

Construir singularidades y colectividad: la creación colectiva en danza¹

*Mabel Botelli**

*Ruth Machado Barbosa***

*Marcus Vinícius Machado de Almeida****

Resumen

El tema de este artículo enlaza la creación colectiva a la corporeidad y a la danza –pensadas en su visión ontológica, en tanto dan sentidos intensos a la vida– mediante autores que constituyen el fundamento de esta concepción. Se destaca la búsqueda de las singularidades y de la creatividad, las que dan espacio a las subjetividades heterogénicas, productoras de autonomía y libertad. Esto permite pensar el proceso de creación colectiva no como un encuentro de las semejanzas sino como el diálogo de las diferencias generado por la articulación de corporeidad y danza. La creación colectiva va a contramano del cuerpo capturado por la sociedad capitalista como objeto de consumo, se contrapone a la lógica individualista de la identidad separada, gestando acciones de inclusividad e implicando la autoría colectiva. Se señala también la función política del respeto, de la potencialización de las diferencias y de la creación de un bien común.

Palabras clave: corporeidad, danza, singularidades, creación colectiva.

¹ Traducción del portugués al español de Susana Campos; [cacodelfia@yahoo.com.ar].

* Doctora en psicología social de las comunidades y ecología social por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), así como profesora de pedagogía de la danza en la misma institución; [mabel.rlk@terra.com.br].

** Doctora en psicología por la UFRJ y coordinadora del posgrado en psicología social de las comunidades y ecología social; [ruthbarbosa2008@gmail.com].

*** Doctor en pedagogía del movimiento por la Universidade de Campinas (Unicamp), coordinador del curso de graduación en terapia ocupacional y profesor de teoría de la danza en la UFRJ; [marcusvmachado@globo.com].

Abstract

The theme of this article links the collective creation with Embodiment and Dance –thought in its ontological vision that gives intense sense to life– by authors who are the cornerstones of this concept. There is the search for uniqueness and creativity, giving room for heterogenetic subjectivity, producing autonomy and freedom. This allows us to consider the process of collective creation not as a meeting of similarities but as the dialogue of differences, which creates networks that articulate embodiment and dance. The collective creation goes against the grain of the body captured by capitalist society as an object of consumption, in contrast to the individualistic logic of separate identity, and gestating actions of inclusiveness and involving collective authorship. It is noted the political function of respect, empowerment of differences and the creation of a common good.

Keywords: embodiment, dance, singularities, collective creation.

Introducción

Este artículo enlaza la *creación colectiva* con la corporeidad y la danza. Se trata de una reflexión teórica que aborda al ser humano en su acción, centrada aquí en la danza como lenguaje artístico a partir del reconocimiento del sujeto como ser complejo. Este tema se localiza en la interfaz entre cuerpo, arte, psiquismo y lo social.

En la actualidad existen diversos modos de significar el cuerpo. Es el caso de algunas prácticas artísticas corporales que se destacan por la búsqueda de las singularidades y de la creatividad, dando espacio a las subjetividades heterogenéticas, productoras de autonomía y libertad (Guattari, 2007), tal como se verá más adelante. Esto permite pensar los procesos de creación colectiva, pues es en la diversidad que dichos procesos ponen de manifiesto su potencia: lo colectivo no es el encuentro de las semejanzas, sino el diálogo de las diferencias. Saber lidiar con la diversidad es una condición *sine qua non* para pensar la creación colectiva.

Los grupos que desarrollan este tipo de prácticas colocan el cuerpo pleno e histórico en evidencia, se interesan no sólo por el cuerpo físico sino también por el cuerpo atravesado por cuestiones afectivas y culturales. Movilizan la discusión sobre el cuerpo imaginado, creado, pensado, socializado.

En la creación colectiva se construye a partir de las relaciones entre las singularidades, la diversidad de cuerpos, creando redes que conectan lo que antes estaba separado. Esto permite la construcción de algo nuevo que se gesta y se genera en conjunto y que sólo es posible con la contribución de cada uno. Esa creación tendrá, así, fuerzas y formas originadas por las singularidades; singularidades que se unen, se organizan, traman y reúnen lo que hay de potente en cada una de ellas para dar lugar a una obra colectiva.

La danza, como lenguaje artístico, promueve la construcción de singularidades y de colectividad, así como reverberaciones de estos procesos en la cotidianidad, especialmente cuando es realizada y creada en grupo. Se considera que la creación colectiva ofrece un potencial específico en relación con las cualidades de las producciones que promueve. El estudio comprende, de esta manera, al sujeto y al colectivo en la esfera de las relaciones concretas.

Cuerpo y corporeidad

En la trayectoria del estudio del cuerpo, durante mucho tiempo éste fue visto como un elemento biológico determinado por leyes fijas y estables o como un suplemento de poca relevancia para el sentido de la existencia humana. La tradición judeocristiana del mundo occidental lo vio como un problema metafísico. El cuerpo fue entonces excluido, ocultado. Sólo hacia finales del siglo XIX, con las teorías materialistas y una crítica al cuerpo industrializado y alienado, comienza a despuntar como lugar de discusión filosófica y se crea una ontología² relacionada

² “Ontología (Estudio del ser): Parte de la filosofía que tiene por objeto el estudio de las propiedades más generales del ser. / Reflexión respecto del sentido que comprende el ser, como aquello que torna posible las múltiples existencias” (*Diccionario Houaiss*, 2007).

con el mismo. De esta manera, pasa a ocupar otro lugar (Almeida, 2004). Sin embargo, en el momento en que hubiera podido mostrar su potencia, el cuerpo fue capturado por otra esfera, por la sociedad capitalista, la de la ultravisibilidad.

Las sociedades capitalistas invierten en aquellos lugares que están plenos de deseo. El cuerpo, en tanto generador de múltiples deseos y lugar de producción de nuevas posibilidades, ocupa un espacio destacado. Por lo tanto, la visibilidad del cuerpo vinculado a productos gana cada vez más espacio y, de diversas formas, se va presentando, él mismo, como producto y objeto de consumo.

Si consideramos el papel del cuerpo en las sociedades contemporáneas, Deleuze (1992), siguiendo a Foucault, revela que, mucho más que reprimir el cuerpo, disciplinarlo y aprisionarlo, la sociedad capitalista procede de manera más cruel: actúa de manera intensiva sobre el mismo, generando deseos y produciendo un cuerpo conforme a los deseos capitalistas. Así es como, en la actualidad, el cuerpo físico está expuesto, y cotidianamente puede observarse una incesante actuación de los medios de comunicación generando deseos de un cuerpo “bello”, “viril”, “joven”, “siliconado”, etcétera (Almeida, 2004).

