igualmente, o sentido peripatético das lições de Aristóteles recorda o tempo todo que o filósofo também pensa através do corpo. (ibid).

Na dança, aliás, sua própria condição de arte, depende da interlocução e do afetar outros corpos. O gesto singular – que interfere no outro, o público, mesmo sem a existência do toque concretizado corpo a corpo – é possibilitado pela materialidade da intersubjetividade corpórea, constantemente atualizada para todos, dançarinos ou assistência. Acima das noções de *emissor* e *receptor*, próprias da ciência da comunicação, o que importa é o *canal* e, nesse sentido, tanto dançarino quanto público, professor ou aluno, são simultaneamente *canais afetivos*.

Temos, portanto, que o processo de aprendizado (mesmo atendo-se ao básico) e a transmissão de conhecimentos na dança, não obstante as relações de poder implícitas nessa questão, nunca dispensaram a

interlocução corporal. As publicações, os impressos e os outros meios de intermediar essa fluência dificilmente partem de uma *razão inteiramente abstrata* .

DOS AFLUENTES – A ORALIDADE

Já em outras organizações sociais, a transmissão oral é o principal modo pelo qual o conhecimento e a cultura são perpetuados. O conhecimento faz parte do contexto cultural e é ensinado através de situações de convivência, o que nos indica que a transmissão entre gerações requer contato intenso e prolongado dos membros mais velhos com os mais novos. Isto acontece normalmente em sociedades rurais ou indígenas, nas quais o aprendizado é feito pela socialização no interior do próprio grupo doméstico e de parentesco, sem necessidade de instituições mediadoras.

A experiência de vida como prática das realidades do sujeito marca a presença existencial no relacionamento com o mundo, que, visto através de observações participantes empíricas nos vários encontros, vai descobrir os sentidos das histórias de vida. Desta forma, a abordagem empírica e experimental como vivência individual não apaga a realidade mas a incorpora. No trabalho do diálogo somos ao mesmo tempo sujeitos e objetos da experiência da fala, que ao mesmo tempo é pensamento e ação. (VARGAS, 2002, s/p).

Dançarinos dotados de uma compreensão que é transmissível dependemos, necessariamente, do corpo – ridiculamente chamado de suporte material – que é único para cada dançarino, a cada momento, a cada experiência. Se atualmente as ciências humanas resgatam a transmissão oral dos conhecimentos como fonte viva e considerável para

suas pesquisas, pode-se dizer que a dança jamais teria sido formulada como um corpo de conhecimentos consistente, se a oralidade não a acompanhasse. Não são só os passos, as coreografias, os movimentos que são continuamente transmitidos e transformados; mas também métricas, tradições estilísticas, sistematizações dos conhecimentos, modos de criar, ver e viver a dança.

Quando se fala em transmissão oral, o efeito da palavra ou discurso se afigura como o principal meio de transmissão, porém esta comunicação também passa pelas atividades corporais, pela convivência e partilha de experiências, é atravessada pelo contágio, expressão que remonta aos períodos pré-científicos ou mágicos da humanidade como contato físico.

Na presente exposição, este contágio é fundamentalmente necessário para a transmissão. É preciso ser *contagiado*, *tocado*, para que o conjunto de conhecimentos trafegue nas vias do tempo. Um ótimo exemplo que ilustra esse tipo de divulgação do conhecimento são os eventos das religiões afro-brasileiras, que se mantiveram vivas no correr da história, sendo continuamente transformadas e multiplicadas internamente, tanto quanto desdobradas em muitas outras produções culturais e não-religiosas. Podemos percebermos que tal conjunto de conhecimento também obedeceu a uma “lógica” que teve na oralidade, nas vivências e em seu poder de contágio (afetação) o grande veículo de transmissão.

