

Um tango em clave e Ensaios para Chantal: traçando elementos para a compreensão das danças performativas

Um tango em clave and Ensaios para Chantal: tracing elements for understanding performatif dances

Mônica Fagundes Dantas ¹
Paola de Vasconcelos Silveira²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

O artigo tem por objetivo refletir sobre a noção de danças performativas, examinando duas ações de dança distintas: *Um tango em clave* e *Ensaios para Chantal*. Optou-se por uma descrição das ações dançadas conjugada à exposição dos processos de criação. Dessa relação, decorre uma proposição de análise apoiada no reconhecimento de alguns elementos que caracterizam as danças performativas, tais como a intensificação da presença, a improvisação em tempo real, o tempo dilatado, a degradação do coreográfico e uma ética do desaparecimento. Por fim, esboça-se uma aproximação com a performance, considerando-se uma ontologia do efêmero.

Palavras-chave

Dança; Performance; Coreografia; Corpo Dançante; Memória.

Abstract

The article intends to examine the notion of performatif dances, through the analysis of two dance actions: *Um tango em clave* and *Ensaios para Chantal*. We describe both the dances and their creative process, in order to recognize some elements that could distinguish the performatif dances. Such elements are intensification of presence, improvisation in real time, extended time, degradation of choreographic and ethic of disappearance. Finally, we delineate an approach to performance, considering ontology of the ephemeral.

Key-words

Dance; Performance; Choreography; Dancing Body; Memory.

¹ Pós-Doutora pela Universidade de Coventry, Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montreal. Professora Associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Curso de Graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado e Doutorado. A escrita desse artigo foi realizada, em parte, com apoio da Capes – Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil, com recursos provenientes de Bolsa de Estágio Pós-Doutoral (2015). Email: modantas67@gmail.com

² Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, licenciada em Dança pela mesma universidade. Seus estudos artísticos e educacionais permeiam o campo das danças a dois, especialmente o tango, e das danças contemporâneas. A escrita desse artigo foi realizada, em parte, com apoio da Capes – Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil, com recursos provenientes de Bolsa de Mestrado (2013-2015). Email: lolarte.14@gmail.com

Introdução

A proposta desse artigo é adentrar nas concepções que tentam definir as proposições coreográficas nos últimos tempos, dando ênfase à noção de dança performativa. Desse modo, a ideia é abordar duas ações de dança³ distintas realizadas pelas autoras – *Um tango em clave* (Paola Vasconcelos, 2015) e *Ensaio para Chantal* (Mônica Dantas, 2016) – como fios condutores de uma reflexão prática-teórica sobre elementos presentes nesse dançar. Trazemos, assim, os escritos que emergem da experiência de dançar como fonte de investigação e compreensão dos elementos que podem constituir as danças performativas. Servimo-nos, também, de fotografias para evocar imagens que nos parecem potentes registros dessas danças, mesmo estando cientes dos limites que a fotografia e a escrita impõem à experiência do corpo em movimento.

Optamos por uma descrição das ações dançadas conjugada à exposição dos processos de criação. Dessa relação, decorre uma proposição de análise apoiada no reconhecimento de elementos que caracterizam nossas danças performativas, tais como intensificação da presença, a improvisação em tempo real, o tempo dilatado, a degradação do coreográfico e uma ética do desaparecimento. Optamos por manter uma escrita guiada pelo *nós*, pois, apesar de examinarmos dois trabalhos diferentes, realizados por pessoas diferentes, em tempos e locais distintos, buscamos um diálogo entre nossas sensações, impressões e reflexões acerca dos procedimentos utilizados para criar e dançar nossas danças.

Danças performativas/ Atitudes performativas

Nos últimos tempos, de diferentes modos, as proposições coreográficas se transformam e, algumas, mais do que outras, afastam-se dos modelos de criação e de composição coreográfica clássica e moderna e se distanciando de estereótipos técnicos e de interpretação de bailarinos clássicos e modernos. Desde meados dos anos 1990, pesquisadores e críticos procuram dar conta das transformações ocorridas no campo da criação contemporânea em dança, formulando noções como não-dança, nova coreografia, dança performativa.

Ploebst (2001) utiliza o termo nova coreografia para situar uma parte da produção coreográfica realizada a partir dos anos 1990. Ele salienta que a nova coreografia contém potencialmente todos os elementos e conceitos presentes na dança, mas eles são transformados ou mesmo pouco utilizados pelos coreógrafos. Isso porque os agenciamentos de movimento não são orientados por premissas advindas de técnicas e sistemas de dança, mas, em termos gerais, por uma arte que faz a mediação através do corpo. Desse modo, “a coreografia não é mais somente uma forma de organização permeada por várias estéticas de dança, mas caminha para além da forma, como um meio significativamente mais abrangente de comunicação” (PLOEBST, 2001: 267). No entanto, como sublinha o autor, os resultados artísticos, tem sido definidos como dança e sempre integram problemáticas relativas a esse campo.

³ Optamos por utilizar o termo ações de dança ou ações dançadas pela dificuldade em classificar nossas propostas como coreografia, espetáculo, performance ou intervenção.

Os trabalhos de coreógrafos como Jérôme Bell (França), Xavier Le Roy (França/Alemanha), Emmanuelle Huynh (França), Meg Stuart (EUA/Bélgica), Boris Charmatz (França), Benoît Lachambre (Canadá), Raimund Hoghe (Alemanha), Vera Mantero (Portugal), João Fiandeiro (Portugal), entre outros, são analisados incluídos nessa tendência. Esses coreógrafos não formam um grupo homogêneo, mas muitos desenvolvem projetos juntos.

Lepecki (1999) utiliza a denominação vanguarda pós-bauschiana para caracterizar esse grupo de coreógrafos, nos quais ele observa uma forma de dança que se nutre da situação cultural contemporânea e que, ao mesmo tempo a critica. Esses coreógrafos e seus colaboradores criam uma corporeidade dançante na qual o corpo aparece em constante estado de urgência. Seus procedimentos de criação insistem sobre a intensificação da presença do bailarino por meio da exaustão, da repetição, da nudez, da proximidade, do estiramento do tempo e de movimentos sutis, no limite da percepção.

Já Frétard (2004) cunhou o termo não-dança. Segundo a autora, suas principais características são: a) a recusa dos códigos habituais da coreografia e a rejeição da maioria dos códigos e técnicas oriundos da tradição da dança cênica ocidental; b) o desenvolvimento de processos de criação provenientes das artes visuais, privilegiando o conceito que subjaz à obra e o processo em relação ao produto; c) o questionamento e a crítica à política do espetáculo, ou seja, às formas de criação e de difusão da dança.

Outra característica importante dessas obras é a quase imobilidade, ou seja, os movimentos, os deslocamentos, a mobilidade virtuose é quase abolida da cena, por isso a denominação não-dança: “A dança não dança mais. Ela se refugiou sob o corpo, no corpo, de onde ela se recusa a sair. Ela vibra sob a pele, a carne. Ela se tornou corpo” (FRÉTARD, 2004: 98).

