

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**GISLAINE SACCHET**

**O FAZER DRAMATÚRGICO NA DANÇA: O PROCESSO DOCUMENTAL EM  
*THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS* DE CRISTIAN DUARTE**

PORTO ALEGRE

2023

**GISLAINE SACCHET**

**O FAZER DRAMATÚRGICO NA DANÇA: O PROCESSO DOCUMENTAL EM  
*THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS* DE CRISTIAN DUARTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul, como requisito à obtenção do grau de doutora.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas

PORTO ALEGRE

2023

### CIP - Catalogação na Publicação

Sacchet, Gislaine  
O FAZER DRAMATÚRGICO NA DANÇA: O PROCESSO  
DOCUMENTAL EM THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS DE  
CRISTIAN DUARTE / Gislaine Sacchet. -- 2023.  
108 f.  
Orientadora: Mônica Fagundes Dantas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. Fazer dramaturgico. 2. Corpo. 3. Coreografia. 4.  
Documentos. I. Dantas, Mônica Fagundes, orient. II.  
Título.

**GISLAINE SACCHET**

**O FAZER DRAMATÚRGICO NA DANÇA: O PROCESSO DOCUMENTAL EM  
*THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS* DE CRISTIAN DUARTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul, como requisito à obtenção do grau de doutora.

Aprovado em: Porto Alegre, 27 de fevereiro de 2023.

---

Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas – UFRGS

Orientadora

---

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa – UFRGS

Examinador

---

Profa. Dra. Sandra Meyer Nunes – UDESC

Examinadora

---

Profa. Dra. Sigrid Augusta Buselatto Nora – UCS

Examinadora

## **AGRADECIMENTOS**

Quero agradecer inicialmente aos mestres, professores e coreógrafos que tornaram-se referências de minhas escolhas profissionais;

Ao Cristian Duarte, por ter aceito e sido extremamente generoso para comigo, compartilhando seus propósitos e suas percepções sobre a dança;

Quero agradecer a minha orientadora, Professora Doutora Mônica Fagundes Dantas pela sua forma respeitosa, amorosa e mediadora em todo o processo do doutorado;

Agradeço também aos professores Doutores presentes na Banca, Clóvis Dias Massa, Sandra Meyer Nunes e Sigrid Nora por terem sido presenças marcantes de minha memória, tornando-se referências que permitiram mudanças profundas em meu pensamento sobre a dança;

Um agradecimento especial aos que já trabalharam comigo no Quarta Processos da Cena e colaboraram para que hoje eu continue na área e cada vez mais queira contribuir com ela;

Por fim, agradeço a Ander, uma amiga, colaboradora, bailarina, atriz e diretora que sempre incentivou-me na busca e valorização da memória em nossos processos de estudo e composição.

Existem os conteúdos do presente  
que são de condição passada e outros que,  
provém do passado,  
são conteúdos eideticamente presentes.  
Vetö

## RESUMO

O processo da cena, desde seu princípio até seu momento-produto, está atrelado a um “fazer dramaturgico”, considerando-o como um processo da/para a cena, sendo construída na experimentação, na composição, valorizando que isso ocorra em relação, principalmente, com o corpo e a composição coreográfica. Nesse sentido, meu interesse reside em observar uma ação dramaturgica documental, que acaba por integrar sua relação com o social e artístico com mais evidência. Justamente, prezando esse aspecto, tenho como objetivo analisar o fazer dramaturgico de um coreografo brasileiro - Cristian Duarte - em uma produção coreográfica de dança que opera com propostas documentais da própria área, em uma cena contemporânea. Para tanto, os objetivos específicos são: identificar e compreender o fazer dramaturgico na produção de dança contemporânea denominada *The Hot One Hundred Choreographers*; entender a proposta documental na dança contemporânea; compreender os principais conceitos de corpo e de coreografia como documento; perceber como o processo dramaturgico pode viabilizar nossa alteridade, valorizando nossas referências como potências. Por meio de um estudo de caso, a análise aconteceu a partir de documentos referentes à peça, como *releases*, críticas, *website* criado pelo coreografo, sobretudo, pela aproximação com Cristian Duarte, com entrevistas, via Plataforma Zoom e presencialmente, assim como em conversas via *Whatsapp*. Cabe salientar que estive, presencialmente, como espectadora da peça, em dois diferentes momentos, em 2023. O que evidenciou-se foi o *corpar* de Cristian Duarte em fricção com suas referências, com documentos coreográficos escolhidos; a importância da memória e da lista criada pelo artista trazendo o que está visível, assim como a reflexão do que não está. Adiciona-se a isso, sua relação histórica, social, política e artística provocando uma reflexão sobre a urgência, competitividade, e por outro lado a articulação de padrões artísticos que acolhem um “embolamento” de tessituras sem estrutura fixa na cena, valorizando a equidade e a coletividade; o fazer dramaturgico por princípios contemporâneos, com um fazer transitório, caótico, onde o artista buscou seus afetos, criou manobras e âncoras para a cena, bem como um *website* com os *hyperlinks* dos documentos coreográficos de referência. Por fim, observa-se a peça como um convite à importantes discussões, como a diferença da fruição por propostas documentais e diferentes poéticas em união num processo que procura deixar visível em sua materialidade os rastros de seus documentos. Assistir o trabalho de Cristian é olhar para o que vivemos, valorizando nossas referências e memórias em sua imanência, como *quase-corpos* que somos.

