

Imagem, corpo e dança no pensamento de Gaston Bachelard

Image, corps et danse dans la pensée de Gaston Bachelard

André Meyer Alves de LIMA¹
Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil
meyer Alves@msn.com

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre acerca da imagem correlacionada à valorização do corpo no pensamento de Gaston Bachelard. Buscamos investigar relações entre imaginário e mobilidade. Para subsidiar nossos objetivos, desenvolvemos uma investigação como questões relacionadas à dança, e em particular sobre o butô, podem ser analisadas a partir de categorias presentes na Fenomenologia da Imaginação Criadora, conjuntamente com noções presentes nas teorias de Helenita Sá Earp. Desenvolvemos um mosaico entre estas abordagens, que se interpenetram organicamente, com a finalidade de fundamentar a presença de uma possível estética da dança na obra bachelardiana.

Palavras-chave: Bachelard, corpo, imagem.

Résumé

Cet article se propose de réfléchir sur l'image rattachée à la valorisation du corps dans la pensée de Gaston Bachelard. Notre intention est de rechercher des rapports entre l'imaginaire et la mobilité. A titre de concours à nos objectifs, nous avons développé une recherche relevant des thèmes liés à la danse et, en particulier, à propos du butô, qui peuvent être analysés à partir des catégories présentes dans la Phénoménologie de l'Imagination Créative, conjointement avec les concepts présents dans les théories de Helenita Sá Earp. Nous avons développé tout un mosaïque entre ces approches, celles-ci s'interpénétrant organiquement, dans le but d'établir la présence d'une possible esthétique de la danse dans l'œuvre bachelardienne.

Mots-clé: Bachelard, corps, image.

⁽¹⁾ André Meyer é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) / Brasil – Departamento de Arte Corporal, onde ministra cursos nas áreas de composição coreográfica, técnica e crítica de dança no Curso de Bacharelado em Dança. Graduado em Educação Física EEFD/UFRJ, onde iniciou seus estudos em dança com Ana Célia de Sá Earp. Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenador do Laboratório de Imagem – Criação em Dança(LICRID), vem desenvolvendo pesquisas na área da vídeo dança. Como intérprete da Cia de Dança Helenita Sá Earp apresentou-se no II Festival Latino-Americano de Dança Contemporânea/México – 1992; XXV Congresso Mundial de Dança/Teatro /Munique/Alemanha – 1993; XII Festival de Dança Contemporânea/Salvador/Bahia – 1993 e na XIII Mostra de Novos Coreógrafos/RJ-1996, além de inúmeras temporadas em teatros no Rio de Janeiro e outros estados no Brasil. Como coreógrafo, foi premiado no X Festival de Dança Rio de Janeiro / Tápias / RJ-1997. É autor de diversos artigos na área de artes cênicas. Em 2004 lançou o livro A Poética da Deformação na Dança Contemporânea.

Considerações Iniciais

“Nossos passos nos são tão fáceis e familiares que nunca têm a honra de serem considerados em si mesmos, e enquanto atos estranhos”.

Paul Valéry

No pensamento bachelardiano, a penetração no cogito criador permite instaurar uma *poesis* sob o signo de devaneios substancializados no espaço da imagem fantasmática indutora da meditação imaginante. A imersão no universo de um *logos* criador engendra imagens / pensamentos, que nos situam na origem germinal fantasmática das coisas, antes mesmo de sua percepção. Neste sentido, as imagens imaginadas são sublimações dos arquétipos mais do que uma reprodução da realidade sensorial. (Bachelard, 1991).

Neste sentido, o gesto em sentido *lato*, já estaria sob o efeito de potenciais oníricos íntimos, mas do que a presença objetiva de fatos ou acontecimentos. Por outro lado, em sincronicidade, instaura-se um jogo onde a consciência imaginante brinca pré formando a própria percepção dos objetos e dos acontecimentos.

Dentro dessa perspectiva, as possibilidades de rupturas brotam a partir da imersão devaneante em imagens imaginadas que portam valores de inovação do movido e do movente, enfatizando o contato e o movimento em todo labor do corpo em seus diferentes esforços, “a realidade aparente e ocular do movimento não conta, é uma ilusão a ser reformada. O visível é uma dinâmica mais do que uma aparência estabilizada.” (MURAD, 1999, p. 14).