É preciso sublinhar que nem sempre esses artistas incorporaram essas e outras tentativas de definição de seus trabalhos. O termo não-dança foi um dos que provocou polêmica e respostas engajadas de coreógrafos e de pesquisadores. Adolphe e Mayen (2004), assim como Roux (2007) chamam atenção para os limites do termo não-dança. Para eles, é preciso, antes de rotular, constatar que esses artistas trazem possibilidades de uma renovação no modo como abordam a dança, pois eles não se fecham nos seus trabalhos e buscam uma redefinição do corpo, não mais como reflexo do mundo, mas como lugar de construção, de experimentação e de inscrição do ser no mundo. Para os autores, essa atitude desestabiliza a ideia comumente difundida do que seria a dança, operando obstinadamente no campo da própria dança.

Roux (2007) utiliza a expressão danças performativas para refletir sobre certas produções coreográficas apresentadas na França entre os anos 1993-2003. Segundo ela, esse foi um período decisivo para a afirmação de uma atitude performativa no campo da dança.

A autora propõe que se vislumbre a performance – e a performatividade – como uma atitude evolutiva, em constante mutação e hibridização. A atitude é, antes de tudo, uma maneira de portar seu corpo, de se colocar no espaço, de se colocar frente ao outro. A performatividade, enquanto atitude possibilita que se abram espaços críticos para as práticas existentes, entre elas a prática da dança. Desse modo, Roux (2007) sugere o uso do termo atitude

performativa para caracterizar uma tomada de posição do artista, seu engajamento na ação e a inter-relação entre projeto artístico e projeto de vida. Roux (2007) sugere quatro enunciados que aproximam o campo coreográfico da atitude performativa: entre presentificação e representação; a necessidade de conceitualização e experimentação; risco, permissividade e transgressão; o espectador ou a recepção em questão. Ela reconhece que a atitude performativa, no campo da dança, permeou o trabalho dos bailarinos da dança pós-moderna⁴. Nesse sentido, é importante destacar que em 1996, o *Quatuor Knust*⁵ remontou, a partir de diferentes registros escritos, *Satisfyin Lover* (1967), de Steve Paxton e *Continuous Project-Altered Daily*⁶ (1970) de Yvonne Rainer. É preciso também lembrar que durante os anos 1980-1990 o *Contact Improvisation* expandiu-se pela Europa, tornando-se uma prática presente na formação dos bailarinos e coreógrafos.

Recentemente propusemos o termo dança pós-coreográfica (DANTAS, 2014), provocadas pelas discussões suscitadas pelo conceito de teatro pós-dramático, de Lehman (2007). Pensar numa dança pós-coreográfica supõe pensar em um anterior. Nesse caso, em uma dança coreográfica. Na tradição da dança cênica, de origem européia, desde os primeiros tempos do balé se afirma uma prática de organização do movimento em parâmetros espaços-temporais e seu registro através de símbolos, códigos, sistemas de notação. Essa racionalização, pela transcrição escrita do movimento dançado, permite o desenvolvimento de diversos códigos de expressão e de interpretação, bem como favorece a implantação de sistemas de formação e treinamento de corpos para a dança. Desse modo, a dança coreográfica seria aquela em que predominaria a composição de movimentos através de sequências de passos ou gestos previamente elaborados. Geralmente há aplicação de parâmetros visuais para organização do movimento, e uma certa uniformização e reprodução de modelos de corporeidade e de habilidades técnicas, um uso de fraseados⁷ de movimento organizados em preparação, clímax, resolução. Em contraponto, propusemos que a dança pós-coreográfica, busca ir além da composição de movimentos. Não se trataria mais de compor com movimentos, mas sobretudo de agenciar corpos, enfatizando não mais a dinâmica do fraseado, mas trabalhando sobre estados do corpo, sobre a intensificação da presença, abrindo-se à improvisação em cena, à composição instantânea e a corporeidades mais ordinárias.

Mesmo compreendendo a localidade de certos conceitos, como poderia ser o caso de danças pós-coreográficas ou performativas, acreditamos que o fluxo de informações, o trânsito de

⁴ Bannes (1987) consolidou o uso do termo dança pós-moderna para referir-se ao trabalho desenvolvido por dançarinos a partir dos anos 1960, na *Judson Memorial Church*, em Nova Iorque. Dentre esses artistas destacam-se Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Simoni Forti, Meredith Monk, David Gordon, Deborah Hay, Kenneth King. Esse grupo heterogêneo de artistas identificava-se pela radical abordagem da coreografia e pela sua urgência em reconceber não somente os conteúdos da dança, mas principalmente a dança como meio. Nesse sentido, buscaram ressaltar as qualidades essenciais da dança como forma de arte, a separação dos elementos formais, a abstração das formas e a não utilização de referências externas como temas das coreografias.

⁵ O *Quatuor Knust* foi um coletivo criado por quatro bailarinos que, de 1993 a 2002, se propôs a realizar um trabalho de recriação de obras coreográficas do século XX a partir de seus registros escritos.

⁶ Projeto de Yvonne Rainer desenvolvido no *Grand Union*, coletivo formado em 1970 por bailarinos oriundos do movimento da *Judson Church*. Composto pela reunião de diferentes seções que continham sequências de movimentos improvisadas ou coreografadas, manipulações de materiais diversos – travesseiros, colchonetes, papel – textos lidos ou recitados em microfone. O elenco variava de acordo com as apresentações, bem como as situações levadas para a cena.

⁷ Fraseado é um termo utilizado, em dança, a partir dos estudos de Rudolf Laban. Uma frase corresponde a uma ação ou sequência de movimentos e o fraseado diz respeito às ênfases rítmicas e/ou variações de energia na execução da frase de movimento.

artistas e de suas criações, as práticas colaborativas transnacionais favorecem a manipulação desses termos em contextos diversos. Com efeito, muitas das questões colocadas pelos artistas da dança pós-moderna em Nova Iorque nos anos 1960-70, retomadas por dançarinos e coreógrafos europeus nos anos 1990 estiveram presentes no trabalho de brasileiros como os *Dzi Croquettes*, Ivaldo Bertazzo, Eva Schul, Grupo *Tran-Chan*, *Haikai* Dança e Performance, Lia Rodrigues Companhia de Danças, entre outros. Esses artistas, de maneiras diferentes, apresentaram atitudes performativas e desestabilizaram concepções de corpo e de dança hegemônicas nos seus contextos.

Nas próximas seções, examinamos as duas ações de dança realizadas por nós - *Um tango em clave* e *Ensaio para Chantal* - que servem como tema para refletirmos sobre danças performativas.

Caminhos de *Um tango em clave*

*Um tango em clave*⁸ é uma ação de dança que surge do encontro de matérias, do desejo de vivenciar um acontecimento-movido. Nesse experimento, a artista Paola Vasconcelos propõe se relacionar com a clave, objeto de malabarismo, através da perspectiva de diálogo. Dessa forma ao longo de uma hora a artista ocupa um espaço público, podendo ser um saguão de centro cultural, museu, ou até mesmo espaços de entradas e saídas de prédios onde, juntamente com sua clave, relaciona-se com esse ambiente. A trilha sonora é composta por tangos, que residem no corpo da artista e foram os pontos de partida para esse encontro com a clave.