**Palavras-chave:** Fazer dramaturgico. Corpo. Coreografia. Documentos.

## ABSTRACT

The scene process, from its beginning to its moment-product, is linked to a “dramaturgical doing”, considering it as a process from/to the scene, being built on experimentation, on composition, valuing that this occurs in relation, mainly, with the body and choreographic composition. In that regard, my interest lies in observing a documentary dramaturgical action, which ends up integrating its relationship with the social and artistic with more evidence. Precisely, valuing this aspect, I aim at analyzing the dramaturgical work of a Brazilian choreographer - Cristian Duarte - in a choreographic dance production that operates with documentary proposals from the area itself, in a contemporary scene. Therefore, the specific aims are: to identify and understand the dramaturgical doing in the contemporary dance production called *The Hot One Hundred Choreographers*; understand the documentary proposal in contemporary dance; understand the main concepts of body and choreography as a document; perceive how the dramaturgical process can make our alterity viable, valuing our references as powers. Through a case study, the analysis has taken place from documents related to the play, such as releases, reviews, website created by the choreographer, above all, the approach with Cristian Duarte, with interviews, via the Zoom Platform and in person, as well as in conversations via WhatsApp. What became evident was Cristian Duarte’s embodiment in friction with his chosen choreographic documents and references, the importance of memory and the list created by the artist, bringing forth what is visible, as well as reflecting on what is not. Additionally, it adds to this his historical, social, political, and artistic relationship, provoking a reflection on urgency, competitiveness, and, on the other hand, the articulation of artistic standards that embrace an entanglement of textures and lack a fixed structure on stage, valuing equity and collectivity. The dramaturgical process is guided by contemporary principles, characterized by a transitory and chaotic approach, where the artist sought their affections, created maneuvers and anchors for the scene, as well as a website with hyperlinks to the choreographic reference documents. Finally, the piece inviting important discussions on the difference in experience documentary proposals and different poetics united in a process that seeks to make the traces of its documents visible in their materiality. To watch Duarte’s work is to reflect on what we experience, valuing our references and memories in their immanence, as the semi-bodies that we are.

**Keywords:** Dramaturgical doing. Body. Choreography. Documents.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	17
1.1. Iniciei dançando.....	30
1.2. A estrutura do texto.....	35
2. IMPRESSÕES E INSPIRAÇÕES METODOLÓGICAS.....	36
2.1. Minhas Impressões sobre <i>The Hot One Hundred Choreographers</i> .....	40
3. O CORPAR A DANÇA.....	44
3.1. Corpo, memórias e referências.....	46
3.2. Referências Importantes para Cristian Duarte.....	48
3.3. O Corpo e experimentações contemporâneas.....	54
3.4. Ato de improvisar e outras possibilidades.....	56
3.5. Cristian Duarte em seu tempo/espaço.....	60
4. O FAZER DRAMATÚRGICO: O PROCESSO DOCUMENTAL DE <i>THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS</i> .....	66
4.1. O Fazer Dramatúrgico e as proposições coreográficas.....	66
4.2. A Peça <i>The Hot One Hundred Choreographers</i> .....	68
4.3. Hot Contribuições.....	71
4.4. Biográfico/Autobiográfico.....	72
4.5. Registros Coreográficos como Disparadores da Peça.....	77
4.5.1. Registros Coreográficos.....	78
4.5.2. Disparadores da peça.....	79
4.6. LISTA/LISTA/LISTA/LISTA/LISTA/LISTA.....	84
4.7. Manobras.....	88
4.8. Âncoras.....	91
5. CONSIDERAÇÕES.....	97
6. REFERÊNCIAS.....	101