Los medios de comunicación crean imágenes del cuerpo para el consumo: los modelos desfilan dictando la moda y los modos de presentar el cuerpo, los comerciales prometen cambios corporales milagrosos a partir de productos diversos, la publicidad de medicamentos y aparatos afirman conducirnos sin esfuerzo hacia el cuerpo ideal, los juegos infantiles presentan personajes masculinos musculosos y personajes femeninos esculturales con proporciones ajenas a los patrones del ser humano, que pueden influir desde la infancia y conducir a la búsqueda de un cuerpo imposible de ser alcanzado (Pope Jr., Phillips y Olivardia, 2000). Por otra parte, las personas se tornan pseudoespecialistas en el asunto y muchas tienen una receta o un consejo acerca de cómo mantener la forma y cuidar la belleza, aunque nada de eso sea compatible con la salud.

El cuerpo –que antes se presentaba cubierto– tenía poca visibilidad en el espacio público y era apreciado sólo en la intimidad. Hoy, visto como producto, sometido a una hiperexposición, no parece tener secretos y aparece banalizado. El patrón consumista establecido

es perseguido en academias, en *shoppings*, en “negocios de marca”, en las playas, y aquellos cuerpos que no reproducen determinados modelos son estigmatizados y discriminados.

En la contemporaneidad se crean objetos y formas de consumo que son rápidamente sustituidos por otros, lo que moviliza el deseo siempre cambiante de un consumidor que es satisfecho de modo efímero, ya que luego del consumo de un nuevo producto ansía el del nuevo producto siguiente (Bauman, 2001). De esta misma manera, el cuerpo, en tanto objeto de consumo, pasa a ser descartable.

Consideramos, sin embargo, que existen otras miradas y otras maneras de vivir el cuerpo; hay estudios que señalan diversas realidades del mismo como potencia. Se trata de diferentes modos de existencia que emergen de manera simultánea a ese cuerpo-consumo. De esta manera, el cuerpo se expresa, resiste, se revela, presentándose con cualidades y subjetividades diversas.

Tener un cuerpo es ser afectado, puesto en movimiento y efectuado por conexiones con otros hombres y con no humanos. Quien no se involucra en este aprendizaje queda insensible. El cuerpo, en una definición dinámica, es el aprendizaje de ser afectado (Latour, 2004).

En Latour encontramos un cuerpo que necesita de la experiencia del sentir, un sentir repleto de sutilezas. Es en este sentir de las sutilezas que las diferencias y las multiplicidades se tornan posibles. Y es en el ejercicio de sentir donde se adquieren los cuerpos diversos, aprendiendo a ser afectados. En Almeida hallamos la relación entre el hacer cotidiano y la corporeidad, una ligazón indisociable entre uno y otra. El cuerpo sería así una construcción artesanal, esculpida en las acciones de lo cotidiano.

Latour afirma que el cuerpo realiza una trayectoria dinámica a través de la cual aprende a ser sensible y a registrar “aquello de lo que está hecho el mundo”. Concentrándonos en el cuerpo, somos conducidos hacia aquello de lo que el cuerpo se tornó consciente. Las proposiciones sobre las “conversaciones del cuerpo” permitirán devolver a éste “los equipamientos materiales que lo tornan sensible a las diferencias” (Latour, 2004:40).

El ejercicio de ser afectado permite que, a partir de experiencias vividas durante un transcurso de tiempo, alguien sea “capaz de dis-

criminar un número creciente de diferencias sutiles y de distinguirlas entre sí” (Latour, 2004:40). Por la práctica, las personas adquieren la “capacidad de detectar diferencias”, de tener percepciones que les permiten habitar un mundo ampliamente diferenciado: “Las partes del cuerpo, por lo tanto, son adquiridas progresivamente al mismo tiempo que las ‘contrapartidas del mundo’ van siendo registradas de forma nueva. Adquirir un cuerpo es un emprendimiento progresivo que produce simultáneamente un medio sensorial y un mundo sensible” (Latour, 2004:40).

Gracias a los diversos objetos del mundo, es posible sensibilizar a las personas indiferentes para lograr “distinciones cada vez más sutiles”. Esto implica pasar “de la desatención a la atención, de la semiconsciencia a la apreciación consciente”, pero, sobre todo, implica aprender a “ser afectados, o sea, efectuados”. Los materiales, antes de ser vivenciados, no hacen actuar, no tornan atentos a los individuos, no los estimulan de formas precisas, pero esto cambia a partir de la experiencia.

La práctica posibilita que las personas creen cosas diferentes cada vez, que se sensibilicen frente a las diferencias. Estas personas pueden ser definidas como “cuerpos que aprenden a ser afectados por diferencias que antes no podían registrar” (Latour, 2004:42). Latour llama la atención sobre las palabras *efecto* y *afecto* indicando que provienen de *facere*.

Un término que este autor considera apropiado para hablar de las capas de diferencias es el de *articulación*. Él afirma que el cuerpo es efecto de *redes* de articulación.

Un sujeto inarticulado es alguien que siente, hace y dice siempre lo mismo, independientemente de lo que los otros dijeren [...] Un sujeto articulado, por el contrario, es alguien que aprende a ser afectado por los otros [...] un sujeto sólo se torna interesante, profundo y válido cuando resuena con los otros, cuando es efectuado, influenciado, puesto en movimiento por nuevas entidades cuyas diferencias son registradas de formas nuevas e inesperadas (Latour, 2004:43).

Articulación significa capacidad de ser afectado por las diferencias. La diferencia es lo que produce sentido. El contexto local, material

y artificial será construido como aquello que posibilita que las diferencias del mundo sean acumuladas. Aprender a ser afectado implica que cuanto más se aprende, más diferencias existen.

Para el autor, las articulaciones nunca terminan y pueden multiplicarse sin dejar de registrar diferencias. Cuanto mayor es la incorporación de contrastes, más sensibles somos a las diferencias. “Cuanto más mediaciones, mejor para adquirir un cuerpo, o sea, para tornarse sensible a los efectos de más entidades diferentes [...] Cuanto más controversias articulamos, más vasto se torna el mundo” (Latour, 2004:45). Además “Latour valoriza las controversias vinculándolas a la vida: ‘Por mí, prefiero estar vivo, y por eso quiero más palabras, más controversias, más contextos artificiales, más instrumentos, para tornarme sensible a cada vez más diferencias. ¡Mi reino por un cuerpo más incorporado!’” (Latour, 2004:45).

Pensar el cuerpo como construcción de singularidades, de potencias, es pensarlo como corporeidad. El concepto de *corporeidad* permite comprender el cuerpo no sólo como un conjunto de sistemas y estructuras fisiológicas, anatómicas y biomecánicas; el cuerpo y su movimiento son vistos ahora como algo complejo. Corporeidad sería pensar este cuerpo en el tiempo, formado por las experiencias vividas, por las inscripciones históricas y culturales. De esta manera, asistimos al cuerpo como “algo en proceso y que nunca finaliza su estructuración. En él, todo se produce: subjetividad, cultura, sociedad, poderes, opresiones y deseos, etc.” (Almeida, 2004:10).

