

A EMOÇÃO NO ESPECTÁCULO DE DANÇA: UMA CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA

Edson César Ferreira Claro

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Brasil

Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro

Universidade Técnica de Lisboa – FMH – Departamento de Dança - Portugal

Resumo

Este estudo apresenta uma práxis de construção metodológica dentro de uma abordagem qualitativa que estende seus tentáculos na abordagem quantitativa, evitando o princípio dicotômico entre ambas através da atitude dialógica. Para esta construção, realizámos uma investigação focada na dança/espectáculo baseada nos pressupostos teóricos da expressividade, emoção e corporeidade.

Palavras-chave: *Dança/Espectáculo – Metodologia – Expressividade – Emoção – Corporeidade*

Convite para dançar

A análise da literatura nos dá indícios de uma estreita relação, em termos de emoção, entre todos os profissionais que compõem a realização de um espectáculo de dança, inclusivamente o público. Para além da precisidade de cada elemento que permeia o nosso estudo, sejam os profissionais, o espectáculo de dança ou o público, apostamos também na pertinência da nossa investigação sobre os indícios encontrados em termos de emoção. Maturana (1999, p. 92) nos brinda quanto à importância de nos preocuparmos também com as emoções, informando que: “*As emoções não são algo que obscurece o entendimento, não são restrições da razão: as emoções são dinâmicas corporais que especificam os domínios da ação em que nos movemos.*” Deste modo o nosso estudo pretende verificar qual a relação sob a perspectiva da emoção, evidenciadas pelos bailari-

nos, coreógrafos, assistente de coreografia, maître, direcção artística, equipa técnica e público na criação de um espectáculo de dança. Paralelamente pretendemos ainda, constatar a compreensão dos conceitos de expressividade e corporeidade a nível dos bailarinos, coreógrafos, assistente de coreografia e maître.

Amostra

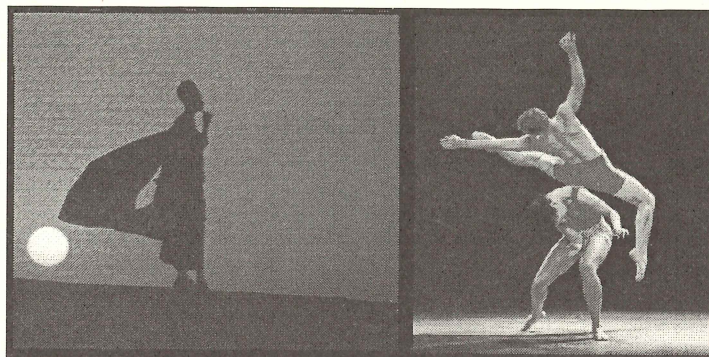


Figura 1 – Caracterização da Amostra

Caracterização da Investigação

Na nossa investigação optámos primeiramente por uma Abordagem Etnográfica. O termo etnografia deriva da Antropologia e significa literalmente a descrição do modo de vida de uma raça/etnia ou grupo de indivíduos. A etnografia é descritiva por definição e se insere no enfoque da investigação qualitativa.

“O interesse é pelo o que as pessoas fazem, como se comportam e como interagem. Esta abordagem se propõe a descobrir suas crenças, valores, perspectivas, motivações e a maneira como tudo isso se desenvolve com o tempo. Trata de trabalhar o todo a partir do grupo e a partir das perspectivas dos membros do grupo. O que conta são seus significados e interpretações.” (Chizzotti, 1995 p. 45).

Podemos enfatizar ainda, de acordo com Bisquerria (1985) que:

“Os estudos etnográficos são pormenorizados e ricos em detalhes. Os etnógrafos se envolvem no campo para observar como ocorrem os fenómenos em seu estado natural, com frequência mediante sua própria participação na acção (observação participante), na qualidade dos membros do grupo.” (p. 87).

Uma Construção Metodológica

Ao iniciarmos um processo de construção metodológica, sentimos a necessidade de agregar pressupostos teóricos a cada passo dado. Dizemos isto, porque é rico demais o envolvimento do pesquisador com todos os elementos humanos e técnicos, na trajetória previamente traçada e, desta forma poderá surgir uma euforia que pode camuflar a idiosincrasia de cada atitude ou de cada gesto. O preço de um deslize neste momento, poderá fragilizar o resultado e a sua conclusão à posteriori.

Outro factor importante, que os que se envolvem na vivência de uma pesquisa com prazer também o sabem, é o diálogo com a intuição que floresce na acção do investigar, e que paralelamente, com a mesma intensidade, surge a possibilidade da dispersão.