DAS CORREDEIRAS – ACUMULAÇÃO E TRANSMISSÃO DO CONHECIMENTO

Sabemos que a consolidação dos saberes no meio acadêmico – e no meio científico em geral (a partir do qual se erigiram as universidades brasileiras) – passa por uma aprovação da comunidade que a constitui. Normalmente, o assentamento e a discussão de uma hipótese passam pelo cunho do registro escrito, sem o qual o discurso inicial tende a

perder a força e, até mesmo, o valor de seu conteúdo. Tal registro, normalmente, é veiculado através de instrumentos próprios para a divulgação científica – revistas, livros, defesas de dissertações ou teses. Estes recursos têm como vantagem o fornecimento de material concreto para a discussão e até para uma ampliação da qualidade e/ou do conteúdo da pesquisa. Essas formalidades, além da divulgação, almejam respaldo e validação através da aprovação de seus pares (o que demanda regras altamente específicas).

No que concerne à continuidade do trabalho desenvolvido por Earp, os cânones de registro acadêmico foram, por uma peripécia histórica, contornados. O meio de transmissão de suas pesquisas é o *um dos* impulsos vitais para mantê-la atualizada, pois a *Teoria Fundamentos da Dança* se desenvolve e se consolida por meio de investigações e vivências coletivas. Contato, contágio, afeto, oralidade – sem publicações.

Restrita, inicialmente, ao âmbito da cadeira de Ginástica Rítmica, começa a necessitar de um espaço que dê suporte às investigações e que possa fomentar o desenvolvimento da pesquisa. Em 1943, é aberta, então, a primeira Especialização em Dança e Coreografia dentro do Curso de Educação Física. Para que as pesquisas teóricas e práticas pudessem ser intensificadas e intercambiadas com a estrutura curricular da especialização é criado, simultaneamente, a Cia. de Dança da UFRJ, que se transforma num pólo de pesquisa.

A criação desses programas acadêmicos como centros de investigação fariam com que a dança crescesse e se consolidasse dentro da Universidade, sedimentando e consolidando os conteúdos ministrados nos programas existentes, promovendo um espaço constante de reflexão e crítica dentro da UFRJ.

Tais centros sempre foram espaços de convivência, investigação e troca, não só entre corpo docente e discente, mas também entre corpos disciplinares de várias áreas do conhecimento. A Pesquisa de Helenita se

consolida no coletivo. Inaugurando e expandindo o espaço político da dança; tornando-a, primeiro, uma disciplina autônoma; depois, um departamento organizador de disciplinas; terceiro, um curso de graduação; e quarto, um curso de pós-graduação, formando especialistas em dança.

DA POROROCA – CORPO-ORALIDADE DE UMA TEORIA

O processo de transmissão corpo-oral parte, inicialmente, da premissa de que o conhecimento a ser divulgado não se constitui como um conjunto cristalizado ou cristalizante de informações; mas de um conhecimento íntegro, que se permite ser atualizado e dilatado, por meio de referenciais que atravessem essa dilatação, na medida em que são transmitidos/vivenciados. É um processo cognitivo que elenca emoção, raciocínio, memória e intuição.

Traçando o caminho da transmissão corpo-oral da *Teoria Fundamentos da Dança*, podemos destacar que ela se dá intensamente (e quase exclusivamente) no meio acadêmico, aonde vai estabelecendo espaços cada vez mais direcionados a excelência. Entretanto, por ter fugido aos cânones de registro acadêmico, o conteúdo da TFD não possui, atualmente, uma divulgação consistente no meio artístico, muito menos no acadêmico – está apenas nas apreensões singulares; transformando-se e transformado, em mim e em todos aqueles que foram afetados/atravesados por esse conhecimento.

Como ressaltado acima, foram os programas acadêmicos, muitos deles abertos a toda comunidade, que consolidaram a pesquisa TFD como um estudo respaldado, tanto em seu arcabouço formal, quanto na aplicabilidade e visibilidade de resultados. Mas se há um resultado, ele é essencialmente fruto de um movimento fluido, de uma teoria propícia

aos diálogos com o que lhe é externo, com conteúdos dinâmicos, que rejeitam a estagnação temporal e seguem no rastro de cada pessoa que dela se utilize, sempre convocando à pesquisa e invitando um constante questionar aos seus conteúdos. Não é a utilização da TFD que enquadra e forja o dançarino ou professor; ao contrário, estes é que são agentes transformadores da teoria, que se torna, apesar de sua generalidade e rigor, generosa e singular a cada um.