La corporeidad se entiende como la génesis del sujeto. En esta génesis están presentes diversas fuerzas constitutivas (afectos, quehaceres cotidianos, historia, cultura). Es una síntesis de nuestra trayectoria existencial. La corporeidad entiende el cuerpo como una asignatura personal. Es una tentativa de anular la dualidad cuerpo/sujeto y de afirmar la unidad indisociada cuerpo-sujeto. Un autor de referencia es Merleau-Ponty, quien propone el concepto de yo “soy mi cuerpo” (1999:208).

La consideración del cuerpo como un campo de saber y productor de sentido existencial se inicia en el siglo XIX. El cuerpo entra entonces en escena, pues deja de ser un cuerpo rebajado, disminuido, un problema metafísico. Se torna un blanco privilegiado. Investigadores

de diversas áreas –Darwin, Nietzsche, Delsarte, entre otros– comienzan a hablar del cuerpo. El hombre se constituye como objeto de estudio. El sujeto de conocimiento quiere entenderse a sí mismo: surgen las ciencias sociales. En el siglo xx aparecen nuevos abordajes y el cuerpo comienza a ser estudiado como cuerpo subjetivo y social, es decir, como cuerpo significado, histórico, atravesado por la cultura y por el “otro”. Se trata de un cuerpo que expresa una interioridad, que es singular, que manifiesta rasgos de su cultura: cuerpo cultural que anuncia un tiempo y un espacio, un contexto en el que está inserto. En las áreas sociales y psicológicas, se inicia un rescate del cuerpo presentándolo como una complejidad y ya no como una máquina, tal como fuera presentado por Descartes en el inicio de la era moderna. Se busca entender el cuerpo como red, como estructuración que sólo tiene sentido en conexión. Filósofos, sociólogos, antropólogos y artistas comienzan a situarlo en un lugar de relevancia.

El cuerpo comienza a ser visto como lugar de “existencialización”, lugar que da sentido a la vida. Delsarte (Bourcier, 1987) –que presenta el cuerpo como expresión del alma– y Nietzsche (Machado, 1999) –que crea una ontología para el mismo– colocan el cuerpo como el centro de la existencia, pensamiento que posteriormente será radicalizado por Merleau-Ponty (1992) en su ontología salvaje. Mauss (1974) considera que el gesto –para algunos, una construcción biomecánica– es transformado por la cultura. Laban (1978) señala la precariedad de entender el movimiento sólo como un conjunto de palancas accionadas por los músculos y comandadas por los nervios. Para él, el gesto es el inventario corporal de la existencia singular de cada ser. Deleuze, Guattari (2008, 2009) y Foucault (1993, 2005) revelan que el cuerpo ocupa el centro de los juegos de poder y es elemento de creación y resistencia.

Diferentes concepciones de corporeidad van surgiendo en diferentes campos del saber, yuxtaponiéndose o dando lugar a otras concepciones. Entre otras, podemos reconocer el cuerpo “disciplinado” de Foucault (1984, 1993), el cuerpo “fenoménico” de Merleau-Ponty (1999), el cuerpo “sin órganos” de Artaud (1983a, 1983b), el cuerpo “rizomático” de Deleuze y Guattari (2009) y el cuerpo “autopoiético” de Maturana y Varela (1995, 1997).

Todos esos saberes exponen, entonces, la naturaleza mutable y plástica del cuerpo. Así, diversos elementos que caracterizan a la humanidad son agentes transformadores e, incluso, creadores del cuerpo. En este cuerpo creado, percibimos una naturaleza simbólica y poética. Es importante activar el deseo de poseer nuevas posibilidades corporales, activar nuevos deseos y no sólo activar el movimiento. Se destaca, de esta manera, la importancia del hacer.

Almeida señala que el hacer es “constituidor de nuevos saberes, nuevas percepciones del mundo, nuevos deseos en el cuerpo y para el cuerpo, es decir, nuevas subjetividades” (Almeida, 2004:15). Según este autor, “todo hacer produce cambios en el cuerpo, pero tenemos que ofrecer la posibilidad de que estos cambios sean significativos y lleven a los sujetos hacia nuevas realidades que intensifiquen sus vidas” (Almeida, 2004:05). El cuerpo y sus producciones son los que determinan nuestra vida humana y cultural.

En el hacer, el cuerpo se hace. Un cuerpo se modela en las experiencias del propio cuerpo. El hombre puede vivir mil corporeidades, y el cuerpo se va constituyendo en la medida en que él, a través de sus expresiones, acciones, haceres y ocupaciones, produce el mundo. Tenemos la noción de un *cuerpo-creación*, de un *cuerpo-arte* porque “tiene la capacidad de crear, de producirse en formas, las más diversas posibles” (Almeida, 2004:59).

“Arte y creación constante de nuevas formas de estar en el mundo, de recrear su existencia, su vida de otras maneras. Arte es creación constante de sí [...] es esa capacidad del cuerpo de producir nuevas existencias creativas” (Almeida, 2004:5-6). Las ocupaciones producen cuerpos y, consecuentemente, transforman al hombre. Todo nuevo cuerpo es un nuevo sujeto en el mundo. Almeida afirma: “A cada nueva experiencia, el cuerpo se remodela, posibilitando nuevas percepciones del mundo y, consecuentemente, produce una fuerza política y transformadora” (Almeida, 2004:11). El hacer altera nuestra subjetividad: “Los trabajos con los haceres y sus actividades, por ser productores de nuevas subjetividades, también pueden constituir nuevas sociedades, nuevas solidaridades” (Almeida, 2004:16). Se configura entonces una función de militancia existencial.

Cuerpo y hacer funcionan en redes, en estructuraciones en movimiento. El cuerpo sueña, y aquí soñar no es revelar símbolos sino configurar nuevos cuerpos, con nuevos sentimientos, nuevas subjetividades, nuevas sensibilidades. El cuerpo soñador crea nuevos entendimientos acerca de la vida:

Diferente del cuerpo devaneo, el cuerpo soñador no es una anticipación mental de un hacer ideado, o la imaginación de algo que podré hacer; es en el hacer que experimentamos sensaciones tan intensas, placenteras, inéditas, que “decimos”: estoy soñando con la carne en esta experiencia inédita, configurada en un instante [...] y que me produce “delirios”, “alucinaciones”, devaneos, sueños reales, existentes, despierto con ojos bien abiertos... Todo cuerpo tiene esa producción onírico-carnal [...] El cuerpo sueña con todo lo que él puede producir, crear, dominar, experimentar (Almeida, 2004:15-16).

Es preciso hacer que el cuerpo sueñe, que los cuerpos sean tocados en sus diversos pliegues para que así se produzcan mundos. Almeida pregunta: “¿El cuerpo sueña?” Y responde: “Sueña con los efectos de sus producciones” (Almeida, 2004:93).