O processo de criação, assim como a performance, foram desenvolvidos durante o Mestrado em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (SILVEIRA, 2015). A proposta inicial estava conectada com o dançar tango sob uma perspectiva de diálogo, ou seja, em um primeiro momento buscavam-se elementos do tango como o abraço, a improvisação, a musicalidade para serem os pontos de referência iniciais do processo criativo. A única coisa que estava definida era que não poderia acontecer uma relação de manipulação, que seria semelhante à ideia de condução na dança de salão. Nesse sentido, apontamos que esse experimento iniciou seu percurso na dança e foi demandando da artista que a mesma buscasse outras formas de relação com o objeto, o que acabou expandindo as configurações estéticas e conceituais da proposta. Buscamos também referenciais de artistas que pesquisaram a relação corpo-objeto como Lygia Clark, Simone Forti, e Marcela Levi. Essas três artistas acabaram deslocando seus trabalhos para o âmbito da performance, o que nos provocou a repensar a construção do experimento e nos autorizou a pensá-lo, em determinadas situações, como performance. Sendo assim, aos poucos, percebemos que era necessário expandir o tempo prolongando esse acontecimento, que o espaço para realizar esse evento não comportava uma sala de espetáculo, e que o mais importante era a construção desse acontecimento-movimento entre corpo e objeto ou seja, o processo desse encontro e não visando um resultado final.

⁸ Inserimos uma playlist do youtube que contém diversos registros em vídeo de *Um tango em clave*: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUUBe3ktS832nHmsSes0pRdYqaz5Ab1Ts>

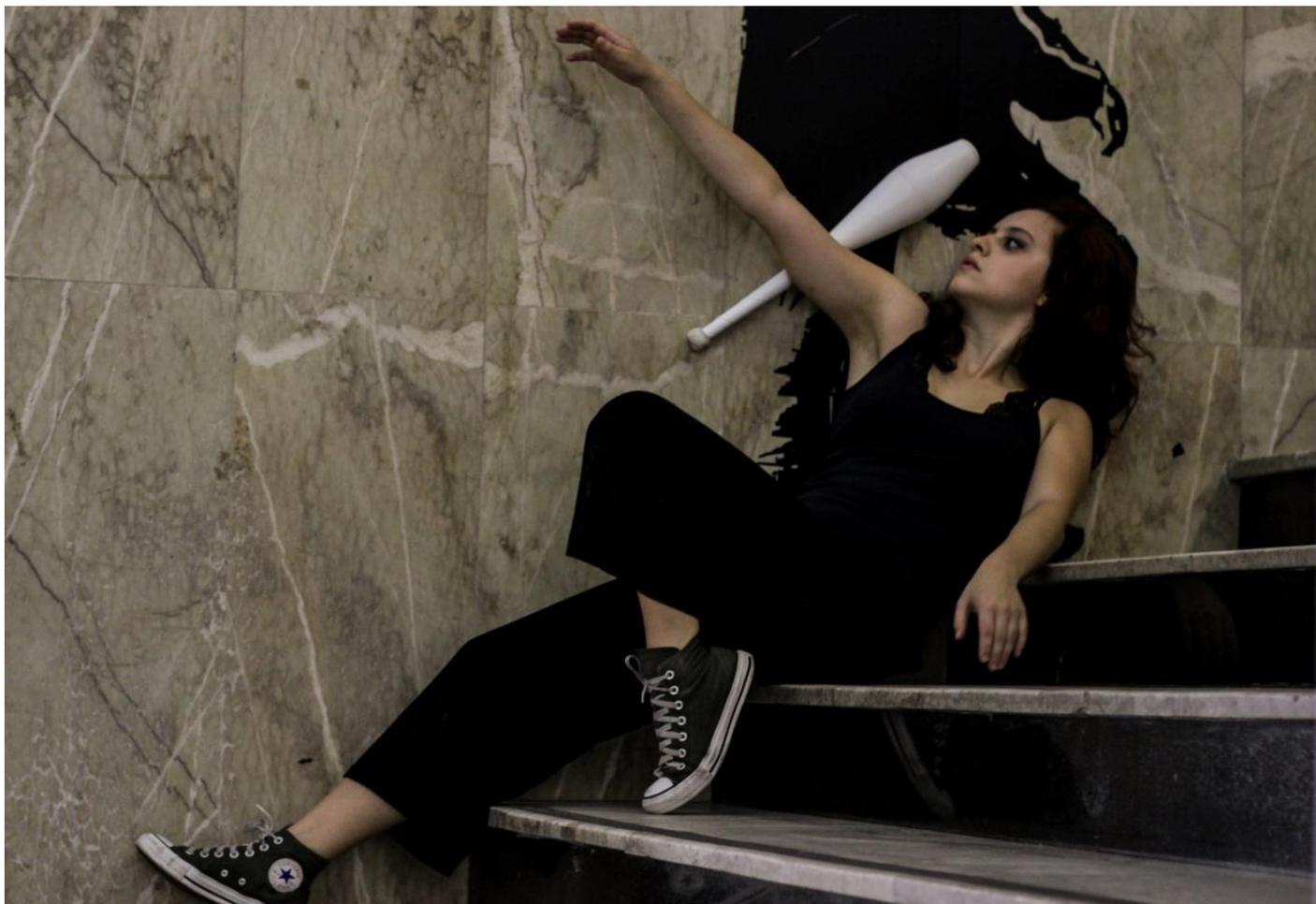


Fig. 1. Paola Vasconcelos em *Um tango em clave* (2015). Fotografia de Yamini Benites

O corpo como manifestação, como presentificação, se opõe à ideia de representação como sendo imitação ou simulacro. Um dos princípios do corpo como manifestação é integração, incorporação, personificação da energia da ação. Esse estado ocorre em *Um tango em Clave*, quando artista e o objeto passam a estabelecer uma relação de diálogo. A performance se estabelece simplesmente pelo ato de estar entre essas duas matérias, que se movimentam de acordo com aquele acontecimento. Este seria um exemplo de como a busca da energia para realizar as ações, aliada às transformações vividas pelo corpo durante a realização das ações, permite ao bailarino incorporar a matéria e nesse caso, junto com o objeto, presentificar a ação, ou seja, ambos passam a ser matéria vibrante e atuante da criação. Esse estado é descrito no memorial crítico-reflexivo da artista, no qual Silveira (2015) relata a perda do eu como condição para participar de uma relação que acontece a partir do encontro de vibrações. Não há um processo de codificação do que irá acontecer, ou seja, não se projetam possibilidades de deslocamentos pelo espaço; não se planejam as intenções ou as qualidades que serão desenvolvidas ao longo desse contato. Tudo decorre da experiência de estar ali, de vivenciar o movimento, independente do que se move, se é corpo ou objeto. O importante é criar um terreno em que seja possível o acontecimento.

Sendo assim, é desse evento-movimento que surge a corporeidade desse trabalho que podemos identificar ao conceito de espaço do corpo, elaborado por Gil (2004). O autor sugere que, ao dançar, ocorre a elaboração de um espaço do corpo, que é capaz de tornar o movimento mais fluido, com a menor viscosidade admissível, e ainda possibilitar a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino. Como ressalta Gil (2004: 49), “De fato, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão (cujo processo teremos de precisar) do espaço interior do corpo em direção ao exterior”. Ou seja, essa reversão é capaz de transformar o espaço objetivo em uma textura própria do espaço interno. Músculos, tendões e órgãos devem se tornar vias para o escoamento de energia desimpedida. Esse processo garante um fluxo de energia pelo corpo capaz de gerar essa única camada tridimensional. Dessa forma, não existe mais distinção entre frente e trás: esse corpo se conecta com o espaço, ou melhor, o incorpora em sua totalidade a partir do movimento e da experiência de tocar. Em *Um tango em Clave* a artista procura intensificar e corporificar o momento presente e não reproduzir os estereótipos técnicos e de representação de uma certa dança, de um certo modelo coreográfico. Busca-se tocar e deixar ser tocado por uma outra matéria, nesse caso o objeto clave.