Assim, desta forma, as **imagens**² na perspectiva bachelardiana são energias que têm um poder germinador das formas em movimentos, que por sua vez, são ativadas em contato com as substâncias e qualidades do mundo fenomenal e dos objetos que

nos cercam. A imaginação criadora na sua maleabilidade e alterabilidade dos valores espaço-temporais, tende a propiciar a oportunidade de romper a contigüidade de hábitos corporais que formataram e formatam a construção de nossa corporeidade. As imagens neste sentido são variacionais e nos convidam ao movimento.

Imagens que são apreendidas numa **repercussão** profunda do *ser*, onde os fatos memoriais de nossa existência ou de nossa psicologia pessoal momentaneamente desaparecem e somos invadidos pela presença de forças arque típicas imemoriais. Saímos da temporalidade comum, horizontal e passamos a ascender numa temporalidade vertical.

“A imagem poética (...) não é um eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem (...) em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Proceder de uma ontologia direta. É com essa ontologia que desejamos trabalhar.” (BACHELARD, 1996a, p.2)

Mas do que se filiar a imaginação formal, que valoriza a visualidade, temos que considerar por Bachelard, esta imaginação da matéria, naquilo que ela provoca, ativa e é ativadora.

“É preciso abandonar este universo de formas pelo mundo infinito das materiais (...) discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante.” (BACHELARD, 1998, p. 2)

Bachelard propõe recolocar a corporalidade no caminho de um materialismo ativo, no centro das experiências cósmicas e tônicas. Enfatizando o devaneio como um modo especial de estado da consciência, Bachelard promove na sua vertente poética, um enraizamento monista do imaginário numa dinamologia

⁽²⁾ A palavra imagem refere-se a imagem imaginada, uma imagem virtual em nossa interioridade. Distingue-se, portanto, do sentido visível, figural ou visual usualmente associado à palavra imagem (...) sentido este adotado nesta comunicação.

energética que vincula o ser humano com a natureza. O corpo, então, poderia ser compreendido, no sentido aqui encaminhado como que se desdobrando de uma tez sutil de núcleos energéticos arquetípicos imemoriais que habitam e tecerem a própria estrutura psicossomática do indivíduo. Estes centros arquetípicos, entendidos como núcleos dinâmicos, formam um arcabouço de pulsões inconscientes que permeiam todo o ser, como também potencializam a vontade e guiam a inteligência.

As ambiências imaginantes se encontram ligadas, assim, às impressões singulares presentes num **cofre onírico** inconsciente. Destas impressões singulares colhidas ao longo de todo vivenciar e da experiência do viver, podem se estabelecer multiplicidades de enfoques seletivos. Muitas destas **impressões singulares** colhidas pela sensação e pelos estímulos de movimentos experimentados desde da infância, podem refletir-se mais tarde, já nos movimentos da vida adulta, revelando-se através de qualidades específicas na movimentação da pessoa, em relação aos seus aspectos de velocidade, ritmo, coordenação, etc.

Significa que é pela vida desta ativação, que também são estimulados temperamentos imaginantes que assolam o espírito do criador durante a feitura de uma obra. Em relação a dança, poder-se-ia falar que a predominância de certos centros de pulsão, esboçariam nos corpos dos dançarinos traços gestuais com qualidades de ritmicas e dinâmicas distintas.

Quando um movimento é intensamente vivido, ele tem um poder de transmutação. Este arrebatamento psíquico-orgânico cria uma vida do movimento. Parece então que o **gesto**³ passa a ter uma espécie de vida própria que impulsiona o ser que move de acordo com suas próprias imanências. Então o movimento poeticamente potencializado pode ser considerado, neste contexto, como possuidor de um

dinamismo próprio, formando na dança um **corpo variacional**. Experimenta-se o corpo mais fluídico e permeado de multidimensionalidades na dialética interna / externa que o movimento entretém.

“O ser que dura tem, portanto, no instante presente em que se decide a realização de um desígnio, o benefício de uma verdadeira presença (...) como móbil consciente de sua unidade, vivendo o interior a mobilidade total e una” (BACHELARD, 1990a, p. 226).

Corpo como massa imaginaria

Estabelecendo um paralelo da celebração que Bachelard dá a mão do trabalhador, podemos dizer que, pela ação dançante o corpo inteiro torna-se esta mão maravilhosa.⁴ A mão que convida o trabalhador no labor do corpo a corpo a sonhar o trabalho, na dança - o sonho do corpo - esta mão se distribui por todo o corpo. É como se em cada pedacinho de nosso corpo, se tornasse esta mão maravilhosa, passando a possuir a extraordinária capacidade manipulativa que naturalmente temos nestes órgãos habilidosos. Ao mesmo tempo em que o corpo inteiro torna-se pela dança um “templo de mil mãos”, este também, simultaneamente revela-se como argila-original-originante. E, aqui, o paradoxo da alógica do imaginário mais uma vez reina. Mãos e argila numa mesma e só realidade da fantasia! Considerando **corpo inteiro como mão maravilhosa** que toca no fundo das coisas e se relaciona com os outros corpos, realmente os tocando, restabelecemos uma **carícia essencial**, dos primeiros encontros e toques.