Soñar con el cuerpo es colocar la resistencia en la acción:

En el acto de otrarse, de tornarse nuevo, de soñar con sensibilidad y movimientos no pasteurizados, inauguramos nuevas corporeidades, productoras de diferencia y que resisten a la homogeneización de lo social. Es posible “salir de ese cuerpo constituido y crear nuevos cuerpos, resistir de algún modo a la subyugación de nuestros deseos generando deseos singulares, dispares” (Almeida, 2004:18).

Tenemos entonces un concepto de *cuerpo-resistencia*, forma de militancia creativa. El cuerpo ejercita un papel político.

Las acciones y ocupaciones que mueven el cuerpo-arte y el cuerpo soñador y que, por lo tanto, conducen a la constitución de nuevos sujetos, pueden constituir resistencias a la producción del deseo capitalista creando nuevas sensibilidades que garantizan la intensidad de la vida.

Las ocupaciones forman la manera propia de sentir y actuar en el mundo, inauguran mundos. El cuerpo es desafiado y provocado, en cada hacer, a nuevas formas de actuar. Todo hacer, toda ocupación organiza el cuerpo, mas no produce una estructura estable, universal, conferible a patrones establecidos; él sólo produce estructuraciones:

Las estructuraciones son organizaciones transitorias, volátiles, del cuerpo, para que él esté en la forma de un sistema autorregulable, a fin de posibilitar la vida y las ocupaciones. Cuando hablamos de estructuraciones, estamos hablando de una estructura en la acción, de una estructura-acción, un cuerpo que se produce en la medida en que produce el mundo [...] Toda acción o función del cuerpo siempre acontece a través de muchas relaciones [...] Las estructuraciones constantes permiten siempre nuevas formas de estar en el mundo, nuevas condiciones de existencia y de adaptabilidad (Almeida, 2004:37-38).

En el proceso de incorporación de haceres significativos se destaca la repetición. “La repetición debe ser entendida como la necesidad de incorporación artesanal de otras formas. Repetir permite que el hacer logre estar ‘habitando mi cuerpo’, hasta estar definitivamente conmigo” (Almeida, 2004:87). Cuando el movimiento es incorporado, surge un nuevo sentimiento y una nueva disponibilidad. Las fuerzas incluídas quedan disponibles para otras esferas de la existencia permitiendo efectos híbridos y singulares, así como también emigrar de un hacer a otro. Almeida señala que:

La repetición puede ser positiva cuando es realizada como capacidad de ser avasallada por fuerzas y, al mismo tiempo, de dominarlas. Esta idea de repetición difiere de la característica negativa que el mundo industrializado potencializó [...] La repetición puede tener su valor en la constitución de nuevos campos existenciales en los sujetos, una vez que ella produce la entrada de nuevas fuerzas en nuestros cuerpos. Ésa es una faceta artesanal, de ese hacer-cuerpo que se establece en los encuentros sujetos-materialidades [...] Tenemos entonces un cuerpo-artesanal (Almeida, 2004:87).

Repetir una acción no es “hacer siempre lo mismo”, porque a cada nuevo momento hay sutilezas de sentires y haceres a encontrar, sentires y haceres que construyen una expresión única, diferenciada. Así, la repetición tiene que ser realizada con la atención puesta en el hacer y en el sentir lo que hace en tanto lo hace.

A través de la repetición, del contacto insistente con nuevas fuerzas, se construye la precisión del cuerpo y la creación del cuerpo-artesanal. Éste debe entenderse como la producción de nuevos cuerpos sensibles, capaces de transformarse. Cuerpo artesanal significa “el cuerpo que se hace haciendo” (Almeida, 2004:91).

Otro asunto acerca de la capacidad creadora de los cuerpos es la ética. Una postura ética implica un constante acto de reinención. Ética viene de la raíz griega *ethos*, que significa “comportamiento, acción”. La ética no está sujeta a las costumbres, es un juego entre lo establecido y la creación. Implica responsabilidad en las elecciones. Es una postura crítica frente a la vida y frente a los otros. Almeida señala:

La ética lleva a posturas y comportamientos siempre reflexivos frente a una determinada situación, frente a la vida, buscando una mejor respuesta para la colectividad; ella no tiene en cuenta los intereses propios sino los del grupo con el cual estamos comprometidos; por lo tanto, es una postura política (2004:120).

El autor sostiene que “cada sujeto inaugura en nosotros otra posibilidad de territorio existencial [...] Hablar el idioma del otro es hablar de ética” (2004:123). El hacer en grupo implica la construcción de relaciones para las cuales es preciso conocer “el idioma” del otro, sus formas de expresión, y construir diálogos. Implica dejar que el otro entre en mí, en mis sentimientos y pensamientos; implica ampliar sensibilidades, conocimientos, ejercitar el respeto, la escucha, la aceptación, la paciencia. Los trabajos colectivos y de creación grupal demandan la construcción de comportamientos éticos, de cuidado y colaborativos, reflexión sobre lo que se hace, lo que se expresa y se comparte, en la búsqueda del bien común.

La corporeidad en la danza

La danza se configura como arte en el siglo xx. Dado que el cuerpo asume entonces un lugar de mayor relevancia, la danza concretiza el papel ontológico del cuerpo. Nietzsche (Machado, 1999) afirma que el arte da sentido a la existencia.

Las investigaciones teóricas o de movimiento realizadas por los pioneros de la danza del siglo xx –François Delsarte, Emile Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan, Rudolf von Laban, entre otros– (Bourcier, 1987)³ fueron de gran importancia para afirmar el cuerpo ontológico, principio de la corporeidad. Para ellos, la danza da sentidos intensos a la vida. Las concepciones de corporeidad y danza como lenguaje artístico contemporáneo están altamente entrelazadas. Ambas consideran que el cuerpo es diverso, plural y singular.

La corporeidad en la danza quiere deconstruir los clichés de las prácticas habituales, corrientes. Su objetivo es desarrollar un cuerpo creativo y crítico. De la práctica deben surgir “cuerpos lúdicos, llenos de exploraciones inéditas, las concepciones de acertado o erróneo se desvanecen y el sujeto que juega, explorador de su cuerpo, toma lugar” (Almeida, 2011:11).

El arte de la danza parece claramente entender que el cuerpo tiene una potencia incomparable para la apertura hacia lo nuevo, para la creación, y que el campo de lo sensible produce intensidades potencializadoras de la vida. Así, la danza converge con los principios de la corporeidad.

En el acto de tornarse nuevo, de soñar con sensibilidades y movimientos no pasteurizados, se inauguran nuevas corporeidades, productoras de diferencia y que resisten a la homogeneización de lo social (Almeida, 2004). De esta manera, el cuerpo puede tener un papel político. La corporeidad en el arte intenta resistir las capturas que le quitan intensidad a la vida.