Fèbvre (1995) destaca que o corpo dançante não trabalha com dados literários ou psicológicos exteriores a seu texto motor. O que o alimenta para criar suas partituras são as ações que ele integra, assimila, torna suas, pouco a pouco, e o afetam, permitindo-lhe progressivamente encontrar o sentido dessas ações e organizá-las interiormente, intimamente, para enfim reconhecê-las como um caminho já percorrido. Desse modo, a escolha da artista ao propor que essa relação se estabeleça sempre no tempo presente e se construa através da improvisação aponta para uma direção de vivificação do que está acontecendo, para além de uma encenação. Para isso, esse tango decorre da intensificação do estado de encontro entre matérias, e a experiência está enraizada no movimento que surge dessa relação. Nesse sentido, podemos constatar que foi uma escolha utilizar a improvisação para descobrir os caminhos, ser o ponto de encontro com o objeto, especialmente pelo sentido do tato. Ou seja, foi apenas quando a artista se permitiu relacionar com o objeto por meio do tato que conseguiu estabelecer uma integração com a clave. Entretanto, a improvisação passa a ter um papel essencial de manutenção dessa presença dilatada, não apenas como um procedimento de criação, mas como constituinte da performance *Um tango em Clave*.

A improvisação no experimento *Um Tango em Clave* surge da experiência da artista com a prática do tango: o dançar a dois é um princípio do tango social. Dínzél (2011) considera que é uma forma de o par incorporar um devaneio em um jogo de possibilidades dinâmicas. Consequentemente, pode-se abandonar a concepção de causa e efeito, a fim de potencializar o diálogo por meio da improvisação. De acordo com Dínzél e Dínzél (2011), a improvisação no tango possibilita a realidade de existir e coexistir dançando, na medida em que os integrantes do casal permanecem com a sensação de se fazerem presentes naquele momento. O tango improvisado, nesse caso, serve como processo de identificação mútua e, dessa forma, possibilita a perspectiva de coexistir a dois.

O ato de improvisar pertence também a outras práticas. Como afirma Dantas (1999), ele surge como um jogo, o qual tem por regra estar atento e sensível às propostas que estão surgindo:

Há na improvisação uma predisposição para atuar de acordo com o momento: o improvisador está pronto para transformar toda circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade e se dispõe a explorar constantemente a memória à procura de soluções inusitadas para as situações criadas pelo jogo. (DANTAS, 1999: 62).

A improvisação como ferramenta de criação coreográfica é algo bastante utilizado desde os meados dos anos 1970. Inúmeros coreógrafos trabalham a partir das informações e materiais aportado pelos bailarinos nos ensaios. O coreógrafo recolhe, analisa, edita, reenvia o material aos bailarinos, que o reincorporam, por vezes o transformam novamente num processo que visa a estabilização do material sob forma de coreografia. Todavia, a prática de improvisação em cena, também chamada de composição instantânea, é uma possibilidade de se experimentar a dança em outros estados, que não a da reprodução do movimento previamente organizado. A improvisação, como possibilidade cênica, potencializa um novo modo de conduzir as relações.



Fig.2. Paola Vasconcelos em *Um tango em clave* (2015). Fotografia de Yamini Benites

Durante *Um tango em clave*, a improvisação passa a ser a escolha cênica que norteia o acontecimento, mantendo o diálogo e a escuta latentes durante o dançar. O ato de improvisar abre espaço para enfatizar o ato relacional entre artista e clave, visto que se abrem

possibilidades para o acaso. Nesse sentido, a composição se dá no encontro de todos os fatores que influenciam o movimento naquele tempo específico, ou seja, a cada evento algo único acontece. Um exemplo potente para se perceber como a improvisação possibilita a incorporação do diálogo entre corpo e objeto ocorre no momento de queda do objeto no chão. A queda presentifica a potência do objeto, porque ela desestabiliza as propostas de movimento da artista, provocando a entrega a essa sensação de desorientação, o que acaba redirecionando o movimento do duo artista-objeto para outros estados e lugares.

Existe também em *Um tango em clave* uma necessidade de não separar o processo criativo do produto final, ou seja o ato de improvisar é o foco das apresentações, o fim em si mesmo (MUNIZ, 2011: 76). Assim, é no momento em que ocorre a ação que são gerados os movimentos e as ações que surgem desse encontro. Por isso, essa dança se constitui a cada instante. Desse modo, o produto final não se sobrepõe ao processo, mas ambos se emaranham ao ponto de não se distinguirem mais um do outro.

O tempo dilatado é outro elemento de *Um tango em Clave*. O mote de criação estava enraizado na proposta de diálogo entre as matérias dançantes (corpo e objeto), e nos movimentos que surgiam desse encontro. Desse modo, não cabia estabelecer uma relação instantânea de movimento. Cabia, sim, vivenciar todos os procedimentos e deixar que cada um deles se prolongasse o quanto fosse necessário para que a relação acontecesse. Havia, assim, a necessidade de habitar e prolongar o tempo cotidiano, provocando uma mudança de perspectiva e a criação de um outro tempo. A proposta artística também possibilitava que o espectador habitasse o tempo que desejasse, pois a circulação era livre e o mesmo podia determinar o período em que seria testemunha desse ato.

Entretanto, o elemento o mais perceptível para quem assistia a *Um tango em Clave* eram as pausas durante o dançar. Apesar de existirem momentos de intensa movimentação, havia sempre os contrapontos de não movimento, as pausas prolongadas onde corpo e objeto se colocavam nesse lugar de espera e escuta. O fato de ficar parada, com uma certa tonicidade e, portanto, atenção, enfatizava a relação entre corpo e objeto, o desafio entre as materialidades. Essa opção não é algo exclusivo desse trabalho. Victoria Gray, em seu artigo *Re-thinking stillness: empathetic experiences of stillness in performance and sculpture* (2012), faz uma reflexão sobre as maneiras como o estado estático pode reverberar como potência de movimento nos campos físico e emocional. A autora traça um paralelo entre a *performance* e a escultura, trazendo exemplos de *performances* que trabalham com prolongamentos das pausas. Ela cita o seu próprio caso na *performance Pleat* (2009) e o da artista La Ribot, em *Another Bloody Mary* (2000). Gray (2012) utiliza a “empatia cinestésica” nessa investigação como um modo de referenciar a sensação e a percepção corporal sutil, especialmente porque a autora traz exemplos de como essas micropercepções podiam ser trocadas entre o *performer* e o espectador. Em um deles, ela mostra a inquietação dos espectadores diante do não movimento. Gray (2012: 210) declara “[...] eu noto nas minhas performances que, quanto mais tempo eu permaneço parada, mais o espectador parece ter desejo do movimento”. Essa sensação também era vivenciada em um “Um Tango em Clave”, no sentido de resistir na pausa enquanto o olhar do espectador passa a demandar movimento.

