

## **Traçando diferentes linhas para o balé: perspectivas políticas do movimento do coreógrafo William Forsythe**

ROUSEJANNY SILVA FERREIRA

■ 274

Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás (2006); Especialista em Filosofia da Arte pela IFITEG/UEG (2008) e Pedagogias da Dança -PUC-GO (2012). Mestre em Performances Culturais EMAC-UFG (2015) Professora de Dança da Rede Estadual de Educação do Estado de Goiás entre 2006 e 2011. Coordenou e lecionou nos cursos de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília - IFB e Programa de Segunda Licenciatura em Dança IFB-GDF nos anos 2012-2013. Desde 2013 é professora do Instituto Federal de Goiás - Campus Aparecida nos cursos de Licenciatura em Dança, Técnico Integrado e EJA. Membro Titular do Colegiado Setorial da Dança-MinC e da Diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança.

## ■ RESUMO

Este artigo problematiza a feitura e sentidos do balé na contemporaneidade a partir do diálogo entre os estudos da dança e da performance. Como norte desta pesquisa, recorro ao pesquisador André Lepecki para traçar algumas linhas políticas do movimento na dança cênica, focando na expressão do balé e seu desenvolvimento potencial com o coreógrafo norte-americano William Forsythe, a frente do Frankfurt Ballet na década de 1990. Forsythe problematizou pontos conceituais e composicionais do balé que desencadearam uma série de questões sobre o modo de entendê-lo na contemporaneidade.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Balé; estudos da dança; William Forsythe.

## ■ ABSTRACT

This article discusses the making and contemporary ballet's senses from the dialogue between dance and performance studies. As North of this research, turn to the researcher André Lepecki to plot some political lines of movement in scenic dance, focusing on expression of the ballet and its development potential with the American choreographer William Forsythe, the Frankfurt Ballet in late 1990. Forsythe discussed conceptual and compositional points of the Ballet that triggered a series of questions on how to understand him in contemporary times.

## ■ KEYWORDS

Ballet; dance studies; William Forsythe.

275 ■

## Introdução

O balé não muda, o balé é intocável, o balé é uma dança morta. Sim, estes discursos têm rondado o balé no ocidente ao longo das últimas décadas. Sustentando o fardo de erudito, clássico e convicto de suas verdades, o balé – dança com cerca de quatrocentos anos de existência – vive desde a segunda metade do século XX, uma crise pela escassa renovação de seus métodos, políticas e estéticas. Este contexto desencadeou uma perda significativa de seus espaços artísticos, diminuição das produções e distanciamento dos diálogos e perspectivas da arte e da cena da dança atual. Em busca de brechas ou pontos de respiro em discursos tão generalizados e dominantes, debrucei-me sobre estas questões investigando possíveis lacunas que pudessem reverberar em métodos, pensamentos e propostas coreográficas capazes de ascender o debate sobre o tema.

Nesta procura, cheguei ao nome do coreógrafo norte americano William Forsythe<sup>1</sup> que fez um interessante trabalho junto ao *Frankfurt Ballet* (Alemanha), entre 1984 e 1994. Forsythe provocou a mentalidade conservadora de artistas e escritores do balé investigando de que forma os conceitos, narrativas e estéticas do cha-

<sup>1</sup> William Forsythe nasceu em New York no ano de 1949. Ao ingressar na Jacksonville University iniciou seus estudos formais em dança, com aulas de balé e dança moderna. Para aprimorar seus estudos, foi para a Joffrey School e em 1971 ingressou na companhia da escola, o Joffrey Ballet. Prosseguindo na carreira, vai para Stuttgart Ballet (Alemanha) em 1973 como bailarino e em 1976 inicia seus trabalhos na mesma como coreógrafo residente. Seu primeiro balé foi um pas de deux chamado Ulrich (1976) e continuou como freelancer em companhias da Europa e Estados Unidos até 1981. No Stuttgart Ballet, um trabalho de grande repercussão foi Gange (1982), que já apontava algumas nuances experimentalistas com o vocabulário e a composição clássica.

mado *balé clássico* seriam discutidos por uma lente atual. Neste recorte temporal compôs importantes espetáculos e desenvolveu um método de improvisação e investigação do movimento chamado *Improvisation Technologies – a tool for the analytical dance eye* (1994) que já está em sua quinta edição.