³ En Bourcier (1987) se recogió información sobre los autores para tener conocimiento del momento histórico en que vivieron: François Delsarte (Francia, 1811-1871); Émile Jaques-Dalcroze (Austria, 1865-Suiza, 1950); Isadora Duncan (Estados Unidos, 1877-Francia, 1927); Rudolf von Laban (antigua Austria-Hungría, 1879-Inglaterra, 1958).

La danza hoy solicita una corporeidad que revele un cuerpo pensante, comprometido y flexible, capaz de poner en marcha su construcción transitoria, como dicen Maturana y Varela (1997): una “autopoiesis” del cuerpo, de creación de sí mismo. Un cuerpo que permita revelar una posición política frente a la realidad, que desde su corporeidad pueda hablar de la singularidad, de la diversidad y de la transformación; que resista a la masificación, a los patrones establecidos y a la estandarización. Un cuerpo que no acepte responder a las leyes del mercado y se revele en otras múltiples posibilidades. La danza es una de esas posibilidades.

La danza

Existe un abanico muy amplio de abordajes de la danza, definidos en diferentes momentos históricos, culturales y geográficos. Diversos sentidos y funciones son atribuidos a dicha disciplina, múltiples son los imaginarios sociales sobre la misma, lo que influye el alcance y también las restricciones de su práctica. Dado el vasto universo de la danza –cuyos procesos y manifestaciones son tan diferentes–, se hace preciso señalar que, en el presente trabajo, se aborda la danza como lenguaje artístico dentro de un enfoque contemporáneo.

Para delimitar con más pertinencia el lugar desde donde se habla de la danza, es importante hacer referencia a los pensadores que constituyen la base de este abordaje y que han desarrollado propuestas que se oponen a la captura del cuerpo. Ellos han presentado y defendido la danza como práctica ontológica y han gestado los procesos metodológicos a través de los cuales fue puesta en movimiento.

En el siglo XIX y principios del siglo XX pueden considerarse marcos de referencia algunos autores que, en forma conceptual o práctica, presentaron una nueva genealogía para el arte y, específicamente, para la danza. Una de las principales concepciones de estos teóricos es que “todo cuerpo, con sus anatomías y gestualidades diversas, podría danzar, podría ser expresivo fuera de las convenciones y técnicas ya formalizadas de la danza” (Almeida, 2011:3). Para ellos, la danza se constituye con un sentido ontológico, esto es: la danza da sentido a la existencia.

François Delsarte, importante teórico del movimiento, desarrolló una teoría sobre la expresión humana. Se dedicó a la observación del cuerpo a fin de comprender la relación del lenguaje gestual con las emociones y sentimientos. En su estudio “Principio de la correspondencia”, defiende la idea de que para todo movimiento existe una intención correspondiente. En la investigación sobre expresividad corporal, concentra su reflexión en los mecanismos mediante los cuales el cuerpo traduce los estados interiores. Establece un catálogo de gestos que corresponden a estados emocionales. Él fue el primero que señaló que el cuerpo es una expresión del alma (Bourcier, 1987).

Émile Jaques-Dalcroze, músico y educador, estudió la relación de la percepción musical con la motricidad e investigó las leyes de la expresión y del ritmo, presentando un nuevo abordaje de la música y del movimiento: la rítmica. En su investigación, este autor constata que una educación corporal puede ayudar a una iniciación musical; crea entonces una educación psicomotora desarrollando un método denominado Eurritmia. Según Dalcroze, la música suscita en el cerebro imágenes que a su vez impulsan el movimiento. También sostiene que el sentido musical (sensibilidad e inteligencia) se desarrolla a través del movimiento (Bourcier, 1987). Él escribe:

El gesto en sí mismo nada es, todo su valor está en el sentimiento que lo anima, y la danza más rica en combinaciones técnicas de actitudes corporales nunca dejará de ser apenas un divertimento sin valor ni alcance si su objetivo no es pintar las acciones humanas en movimiento (Bourcier, 1987:292).

Isadora Duncan, bailarina que revolucionó la danza, rompe los patrones preestablecidos de esta disciplina cuando defiende la creatividad y la libertad de expresión. La danza para ella es la expresión de la vida personal. El cuerpo es, para Isadora, el intérprete del alma, y la danza es el resultado de un movimiento interno (Bourcier, 1987). Ella quería que la danza fuera una forma de la revolución colectiva de la sociedad; quería un colectivo danzando. Consideraba que si hubiese una nueva educación del cuerpo, habría una nueva sociedad,

para y con lo colectivo. Defendía la danza como fenómeno de transformación social (Duncan, 1985).

Rudolf von Laban (1987), bailarín, coreógrafo y estudioso del gesto, elabora una teoría sobre la existencia humana. Busca reconectar al hombre con el sentido del gesto. Sostiene que a partir del gesto se crea la subjetividad, la producción de sentidos para la vida. Es en el modo de experimentar lo cotidiano que van creándose esos sentidos. Considera que a partir de los gestos, de las acciones, el hombre va creando una región de fuerzas puras –fuerzas de producción de subjetividad– y que a partir de esas fuerzas diversas el hombre se produce. Los gestos se constituyen por la combinación de esas fuerzas. Este autor estudia la génesis de lo diverso y considera que la diversidad es un efecto del sentido del gesto, que lo diverso es consecuencia del sentido. Existen múltiples combinaciones posibles de esas fuerzas generadas por los sentidos variados de los gestos. Laban invierte la cuestión del sartreano de que el cuerpo es la expresión del alma: él dice que “el alma es un efecto del cuerpo”.

También es importante destacar que, a mediados del siglo xx, el filósofo e historiador Herbert Read, con su tesis *Educación a través del arte*, influyó notoriamente en las posteriores investigaciones en danza vinculadas a la educación. Read (1977) sustenta que el arte puede ser el camino para formar al ser humano en todas sus premisas, y que esta educación contribuye a la paz, a la cooperación y a la solidaridad. El arte, en su calidad ontológica, es capaz de propiciar la educación adecuada para una formación más humana. Él considera al arte como un derecho de todos; afirma que cada individuo es un ser singular y que es necesario que esa singularidad tenga espacio en la educación. Read defiende la educación centrada en el educando y propone el descubrimiento de las potencialidades expresivas, creativas y comunicacionales propias de cada uno. Considera que es importante que el alumno viva experiencias significativas. En esa perspectiva, el educando es de hecho considerado como ser creativo, al que se le permite crear. Hay una valorización de la iniciativa del aprendiz. El autor pone énfasis también en que, junto a la individuación, es preciso desarrollar un sentido social, la conciencia de que se aprende junto a otro. Así, la formación de la individuación se realiza simultáneamente con una

formación en lo colectivo. La educación a través del arte defendida por Read “valoriza los aspectos intelectuales, morales y estéticos, intenta despertar su conciencia individual, en armonía con el grupo social al cual pertenece” (Fusari y Ferraz, 2006:19).