Deste embate do corpo que possui a propriedade de se amassar por si mesmo, surgem formas de movimentos corporais. A mão feliz que Bachelard

⁽³⁾ O sentido da palavra gesto, aqui, é sinônimo de movimento poeticamente potencializado. Portanto não faremos distinções técnicas-operacionais que distingam gesto como movimentos manipulativos das mãos ou pequenos movimentos da face e do olhar.

⁽⁴⁾ No artigo Bachelard e Monet: O Olho e a Mão, o saudoso Prof. José Américo Motta Pessanha diz “(...) Bachelard restringe sua abordagem à mão feliz, à mão criadora que realiza a fenomenotécnica da arte (...) não vai diretamente ao plano social e político (...) não é a mão operária que o marxismo mostra como mão infeliz, marcada pela negatividade da heterominia e da alienação, despojada de seus próprios frutos. Bachelard tem consciência disto.” Ver bibliografia.

celebra e que trabalha, é aqui no contexto deste trabalho, o corpo inteiro. Assim entendido, podemos dizer que o corpo na dança é como uma argila originária de mutações gestuais que se manifestam através de materialidades próprias e que estruturam as possibilidades das ações corporais.

Da mesma forma que o devir e o movimento metamorfoseante fornecem um suporte para o desencadeamento do imaginário pelo movimento, também todas as situações ambivalentes o fazem. François Dagonet nos fala:

“A ambivalência caracteriza o verdadeiro valor: é por isso que as substâncias oníricas primeiras, na sua complexidade, reúnem os contrários e mantém antagonismos surdos. Se o fogo solidifica, destrói. Ele consola e cura, mas também queima e consome. Incêndios, violências; do outro lado, o calor doce e reconfortante” (DAGONET, 1965, p.39).

A partir da vida de um cogito **amassador** (Bachelard, 1991), o dançarino passa a viver numa modelagem dançante, este corpo passa a ser um **barro** primordial imaginário, que aos poucos se converte em uma escultura viva. Mas não é sem luta, sem embate das forças, das resistências e das levezas que vivem os movimentos. Esta dinamogenia do mole e do duro vai morar lá onde um corpo busca o alcance de um gesto poeticamente potencializado.

Entre pólos que a resistência da matéria produz no movimento, podemos potencializar nossas próprias energias dinâmicas no gesto. Esta alternância entre estes estados opostos, da dureza e da moleza,

regem as imagens que guiam nossas ações a imprimir uma vontade contra a resistência que as coisas oferecem aos nossos movimentos. Nesta animação, os movimentos passam a tomar parte da fabulação, trocando e partilhando suas potencialidades dinâmicas com a energia de cada situação deflagrada nos corpos que dançam. Este aspecto pode ser relacionado à ênfase dada por Bachelard no mundo como resistência e provocação, promovendo um **sujeito sempre por vir** ao reino da existência do devir ativo, num existencialismo das forças em constante mutação.

Como o movimento é um fluir em constante mudança, o corpo também sofre esta alteração, tanto no nível da sua constituição física, como nos fluxos e refluxos dos pensamentos e emoções, particularizando-se e dissolvendo-se num ciclo constante de construção e desconstrução de suas possibilidades expressivas. O corpo humano é uma condensação de energia. Neste sentido, o corpo físico sendo energia, está constantemente imerso num vórtice dinâmico de forças. Como a energia que tudo permeia no universo está em constante transformação, esse corpo pode tornar-se, potencialmente vasto e infinito, quando a energia corporal passa a ser despertada e intensificada. “O corpo está em constante movimento, e o movimento faz parte da natureza do corpo. Não existe estaticidade na corporeidade”. (EARP, 2000)

Assim, correlacionando o pensamento de Bachelard às noções do corpo na dança de Earp⁵, podemos afirmar que o ser que dança, vive também no ato dançante a alternância constante da dilalética entre o pequeno e o grande gesto. Pode expressar muito e “falar” com seu corpo, por vezes com um