## 1. INTRODUÇÃO

Início expondo que a indexação das qualidades aliadas ao termo dramaturgia<sup>1</sup> emergiu de necessidades de posicionamento em relação à sua motivação, sendo que esses termos costumam retratar como cada criador conceitua os processos presentes em sua proposta. Desse modo, observam-se qualidades vinculadas às ações dramáticas, ou seja, dramaturgias de processo; dramaturgias decoloniais; dramaturgia da festividade; dramaturgia da performance; dramaturgia em campo expandido; dramaturgia colaborativa; dramaturgia do efêmero; dramaturgia negra; dramaturgia autorreferente; dramaturgia tátil; dramaturgia documental e outras tantas [...]; as dramaturgias plurais, expandidas, caóticas e os muitos dramaturgismos.

No entanto, mesmo reconhecendo a presença de estudos da dramaturgia na dança, observa-se que o termo dramaturgia não foi, como também ainda não é, uma unanimidade. Isto é, existem linhas de pensamento divergentes quanto ao uso do vocábulo para definir uma proposta vinculada à dança, sendo alguns autores e coreógrafos favoráveis ao uso, outros não, pois alegam que o termo coreografia daria conta dessa estrutura cênica. E cenografia, figurino, etc. seriam coreografia? Ou dramaturgia?

Aqui não pretendo responder a esse impasse, porque acredito que em cada proposta essas nomenclaturas podem resultar de combinações prévias. O que intenciono é analisar o “fazer dramático”<sup>2</sup> que envolve o que é processo da cena, sob minha perspectiva, desde seu princípio até seu momento-produto. Observando esse impasse territorial e a amplitude existente em relação ao termo dramaturgia, compactuo, neste estudo, com autores que utilizam o termo na forma de ação, como o “fazer” ou “pensar” para tratar da tensão existente na cena, independente da performatividade ou ficcionalidade, e que consideram a dramaturgia como processo da/para a cena, sendo construída na experimentação, na composição, valorizando que isso esteja em relação, principalmente, ao corpo e à composição coreográfica.

---

<sup>1</sup> Para entender a proveniência do vocábulo, etimologicamente, a palavra dramaturgia surge em 1873, do grego *dramaturgia* que se define como composição ou representação de um drama. Verifica-se que a palavra drama deriva do grego “*dráma-atos*”, traduzindo-se em fato ou ação cênica, e o termo *dráō* define-se por “eu faço”. Greiner e Aoky (2021) relatam que na Grécia antiga o *drama-tourgos* estaria próximo à composição do drama; e *drama-t-ergon* relacionado à ação do drama.

<sup>2</sup> Justificando a noção com que me deparo, cabe salientar que foi na Europa, na segunda metade dos anos 1980, que vieram à tona estratégias transitórias e polissêmicas que surgem como noções de uma “nova dramaturgia”, ou “dramaturgia aberta”, conforme Imschoot (2016); ou em “campo expandido”, para Scialom (2021), Sánchez (2010) e Pais (2016) In: Caldas, P e Gadelha, E. (ORG) Danças e Dramaturgia, SP, 2016.

É possível perceber algumas mudanças, sobretudo nas últimas duas décadas, dos anos 2000 em diante, em um fazer dramaturgicamente na dança contemporânea. Nesse contexto, esse fazer passou a ter características ainda mais abertas, se considerarmos que muitas mudanças sociais, artísticas e políticas aconteceram no Brasil. Dentre essas possibilidades, acreditando em um fazer dramaturgicamente que permite sua própria concepção e articulação em seu processo, julgo pertinente evidenciar que meu interesse reside em observar uma ação dramaturgica documental, que acaba por integrar sua relação ao social e artístico com mais evidência, como argumenta Pais (2016).

Neste estudo, tenho como objetivo analisar o fazer dramaturgicamente de um coreógrafo brasileiro - Cristian Duarte - em uma produção coreográfica de dança que opera com propostas documentais da própria área, em uma cena contemporânea. Para tanto, os objetivos específicos são: a) identificar e compreender o fazer dramaturgicamente na produção de dança contemporânea denominada *The Hot One Hundred Choreographers*; b) entender a proposta documental na dança contemporânea; c) compreender os principais conceitos de corpo e de coreografia como documento; d) perceber como o processo dramaturgicamente pode viabilizar nossa alteridade, valorizando nossas referências como potências.