Na TFD as coisas são definidas, mas nunca definitivas. É uma Teoria de Ambigüidades e simultaneidades “contraditórias”. A acepção do movimento enquanto arte é um resultado possível dentro da proposta da TFD. Diferente de uma teoria científica, não está implicada em criar caminhos *corretos e seguros* para a acepção garantida de um dado evento; mas propõe, claramente, diretrizes amplas que possam nortear o acesso ao desvelamento do movimento como arte. Propõe a formação (e não a formatação) de *corpensantes*. Nela, enfoque é dado aos aspectos do fazer e do saber em dança – o lugar da possibilidade de realização – como um “*tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*” (PAREYSON, 1997, p. 26).

Por isso, apesar da tentativa de escrita – e do risco da cristalização –, ela só pode ser transmitida (*ser fluída*) e compreendida na vigência da corpo-oralidade. Pois este é o *topos* da *insatisfação* permanente e do infinito questionar ao movimento, impostos pela necessidade da criação artística. É o espaço da transpiração e inspiração, dos reflexos e reflexões; onde as comportas poéticas são sensibilizadas e poderão desaguar em gesto.

Ainda que cause surpresa, é perfeitamente aceitável que o trabalho de uma vida dedicada à dança e à educação, construído solidamente dentro dos parâmetros universitários de pesquisa e extensão, ganhe seu respaldo pelos anos de aplicação e solidez, ainda que sem uma publicação – principalmente, porque, ao estruturar o Bacharelado em Dança da UFRJ, a TFD se torna um *corpus* independente de sua criadora, passando a ser conhecimento transmitido e transbordado ao público discente. Ganha

espaço no *campus* e alça vôo para outros campos. Talvez, hoje, o registro tenha se tornado uma necessidade. Então, que se deixe registrado: se não houver a continuidade pela transmissão *corpo-oral*, este conteúdo tão rico poderá se perder em cristalizações estéreis ou até cair no esquecimento.

DO DESAGUAR... (Ou transbordando!)

A fundamentação proposta pelas pesquisas de Helenita Sá Earp fez mais que ampliar meu cabedal de conhecimentos sobre a dança, fez com que eu me apaixonasse pelo conhecimento. E o desejo de conhecer é agenciamento incessante que engendra sempre outras e muitas possibilidades. A própria *Teoria* traz em si a potência dos agenciamentos e convida a ser infinitamente explorada, desvelada em potencialidades.

O fato de não haver uma publicação sistematizada sobre as pesquisas de Helenita fez com que meu desejo de conhecer profundamente a dança fosse direcionado para a continuação e o desenvolvimento das pesquisas sobre a *Teoria*. Esse fluir do conhecimento só se faz possível a partir do que em mim – enquanto ser fundante-fundado da/na poesia, que atravessa e habita carne, sangue, ossos – materializa e atualiza constantemente a arte em ato, o ato em fato, concretude dinâmica corpórea (eu).

Mais de sessenta e quatro Anos de transmissão corpo-oral de conhecimentos acadêmicos em Dança. Despautério? Talvez, mas somente a arte pode fazer tremer as paredes seculares do conhecimento institucionalizado e, através de pequenas fendas, fluir até acomodar (ou incomodar) um rio, quiçá um mar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

BARROS, Manoel. *Livro Sobre Nada* . 10^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. 85 p.

CARDOSO, LIANA; GUALTER, Kátia (orgs.). *I Coletânea de Artigos do Departamento de Arte Corporal*. Papel Virtual: Rio de Janeiro, 2000. 136 p.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática* . São Paulo: Escuta, 2002. 135 p.

EARP, Helenita de Sá. *As atividades Rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000. 68 p. – [Publicação de tese apresentada em 1949 ao Concurso para Livre docência da Cadeira de Ginástica Rítmica da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil].

_____. *A dança como fator educacional* . In *Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos* . Ano I, n. 1, outubro de 1945, p. 20-23. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Educação Física e Desportos, 1945. 132 p. Disponível em: <http://www.ceme.eefd.ufrj.br/docs/mdenefd.html>. Acessado em Agosto de 2005.