Em ambos os casos, são descritas as sensações do corpo do *performer*, que são alimentadas pelos microajustes do espectador. Gray (2012) retrata que se cria um clima de tensão, e há uma tendência a desejar o movimento que não existe, à medida em que os espectadores começam a respirar de maneira ofegante. Eles parecem desconfortáveis em suas posições ao assistirem o não movimento, deslocando seu peso de um lado ao outro e às vezes até falando. Percebo também essas movimentações em quem assiste a *Um Tango em Clave* e elas fomentam a improvisação com a clave, mesmo que a dança seja influenciada justamente pela resistência de não se mover quando desejado. Essas microinformações que transitam no corpo do *performer* e nos corpos dos espectadores também passam a ser fonte para esse diálogo.

Caminhos de Ensaios para Chantal

Ensaios para Chantal é um trabalho que vem se desdobrando desde 1994, criado por Mônica Dantas em parceria com a coreógrafa Eva Schul⁹. Iniciou como um solo que fazia parte do espetáculo *Caixa de Ilusões, da Ânima Cia. de Dança*¹⁰, com direção de Eva Schul e música de Antônio Villeroy e Ricardo Severo. A obra coreográfica foi inspirada na peça *O Balcão*, de Jean Genet¹¹ e mantinha a identificação dos personagens de Jean Genet. Chantal é a prostituta que se torna mártir da revolução. O solo inicia após o duo romântico com Roger, líder revolucionário, e por isso há uma certa languidez nos movimentos, que vão se transformando em gestos heróicos, que se intensificam com a entrada de um grupo de rebeldes, que incitados por Chantal, realizam uma espécie de dança bélica. Os gestos heróicos da prostituta se inspiraram nas grandes dançarinas modernas. Foram referências explícitas: uma imagem de Isadora Duncan vestida de preto, em uma apresentação posterior à morte de seus filhos¹²; Mary Wigman em *Pastorale*¹³; Martha Graham em suas contrações e saltos projetados para o solo. Em suma, imagens de corpos que se enraízam no chão e se lançam para o céu. Ressaltamos que, no momento de criação de *Caixa de Ilusões*, a artista já vinha trabalhando com Eva Schul há três anos, fazendo suas aulas e dançando nos espetáculos da *Ânima*. Assim, foram explorados princípios dessa técnica, como a utilização de movimentos periféricos, a predominância do fluxo livre, a respiração como suporte do gesto. Tais princípios favoreceram a fluidez nos deslocamentos e o encadeamento das frases coreográficas, permitindo a emergência das características da personagem: doce e forte, sensual e ingênua. Retomando o binômio danças coreográficas/pós-coreográficas, diríamos que, nesse momento, o solo *Chantal* e o espetáculo *Caixa de Ilusões* se inscreveriam no coreográfico, pois neles predominava a composição de movimentos, a aplicação de parâmetros visuais para a organização dos gestos e a referência a modelos técnicos e de interpretação oriundos da dança moderna.

⁹ Eva Schul (1948) foi uma das primeiras a trabalhar sistematicamente com técnicas de dança moderna em Porto Alegre e a utilizar procedimentos de criação baseados em improvisação e composição coletiva, além de constituir ambientes voltados para a prática e a difusão da dança e da arte contemporânea, como o *Espaço Mudança*, a *Ânima Companhia de Dança* e o *Coda, centro de terapia corporal e dança*. Destaca-se também por uma prolífica e significativa produção coreográfica, que impactou o cenário da dança contemporânea no Brasil.

¹⁰ Companhia criada por Eva Schul em Porto Alegre, em 1990 e ainda em atuação (ver DANTAS, 2012a).

¹¹ *Le balcon* foi publicado na França em 1956. Foi encenado pela primeira vez no Brasil em 1969, com direção de Victor Garcia e produção de Ruth Escobar e a presença de Jean Genet na plateia.

¹² Não se sabe ao certo a data da fotografia, mas é posterior a 1913, ano em que faleceram os filhos de Isadora Duncan

¹³ Coreografia-solo de Mary Wigman de 1929.

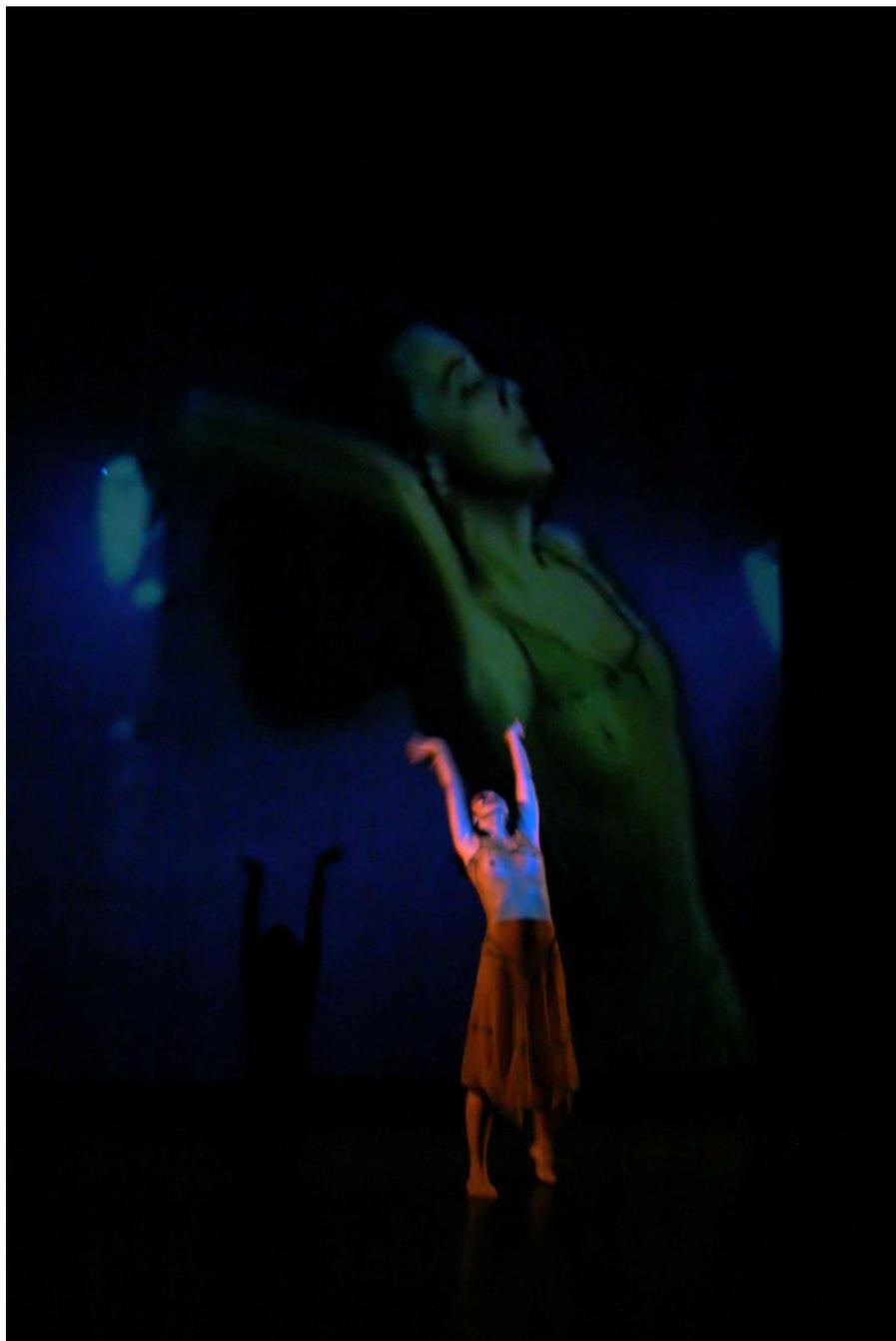


Fig.3. Mônica Dantas em *Chantal/Caixa de Ilusões* (2010). Coreografia de Eva Schul e Mônica Dantas. Fotografia de Lícia Arosteguy.