Para que fique mais evidente como a dramaturgia chega até à dança, relembro que o termo sofreu reposicionamentos desde sua utilização na cena teatral, como um duplo que se definia como um fazer praticamente textual, produzindo literatura dramática; e, um fazer ligado a “tessituras”, como um produto cênico. Na dança, a utilização do vocábulo dramaturgia construiu-se, primordialmente, pela dança expressionista<sup>3</sup> e seus desdobramentos.

Em 1968, ocorreu o reconhecimento do primeiro dramaturgista na dança remunerado, na região de Flandres, e o termo não era ainda reconhecido na área (KERKHOVEN, 1997). Conforme Cools (2019), na Europa, Raimund Hoghe foi o primeiro dramaturgo na dança oficialmente creditado nessa função, atuando junto com Pina Bausch<sup>4</sup>, em 1979. Logo surgiram outros importantes nomes tais como Marianne Van Kerkhoven,

---

<sup>3</sup> Compreensão da arte como uma espécie de necessidade interior que confina a existência do sujeito ao campo subjetivo, e relaciona a criação diretamente ao fazer surgir uma presença do inconsciente em que o imaginário se encontra selado. A nova arte da Dança Moderna também tomara alguns de seus preceitos, sobretudo o modo de pensar da arte como expressão de uma “necessidade interior”, um pensamento que liberou os criadores das restrições das tradições artísticas. Do mesmo modo que a forma externa limitava a pintura pela obrigação da representação, o acompanhamento musical e o uso de movimentos mediados pelo vocabulário fixo de técnicas constrangiam a dança.

<sup>4</sup> Pina Bausch teve seu local de consagração a partir dos anos 1970, assumindo a *Wuppertal Tanztheater*, em 1973. Considerada a precursora da Dança-Teatro.

atuando com Anne Teresa De Keersmaeker<sup>5</sup> e Heidi Gilpin com William Forsythe<sup>6</sup>.

Com a expansão da existência da função, mesmo que modesta, o termo dramaturgista começa a ser usado na dança apenas a partir dos anos 1990, no Brasil, em função de que o termo dramaturgo, até então utilizado, dava a ideia de um duplo - entre escrita do texto e tessituras cênicas; e a palavra *dramaturg*, conforme Lepecki (1999) e (2019), não estaria registrada na língua portuguesa, dificultando seu entendimento. Naquele momento, na imprensa e nas fichas técnicas dos espetáculos brasileiros começaram a aparecer o termo “Dramaturgista<sup>7</sup>”, com foco na coatuação, junto às tessituras da cena. Nesse mesmo momento da história, a dramaturgia, com essa característica, expandiu-se para a dança contemporânea, publicados na revista belga *Nouvelles de Danse - Dossier Danse et Dramaturgie*, em 1997, totalmente dedicada à dramaturgia, demonstrando estudos processuais na dança.

Como esse processo dialoga com princípios coreográficos, Dantas (2014, p.14) aponta a importância dos anos 1970, com posicionamentos compositivos e nomeados como “dança pós-moderna analítica, pós-moderna metafórica e metafísica”. Posteriormente, a autora relata que, na década de 1980, amplia-se a interação da própria dança com diferentes sistemas de linguagem; além disso, de 1990 em diante observaram-se importantes noções como: a “não dança”, a “nova coreografia”, a “dança performativa”. Além dessas aberturas nos sistemas existentes na dança, outras ampliações nas relações comunicativas tornaram-se visíveis na área, inclusive considerando a composição como um borrar de fronteiras entre áreas, de forma interdisciplinar e multidisciplinar, com outras poéticas como as artes visuais, a literatura, o teatro, a performance e outras.

Percebendo essa realidade ampla e diversificada, estudiosos da área apontam que essa ação do fazer dramaturgício não seria uma dramaturgia de conceito, pré-intencionada, ou imposta pela presença do dramaturgista. Diante disso, um pensamento dramaturgício pode ser experienciado de diferentes formas, não sendo uma noção única, possibilitando diferentes entendimentos e possíveis combinações entre os envolvidos na proposta, em que cada caso teria seus princípios. Assumindo essa característica tensional e processual da construção dramaturgística na dança, Kerkhoven (1997) admite um fazer sempre único, identificado por

---

<sup>5</sup> Anne Teresa De Keersmaeker é coreógrafa e diretora da companhia Rosas, em Bruxelas, Bélgica.

<sup>6</sup> Forsythe, em 1976, tornou-se coreógrafo residente do Stuttgart Ballet. Em 1984, foi nomeado diretor do Ballet de Frankfurt, onde permaneceu por 20 anos. Entre 2005 e 2015, dirigiu a *Forsythe Company*.