Talvez seja este o preço por não optarmos tão somente pela aparente simplicidade da soma de que dois e dois são quatro, mas sim, incluí-la também para objectivarmos o subjectivo.

“Dessa maneira, estamos inseridos num desafio de construção metodológica, no qual fazemos uso de adaptações, numa atitude de “bricoleur”, com o intuito de atender as necessidades específicas do problema investigado, adequando-as aos saberes da corporeidade.” (Aguiar, 2000, p. 58).

E, na nossa investigação essa corporeidade faz parte de uma tríade composta ainda pelos termos expressividade e emoção.

Portanto, podemos classificar de tarefa difícil, mas não impossível, o exercício de uma construção metodológica.

Critério de Selecção

Para atender aos objectivos da nossa investigação optámos pelo terceiro programa da temporada 1999/2000, estreado no mês de Março de 2000 pelo Ballet Gulbenkian no Grande Auditório Gulbenkian denominado “3 Gerações”. Esta escolha foi baseada no facto inédito de que, pela primeira vez na presente direcção artística, o programa foi composto exclusivamente por coreógrafos portugueses.

Constituição

O Ballet Gulbenkian no período em que estivemos a investigar possuía trinta bailarinos no seu elenco mas, para atender o nosso propósito, foram requisitados apenas os dezesseis bailarinos que dançaram no espectáculo seleccio-

nado por nós. Além dos bailarinos fizeram ainda parte da amostra os três coreógrafos que compuseram o programa. Para caracterizar o *backstage* em termos técnicos, corporais e artísticos foram seleccionados: um director artístico, um ensaiador¹ e um professor convidado (maître). Compondo a equipa técnica em termos operacionais contámos com um assistente de direcção, um pianista, um técnico paramédico, um director de produção, um director de cena, um assistente de guarda-roupa e um operador de som. Ainda dentro do nosso objectivo para complementar a amostra, destacam-se mil e dois elementos do público em geral, tendo sido considerados para efeito de tratamento estatístico quinhentos e quarenta e seis espectadores na categoria de público específico do Ballet Gulbenkian, pelos diferentes públicos que puderam apreciar o espectáculo 3 Gerações, nomeadamente, nos seguintes locais: Lisboa -Grande Auditório Gulbenkian; Santa Maria da Feira -Europarque; Viseu-Teatro Viriato; Faro-Festival Internacional de Música do Algarve. Assim, em síntese, a totalidade da amostra foi a seguinte:

Quadro 1 – Totalidade da amostra – Espectador do Ballet Gulbenkian (EBG)

RESPOSTAS	FREQUÊNCIA	PERCENTUAL
Não	456	45,5%
Sim	546	54,5%
Totais	1002	100,0%

Instrumentos Utilizados

Para atender ao nosso objectivo na presente investigação, utilizamos o inquérito por entrevista para parte da amostra e o inquérito por questionário para a restante. Refira-se ainda que optámos pela técnica do inquérito por entrevista para algumas categorias da amostra, excepto o público.

Inquérito por Entrevista

Podemos classificar a nossa entrevista de semi-estruturada, pois de acordo com Lüdke e André (1986, p. 35) é a *“que se desenrola a partir de um esquema básico, porém não aplicado rigidamente, permitindo que o entrevistado faça as necessárias adaptações”*, e foi exactamente por esta característica que mantivemos uma certa flexibilidade no seu procedimento de modo a enriquecer os relatos.

Para efectuar as entrevistas, previamente autorizadas pela direcção artística do Ballet Gulbenkian, fizemos contacto verbal individual com cada um dos profissionais, com o intuito de definir o momento apropriado para tal. É importante

¹ No Brasil denominamos o ensaiador também como assistente de coreografia, e como esta investigação será divulgada nos dois países, optamos por usar esta denominação desta maneira.

levar em conta que a execução das entrevistas foi realizada paralelamente a um clima de estreia, onde todos os profissionais requisitados exerciam funções com horas e minutos contados. E, diga-se de passagem, salvo contratempo, o horário foi seguido à risca. Portanto foram aproveitados todos os momentos de folga para a realização das referidas entrevistas.

Todos os profissionais, sem excepção, demonstraram interesse em participar na investigação e enfatizaram um reconhecimento favorável ao processo como um todo. Algo como se alguém estivesse a valorizar o que estas pessoas fazem no seu dia-a-dia e outros por reconhecerem o valor de um trabalho académico.