_____. *O Campo Psicológico da Dança Educacional*.

In *Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos* . Ano II, n. 2, Junho de 1946. p. 17-20. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Educação Física e Desportos, 1946. 132 p.
Disponível em: <http://www.ceme.eefd.ufrj.br/docs/mdenefd.html>.
Acessado em Agosto de 2005.

_____. *Atividades Rítmicas Educacionais*. In *Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos* . Ano II, n. 3, Junho de 1947. p. 44-54. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Educação Física e Desportos, 1947. Disponível em: <http://www.ceme.eefd.ufrj.br/docs/mdenefd.html>. Acessado em Agosto de 2005.

_____. *Síntese Pedagógica das Atividades Rítmicas Educacionais*. In *Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos* . Ano III, n. 5, 1948. p. 35-47. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Educação Física e Desportos, 1947. Disponível em: <http://www.ceme.eefd.ufrj.br/docs/mdenefd.html>. Acessado em Agosto de 2005.

_____. *Noticiário*. In *Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos* . Ano VIII, n. 8, 1954-1955. p. 137-139. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Educação Física e Desportos, 1945. 162 p. Disponível em: <http://www.ceme.eefd.ufrj.br/docs/mdenefd.html>. Acessado em Agosto de 2005.

GUALTER, Kátia A *Institucionalização da Dança na UFRJ e a sua*

Disseminação no Estado do Rio de Janeiro in I Coletânea de Artigos do Departamento de Arte Corporal. Papel Virtual: Rio de Janeiro, 2000. 136 p.

_____ ; PEREIRA, Patrícia. *Apostila da disciplina Fundamentos da Dança* . Rio de Janeiro: DAC/ EEFD/ UFRJ, 2000. 21 p.

MALUF, Ued. *Cultura e Mosaico – Introdução à Teoria das Estranhezas*. 2 a ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2002. 170 p.

MARTINS, Roberto de Andrade. *Medicina Mágica e Religiosa*. (Capítulo 2) In *Contágio* . Disponível em: <http://www.ifi.unicamp.br/~ghtc/Co>. Acessado em: Agosto de 2006.

MOTTA, Maria Alice Monteiro. *Teoria Fundamentos da Dança – Uma abordagem Epistemológica à Luz da Teoria Das Estranhezas*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra* . (Coleção Obra-prima de cada autor). São Paulo: Martin Claret, 1999. 255 p.

_____. *Para uma Fisiologia da Arte. in Vontade de Potência – Parte 2* (Coleção Mestres Pensadores) . São Paulo: Escala,

ano (?). 350 p.

ROCHA, João Cezar de Castro. *O Corpo do Saber*. In *Gesto – Revista do Centro Coreográfico do Rio* . N o 2, junho de 2003, p. 40-45. Rio de Janeiro: RIOARTE, 2003.

SILVA, Claudicélio Rodrigues. *Presença do Corpo na poética Oral* . Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2004.

VARGAS, Raul Osório. *A busca permanente das outras vozes*. (especial para o Jornal da USP). Disponível em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2>. Acessado em: Agosto de 2006.

Prefácio do livro in EARP, Helenita de Sá. *As atividades Rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000.

C.f. DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido* . São Paulo: Perspectiva, 2003; GIL, José. *O Corpo Paradoxal* . In LINS, Daniel et GADELHA,

Sylvio (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo* . p. 131-148.
Relume Dumará: Fortaleza

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática* . São Paulo: Escuta, 2002. p.55 “As afecções (*affectio*) são os próprios modos. Os modos são as afecções da substância ou dos seus atributos. [...] Em um segundo grau, as afecções designam o que acontece ao modo, as modificações do modo, os efeitos dos outros modos sobre este. De fato, estas afecções são imagens ou marcas corporais [...] e as suas *idéias* englobam ao mesmo tempo a natureza do corpo afetado e a do corpo exterior afetante”.

Grupo de pesquisa e produção artística de dança UFRJ, dirigido pela Professora Helenita, com o nome de Grupo Dança; Programa Interdisciplinar de Iniciação e Profissionalização Artística em Dança do Departamento de arte Corporal, dirigido pela professora Ana Célia de Sá Earp; divididos em dois extratos: GID (Grupo de Iniciação à Dança) e GED (Grupo Experimental de Dança).