<sup>7</sup> Na língua alemã, as palavras definem-se como *Dramatiker* para a definição de autor de textos dramáticos; e *Dramaturg* como o coautor de tessituras cênicas. O *Dramaturg* denomina uma figura profissional que desenvolve uma gama de funções muito ampla. Na língua inglesa, o *dramaturg*; na francesa o *dramaturge* e na portuguesa o *dramaturgo*, recobririam, segundo Gadelha e Caldas (2016), ambos os sentidos.

cada formato e processo artísticos explorados. Kerkhoven (2004) salientou em seu *blog* “Etcetera (ETC)<sup>8</sup>”, que, para que se estruture um fazer dramático, é possível estabelecer estruturas pelas suas necessidades e premissas. De forma bastante sensível, a artista e autora ainda expõe que: “ Em outro momento, talvez, modificar o esperado, ainda, sair de todos os modelos, arrastar-se para as bordas, observar e até, se necessário, ir para o subsolo” (p.31). Justamente por essa imprevisibilidade dramática, emergente de possibilidades, relato alguns conceitos importantes para aproximação com minhas práticas e escolhas, valorizando o que pode um fazer dramático. Charmatz e Launay (2011), por exemplo, definem esse processo como uma

tensão entre possibilidades dos elementos constituintes, recusas, escolhas, mediações, colaborações, acordos, questionamentos cênicos, sociais, políticos, e ainda; volumes, os ritmos, relação entre coisas, sujeitos, situações, enfim, as proposições – intermináveis e possíveis – de uma composição (CHARMATZ; LAUNAY, 2011, p.228).

Eu poderia dizer que, nessa perspectiva, existe um pensamento caótico e extremamente rico em possibilidades que depende das escolhas dos envolvidos. Esse fazer plural, dividido, transitório, ligado à poética singular do processo percorrido da obra, é definido, por Gadelha e Caldas (2016), como procedimentos não prescritos que se direcionam constantemente.

Obviamente, há a necessidade de um início para que uma proposta exista, influenciada ou não pelo acaso, de um querer, que irá partir de algum ponto de vista. Nesse caso, trago o relato de Cvejic (2010), que observa o fazer dramático aproximando-o com a resolução de problema, quase um processo metodológico para construir os acordos, as etapas e as condições por meio das quais será resolvido. Normalmente, essa estratégia valoriza o repertório dos participantes e a necessidade de estudos para uma proposta. Parte desses estudos acontecerão por meio, conforme menciona Lepecki (2019), de documentos que favoreçam múltiplos processos de pensamentos não escritos, difusos, errantes, assim como a atualização constante desses caminhos.

Silva (2015), ainda mais próximos de um fazer dramático documental, salientam essa poética pelo embate de materialidades cênicas e corporalidades que se relacionam; uma busca pela cena limite, em permanente transformação. Propostas documentais estarão trazendo o cotidiano, o acontecimento, as dores, as alegrias, os rastros e a memória do ser humano. Cito novamente Lepecki (2012) quando aponta que o binômio arte e política estaria

---

<sup>8</sup> Coluna virtual (blog) presente em <https://e-tcetera.be/over-het-oeuvre-van-marianne-van-kerkhoven/>

em um contínuo cuja função seria desestabilizar a formatação cega de gestos, hábitos e percepções, valorizando o movimento e a coreografia, denominada pelo autor de coreopolítica. Verifica-se, então, que ao dançar, ao encorpar no mundo das ações humanas, o contexto social está presente como uma teoria social da ação, ou, como afirma Lepecki (2012), *em* ação.

Como recepção da cena contemporânea na dança, quando estou diante de uma cena que se constituiu como documental, já procuro encontrar as sensações, as representações sociais, sendo afetada por uma diferente forma de fruição. Existe um apelo que afeta o espectador por possíveis semelhanças com sua vida, com suas dores ou, ainda, de forma mais coletiva, com as lutas em que se envolve.

Em função do entendimento de um fazer que acontece processualmente, interessome especificamente pela diferença tanto de quem executa como da recepção de cenas que aderem ao propósito de revisitar memórias, interagir com documentos, fazer visível o que está em apagamento, a saber: pelo tempo; por questões meméticas<sup>9</sup>; ou por questões sociopolíticas. Assim sendo, procuro me adentrar em um fazer dramaturgico, em um processo documental na dança que possibilita estar atento por registros de situações antepassadas, pelo conhecimento compartilhado por gerações, por documentos e arquivamentos que se instituem no corpo de quem dança e na própria coreografia recriada. A ênfase documental dialoga com jornais impressos, televisão, *web*, cinema documental, aproximando e reinventando normalmente de forma crítica, conforme seus propósitos. Para Picon-Vallin (2019), as ciências humanas são base dos processos, que partem da observação, investigação de campo, entrevista, conversação, pesquisa, coleta e estudos de documentos, também presente em várias formas de análises documentais qualitativas, que procuram encontrar registros.