Em 2010, propusemos o Projeto *Dar Carne à Memória*, que teve por objetivo recriar coreografias do repertório de Eva Schul, a partir da noção de ações poéticas (DANTAS, 2012a). O solo, agora chamado *Chantal/Caixa de Ilusões* foi re-encenado pela mesma bailarina. A recriação desse solo, dezesseis anos depois, incluiu diferentes procedimentos, dentre os quais destacamos a realização das aulas de dança de Eva Schul, pois essa aportava informações mnemônicas do período em que o solo fora criado. Incluíram também

a experimentação de algumas frases coreográficas a partir das lembranças incorporadas, a visualização dos registros em vídeo de *Caixa de Ilusões* e a escuta atenta da música.

Um outro procedimento utilizado foi a seleção e edição de imagens da apresentação original, que resultou em vídeo, elaborado por Bruno Polidoro, em colaboração com Suzi Weber. O vídeo apresentava uma narrativa e lógica próprias e era projetado em concomitância com a coreografia. O vídeo povoava a cena tanto com imagens dos rebeldes, quanto do seu líder, Roger, do Chefe de Polícia e da própria Chantal. Parafraçando Picon-Vallin (2009), diríamos que a imagem atribuiu ao corpo da bailarina diferentes modalidades de presença, oferecendo fantasmas como parceiros e dotando-a de um corpo aumentado e atomizado em grandes planos explodidos.

Em 2011, retomando o solo para um outro evento, houve um retorno ao texto de Jean Genet e foi acrescentado um prólogo à performance coreografada. Nesse prólogo, foram selecionadas algumas frases do sexto quadro, o qual corresponde à cena de despedida de Chantal e Roger (GENET, 1970). Essas frases, ditas fora da ordem em que aparecem no texto, entrecortadas e misturadas, ora sussurradas, ora mais audíveis, eram acompanhadas de fragmentos da coreografia. Como ressalta Fèbvre (1995), o uso da palavra na dança traz o risco da imposição de um sentido, quando a palavra serviria para esclarecer, mas também para reprimir e/ou empobrecer o imaginário do espectador. Deste modo, as palavras podem se tornar pontos de ancoragem da significação e o emprego da palavra e do texto pode operar uma redução do coreográfico. Embora correndo esse risco, não cremos que isso tenha predominado nessa proposição. Mais do que a instauração de significados, a voz e a palavra funcionaram como partitura rítmica, como materialidade sonora, expressiva e melódica. Parecia que o sentido das palavras diluía-se no próprio movimento, potencializando a realização dessa dança.

Mais do que indagar se essa versão de *Chantal/Caixa de Ilusões* se acomoda como dança coreográfica ou pós-coreográfica, nos interessa pensar nas relações entre dança e memória, nas possibilidades e impossibilidades de re-encenações das danças.

Bernard (2001) ressalta os limites dos registros e documentos sobre as danças e coreografias e questiona os empreendimentos dedicados à preservação da memória da dança. Como ressalta o autor, tanto quem deseja se lembrar de um evento coreográfico quanto quem tenta reproduzi-lo em outro momento está condenado a tentar ressuscitá-lo em um tempo necessariamente outro, não somente pelas mudanças das condições históricas, mas também e sobretudo pela transformação da corporeidade que o gera, o reinventa, o apreende e o enuncia. Desse modo, parece que o desejo de memória da dança, sua recriação para um segundo gozo e sua transmissão pedagógica sob qualquer forma que seja, implicam senão sua autodestruição, ao menos sua perversão como produção de um estranho artefato que não possui outra temporalidade que aquela de seu modo específico de conservação, de lembrança e de enunciação. É por isso, paradoxalmente, que a dança só pode deixar ecos duráveis em nós, aceitando ser esquecida através dessas metamorfoses suscitadas por nosso desejo.

Bernard (2001) reflete sobre os limites da utilização da fotografia, dos testemunhos orais e escritos e do vídeo como estratégias para se reavivar a lembrança de uma coreografia. A fotografia neutraliza a temporalidade do movimento real. Longe de memorizar a dança, a vontade de fotografá-la não ultrapassa o reflexo do olho que tenta surpreendê-la e fixá-la. Os testemunhos orais ou escritos sobre a dança, para Bernard (2001), correm o risco de submeter a dança à lógica da linguagem oral ou escrita, pois, desejando memorizá-la, a palavra e a escrita integram a dança ao seu próprio funcionamento semântico e a metamorfoseiam em objeto legível e interpretável.

Apesar de o vídeo parecer uma reprodução mais fiel ou um traço relativamente mais claro para recriação de uma dança, à medida que pretende restituir a totalidade do movimento, o processo de sua execução, suas qualidades e suas posições no espaço, ele também apresenta limites. No entanto, por seus procedimentos de enquadramento e pelas características intrínsecas à temporalidade de captação das imagens, o vídeo não pode verdadeiramente memorizar a performance enquanto tal, mas somente inventar um jogo e uma configuração de perspectivas que obedece às escolhas de uma estratégia de dispositivo e de modalidade de filmagem e montagem que sobrepõem um recorte próprio da temporalidade e da existência.

Tais possibilidades e limites foram sempre considerados ao longo do processo de recriação do solo. Se utilizamos o vídeo como uma das ferramentas para recuperar essa dança, principalmente na fase *Chantal/Caixa de Ilusões*, a reinscrição da coreografia se fez principalmente a partir da recuperação de estados de presença, de energias, de atitudes oriundas de sensações e percepções que habitavam o corpo dançante. Esses estados de corpo permaneciam latentes e foram o substrato no qual se amalgamaram os movimentos que nunca tinham sido esquecidos aos que eram reconstruídos a partir da análise do vídeo.

Em 2016 esse trabalho foi mais uma vez revisitado, numa proposição que agora chamamos de *Ensaio para Chantal*, apresentada no *X Encuentro do Instituto Hemisférico*¹⁴. Nos encontros realizados no Grupo de trabalho *Artista como repertório: imaginários não concedidos*, os participantes foram instigados a buscar gestos de descolonização de seu próprio corpo. Ora, para uma pessoa com formação alicerçada no estudo de técnicas de dança moderna e contemporânea e em práticas de criação coreográfica colaborativas, quais seriam os gestos que desestabilizariam padrões, posturas, atitudes corporais e, em consequência, poderiam suscitar pequenas descolonizações do corpo? Optamos por uma atitude aparentemente muito simples: dilatar o abdômen, buscando uma sensação de expansão da cavidade abdominal. Essa ação gerou estados de presença com menos projeção vertical (ainda tão caros à dança de matriz ocidental), desestabilizando também imagens hegemônicas do corpo feminino, as quais descartam ventres dilatados. Intensificou-se a ação de expansão e contração da cavidade abdominal. A partir desses estados de corpo, foi-se recobrando certos gestos que faziam parte da coreografia. Manteve-se a o mesmo vestido usado desde 1994, a projeção do vídeo e a música, que era reproduzida em um volume mais baixo. Palavras, sons, vocalizações também estavam presentes, mas não

¹⁴ O *X Encuentro* foi organizado pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política (ou *Hemispheric Institute*), em colaboração com a Universidade do Chile e o Centro Cultural Gabriela Mistral, foi realizado em Santiago, Chile, em Julho de 2016 (ver <http://hemisphericinstitute.org/hemi/>).

mais vinculadas ao texto de Jean Genet, mas às sensações que emergiam da dança. Nessa proposição não havia mais uma sequência coreográfica a ser reproduzida. A partir das ações, movimentos, palavras e sons que emergiam do gesto de dilatar e escavar o abdômen ia-se estruturando a dança.