No roteiro proposto por nós a única **pergunta da entrevista que permeou todos os participantes da amostra foi a seguinte:**

- **Na situação pós-espectáculo, se tivesse que definir sua emoção em uma só palavra qual seria?**

Houve ainda mais uma pergunta **comum para bailarinos, coreógrafos, assistente de coreografia e maître.**

- **Compreensão das palavras: corporeidade, expressividade e emoção (o que é para si?)**

As respostas desta questão pretendem servir de material para aprofundar a reflexão localizada na construção teórica do capítulo 3 da presente investigação, que pretende descobrir se existe um diálogo possível entre os elementos desta tríade.

Os bailarinos para completar a entrevista ainda responderam às seguintes questões:

- **O que é o acto de dançar?**
- **Como é dançar as coreografias desta temporada?**
- **É possível falar da emoção antes e depois do acto de dançar?**

E os **coreógrafos** para completar a entrevista foram ainda interrogados sobre o seguinte:

- **É possível falar sobre o processo de criação?**
- **Há diferença no processo de criação dependendo da encomenda que é feita quanto a: temática, qualidade técnica da companhia, tipo de público local ou direcção artística?**

Com intuito de encontrar respostas a um leque diverso de intenções na criação de um espectáculo, dividimos as questões das entrevistas caracterizando acções predominantemente artísticas e ou técnicas, fazendo com que ao menos uma das questões envolvesse toda a amostra, para atender o nosso objectivo. Esclarecemos tal facto para ilustrar, neste momento, as questões que compõem as entrevistas com a equipe técnica e a direcção artística.

A **direcção artística** respondeu às seguintes questões:

- **Qual o critério para a composição de um espectáculo?**
- **Como e porquê a escolha de três coreógrafos portugueses?**

E, **em conjunto com a equipe técnica** respondeu a mais três questões:

- **Há quanto tempo trabalha com espectáculos de dança?**
- **Como você se sente durante a montagem?**
- **E na hora H? Como é?**

Antes de prosseguir com a apresentação do outro instrumento, vale **repetir para lembrar que todos os entrevistados** da amostra responderam à seguinte questão:

- **Na situação pós-espectáculo, se tivesse que definir sua emoção em uma só palavra, qual seria?**

Com isto pretendemos detectar a possibilidade de existência de um fio condutor que eventualmente permeia os diferentes profissionais na criação do espectáculo.

Inquérito por Questionário

Optámos pela técnica do inquérito por questionário para investigar o público. Foi composto maioritariamente por perguntas fechadas, por ser a técnica de observação indirecta que melhor se adequa a este estudo. Com o intuito de dar resposta a um leque diverso de intenções, focámos no questionário duas partes distintas. Uma referindo-se aos dados pessoais e outra relativa ao espectáculo propriamente dito. No que concerne aos dados pessoais e, numa tentativa de caracterizar o espectador de dança em geral, o espectador do Ballet Gulbenkian (EBG) e o espectador de outra forma de arte, abordámos os inquéritos nos seguintes níveis:

1. Idade
2. Sexo
3. Nível de escolaridade
4. Considera-se um(a) espectador (a) assíduo? Assinale a(s) resposta(a) mais adequada para si:
 - Do Ballet Gulbenkian em particular
 - De outras companhias de dança
 - De outras formas de arte

A recolha de informação sobre o comportamento cultural focada no quarto ponto, nos proporcionou ainda dados concretos para indicar o Espectador do Ballet Gulbenkian (EBG).

No quinto ponto, para verificar um aspecto idiossincrático do público em relação à importância da participação de coreógrafos portugueses nos espectáculos de dança, recorremos a uma pergunta aberta:

5. Que importância tem para si a integração de coreógrafos portugueses nos espectáculos do Ballet Gulbenkian e de outras Companhias de Dança?

No que respeita aos dados do espectáculo, procurou-se inferir: motivação, gosto, preferência, nível de expectativa, classificação e, um exercício de sintetizar toda a emoção advinda do próprio espectáculo numa única palavra. Eis as questões:

- 6. Quais os principais motivos que o (a) levaram a assistir este espectáculo?**
- 7. Com qual ou quais das coreografias, a que acabou de assistir mais se identifica? Porquê?**
- 8. Comente se as suas expectativas iniciais foram ou não confirmadas no final do espectáculo.**
- 9. Se tivesse de classificar numa escala crescente de 1 a 4 (1-mínimo / 4-máximo) o espectáculo como um todo, que pontuação atribuiria?**
- 10. Se tivesse de traduzir numa única palavra a emoção que o espectáculo na globalidade lhe suscitou, qual escolheria?**

Acreditamos que vale informar ainda, que foi nossa preocupação ao redigir o questionário, que o mesmo fosse pouco extenso, que tivesse o menor número de questões abertas possível, cujo tratamento dos dados poderia se tornar mais difícil, moroso e subjectivo, e que o número das respostas de opção que obedecessem a uma escala de classificação, segundo a distribuição da regra forçada, não implicasse um ponto médio, no sentido de contrariar uma tendência natural para optar por este.