Para entender melhor essa perspectiva, considero que os estudos documentais nas artes não são atuais, mas as estruturas modificam-se, constantemente. Repensar esses estudos, valorizando o sujeito-coreografia-documento em seu contexto espaço-tempo, pensando na alteridade e sua importância para o coletivo. A práxis da dança que se utiliza da memória como um processo de (re)invenção traz consigo o valor simbólico de cada geração,

---

<sup>9</sup> Memética, conforme Dawkins (1976), é o conceito dos estudos dos memes. Um meme pode ser concebido como uma unidade de cultura, um comportamento ou uma ideia que pode ser passada de pessoa para pessoa. Os exemplos de memes são inúmeros e os mais comumente citados são: a moda no vestuário e na alimentação, cerimônias e costumes, arte e arquitetura, músicas, ideias, *slogans*, a linguagem, a religião, os direitos humanos, etc. Toda a cultura, todos os comportamentos sociais, todas as ideias e teorias, todo comportamento não geneticamente determinado, tudo que uma pessoa é capaz de imitar ou aprender com outra pessoa é um meme.

de ancestralidade, de repertório, de saberes e de observação crítica para os movimentos que nos impulsionaram para a dança do séc. XXI.

Quando aproximo essas noções, a palavra registro surge como um dado importante pela sua origem etimológica latina *regestum*, que, de acordo com Ribeiro (2020), é a retomada de algo que já aconteceu (*re-gestum*), e refere-se à transcrição de algo importante.

Nesse aspecto, um registro documental, ou um documento é algo relevante que aconteceu e que, por sua vez, é passível de consulta, observado para determinado fim, para que seja analisado, verificado, interpretado e confrontado. Isso estaria demonstrando os diferentes modos de apresentação desses índices, desde as escritas de si, diários, anotações, cartas, entrevistas, depoimentos e muitas outras possibilidades.

Observo ainda que o termo documento<sup>10</sup> nos parece mais amplo, que assim ele é, quando olho sob essa perspectiva. Fotos, filmes, objetos de arte, poesias, sons, imagens; e na dança, o próprio corpo e as inúmeras possibilidades de coreografia podem se constituir como registro e documento. Esses podem atuar como prova, testemunho, índices de confirmação que deveriam conferir autenticidade ou memória a um fato histórico. Considerando os dois termos, o documento parece ter maior ênfase valorativa que um registro, talvez pelo sentido de que documento é o comprovante de pesquisas de algo, que utilizamos até hoje.

Entretanto, a premissa de que o documento seria um discurso objetivo da realidade desconstrói-se contemporaneamente, pois é apreendido como a percepção de alguém sobre determinado fato, longe de imparcialidades. Muitas delas vêm do que foi dito sobre o passado, outras transmitidas em diferentes documentos, porém todas elas são vinculadas ao presente, visto que estão sempre em constante construção.

Por conseguinte, documentar permite não perder as experiências passadas, por meio do corpo, de suas vivências, suas memórias, sempre em processos do que se quer e como lembrar, e do que quero esquecer [...] Para reconhecimento desse material pode existir a presença de índices para que se ateste o caráter documentário. O documento é um indexador que aponta para a reflexão referencial que essas obras propõem.

Bernard (2001), filósofo francês especialista em dança, destaca que o desejo de memorizá-la, em momento posterior ao acontecimento, estaria representada em cinco maneiras distintas, a saber: notação coreográfica; fotografia; vídeo; audiovisual; e, pelos

---

<sup>10</sup> Em sua etimologia, do latim *documentum*, demonstração, prova, lição. Mais tarde, instrumento oficial, de *docere*, ensinar, mostrar.

testemunhos de um espetáculo por meio dos que o criaram, dançaram ou apenas assistiram. Sei, todavia, concordando com Rochelle (2018), quando alega que o vídeo não substitui nem se iguala ao espetáculo, sendo documento possível como arquivo, como também as fotos, os programas, a trilha sonora, figurino, anotações, críticas e reportagens.