⁽⁵⁾ Professora Emérita de dança da UFRJ. Introdutora da dança no ensino das universidades brasileiras em 1939. Coordenou cursos de Pós Graduação Lato Sensu de 1943 até 1981, através dos quais formou inúmeros profissionais que disseminaram a dança moderna por vários estados do país. Diretora Artística e coreógrafa da Cia de Dança Helenita Sá Earp, representou artisticamente a UFRJ nos espaços onde a dança brasileira é lugar de destaque. Foi marcada pela qualidade e vanguardismo de seus espetáculos coreográficos. Na sua trajetória, acumula cerca de 720 apresentações entre eventos nacionais e internacionais, com várias premiações em significativos festivais no Brasil, onde destacaram-se: as turnês realizadas em Portugal e Holanda em 1951 e nos Estados Unidos em 1959; demonstração de Dança Contemporânea no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1973; participação no I Festival de Escolas de Dança do Brasil na Universidade do Paraná em Curitiba em 1962; no Congresso Mundial de Educação Física e Desportos em Madrid em 1966. Além de inúmeras apresentações em várias capitais do país pelo Plano de Ação do MEC em 1973. Já sob coordenação da professora Ana Célia Sá Earp, pode-se citar as participações nos festivais Latino-Americano de Dança Contemporânea, no I Simpósio Internacional do CUBALLET, ambos realizados no México em 1991 e 1992, na ECO92, no Festival Nacional de Dança Contemporânea em Salvador em 1993, premiações no IX e XI de Dança de Joinville em 1991 e em 1993; como também realiza constantes temporadas até o presente, em teatros do Rio de Janeiro e outros estados do Brasil. Ver bibliografia

ínfimo detalhe de mãos ou do olhar, em intensa introversão de localizar a potência de maior extroversão que jaz no pequeno detalhe de cada minúscula gesticulação.

“o grande sai do pequeno, não pela lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões. Libertação que é a própria característica da atividade de imaginar. Assim que uma porta estreita de pequenos detalhes abre um corpo novo, de um espaço que, como todos os espaços, contém os atributos do grande gesto. A miniatura é uma das moradas da grandeza” (BACHELARD, 1996a, p.164).

Também ao se encolher, reduzindo o alcance de seus gestos, toda uma psicologia do encolhimento estará em jogo. Há uma grande felicidade em viver o lugar de nossos movimentos como cantinhos onde costumávamos brincar quando crianças. Desta forma, podemos entrar naquela toca de gestos guturais que tem na sua fisicalidade o ser que gosta de recolher-se em seu canto.

Nas concepções de Earp, o corpo que é uma organicidade, se apresentando sob aspectos diferentes, o **corpo individual**, o **corpo grupal**, o **corpo ambiental** (conexão com o ambiente), inanimado, sólido, líquido e a natureza também. Destas relações plurais entre o corpo individual e o (s) outro (s) corpos, podem surgir inúmeros jogos de conexões coletivas com o ambiente. Daí decorre também inúmeras situações de submersão, sustentação, suspensão, de imersão, de flutuação.⁶

Então, o movimento desse corpo é um movimento diferente do que se institui num espaço sob uma visão limitada. Ele vai variar, conforme essas relações ambientais variam. Movimentos, por exemplo, na base de pé num chão firme, vão ser diferentes dos realizados em outras bases, como na base sentada ou deitada; porque as relações com o chão sólido estabelecem repercussões diferentes de uma dança feita

com o pisar, o sentar, o deitar na lama, ou onde quer que seja. Todo ato criador, toda relação nova atinge uma gama imensa de estímulos do corpo estimulando-o por inteiro. Desta maneira o movimento humano estabelece diferentes relações com o espaço, com o tempo, com a dinâmica. Uma espacialidade adimensional ligada ao imaginário que se cristaliza numa espacialidade que se concretiza na fisicalidade do ser movente. “Para tanto será necessário penetrar nessa região que Raul Ubac chama com muita propriedade de **contra-espaço** (...) Parece que ele encontra assim uma correspondência entre espaço de três dimensões e esse espaço íntimo que José Bousquet tão bem chamou de ‘espaço de nula dimensão’” (BACHELARD, 1990, p.9).

Desta forma, penetrar na imagem originante é **um conectar em profundidade**. Portanto se relacionar com o corpo nesta dimensão sempre será um desafio a que escapemos das noíças próprias esterotípicas, pois no instante mesmo que se a imagem surge na chama da criação, esta tende a apagar nossos estereótipos e a fecundar novos horizontes de expressão corporal. Pelo mover devaneante, estabelecem-se conexões entre diferentes modos de sentir e materializar o corpo em movimento.