Condições de Registo

Importa referir as condições definidas para os dois tipos de instrumentos aplicados.

Inquérito por entrevista

Foi utilizado o registo de gravação, com o intuito de se obter o discurso original dos sujeitos, aproveitando na íntegra as informações colhidas. As entre-

vistas foram realizadas em locais muito especiais como camarins, jardins da Fundação Gulbenkian, escritórios, lanchonete, "fumódromo" (zona restrita aos fumadores), salas de hotel e, decorreram de forma natural, sem que a presença do gravador prejudicasse a espontaneidade do diálogo. O clima de trabalho criado durante este processo coincide com o posicionamento de Lüdke e André (op. cit.) quando afirmam que:

"Ao lado do respeito pela cultura e pelos valores do entrevistado, o entrevistador tem que desenvolver uma grande capacidade de ouvir atentamente e de estimular o fluxo natural de informações por parte do entrevistado. Essa estimulação não deve, entretanto, forçar o rumo das respostas para determinada direção. Deve apenas garantir um clima de confiança, para que o informante se sinta à vontade para se expressar livremente." (p. 43).

Inquérito por Questionário

Em relação ao inquérito por questionário, para auxiliar os registos, todas as respostas foram numeradas igualmente na margem direita de cada folha do questionário. Os inquéritos tinham de ser entregues logo no final do espectáculo, uma das razões talvez da grande adesão verificada.

Para as perguntas fechadas colocámos um quadrado para assinalar o número da resposta escolhida.

As questões abertas números 5, 6, e 8 foram codificadas *a posteriori*. E, na questão número 7, para além do espectador apontar sua identificação com as coreografias que compõem o espectáculo, o inquirido foi ainda confrontado com a questão "porque".

Importa ainda referir a existência de questões de escolha múltipla, designadamente nas referentes à assiduidade, motivação e identificação, permitindo nestes casos, a nossa base de dados compilar um leque variado de informações.

Modelo Estatístico

Uma vez que utilizámos variáveis quantitativas e qualitativas, optámos primeiramente por adoptar a Estatística Descritiva para o tratamento dos dados. Assim utilizámos frequências absolutas e relativas, e cruzamento entre variáveis. O programa de análise estatística utilizado foi o SPSS.

Recursos Utilizados

No que diz respeito aos recursos materiais utilizámos um mini cassette recorder RQ=L 319 da Panasonic com VAS (*voice activated system*), material informático nomeadamente um computador PC, um *laptop* Satellite Toshiba, uma impressora a cores 695HP, *software* de processamento de texto (Word 6.0), base de dados e tratamento estatístico (SPSS).

Quanto aos recursos humanos tivemos a colaboração de estudantes da licenciatura e do II Mestrado em Performance Artística – Dança da FMH para a distribuição e recolha do inquérito nos espectáculos em Lisboa e, por funcionários dos próprios teatros nas outras localidades. Contámos ainda com uma docente de Estatística da FMH que nos acompanhou no tratamento estatístico.

Limitações e Condicionantes

As limitações e condicionantes encontradas, centraram-se, além da escassa bibliografia específica ao tema em estudo e ao quadro temporal disponível para cumprir com a investigação, na metodologia adoptada e, particularmente nos instrumentos empregues e respectivas condições de registo.

Inquérito por Entrevista

Condicionantes

- Estar munido de um gravador que atenda às necessidades do investigador, mais um treinamento prévio para o domínio das funções do aparelho.
- Explicitar o roteiro de perguntas para o entrevistado visando uma familiarização com o assunto a ser tratado.
- Agradecer a colaboração e garantir o anonimato dos depoimentos dos indivíduos da amostra.
- Treinar a audição com o intuito de se familiarizar com o idioma dos entrevistados.

Limitação

- Mesmo com treinamento anterior, se torna difícil a transcrição das entrevistas por não termos controle sobre a velocidade do discurso do entrevistado. Destacando por isso questões essencialmente de carácter temporal.