O coreógrafo levantou questões importantes referentes à condução artística e os princípios que norteiam a história e a estética do balé recebendo diversas críticas pelo caráter experimental de seus trabalhos e por deslocar-se das matrizes clássicas do vocabulário balético. Contrapondo a visão canônica do balé como imutável, Forsythe assinala em entrevista cedida à crítica de dança Helena Katz para o jornal *O Estado de São Paulo* em 10 de junho de 2003, que: “Nós precisamos saber usar as instituições a nosso favor, tirar delas o que precisamos e não simplesmente cumprir estatutos” (FORSYTHE *apud* KATZ, 2003, [s.p.]).

Nesta configuração o balé apresenta-se como um campo de provocações em direção contrária à prioridade do entretenimento ou beleza coreográfica elucidados em outros períodos de sua história, como afirma a jornalista e crítica de arte Ismene Brown (2009): “a estética do balé está lá por razões muito complexas, não apenas para entreter ou agradar”<sup>2</sup>. Tais razões evocam uma compreensão de balé que abra contatos com a contemporaneidade da dança e ressignifique suas práticas artísticas. Mas como lidar com algo minuciosamente sistematizado como o vocabulário do balé clássico? Ele ainda poderia se modificar ou agregar outros elementos? O fato de não seguir os formatos tradicionais de composição tirariam uma coreografia do que a chancelaria como balé? Estas são algumas questões liminares que ainda rendem muitos debates para Forsythe e outros autores preocupados com estas questões. Como ele mesmo insiste: “o vocabulário clássico nunca será velho, a sua escrita que é datada” (FORSYTHE, 1990 *apud* SPIER, 1998, p.136).

Por isso, discutir o balé surge como um desafio em função dos estereótipos e hierarquias construídas nos discursos de quem produz e escreve sobre esta dança. A fim de compreender as problemáticas que dificultam o acesso do balé às linguagens contemporâneas e reflexões mais aprofundadas sobre suas relações estético-sociais, trago algumas questões elucidadas a partir de estudos das performances culturais e da dança, que dão o tom para compreensão de políticas da dança e da arte.

### **Estudos da dança e da performance: uma possível compreensão forsytheana**

A partir da década de 1920, principalmente nos Estados Unidos, a dança começou a estabelecer-se como área de conhecimento acadêmico nos países de língua inglesa chamada *dance studies*. Este campo investigativo impulsionou a produção/discussão de aspectos políticos, sociais, antropológicos, somáticos, etc., relacionados à dança, ao corpo e ao movimento. Reflexões estas que atraíram importantes pensadores da dança, como Sally Banes, Alexandra Carter, Helen Thomas, Ramsay Burt, Mark Franko, Randy Martin e André Lepecki.

Este é um ramo de estudos relativamente novo, ainda hoje – principalmente no Brasil –, e tem como premissa investigar a dança como expressão simbólica que

<sup>2</sup> “The aesthetics of ballet are there for very complex reasons, not just to entertain or please.” (FORSYTHE *apud* BROWN, 2009).

incorpora e produz sentidos de ser e estar no mundo. Essa perspectiva foi essencial para deslocar o balé de sua redoma. Que, de certa forma, limitava suas discussões a pessoas pertencentes às escolas e instituições pares de seu entendimento.

Na década de 1980 surgiu uma nova abordagem interdisciplinar denominada nos Estados Unidos de *performance studies*. A partir dela, as performances, abordadas no plural, passaram a integrar conceitos das ciências humanas e das artes no intuito de alargar as discussões que se apresentam a partir dos espetáculos, de rituais e dos aspectos da vida cotidiana. Richard Schechner, diretor de teatro, antropólogo e fundador do programa de estudos da performance *Tisch School of the Arts*, da Universidade de Nova Iorque, acompanhado do antropólogo Victor Turner, foram alguns dos pesquisadores propulsores desta nova abordagem acadêmica. Especialmente por esmiuçarem os processos e condições das formas simbólicas e como elas se constituem nas experiências e vivências, e também por aliar conhecimentos do teatro à antropologia.