El autor considera la indivisibilidad del sujeto y lo social. Señala que el ser humano no nace acabado, se va constituyendo durante toda la vida y esto tiene lugar en el medio sociocultural, a partir de su relación con las otras personas y con el ambiente. Así, la familia, el entorno, los grupos de pertenencia y las diferentes vivencias en lo cotidiano influyen en los procesos de subjetivación. Sostiene que, en el arte, no sólo se debe buscar un proceso de individuación, sino también de integración de la singularidad individual con el mundo común. Se debe estimular la conciencia de que el ser humano se completa en el intercambio con los demás.

Más recientemente, en la investigación sobre danza relacionada con la formación humana, se destacan, en Argentina, Patricia Stokoe (1987b, 1978) y, en Brasil, Angel Vianna (Teixeira, 1998; Ramos, 2007), quienes luchan por un mayor reconocimiento de la danza como lenguaje artístico y por su lugar democrático. Defienden la danza como derecho de todos. Comulgan con principios presentados por Herbert Read, como el valor de la expresión singular, la creatividad y la comunicación en sus múltiples niveles.

Patricia Stokoe (1987a) creó una concepción de la danza a la que llamó *expresión corporal* y, como método de base, creó la *sensopercepción* (Kalmar, 2005). Angel Vianna desarrolló un abordaje de la danza al que denominó *conscientización del movimiento* (Teixeira, 1998). Ambos enfoques se concentran en la importancia de la percepción y la atención sensible y consciente sobre el movimiento para potenciar la expresión, la creatividad y la comunicación.

Es posible encontrar lazos entre Stokoe, Vianna y el ya entonces visionario Laban: sus métodos de trabajo se caracterizan por la investigación del movimiento. Se oponen a los movimientos mecánicos con patrones estereotipados y valoran los gestos simples, cotidianos. Coinciden en que todo movimiento puede ser danza si contiene fuerza expresiva y manifiesta singularidad. Proponen una investigación abierta que ofrezca libertad y considere las historias y las memorias

personales y corporales de cada uno. Sostienen el derecho a lo diferente. Ponen énfasis en la aceptación de los diversos cuerpos, a partir de la consideración de que éstos crean diferentes danzas y que todo ser humano tiene posibilidades de bailar, sean cuales fueren sus capacidades y sus limitaciones. De esta manera, la danza se abre hacia una “democracia del cuerpo”, la aceptación sin preconceptos de género, de etnia, de edad, de limitaciones corporales. La valorización de la diversidad abre espacios para las experiencias de inclusión, base de la vivencia colectiva en danza.

La danza se desarrolla desde el cuerpo y con el cuerpo, estimulando el desarrollo de las cualidades humanas, las que se conquistan a través de la propia presencia física y de la del otro. Se busca la presencia integral del ser humano, lo cual no sólo significa que el cuerpo esté presente sino estar presente en el cuerpo, sentirlo, percibirlo, así como registrar la presencia de los otros a través del mismo. Esto implica tanto los registros conscientes como aquellos que se dan a nivel inconsciente. El cuerpo implica una vasta red de percepciones, tanto de estímulos exteriores a él como de estímulos que vienen de su interior, a partir de los receptores exteroceptivos, propioceptivos e interoceptivos.

Se orienta al practicante a disponibilizarse para ampliar su capacidad de registros y acciones y para la evitación de expectativas, sugerencias, racionalizaciones que perturben la autenticidad de la experiencia o estereotipos que limiten las posibilidades de creación (Stokoe y Sirkin, 1994). Lo que importa es “despertar” la atención para el cuerpo, para las cualidades y posibilidades del movimiento. La danza activa una amplia gama de procesos entre los que podemos destacar la ampliación de la percepción, el desarrollo de las sutilezas en la sensibilidad, la construcción del conocimiento por las vías sensoriomotoras, la expresión de la subjetividad, el desarrollo de la capacidad creativa, comunicativa y de reflexión. Se establece un contacto mayor consigo mismo, con los otros, con el entorno. En la danza concebida como lenguaje artístico, la comprensión del cuerpo se contrapone al cuerpo capturado y su objetivo primordial de movilizar el proceso sensible y creativo de los participantes es la base fundamental de esta oposición.

Se señaló en primer lugar la presencia de pensadores que revelan el valor de la expresión, de la relación sensomotora, luego la de los defensores del cuerpo como creación y, posteriormente, la de aquellos que hacen referencia a los cuerpos en relación y que promueven la creación colectiva. Los procesos favorecidos por los autores considerados no surgen aisladamente sino enlazados unos a otros, como sistemas de redes. Se constituyen atravesando tiempos y espacios, promoviendo procesos cada vez más complejos que se apoyan en los anteriores, registrándolos, conectándolos, resignificándolos. De esta manera, van elaborándose nuevos conocimientos, nuevas vivencias, nuevas posibilidades de acción y de transformación.

Danza y creación colectiva

La creación colectiva en danza surge creando redes que articulan lo que vimos hasta ahora —corporeidad y danza— y generando otras que ofrecen nuevas posibilidades.

En la actualidad, las características de algunos abordajes de la danza señalan factores que conducen a subjetividades heterogenéticas y básicas para un trabajo que se pretende colectivo: 1) la forma de abordar el proceso de creación, en el que se promueven múltiples autorías; el intérprete es también creador y la historia personal de cada uno ocupa un lugar de relevancia; la composición se constituye a partir del aporte de todos; y 2) el distanciamiento respecto del “ideal” del cuerpo patrón para dar lugar a la valorización de la multiplicidad de cuerpos, con diferentes formas y memorias, reconociendo el valor de las diferencias (Launay, 2003).

Al poner el foco en un trabajo colectivo no se intenta la uniformidad de los cuerpos, éstos no se tornan masa. Aquí, la danza, como defienden Stokoe *et al.* (1987a), tiene como característica básica el trabajo a partir de la singularidad de los practicantes y de la particularidad de sus cuerpos. Mas abordar lo colectivo en la danza requiere de otras inversiones, ya que, a partir de las singularidades de cada uno, se buscará la creación junto a otros, lo que significa presentar propuestas metodológicas específicas para esa construcción. La creación colectiva en danza implica “autoría colectiva”.

En relación con la evolución personal y la participación social, Stokoe y Sirkin afirman que “el desarrollo de la individualidad creadora no se contrapone a la necesidad de atender a los intereses colectivos y al bien común” (1994:15). Un sujeto autónomo –mediante el desarrollo de una sensibilidad más fina y el ejercicio de la reflexión, con libertad para ver, oír, sentir, imaginar, inventar, manifestarse, producir– estará más preparado para contribuir con lo colectivo. En la práctica de la creación colectiva se busca aprender a ser, a hacer, a convivir y “aprender a aprender” (Unesco, 1991).

En el ejercicio del hacer no se pretende constituir un cuerpo adiestrado que responda a códigos impuestos (Stokoe *et al.*, 1987a), pero sí se valora la enseñanza de vocabularios corporales organizados y también de secuencias y coreografías, ya que éstos contribuyen a enriquecer el lenguaje expresivo incorporando lo ya desarrollado en la cultura. El aprendizaje de técnicas, las investigaciones de movimiento, la improvisación y la composición son múltiples maneras de vivir la danza y buscar sus intensidades.