Complementando este relato, saliento que, pelo princípio da dança, nesse caso, o próprio corpo (nem sempre humano) e a coreografia são os registros efêmeros e imanentes da dança. Afinal, todos os outros registros citados partem dela, como a fotografia ou o vídeo, são signos de representação do acontecimento, considerados por sua semelhança, que surgem da própria coisa. Desse modo, a fotografia e o vídeo são bastantes semelhantes àquele momento. Já, quando observo os testemunhos, eles podem atuar como ícones pela sua semelhança, mas não surgem da própria coisa em si. Nesse sentido, falar da dança, testemunhar sobre ela vem de um pensamento sobre o momento dançado, sendo uma criação sobre o fato em si (PEIRCE trad. TEIXEIRA NETO, 2008).

Na relação documental, a lembrança é o plano da imagem da coisa ausente algo que conta (ou contava), com uma temporalidade. Revendo essas aproximações com a cena, cabe ainda considerar o que se pode conceituar como memória, que se afirma baseada em fatos “reais” (obviamente em processos de imaginação e criação de um passado); questões éticas de pessoas em cena que tratam do seu real (ou ideia de), bem como escolhas dos intérpretes e suas implicações; seleção dos arquivos, corpos, documentos, falas, movimentos, que irão atuar na cena.

Quando falo sobre a seleção de arquivos, refiro-me ao contexto deles na dança, conseqüentemente, trago o relato do que Lepecki (2012) estudou sobre o corpo como arquivo. O que aqui se desdobra é o desejo de arquivamento, o desejo de recriação, que ocorre de novo, e de novo [...] O autor assume que sua proposta de arquivamento não consiste em copiar um original, mas, sim, um modo de inventividade na dança, valorizar uma composição coreográfica como uma entidade, que propõe autonomia. Benson (2000) menciona que isso estaria em relação com a “ética das coisas”, que entende obras de arte como autossuficientes, podendo até apagar a presença do artista, libertando-se para possibilidades de recriação.

Certamente, posso alegar a existência de diferentes artistas que exploram essa via, de forma a valorizar referências da dança como mote de processos dramáticos, tanto pelo corpo como pela coreografia em contato com um novo corpo, para um novo fazer dramático documental. Documentos da dança recriam-se na ação da própria dança, articulando novos registros de memórias que se expandem em novos processos, alguns com

documentos expostos na própria cena, outros quase imperceptíveis.

“Como arquivar a dança, se seus arquivos se registram em corpos vivos? Onde buscar essa forma de registro e arquivo, e, novamente, em que se transforma o arquivo quando ele se insere no próprio corpo?”(ROCHELLE, 2018, p. 67). Se a proposta é recriar, existe a tarefa de coletar o que é concreto ou específico de um documento de uma obra e atualizar esse plano de composição, mas o que deve estar evidente é que nunca será completo, pois isso não é fundamento do contemporâneo, mas, sim, proposições que abram perspectivas de forma coerente, múltipla e heterogênea. Apresento um conceito que acredito importante nesse sentido, onde Deleuze (2003) trata do que seria uma atualização, descrevendo um deslocamento em que o passado corporifica-se unicamente em função do presente, que será diferente do que tem sido. Vejamos a importância que a dança, proveniente desse sistema, pode encontrar em novas fissuras que podem redirecionar caminhos compositivos e todas as suas relações com a sociedade

Verifica-se a importância de dançar e corpar<sup>11</sup> a partir de um documento coreográfico, justamente na ativação da memória como ato de (re)criar esses registros, desenvolvendo um fazer dramaturgicamente documental. O fazer dramaturgicamente na dança ainda envolve diferentes “corpos de vista<sup>12</sup>” (DUARTE, 2020) na pesquisa, em um combo de interações, podendo abranger o coreógrafo e todos os envolvidos. As estratégias compositivas, em cada caso, serão únicas, partindo de métodos somáticos<sup>13</sup>, aulas de técnicas específicas, olhares externos, estudos *teoricopráticos*, pesquisas e inúmeras possibilidades de incentivo aos envolvidos para os desdobramentos relativos à cena.

Nesse prisma, os corpos são percebidos como coleções que se modificam constante e coevolutiveamente entre corpo e ambiente. Se isso ocorre, existem informações que entram em contato com o corpo por escolha, como um livro, uma notícia que procuro; porém existem outras inúmeras que chegam até ao corpo e que repetimos por muito tempo, isso também tende a nos modificar, como argumentam Greiner e Katz (2005), em seu conceito de Corpomídia<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Termo citado constantemente por Greiner e Katz (2005), na teoria Corpomídia.