Aqui mais uma vez Bachelard vem subsidiar a questão, lançando luz sobre esta viagem feliz da ontogênese da criação movente-coreográfica, que se faz nesta passagem dos sonhos às forjas e destas as formas. “Logo que devolvemos ao trabalho seus aspectos dinâmicos, associando imediatamente a consciência do ser ativo em todas as ações, poderemos compreender que a fenomenologia do buraco não poderá ocorrer apenas baseada na fenomenologia visual”. (BACHELARD, 1991, p. 37)

Dança buto e deformação

As imagens fornecidas pelo corpo são fugidias, escapam e se dissolvem como se fossem nuvens, “esse **poder formal do amorfo**, que se sente no **deva-**

⁶ Um exemplo singular está na coreografia *Waterproof*, onde parte da dança é desenvolvida dentro e fora de uma piscina, portanto no meio aquático.

neio das nuvens essa total continuidade da deformação, devem ser compreendidos numa verdadeira participação dinâmica. 'Não existe distancia, para o pássaro, da nuvem para o homem', diz Paul Éluard". (BACHELARD, 1990, p. 193)

Por outro lado, podemos dizer, seguindo a linha mestra do pensamento bachelardiano, sobretudo a partir do conceito de imaginação material, que na dança existe uma mistura da água com a terra permitindo aos seus praticantes uma modulação maleável nos seus movimentos.

Parece existir constantemente este jogo do oleiro como se estivesse moldando seus corpos com barro. "**Eu sou como o barro nas mãos do oleiro**". Frase proferida por **Mahatma Gandhi**, quando ele se referia ao estágio de comunhão mística entre a alma individual (*Jivatman*), e o espírito universal chamado (*Paramatman*) no Hinduísmo. Pudéssemos nós dançar sentindo o poder destas palavras! Tomemos o exemplo da dança butô⁷.

No começo do século, apareceu em Tóquio no Japão, a noção de dança - criação, resultante do processo de introdução de novas formas cênicas, particularmente da *der neu tanz* e da *Eurritmia* de Dalcroze. Alguns dançarinos adeptos do expressionismo alemão como Harald Kreutzberg e Mary Wigman, ajudaram a difundir essa noção de liberdade onde o corpo do dançarino se transforma em um não instrumento de uma técnica pré-codificada fechada.

A partir daí a dança butô vem alterando os esquemas do ensino tradicional, e quebrando com formas preconcebidas. Dançarinos e atores japoneses inspiravam-se no dadaísmo e no surrealismo e "Eles liam Lautréamont, o marquês de Sade ou Jean Genet

e para sobreviver dançavam nus pintados de ouro ou branco nos cabarés". (BAIOCHI, 1995, p. 10)

Tatsumi Hijikata⁸ expressou esta vinculação e casamento da água seminal com a terra uterina quando disse: "Na primavera, o vento mostra seu lado muito particular. Ele transforma a terra em lama e lodo (...) quando criancinha escorreguei e cai com corpo todo na lama (...) Posso afirmar a vocês que minha dança nasceu da lama." (BAIOCHI, 1995, p. 52)

Bachelard nos explica bem essas ambivalências expressas pelos dançarinos de butô. Uma tendência em representar delicadamente o paradoxo da tragicidade da condição humana. Seus corpos se expressam algumas vezes com uma elasticidade de uma moleza pegajosa como fruto dessa extraordinária atividade de fina ligação como finos fios de seda contínua entre os gestos. Mais que fixar imagens a movimentos, a simbolismos reducionistas, eles estão amparados pela ambivalência que tudo combina e transforma quando a realidade dos primeiros movimentos oferecida pela imaginação é deformada criadoramente no embate das forças da imaginação dinâmica.

É preciso então encontrar os movimentos e os tempos que possa traduzir esses estados internos. Assim desta forma, muitas lições são oferecidas aos dançarinos, quando estes sabem tirar proveito destas resistências, passando a engendrar nuances dos "devaneios das nuvens", nuvens que aqui já não são as vistas pelos olhos, mais sim, como *élans* imagéticos como uma série de espécies de delicados fios de seda se espargindo no céu azul. Esse exagero da lentidão extremada da fina ligação e das suas matizes dinâmicas. Esse exagero da lentidão é amigo do desejo de ligar continuamente sem rupturas a passagem da força pelas partes de modo contínuo. Contudo, sem a prática capacidade proporcionada por todos os instru-

⁷⁾ For many people it is a strange kind of theatre. Not everybody considers it a dance form. The birth of this extraordinary dance lies in post-war Japan. To be precise: the performance of Kinjiki in 1959. It was a short piece, without music, and it raised a scandal. In the piece a young boy (Yoshito Ohno) enacted sex with a chicken by strangling it between his thighs. In the darkness that followed a man - Tatsumi Hijikata - approached the boy. Since then butoh is called shocking, provocative, physical, spiritual, erotic, grotesque, violent, cosmic, nihilistic, cathartic, mysterious "Ver bibliografia.