Fig.4. Mônica Dantas em *Ensaaios para Chantal* (2016). Fotografia de Brian Batchelor.

Retomando alguns pontos propostos na análise de *Um tango em clave*, diríamos que *Ensaaios para Chantal* mobiliza o corpo como intensidade e presença. A ação de dilatar o abdômen é um dos elementos que permite, nesse trabalho, conceber o corpo como manifestação e presentificação: o corpo aqui não mais representa o personagem Chantal, mas busca personificar a energia das ações oriundas dessa postura dilatada. Sua atitude, que pode ser

considerada performativa, ultrapassa a encenação para atingir a vivificação, buscando “ativar o espaço de si e ativar o espaço de cada um” (ROUX, 2007: 85). Por isso, opera na intensificação de certas experiências corporais e na elaboração de uma corporeidade densa, intensa, dilatada. De forma semelhante, joga com uma temporalidade incerta, alternando momentos de movimentos muito velozes com outros de quase imobilidade. Parece que tudo o que se pretende, nesse solo, é desgastar o tempo, desgastar o corpo e o próprio movimento. De certo modo, *Ensaio para Chantal* propõe uma experiência sobre o desgaste do corpo e sobre o desperdício do tempo, pautada por uma sensação de urgência em concomitância com uma sensação de inércia, ou seja, de que se está há tempo demais realizando aquelas ações.

Outro aspecto a destacar é que o trabalho utiliza a improvisação em cena como um dos seus princípios. Nesse caso específico, o mote para a improvisação é a evocação de movimentos e posturas que já habitavam esse corpo dançante. No entanto, essas lembranças são desestabilizadas pelos estados de corpo que são criados a partir da dilatação do ventre, os quais acabam por transformar e degradar os movimentos oriundos da coreografia criada em 1994. Do mesmo modo que há uma transformação e, porque não, uma degradação do corpo dançante passados mais de 20 anos, há uma transformação e degradação da memória da artista. Essa degradação da memória é também deliberada e há uma disposição de lembrar a partir do esquecimento.

Talvez o aspecto mais notável da memória seja o esquecimento, pois é necessário esquecer para poder lembrar. Mora (2004) explica que, se a memória é o ato de armazenar algo, consiste igualmente no ato de resgatá-lo toda vez que se deseja fazer uso disso, seja no contexto de uma conversa, seja em ato de conduta, ou em um ato mental consciente. No caso da dança e, mais especificamente, de *Ensaio para Chantal*, como o corpo acessa essas informações? Como as transfigura em movimentos? O ato – e o esforço – de lembrar acabam criando códigos que fixam o movimento? São questões que ainda esperam por respostas, mas que nos levam a pensar que evocar coreografias no corpo é transitar entre o desejo de se lembrar, o acesso às lembranças dos gestos e dos estados de corpo e a presentificação desses movimentos.

Lepecki (2010), analisando o trabalho de artistas que se dedicam à re-encenação de obras coreográficas do século XX, infere que essa é uma das marcas mais significativas da coreografia contemporânea experimental. O autor sugere que a tendência, que nomeia como desejo de arquivo, identifica, em trabalhos do passado, campos criativos ainda não exauridos, que oferecem “possibilidades impalpáveis”, ativadas pelas proposições de recriação. Estou de acordo com o autor quando ele proclama que, em dança, todo o desejo de arquivo deve lidar com possibilidades de incorporação, ou seja, o desejo de arquivo em dança passa pelo desejo de dar carne à memória, de reviver no corpo a coreografia re-encenada. Isso leva a uma redefinição do que pode ser entendido como arquivagem e re-encenação. Essa redefinição é mediada por um articulador comum: o corpo do dançarino, o que faz com que, “[...] na re-encenação da dança, não exista distinção entre arquivo e corpo. O corpo é o arquivo e o arquivo é o corpo” (LEPECKI, 2010: 31). As possibilidades de conservação e degradação do corpo, da dança e do arquivo são sempre consideradas nessas proposições.

Ontologia do efêmero e ética do desaparecimento: encaminhando conclusões transitórias

O estatuto ontológico da dança a concebe como uma arte radicalmente incorporada e efêmera (FRALEIGH, 1987; FRANKO, 2011; KATZ, 1994; LEPECKI, 2010; LOUPPE, 1997; POUIVET, 2010). Numa concepção fenomenológica, tem-se que, em dança, o corpo em movimento e em ausência de movimento é a condição para realização da dança. O corpo é a matéria da dança e, ao mesmo tempo em que a encarna, ele dá vida à obra. Uma dança depende sempre, a cada vez que é dançada, da corporificação e da presentificação de movimentos, gestos, posturas de cada bailarino. Assim, ela não pode ser fixada ou localizada em uma apresentação específica, fato que impossibilitaria a reconstrução fiel de uma obra de dança.

Do mesmo modo, o corpo é também um instrumento privilegiado de invenção e de elaboração de seus próprios saberes e dos saberes da dança. Como ressalta Louppe (1997), “[...] na dança, o sujeito está diretamente implicado no seu movimento. Não dispõe de um instrumento de substituição da sua presença. [...] A atitude do sujeito coincide com o próprio sujeito e dá-se inteiramente no gesto” (p. 28). Uma dança depende sempre, a cada vez que é dançada, da corporificação e da presentificação de movimentos, gestos, posturas de cada dançarino. Assim, a prática da dança, concebida tanto como fazer artístico quanto resultado de uma aprendizagem e incorporação num determinado contexto, permanece predominantemente ligada à tradição oral, mesmo que permeada por formas visuais e simbólicas. Tratam-se de sistemas de transmissão de saberes mediados pela presença, visando a incorporação de repertórios técnicos e poéticos que permitam a criação e interpretação de danças.

Phelan, em seu ensaio seminal *The Ontology of Performance*, publicado em *Unmarked* (1993:146), proclama que “a única vida da performance é o presente” e ressalta que a performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutível. Assim, “à medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução, ela se trai e mitiga a promessa de sua própria ontologia” (PHELAN, 1993:146). A performance implica a presença de corpos vivos e se torna performance pelo desaparecimento.

Dez anos depois, Phelan (2003) reflete sobre suas proposições e argumenta que a natureza efêmera da performance é absolutamente poderosa e pode servir como uma resposta à mentalidade de que tudo pode ser preservado e de que tudo por ser comprado, tão recorrentes no mundo da arte e no capitalismo tardio. Ela explica que quando escreveu *Unmarked* (1993), tentava elaborar um pensamento que possibilitasse resistir à noção de cultura como mercadoria. Como destaca a autora, “muito da energia e inspiração da *performance art* nos anos 1970 derivava de uma tentativa de dissolver a materialidade do objeto de arte e criar, no momento da performance, algo de valor que não fosse um objeto” Desse modo, enfatiza que “[...] estava interessada no fascínio imaterial da performance como um modo possível de imaginar novas economias de valor” (PHELAN, 2003: 294).