El proceso de creación colectiva en danza debe ser pensado lejos de una estructura limitada y limitante. Para ello, podemos apoyarnos en el concepto de *rizoma* de Deleuze y Guattari (2009). El rizoma es un sistema abierto que excede el dominio de las formas, donde se conecta y se combina lo que en apariencia era distinto; se modifica en todo momento, no está marcado por el determinismo. Es productor de efectos imprevisibles, es capaz de engendrar formas inéditas que rompan con formas anteriores.

No existe un punto de partida predeterminado y un punto de llegada predefinido (la raíz y la copa del árbol). Los puntos de inicio pueden ser diversos, múltiples, y el de llegada es incierto. El final es abierto y será construido a partir de las redes que se creen. Los contactos que generan redes se establecen por medio de relaciones. En el proceso se viven muchas posibilidades, controversias, hasta que se vislumbra una estabilidad también transitoria, pues ella existirá hasta que una nueva red la lleve a otro lugar.

Podemos buscar, en la danza, el cuerpo como singularidad –marcado por las experiencias, memorias, afectos–, el cuerpo como existencia, saturado de fuerzas y el “cuerpo-multitud” (Launay, 1996). El

cuerpo-multitud habla del lazo del individuo con lo colectivo, indica las transformaciones que acontecen en sí mismo y que implican reverberaciones de los otros también en sí mismos; el descubrimiento del cuerpo como subjetividad en el que habitan los otros; el cuerpo que, al sentir, percibir y moverse, incorpora muchos en sí mismo. Y también el cuerpo que al expresar transforma, moviliza el colectivo promoviendo en él mudanzas.

Las ocupaciones significativas –como podemos considerar a la “creación colectiva”– promueven nuevas maneras de dominar la materialidad, y cuanto más producimos, diferentes modos de percibir el mundo y de actuar son provocados. Se anhela que “las ocupaciones significativas, en la inconmensurable variedad con que se presentan, tengan función política y potencialización de la diferencia” (Almeida, 2004:44-45).

“Es preciso apasionarse y amar las fuerzas que se aproximan a nosotros” (Almeida, 2004:89). Esto permite incorporar la experiencia del cuerpo. De esta manera, penetran nuevas formas deshaciendo las establecidas y produciendo otras.

En las actividades grupales, la construcción de una subjetividad creativa tanto como la de un colectivo creativo es afectada por las relaciones establecidas, primeramente, por el grupo de danza, donde el sujeto pasa a formar parte de algo que lo hace sentirse ‘nosotros’, ampliando la posibilidad de transformarse y transformar su mundo. Barus-Michel (2004) contribuye a esta concepción, considerando que, durante la formación de un grupo, el sentimiento de pertenencia es activado; la afectividad circulante propicia que el ‘nosotros’ aparezca para referirse al grupo y lo social surge como un proyecto que propicia una transformación.

Podemos pensar que la creación colectiva genera un proceso de subjetivación política, ya que implica la construcción de la pertenencia a la colectividad y la responsabilización por la vida en común.

Maffesoli (1987) contrapone a la creencia de la lógica individualista de la identidad separada y cerrada sobre sí misma, el hecho de que las personas sólo existen en la relación con el otro. Podemos observar, en las dinámicas de danza, diversos direccionamientos según los principios que sustentan su metodología, siendo posible diferen-

ciar aquellas que siguen una lógica individualista de las que invierten en los vínculos, en el construirse junto con el otro. Maffesoli –para quien es mucho más importante lo que une que lo que separa– sostiene que en la relación con el otro emerge una estética común que sirve de receptáculo a la expresión del ‘nosotros’, un fuerte sentimiento colectivo. En este sentido, podemos preguntarnos acerca de aquello que emerge como relevante en la experiencia de la danza y que se construye en conjunto con otros.

La correspondencia entre lo que se plantea teóricamente y los resultados en la práctica pueden ser encontrados en la tesis: *A rede rendada: tecendo a criação coletiva em dança*.⁴ La investigación señala que la creación colectiva no tiene un solo autor sino muchos, entrelazados. La singularidad aparece como forma, sólo que desplazada para unirse a otra y, así, construir algo colectivo. Las formas resultantes se constituyen a partir del entramado de las singularidades y, al mismo tiempo, por la formación de algo nuevo, ya que varios desplazamientos deben ser hechos en un movimiento que una la acción de uno con la de otros. No se buscan “individualidades” que se destaquen, sino singularidades que cooperen para viabilizar la obra en común. De esta manera, la construcción de la obra se relaciona con la construcción del grupo. Para hacer juntos, es preciso que cada uno proponga y, simultáneamente, reciba y acepte la propuesta del otro. Improvisar y componer junto al otro es una experimentación en la que las diferencias son llamadas al encuentro. La idea de una autoría individual da lugar a la autoría como un efecto colectivo.

Consideraciones finales

La propuesta de este artículo es discutir teóricamente la relación de la creación colectiva con la corporeidad y la danza. A partir de los autores citados podemos destacar algunos postulados sobre este tema: los cuerpos como campo de producción de sentidos, como construcción de singularidades, frutos de redes de articulaciones, que aprenden

⁴ La tesis, escrita por Mabel Botelli, está disponible en [www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/].

a ser afectados y efectuados; cuerpos pensantes, comprometidos y flexibles; la autocreación de sí; la indivisibilidad del sujeto y lo social; la multiplicidad de autorías: autoría colectiva. Los postulados indican un proceso de subjetivación política.

Crear colectivamente consiste en recoger materialidades significativas para realizar experiencias corporales, saber cuáles aún no son posibles y buscar los medios para que lo sean. De esta manera, se aproximan otros mundos, que aún no están dentro del universo de los practicantes y también se movilizan mundos internos. Así el ejercicio de recoger materialidades y activar memorias puede potenciar fuerzas singulares y colectivas, puede contribuir a la resistencia de la invasión de deseos ajenos que quieren ser inculcados en pro de intereses que no son los propios. Deseos éstos que nos apartan de lo que puede nutrir las redes de relaciones que conectan con diferentes tiempos, que dicen de raíces y de potencias e intensidades de vida.

Cada relación llama a una adecuación. Hay variables por encontrar en el cuerpo, ejercicios de ampliación de la atención y percepción para aprender a relacionarse con la materia y con el otro. Esto también trae una nueva manera de comunicarse consigo mismo. Otra intensidad emerge y nuevos desafíos son inaugurados cuando esa relación va al encuentro de lo bello, movilizándolo una relación estética.