⁸⁾ Tatsumi Hijikata (1928-1986), é considerado o grande pioneiro da dança butô. Intitulada por ele de AnKoku Butoh (Dança das Trevas) no início dos anos 60. Portanto, o termo AnKoku Butoh, restringe-se de certa forma ao trabalho original e desbravador de Hijikata.

mentais fenomenotécnicos dos referenciais da corporeidade, esta leveza íntima não poderá brotar.

Estamos falando de corpos que, como um deuses, são capazes de criar a fascinação da ilusão do não peso e da não gravidade. Talvez estejamos falando também das lições de uma “psicologia hidrante” citada por Bachelard no seu livro *A Água e os Sonhos* (1998), falando de imagens fugidias onde como um espelho, pelas águas e lagos, a natureza pratica um verdadeiro narcisismo positivo, de imagens ligadas a um dissolvimento natural. Ouçamos mais uma vez as palavras do mestre espiritual, Bachelard quando diz:

“Passemos agora a suscintas observações sobre o trabalho efetivo da matéria, (...) obter um enfoque sintético do trabalho humano. ‘É a matéria que condiciona todas as técnicas.’ A etnologia primitiva se esclarece na seguinte classificação: 1) Sólidos estáveis; (...) 2) Sólidos semiplásticos; (...) 3) Sólidos plásticos; (...) 4) Sólidos maleáveis.” (BACHELARD, 191, p.34)

No jardim do corpo florescem gestos como flores ligadas às matérias primas, de modo que o dançarino condensa de tal modo da imaginação material, e que, no seu dinamismo, acaba por superar a própria tetralogia dos elementos. Tais ações imaginantes arrastam consigo imagens que levam poderes de transmutação a todas as camadas do ser.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 1990a.
- _____. *A água e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- _____. *A terra e os devaneios do Repouso*. São Paulo, Martins Fontes, 1990b.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1996a.
- _____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro, Bertrand, 1994a.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo, Martins Fontes, 1996b.
- _____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo, Martins Fontes, 1994b.
- _____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1990c.
- _____. *A dialética da duração*. São Paulo, 1994c.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh – danças veredas d’alma*. São Paulo, Palas Athena, 1995.
- DAGONET, François. *Bachelard*. Lisboa, Edições 70, 1996.
- EARP, Ana Célia de Sá. *Aulas práticas de dança e seminários registrados em vídeo na Cia de dança Helenita Sá Earp*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Arte Corporal /EEFD, 1986-1992.
- _____. *Elogio da sombra*. Vídeo realizado pelo Laboratório de TV da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.
- _____. *Aulas práticas de dança e seminários registrados em vídeo no Curso de Especialização em Técnica da dança e coreografia*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Arte Corporal /EEFD, 1993-1995.
- _____. *Grupos de estudos e orientação das disciplinas do Curso de Bacharelado em Dança*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Arte Corporal /EEFD, 1994-1999.
- EARP, Helenita Sá. *Estudo do movimento I, II e III*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisas aprovadas pelo CEPEG, 1974.
- _____. *Entrevistas concedidas para o autor*. Rio de Janeiro, 2000.
- JUKU, Sankai. *Shijima*. An RM Arts / SVT 1, Stockholm, 1994.

_____. *Sankai Juku*. Disponível na INTERNET via http://www.extremetaste.com/sankai_juku.html. Acessado no dia 15/5/2001.

LIMA, Andre Meyer Alves. *A Poética da Deformação na Dança Contemporânea*. Rio de Janeiro, Monteiro Diniz, 2004.

MURAD, Carlos Alberto. *A imaginação criadora e o gesto projetual*. Rio de Janeiro, Revista Estudos em Design V. 7, n 3, 1999.

NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

KKENGA, Harmen. *Butoh – dance of darkness*. Disponível na INTERNET via http://www.xs4al~fddinja/butoh_1.html. Acessado no dia 3/8/2001.

VALERY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.