Como Bernard (1999), Phelan aponta os limites dos registros em *performance art*. Fotografias, vídeos, documentos sonoros sobre performances não são a mesma coisa que

performances ao vivo. São mídias diferentes, que seguem estéticas diferentes e que podem se transformar em trabalhos artísticos independentes: “[...] quando uma pessoa está mostrando um vídeo, é um vídeo que está sendo mostrado. A performance não está acontecendo de novo, não está sendo *re-performada*” (PHELAN, 2003: 294). A performance implica o real através da presença de corpos vivos, a relação do espectador com a performance não produz, necessariamente, rastros: “[...] sem uma cópia, a performance ao vivo mergulha na visibilidade – em um presente maníaco e carregado – e desaparece na memória” (PHELAN, 1993:148).

Assim como o vídeo e a fotografia, a escrita sobre a performance, ao se ater às regras do documento escrito, impõem sua lógica própria e se mostram como meios claudicantes de registro e documentação, que provocam alterações no evento.

Desse modo, Phelan reafirma que a performance ao vivo permanece como uma forma de arte interessante porque contém a possibilidade de ambos, performer e espectador, se transformarem durante o desenrolar do evento. Isso a caracterizaria como uma experiência de intersubjetividade: “[...]esse potencial, essa sedutora possibilidade de uma mútua transformação é extraordinariamente importante porque esse é o ponto no qual a estética encontra a ética” (PHELAN, 2003: 295).

Ousamos pensar que a *performance art* e a dança poderiam compartilhar uma ontologia do efêmero e colaborar para uma ética do desaparecimento. Por ética do desaparecimento entendemos a corporificação da vulnerabilidade, da fragilidade, da degradação. Uma atitude que implicaria uma certa desmaterialização da visualidade, como sugere Phelan (2003), pela aceitação da finitude e da impossibilidade de repetição.

Tanto *Um tango em clave* quanto *Ensaios para Chantal* jogam com a perspectiva da degradação, propondo um desmanche da coreografia e uma desestabilização das expectativas do que pode ser uma dança. Por outro lado, expõem a vulnerabilidade do corpo dançante, seja pela proposição de uma relação não diretiva com o objeto, seja pela confrontação com a degradação do corpo pela passagem do tempo. Percebemos que em *Um tango em clave* há uma abertura para o futuro, expressa nos diálogos entre bailarina e objeto. Por outro lado, em *Ensaios para Chantal* há uma abertura para o passado, expressa nos desejos de lembrar esquecendo e degradando a lembrança.

Por isso, retomamos, nessa conclusão transitória, um argumento de Merleau-Ponty (1971). Ele se refere à presença corporal, como o que unifica sujeito e objeto: pela presença corporal, sujeito e objeto aparecem como dois momentos abstratos de uma só estrutura. A presença corporal unifica também passado, presente e futuro. Acreditamos que o corpo dançante, nossos corpos dançantes, são campos de presença: neles, um futuro e um passado se interpõem no presente. cremos que: a) guardamos no corpo o passado, sob forma de técnicas, de experiências formativas e de vivências incorporadas; b) somos o corpo no presente, ao afirmá-lo em suas atitudes e posturas, tornando-nos aparência e potência para realizar movimentos; c) esboçamos o futuro, pois os movimentos que realizaremos já se anunciam na nossa postura.

Referências

- ADOLPHE, J.M.; MAYEN, G. La “non-danse” danse encore. *Mouvement*, n. 28, 2004, p. 72-74. Disponível em: < <http://sarma.be/docs/784>>. Acesso em: 25 nov. 2013.
- BANES, S. *Terpsichore in Sneakers*. Post-Modern Dance, with a new introduction. Hanover: Wesleyan University Press, 1987. BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre national de la danse, 2001.
- DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
- DANTAS, M. F. Apontamentos para uma reflexão sobre a dança contemporânea ao Sul do Brasil a partir do projeto *dar carne à memória*. In XAVIER, J.; MEYER, S.; TORRES, V (Org.). *Histórias da Dança*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2012a, p. 101-120.
- DANTAS, M. F. Evocar, reapropriar-se, impregnar: ações poéticas para dar carne à memória. *Anais do VII Congresso da Abrace: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Porto Alegre, 2012b. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/viicongressopesquisadanca.htm>> Acesso em: 11 set. 2016.
- DANTAS, M. F. O pós-coreográfico: conversações com o pós-dramático desde os lugares da dança. In CARREIRA, A.; BAUMGÄRTEL, S. A. (Org.) *Nas fronteiras do representacional: reflexão a partir do termo “Teatro Pós-Dramático”*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014, p. 120-133.
- DÍNZEL, R. *El tango – una danza: esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- DÍNZEL, R.; DÍNZEL, G. *El tango – una danza: la improvisación*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- FÈBVRE, M. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron, 1995.
- FRÉTARD, D. *Danse contemporaine: danse et non-danse, vingt-cinq ans d’histoires*. Paris: Cercle d’art, 2004.
- FRANKO, M. Writing for the Body: Notation, Reconstruction and Reinvention, *Dance. Common Knowledge*, v. 17, n. 2, p. 321-334, 2011.
- GENET, J. *O balcão*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.
- GIL, J. *O movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GRAY, V. Re-thinking stillness: empathetic experiences of stillness in performance and sculpture. In: REYNOLDS, D.; REASON, M. *Kinesthetic empathy: creative and cultural practices*. Chicago: Intellect, 2012. p. 201-217.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994. (Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica).
- LEPECKI, A. Par le biais de la présence : la composition dans l’avant garde post-bauchienne. *Nouvelles de danse*, n. 36-37, p.183-193, 1999.
- LEPECKI, A. The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.
- LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- MORA, F. *Continuum: como funciona o cérebro?* Porto Alegre: Artmed, 2004.
- MUNIZ, Z. Rupturas e Procedimentos da Dança Pós-Moderna. *O teatro transcende*, Blumenau, v. 16, n. 2, p.63-80, 2011.
- PHELAN, P. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge, 1993.
- PHELAN, P. Performance, live culture and things of the heart: in conversation with M. Smith. *Journal of Visual Culture*, v. 2, n. 3, p. 291-302, 2003.
- PICON-VALLIN, B. Os novos desafios da imagem e do som para o autor: em direção a um “superator”? *Cena*, Porto Alegre, n. 7, p. 66-76, 2009.
- PLOEBST, H. *No Wind, No Word. New Choreography in the Society of the Spectacle*. Munique: K. Kiesur, 2001.
- POUIVET, R. Danse, ontologie et philosophie de l’âme. In BEAUQUEL, J; POUIVET, R. (Org.). *Philosophie de la danse*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 33-44.
- ROUX, C. *Danse(s) performative (s)*. Enjeux et développements dans le champ choréographique français. (1993-2003). Paris: L’Harmattan, 2007.

SILVEIRA, P. V. *Sob os vestígios de um tango, a clave me convida a dançar: estudo de materialidades em movimento*. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122553>>. Acesso em: 27 maio 2016.

Artigo recebido em junho de 2017. Aprovado em outubro de 2017.