Es preciso aprender a valorar lo que es del otro, a disfrutar de la creación del otro, porque, al juntar lo que es del otro y lo que es de cada uno, la creación pasa a ser de todos. Aquello que estaba separado se une. Aquello que se admiraba de lo externo deja de estar afuera para formar parte de algo a lo que también pertenece y le pertenece. La creación colectiva lleva en sí la potencialidad de ser nutrida por lo que es bello en cada uno, y esa unión de intensidades amplía la fuerza de la obra y el sentimiento de pertenencia. Aquello que, al estar separado de sí, coloca al sujeto en una posición de competencia, por el contrario, lo coloca en una posición de unión al estar junto a otros; se genera entonces un lugar de encuentro nutritivo en el que lo que gusta del otro, lo que se admira del otro, puede pertenecerle y también pertenecernos.

Es preciso ubicar la danza en un lugar que trascienda las fronteras del propio arte. Algo acontece cuando se practica danza como

creación colectiva, algo que repercute de manera peculiar en la cotidianidad de quien la vivencia. Es necesario ampliar la calificación de esta actividad reconociendo la potencialidad de sus acciones para generar transformaciones en el día a día. Acercó aquí la posibilidad de que los valores de *confianza*, *respeto*, *generosidad* e *inclusividad*, al ser vivenciados en las experiencias de la creación colectiva, por efecto de reverberación surjan en la cotidianidad de quien la practica.

Se entiende que la corporeidad, cuando es pensada en el campo de la danza, desea una conexión íntima y directa entre los cambios subjetivos y las cualidades y expresividades en el movimiento. El cuerpo se transforma en camino fundamental para la construcción de sujetos que intensifican así sus experiencias sensibles, potencializando nuevos modos de vida.

La danza quiere potencializar el cuerpo como lugar de “existencialización”. Vale destacar que, a pesar de esta visión ontológica del cuerpo, en la actualidad, también es bastante común asistir al cuerpo capturado por los medios de comunicación de masas, en un uso capitalista del mismo, en donde el cuerpo corre el riesgo de transformarse en mercancía. En este sentido, se afirma aún más la importancia de la corporeidad y del papel social que la danza, en cuanto arte y creación colectiva, puede ejercer como crítica y resistencia a esas capturas. Con estas fuerzas y formas, tal vez sea posible generar un mundo más cálido, agradable de ser vivido.

Bibliografía

- Almeida, M. (2004), *Corpo e arte em terapia ocupacional*, Enelivros, Río de Janeiro.
- _____ (2011), *A selvagem dança do corpo*, CRV, Curitiba.
- Artaud, A. (1983a), *Escritos*, L&PM, Porto Alegre.
- _____ (1983b), “Para acabar com o julgamento de Deus”, en Claudio Willer, *Escritos de Antonin Artaud*, L&PM, Porto Alegre.
- Barus-Michel, J. (2004), *O sujeito social*, PUC Minas, Belo Horizonte.
- Bauman Z. (2001), *Modernidade líquida*, Jorge Zahar Editor, Río de Janeiro.

- Botelli, M. (2012), *A rede rendada: tecendo a criação coletiva em dança*, tesis programa EICOS, Psicossociologia de Comunidades y Ecología Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
- Bourcier, P. (1987), *História da dança no Ocidente*, Martins Fontes, São Paulo.
- Deleuze, G. (1992), *Conversações*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- _____ y F. Guattari (2008), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3, Editora 34, São Paulo.
- _____ (2009), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, Editora 34, São Paulo.
- Duncan, I. (1985), *Minha vida*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- Foucault, M. (2005), *Microfísica do poder*, Graal, Rio de Janeiro.
- _____ (1993), *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões*, Vozes, Petrópolis.
- _____ (1984), *História da sexualidade 2 - o uso dos prazeres*, Graal, Rio de Janeiro.
- Fusari, M. F. y M. H. C. de T. Ferraz (2006), *Arte na educação escolar*, Cortez, São Paulo.
- Guattari, F. y S. Rolnik (2007), *Micropolítica: cartografias do desejo*, Vozes, Rio de Janeiro.
- Houaiss, A. (2007), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Objetiva, Rio de Janeiro.
- Kalmar, D. (2005), *Qué es la expresión corporal, a partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe*, Lumen, Buenos Aires.
- Laban, R. (1987), *Domínio do movimento*, Summus, São Paulo.
- _____ (1978), *Danza educativa moderna*, Paidós, Buenos Aires.
- Latour, B. (2004), “Como falar sobre o corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência”, *Body and Society*, vol. 10 (2-3), pp. 205-229.
- _____ (2009), “Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência”, en J. A. Nunes y R. Roque (coords.), *Objectos impuros. experiências em estudos sobre a ciência*, Afrontamento, Porto.
- Launay, I. (1996), *A la recherche d'une danse moderne: Rudolf Laban, Mary Wigman*, Chiron, Francia.
- Machado, R. (1999), *Nietzsche e a verdade*, Graal, Rio de Janeiro.
- Maffesoli, M. (1987), *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, Forense-Universitária, Rio de Janeiro.

- Mauss, M. (1974), “As técnicas corporais”, en M. Mauss, *Sociologia e Antropologia*, vol. 2, EPU/EDUSP, São Paulo.
- Maturana, H. y F. Varela (1995), *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*, Editorial Psy II, Campinas.
- _____ (1997), *De máquinas e seres vivos. Auto-poiese, a organização do vivo*, Artes Médicas, Porto Alegre.
- Merleau-Ponty, M. (1999), *Fenomenologia da percepção*, Martins Fontes, São Paulo.
- _____ (1992), *O Visível e o invisível*, Perspectiva, São Paulo.
- Pope Jr., H. G., K. A. Phillips y R. Olivardia (2000), *O complexo de Adônis: a obsessão masculina pelo corpo*, Campus, São Paulo.
- Ramos, E. (2007), *Angel Vianna, a pedagogia do corpo*, Summus, São Paulo.
- Read, H. (1977), *Educación por el arte*, Paidós, Buenos Aires.
- Stokoe, P. y A. Sirkin (1994), *El proceso de la creación en arte*, Almagenta, Buenos Aires.
- Stokoe, P. et al. (1987a), “La expresión corporal-danza en el congreso pedagógico”, ponencia presentada en las Terceras Jornadas “El perfil del nuevo docente para el cambio educativo”, mimeo, Buenos Aires.
- Stokoe, P. (1987b), *Expresión corporal: arte, salud y educación*, ICSA-Humanitas, Buenos Aires.
- _____ (1978), *La expresión corporal. Guía didáctica para el docente*, Ricordi, Buenos Aires.
- Teixeira, L. (1998), *Conscientização do movimento, uma prática corporal*, Caioá, São Paulo.
- Unesco (1991), *Ciência e tradição: perspectivas transdisciplinares para o século XXI*, ONU, París. Disponible en [http://www.ufrjr.br/leptrans/arquivos/Congresso_Ciencia_Tradicao_1991.pdf].

Recibido el 31 de octubre de 2011

Aprobado el 22 de marzo de 2012