Dessa forma, devemos compreender os processos performáticos na sua completude, envolvendo a percepção do que se passa antes, durante e depois do ato performático, dos contextos que o permeiam e da formação das ideologias que regem tal ato. Robson Corrêa de Camargo define que performances culturais são formas de pensamento construídas pela humanidade que possibilitam distintas experiências pessoais, carregando tensões, modos de ser e ver, desejos e esquecimentos. De acordo com este autor:

As performances se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em sua múltipla configuração, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser, na percepção deste fenômeno em diálogo com estruturas gerais das tradições e pelas transformações estabelecidas a partir de formas culturais contemporâneas. Performances Culturais, mais uma vez sempre no plural, são a busca da determinação do que foi, do que é e do que se pode tornar, não apenas um levantamento particular do “essencial” de determinada cultura, mas como uma forma em processo de diálogo. (CAMARGO, 2012, p. 19)

Para ele, estas relações são constantes rejeições e reposições que modelam o comportamento humano em sua qualidade liminar e processual, ao mesmo tempo em que desvelam seus caminhos obscuros e libertadores. As performances revelam-se como ponto de partida para o entendimento de teorias e práticas sociais num âmbito dialógico e complexo de sua conformação. Em consonância a essa perspectiva, André Lepecki (2013) afirma que na medida em que produzimos coisas, também somos produzidas por elas e, por isso, a performance é um ponto de convergência.

Por este caráter convergente é que os estudos de dança e performance têm se conectado e formado uma recente, porém significativa, bibliografia, que tem como pontos de partida cruzamentos entre dança e filosofia, dança e história, dança e antropologia, entre outras intersecções. Este é um caminho para que o balé – ainda

tão arraigado de posturas conservadoras e restritas – coloque-se ativamente frente às discussões de dança do nosso tempo. Como destaca Lepecki (2008), a dança deve recuperar seu lugar no mundo, atentando-se a quem e ao que serve, o que é ser e fazer dança e de que forma ela afeta as pessoas.

A partir dessa natureza de preocupações surgem importantes questões, como: de que forma o balé produz reflexões sobre seus fazeres? As provocações artísticas e sociais poderiam atingir a sistematização do vocabulário clássico a ponto de proporcionar mudanças? Os princípios de técnica sistematizada, relação mestre-súdito, conjuntos uniformemente coreografados e a hierarquia das companhias de dança teriam relevância na atualidade? Estas são algumas das provocações lançadas ao balé na contemporaneidade.

No livro *Agotar la danza*, Lepecki (2008) afirma que a ideia de coreografia<sup>3</sup> deu-se paralelamente ao pressuposto da modernidade cinética (harmonia, ritmo, dinâmica) vinculada aos ideais de agitação e constante mobilidade. Desde o período renascentista e a conseguinte busca pela autonomia das artes, a dança teve na exibição espetacular e frenética do movimento as bases para sua formatação estética. O surgimento da coreografia – como cadência de passos organizados – criou um corpo disciplinado que, segundo o autor, age de acordo com ordens de escritura e colonização reféns da lógica capitalista. Tais políticas históricas norteiam os preceitos de corpo e valores que a dança sustenta desde a modernidade pela determinação de hierarquias que estabelecem seus lugares e fazeres.

Para Lepecki, a modernidade:

É um projeto de longa duração, que metafísica e historicamente produz e reproduz um marco psicofilosófico (PHELAN, 1993, p. 5) no qual o sujeito privilegiado do discurso é sempre marcado como homem heteronormativo, indicado como pertencente à raça branca e que experimenta sua verdade como (e dentro de) um incessante impulso a favor de um movimento autônomo, automotivado, interminável e espetacular. (LEPECKI, 2008, p.33, tradução da autora)<sup>4</sup>

Por isso é necessário atenção às políticas coreográficas impostas, já que por elas se acionam domínios raciais, locais e estéticos analisados para além da simples geração de movimento. Os determinismos técnico-estéticos constituídos nas práticas artísticas e sociais do balé foram e permanecem questionados por pretenderem (direta ou indiretamente) colonizar os meios artísticos da dança. Como, por exemplo, o pensamento de que esta é uma dança fundamental para a formação de bailarinos e o modo de organização da cena: passos previamente decorados, grupo homogêneo e padronização de corpos. Tais implicações muitas vezes reverberam num entendimento e produção cênica arbitrária, que restringe ou determina os modos de criação e circulação de diversas manifestações em dança.