Inquérito por Questionário

Condicionantes

- Exaurir as possibilidades de elaboração do inquérito por questionário com a finalidade de torná-lo prático para o entrevistado e, funcional para o investigador.
- Cuidado e atenção para lançar os dados na base de dados.
- Ter um esquema de entrega e recolha dos inquéritos por questionário, junto ao público, para conseguir um montante que viabilize a investigação.
- Fazer constar com muita clareza a natureza e a que se destinam os inquéritos por questionário, informando ainda que as respostas contidas no mesmo, serão de carácter confidencial.

Limitação

- Encontrar um público saturado de preencher inquéritos por entrevista, desacreditado da funcionalidade dos mesmos.

Certos que as limitações e condicionantes são parte integrante do quotidiano de um investigador, constituem por isso mesmo um desafio, que nos propusemos aceitar de forma inequívoca.

Síntese

Numa breve caracterização do público (EBG) constata-se ser maioritariamente adulto com idades compreendidas entre os 31 e os 40 anos e, os acima de 50 anos, sendo predominantemente do sexo feminino.

Os indivíduos na sua grande maioria possuem formação superior e, cerca de metade assistem a outras companhias de dança, constatando-se ainda uma alta percentagem de apreciadores de outras formas de arte. O EBG na sua maioria considera não só importante a integração dos coreógrafos portugueses e também tem no gosto, o seu maior motivo para assistir ao espectáculo. A maioria dos indivíduos demonstrou identificação com a 3ª coreografia, apresentando como principal motivo a técnica/estética, assim como revelou ter tido todas as suas expectativas atendidas no final do espectáculo, para além de o considerarem bom como um todo, traduzindo ainda uma emoção positiva o que o espectáculo na globalidade lhe suscito. Finalmente constatou-se ainda que tanto os profissionais que trabalharam na criação do espectáculo como o público foram tocados pelo fenómeno da emoção independentemente de serem definidas como positivas ou negativas.

Conclusão como ponto de partida

Antes de concluirmos a presente investigação, importante se torna apresentar, de forma breve, o percurso por nós percorrido despoletado pelo objectivo proposto no início e, que nos permitiu encontrar um norte e traçarmos assim a nossa estratégia. Investigar o fenómeno da emoção no processo de criação do espectáculo de dança e sua apresentação junto ao público. Foi, em breve síntese, o nosso objectivo primordial, assaz difícil, pela escassez de literatura específica.

Para tanto optámos primeiramente pela vertente da Dança / Espectáculo no estilo contemporâneo e, foi de grande valia, respeito e satisfação, a permissão concedida pela direcção do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian em relação a nossa escolha pelo Ballet Gulbenkian como objecto de estudo. Nos brindaram com a sua estrutura administrativa e artística, reconhecidamente de nível nacional e internacional, o que possibilitou a realização desta investigação. Ainda vale destacar o incentivo e o empenho em termos efectivo e afectivo, para a realização do nosso trabalho como pesquisadores, por parte da direcção artística que, além de ser um dos indivíduos da amostra também sensibilizou os demais elementos, nomeadamente, bailarinos, coreógrafos, maître, assistente de coreografia e equipa técnica para que fizessem parte da mesma, e, também concordou plenamente com a aplicação de um inquérito por questionário junto ao público, onde foi avaliado o resultado da criação do espectáculo "3 Gerações" proposto por esta mesma Direcção Artística, no terceiro programa da temporada 1999/2000, composto exclusivamente por coreógrafos portugueses.

O passo seguinte definido como construção teórica, nos permitiu encontrar algumas das respostas às questões formuladas também para um outro aspecto a que nos propusemos investigar, que foi a real possibilidade de diálogo entre a palavra-chave eleita por nós: a Emoção, compondo uma tríade com os termos Expressividade e Corporeidade, nomeadamente na arte de dançar. O fascínio da busca nos enredou e, de certa forma, também nos estimulou a envolver o leitor utilizando a metáfora da construção de uma teia. A opção de investigar os três termos retro citados, suscitou assim um cuidado anterior em relação à subjectividade inerente que os acompanha. Para tanto foi de extrema valia a possibilidade de objectivá-los segundo os pressupostos teóricos encontrados em (Ostrower, 1995; Monteiro Robalo, 1995; Best, 1996; Merleau-Ponty, 1999).