<sup>3</sup> O termo coreografia foi intitulado pelo mestre e notador de dança francês Thoinot Arbeau (1519-1595) em 1589. O nome é a junção das denominações gregas: escrita (graphie) e dança (orchesis).

<sup>4</sup> “La modernidad se entiende como un proyecto de larga duración, que metafísica e históricamenteproduce y reproduce un marco psicofilosofico (Phelan, 1993:5) donde el sujeto privilegiado del discurso es marcado como hombreheteronormativo, señalado como perteneciente a la raza blanca y que experimenta suverdad como (y dentro de) un movimiento autónomo, automotivado, interminable, espectacular”.

Por outro lado, a dança que se faz contemporaneamente engaja-se em um projeto de reorientação conceitual a fim de romper sua aliança com a coreografia e, assim, estafar os paradigmas modernos. De certa forma, William Forsythe estabelece uma sintonia com os princípios lepeckianos e levanta a questão coreográfica em um dos poucos textos de sua autoria, chamado *Choreographic objects* (2011). Segundo Forsythe, a coreografia reside no campo das ideias, sendo um canal de transição que serve como desejo para a dança. Sendo o balé uma inscrição geométrica no espaço, sua investigação e repertório devem servir como ferramentas para alcançar a dança em sua inteireza, o que não significa determinar suas feitura. De acordo com o coreógrafo:

Não há coreografia, pelo menos, esta não deve ser entendida como um exemplo particular, como representando uma norma universal ou padrão. Cada época, cada instância de coreografia, está idealmente em desacordo com suas encarnações anteriores enquanto se esforça para dar testemunho da plasticidade e riqueza de nossa capacidade de reconfigurar e nos desapegar das posições de certeza. (FORSYTHE, 2011, p. 90, tradução da autora)<sup>5</sup>

Este tem sido um desafio para grande parcela do balé, que ainda se restringe aos ideais modernistas de dança e, de certa forma, desconsideram as críticas que o envolvem. Lepecki (2008) defende a problematização da dança como uma poderosa máquina de produção de ações de resistência que deflagra novos mapeamentos do corpo como ser social e cita William Forsythe, no ano de 2013, como um coreógrafo que rejeita a relação do corpo laboral, emudecido e submetido às estruturas de comando do balé, ressaltando a urgente necessidade de debates sobre os jogos políticos que mantêm o balé no convencionalismo da ética e dificultam seu prosseguimento como uma dança ativa e provocadora de seu tempo.

Um dos instrumentos para a operacionalização disto é o método de investigação do movimento e composição coreográfica *Improvisation Technologies* lançado por Forsythe no ano de 1994 e que já está em sua quinta edição. O método desorganiza a coordenação do passo do balé clássico, formulando lógicas distintas para o percurso do movimento e tomando como referência formas geométricas, escritas e ações cotidianas. Este esquema dispõe-se como uma ferramenta político-coreográfica para contrapor os modos já hierarquizados e reprodutores de padrões de movimento da dança, o que Lepecki (2012) denomina como políticas do corpo, ou *coreopolítica*.

Coreopolítica é o repensar da coreografia como uma ação política<sup>6</sup> capaz de perturbar a formatação dada de gestos e percepções, sendo a coreografia uma construção estética/política manifestada no corpo e, principalmente, emanada dos

<sup>5</sup> "There is no choreography, at least not as to be understood as a particular instance representing a universal or standard the term. Each epoch, each instance of choreography, is ideally at odds with its previous defining incarnations as it strives to testify to the plasticity and wealth of our ability to re-conceive and detach ourselves from positions of certainty".

<sup>6</sup> "A política (ao contrário da politicagem dos políticos e seus capangas) seria uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações. Mais uma vez, vemos que a questão tem que ser tratada o mais não metaforicamente possível. Como nos diz ainda Rancière (2010, p. 37, grifos nossos): 'a política consiste em transformar esse espaço de ir andando, de circulação, num espaço onde um sujeito possa aparecer'. Esse sujeito seria o ser político, ou seja, aquele que é capaz de exercer a sua (sempre presente) potência para o dissenso, que é um exercício também fundamentalmente estético, não arremetido por vetores de sujeitificação pré-dados".

contextos sociais em que é desenvolvida. Isso se dá a partir do que Lepecki (2012, p. 47) denomina como *política de chão*, ou seja, o modo como as coreografias fincam os pés nos chãos que as sustentam e o estabelecimento das relações políticas e artísticas na dialética dança-lugar. Sobre isso, Lepecki afirma que:

Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele, escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. (LEPECKI, 2012, p. 56)

Pela leitura coreopolítica, as fissuras das práticas sociais e estéticas percebem o corpo como processo dinâmico capaz de desbloquear movimentos e abrir-se para um por vir. Forsythe potencializa tais forças ao propor que seus bailarinos construam seus próprios processos coreográficos modificando a relação hierárquica do balé entre coreógrafo (reverenciado como criador) e bailarino (tido como executor) para a construção de investigações particulares de movimento. Ou seja, ele organiza um balé que constantemente se transforma a partir de impulsos e provocações e que, segundo a coreógrafa Senta Driver, “Trata as premissas da linguagem técnica clássica como uma linguagem capaz de um novo significado, em vez de uma coleção de frases e passos ligados pela tradição e que mantêm regras, formas e conteúdos tradicionais apenas para reorganização” (DRIVER, 2011, p. 52, tradução da autora)<sup>7</sup>.

Pelos motivos acima expostos, busco um balé que mude lugares, que escape à delimitação reprodutiva que o atingiu e provoque rachaduras em seu chão liso de certezas e sujeições. Por isso, torna-se oportuno desvelar as forças históricas que penetraram o corpo e provocaram a rigidez e excessiva definição de passos que estagnaram o movimento do balé. O intervalo, a pausa, a reflexão, seriam estratégias para desacelerar o tempo linear-progressista da modernidade e proporcionar novos canais de composição e teorias da dança.

A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de uma outra vida, de uma outra polis, de uma outra política – de uma coisa outra, pois a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado. (LEPECKI, 2013, p.57)

Acredito numa dança sensível aos olhares e problemáticas de seu tempo e lugares. O conservadorismo, disfarçado de tradição, muitas vezes distancia o balé de um potencial fazer e pensar artístico integrado e colaborativo, que reclama por leituras singulares e imbricadas de suas próprias histórias e questões.

<sup>7</sup> “Treats the premises of classical technique as a usable language capable of new meaning, rather than as a collection of phrases and traditionally linked steps that retain traditional rules, shapes, phrases and content subject only to rearrangement”.

Acredito que Forsythe potencializa o desejo de um balé autoral ao impulsionar arquétipos mais interessados em explorar brechas e acordos de movimentos, a seguir a fidelidade da tradição dos passos e conceitos do balé. Não é a negação do já feito; mas a tentativa de incluir mais tonalidades a um sistema de dança tido como esgotado em possibilidades de reestruturação de seus códigos.

### **Para não encerrar aqui**

Discutir balé é um ato de insistência. Insistência porque a dança mudou, o balé se transformou, mas sua escrita e ensino ainda permanecem em longos adágios guiados por conservantismos que só alimentam os abismos entre o balé e uma leitura crítica e atual sobre este, principalmente no Brasil. Esta parece ser uma digestão demorada que ruma há mais de vinte anos, mas que acontece por troncos periféricos. Essa dança que se arrisca é um balé que escolheu o dissenso e pisa num terreno muito poroso entre a preservação da tradição e o anseio por transformações de uma expressão norteadas pelos interesses das instituições (métodos, escolas oficiais, festivais e seletivas internacionais) que determinam os caminhos mais *prudentes* para o balé.

Ao propor reformulações aos princípios desta dança, Forsythe a coloca como um projeto sujeito à revisão, que lê e relê os códigos e estéticas produzidos buscando maneiras de intervir, jogar ou contradizer o que está posto. São as incertezas do futuro do balé quanto à perda de sua legitimidade e continuidade que por vezes geram as tensões entre o já criado e o por criar. Seu estado de aparecimento/abstração, forma/ideia percorrem nosso tempo sem a intenção primeira de determinar novas verdades ou, como Thereza Rocha defende: “em seu estado de desaparecimento, a dança, entretanto, ali permanece; permanece durando como pergunta” (2012, p.129).

As proposições de Forsythe para o balé não configuram a certeza de um novo pensamento a respeito dessa dança e, assim, nada garante a continuidade de seu projeto. Já que, por enquanto, isso não refletiu enfaticamente nos espaços de formação em balé clássico e em grande parte de sua crítica. Ele continua sendo uma possibilidade de entendimento do balé por vias não canônicas, um ponto de luz para que nas gerações seguintes ressoe nos mais variados formatos e lugares. Na última década, Forsythe distanciou-se das discussões e criações do balé – mesmo que ainda receba convites para remontagens de seus célebres trabalhos – e tem priorizado produções próximas às instalações artísticas e pesquisas experimentais que transitam entre a dança, *performance art* e artes visuais.

O possível fim de uma luta de Forsythe por outra referência de balé pode ser uma condição extemporânea que cause o despertar de outras articulações continuadas a partir de suas discussões ou de outras pontes. Sua postura artística é uma política de persistência e paciência que ainda tem muitos caminhos a trilhar rumo a um balé consciente e propositor de estéticas, técnicas e histórias que desejem sempre mais e além.

## Referências

BROWN, Ismene. **The radical american choreographer speaks ballet - Q&A Special: Choreographer William Forsythe Over Time** 2009. Disponível em: [www.theartsdesk.com/dance/qa-special-choreographer-william-forsythe-over-time](http://www.theartsdesk.com/dance/qa-special-choreographer-william-forsythe-over-time). Acesso em: 10 março 2012.

CAMARGO, Robson C. **Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**, 2012. Disponível em:  
<[http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original\\_Performances\\_Culturais\\_Um\\_conceito\\_interdisciplinar\\_e\\_uma\\_metodologia\\_de\\_an%C3%A1liseRobson\\_Camargo.pdf](http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1liseRobson_Camargo.pdf)>. Acesso em: 08 março 2014.

DRIVER, Senta. Nijinsky. "Heir: a classical company leads modern dance". In: SPIER, Steven (org.). **William Forsythe and practice of choreography - it start from any point**. New York: Routledge, p.51-53, 2011.

FORSYTHE, William. **CD ROM Improvisation Technologies: a tool for the analytical eye**. Alemanha: ZKM Digital Arts Editions, 1999 e 2012.

\_\_\_\_\_. Choreographic objects. In: SPIER, Steven (org.). **William Forsythe and practice of choreography - it start from any point**. New York: Routledge, p.90-92, 2011.

KATZ, Helena. **Forsythe dá aula sobre o absolutamente novo**, 2003. Disponível em:  
<<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61218035259.jpg>>. Acesso em: 29 outubro 2014.

LEPECKI, André. "Presence and body in dance and performance theory". In: LEPECKI, André (org.) **Of the presence of the body: essays on dance and performance**. Middletown: Wesleyan University, p. 1-9, 2004.

\_\_\_\_\_. "Inscribing dance". In: \_\_\_\_\_. Wesleyan University, Middletown, p. 124-139, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Síndrome de Stendhal (I): Corpo Colonizado**, 2006. Disponível em:  
<http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>. Acesso em: 20 março 2013.

\_\_\_\_\_. **Agotar la Danza: performance y politica del movimiento**. Trad. Antonio Fernandez. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2008.

\_\_\_\_\_. **Coreopolítica e Coreopolícia** 2011. Disponível em:  
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p4>>. Acesso em: 5 janeiro 2014.

\_\_\_\_\_. **9 variações sobre coisas e performance**. Trad. Sandra Meyer, 2012. Disponível em:  
<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>>. Acesso em: 4 janeiro 2014.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade**, 2011. Disponível em: <[revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio\\_geral/article/view/217](http://revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/view/217)>. Acesso em: 20 outubro 2012.

SCHECHNER, Richard. "Performers e Espectadores: Transportados e Transformados". **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, vol. 2. n. 1, 2011. Disponível em: <periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>. Acesso em: 06 março 2014.

SEMINÁRIO DOCUMENTOS MOVIMENTOS | PANORAMA 2013. André Lepecki, Palestra, Museu de Arte do Rio, 1' 47". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg>>. Acesso em: 10 janeiro 2014.

SPIER, Steven. "Engendering and composing movement: William Forsythe and the Ballet Frankfurt". **The journal of architecture**, p. 135-146, 1998. Disponível em: <[dx.doi.org/10.1080/136023698374251](https://doi.org/10.1080/136023698374251)>. Acesso em: 7 outubro 2011.

Recebido em: 12/05/2015 - Aprovado em: 24/11/2015