Bibliografia

- Aguiar, A. (2000). Corporeidade e Yoga: O Transcender da Educação para além do Ego. (Dissertação de Mestrado Não Publicada). UFRN: Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Núcleo de Educação Básica.
- Assis, M. (1999). Gerações. Lisboa: Portugal. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Best, D. (1996). A Racionalidade do Sentimento. Lisboa, Portugal: Edições Asa.
- Bisquerra, R. (1989). Métodos de Investigación Educativa. Guia Prática. Barcelona, Espanha: CEAC.

- Cassirer, E. (1995). Ensaio Sobre o Homem. Lisboa, Portugal: Guimarães Editores.
- Chizzoti, A. (1995). Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais. São Paulo, Brasil: Cortez
- Csikszentmihalyi (1999). A Descoberta do Fluxo. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.
- Damásio, A. (2000). O Sentimento de Si: O corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência. Edit. Europa América. Mira-Sintra. Portugal
- Bennet, E. (1997). Colaboração Entre Artistas e Técnicos (Coord. Diana Domingues) São Paulo, Brasil: Fundação Editora da UNESP. (pp. 166-173)
- Gainza, V. (1978). Creatividad en el Proceso Enseñanza-Aprendizaje. In Educacion y Expression Estética. (Coord. Anita Herbon). Buenos Aires, Argentina: Editorial Plus Ultra.
- Gardner, H. (1995). Inteligências Múltiplas: A Teoria na Prática. Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas.
- Gardner, H. (1996). Mentes que criam. Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas.
- Gardner, H. (1997). As Artes e o Desenvolvimento Humano. Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas.
- Gardner, H. (1999) Arte, Mente e Cérebro: Uma Abordagem Cognitiva da Criatividade. Porto Alegre. Brasil: Artes Médicas.
- Gil, J. (1997). Metamorfoses do Corpo. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- Giora, R. (1999). Arqueologia das Emoções. Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil: Editora Vozes.
- Goleman, D. (1995). Inteligência Emocional. Rio de Janeiro, Brasil: Objetiva.
- Jeanerod, M. (2000). Sobre a Fisiologia Mental: História das Relações entre Biologia e Psicologia. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget.
- Lama, D. (1999). O Conceito Budista de Espírito In Espírito e Ciência: Um diálogo Entre o Oriente e o Ocidente. (Daniel Goleman, & Robert Thurman) Lisboa, Portugal: Relógio D'Água. (pp. 29-40)
- Leça, C. (1991). Ballet Gulbenkian 25 anos. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulenkian.
- Lever, M. (1988). Isadora. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Louis, M. (1992). Dentro da Dança. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Lüdke, M. & André, M. (1986). Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas. São Paulo, Brasil: EPU.
- Matos, A. (1999). Produção Artística em Dança: Avaliação dos Elementos Técnico Artísticos. (Dissertação de Mestrado Não Publicada). FMH: Lisboa, Portugal.
- Marino Júnior, R. (1975). Fisiologia das Emoções: Introdução a Neurologia do Comportamento. Anatomia e Funções do Sistema Límbico. São Paulo, Brasil: Sarvier.
- Maturana, H. (1999). A Ontologia da Realidade. Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG.
- Merleau-Ponty, M. (1999). Fenomenologia da Percepção. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Monteiro Robalo, E. (1995). As Qualidades Expressivo-Formais na Técnica de Dança: Construção, Validação, e Aplicação de um Instrumento de Avaliação. (Tese de Doutorado Não Publicada). FMH: Lisboa, Portugal.
- Nóbrega, T. (1999). Para Uma Teoria da Corporeidade: Um Diálogo Com Merleau-Ponty e o Pensamento Complexo. (Tese de Doutorado Não Publicada). UNIMEP: Piracicaba, São Paulo. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.
- Ostrower, F. (1995). Acasos e Criação Artística. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Campus
- Penna, M. & Alves, E. (1998). Emoção/Expressão Versus Linguagem/ Conhecimento: Os impasses da Fundamentação dos PCN – Arte. In Caderno de Textos Nº 15. (Maura Penna-Coord.). UFPB: João Pessoa, Brasil. (pp. 43-64).
- Porto, R. (1999). O Gênio de Irará. Caros Amigos (Nº 31-Outubro/1999) São Paulo, Brasil. (pp. 28-39).
- Ribeiro, A. (1997). Corpo a Corpo: Possibilidades e Limites da Crítica. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos.
- Slepoj, V. (1998) Compreender os Sentimentos. Lisboa, Portugal. Editorial Presença.
- Sussmann, L. (1998) Spring Dance Audiences: Answered and Unanswered Questions. Dance Research Journal. (pp. 54-63).