<sup>12</sup> Fala de Cristian Duarte em 2020, no Evento Dramaturgias Plurais. Curso de Extensão da Faculdade de Artes de Uberlândia (UFU).

<sup>13</sup> Vieira (2015) entende a Educação Somática como um campo interdisciplinar que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento e que se propõe a uma descoberta pessoal de seus próprios movimentos, de suas próprias sensações.

<sup>14</sup> A Teoria Corpomídia nutriu-se da confluência desses estudos. Como foi gestada na área da Comunicação, a sua nomeação teve como ponto de partida a necessidade de afirmar a importância das discussões do corpo não apenas na mídia, mas a de propô-lo, ele mesmo, como uma mídia, um corpomídia. Quando se fala corpomídia, o corpo não pode ser aceito como um processador por, pelo menos, dois motivos básicos: quando informação e corpo encostam-se, a informação transforma-se em corpo em tempo real. O corpo encontra a

Mesmo quando negamos ou descartamos uma informação, entramos em contato com ela, assim, ela passa a fazer parte dessa coleção. Esse fluxo inestancável de informações e mudanças desenvolve hábitos cognitivos quando, por exemplo, ficamos horas em frente às telas, ou praticando uma técnica específica de dança. Então, nosso corpo apreende certos comandos e já se modifica. Não seremos os mesmos do instante anterior.

Exatamente por meio de modos de existência imanentes, Spinoza de maneira frequente é citado quando discorre sobre rever o sentido de expansão de potência, isto é, somar experiências ao corpo como um conjunto de velocidades, intensidades e capacidades de ser afetado. O termo afeto exprime a transição de um estado a outro, tanto no corpo afetado como no que afeta. Um corpo é tanto mais potente, “quanto mais amplo e complexo for o sistema das afecções corporais” (CHAUI, 2011, p.73), ou seja, a capacidade para afetar e ser afetado por outros corpos, num sistema dinâmico de excorporações e incorporações. Assim, estudos, vivências, experimentações e afetos definem cada corpo-documento.

Reis (2022), em seu estudo denominado “Corpos-Documents: um ensaio para descolonizar memórias”, procura observar como em um corpo desterritorializado, os arquivos, os documentos e valores inscrevem-se como resistência e (re)existência, principalmente, se crítico aos atravessamentos. Quando um corpo manifesta-se pela sua significação, em atos e estruturas compositivas na dança, ele está vinculado a seu repertório, que lhe atravessa de alguma forma, que está presente. Vem à minha memória, um texto lido há algum tempo, tratando de um processo que reflete sobre a corporalidade de uma forma ampliada, Silva (1998) denomina “corpluralidade ativa<sup>15</sup>”, pois está envolta por termos como cultura, rituais, ancestralidade, memória, experimentações e vivências.

Apresento essa informação, pois observo que, na perspectiva do século XXI, o corpo ainda situa-se impregnado com estruturas modernas e marcas colonizadas, de uma sociedade desigual estruturalmente. Nas artes e na dança contemporânea, procuro argumentar sobre práticas que buscam extrapolar esse sistema-mundo colonial, capitalista, racista, patriarcal, ampliando a ideia, inclusive, da “colonização da memória” (LUGONES, 2019, p.361). São esses corpos que se manifestam na cena e afetam quem os vê; com seus conhecimentos, suas possibilidades, valores, movimentos, sua dança, suas memórias.

---

informação e ela se transforma em corpo, modificando-se. Nada é preservado, pois tudo é fluxo, tudo é acontecimento. o corpo não é um processador, porque processadores não mudam de forma quando lidam com as informações com as quais se relacionam. Mas o corpo, sim, transforma-se de acordo com o tipo de informação com a qual lida, justamente porque a transforma em corpo. (GREINER; KATZ, 2005).

<sup>15</sup> Silva (1998) alega que o que nos define seria a triangulação entre corpo, local e tempo.

Corpos estranhos, frágeis, desarmados, indisciplinados<sup>16</sup>, tentando burlar os preceitos de sucesso e fracasso, buscando algo que não é do domínio. Com essa relação espaço-temporal, em cada nova apresentação o corpo não será o mesmo, sem uma fixação completa de registros, uma coreografia imanente. Justamente, nesse aspecto, é que surge um paradoxo na dança entre a perspectiva da imanência e do efêmero da dança, e a possibilidade de arquivamento.

Trazendo essas informações para a pesquisa, quero explicitar o sujeito do estudo, salientando suas trajetórias, vivências e pensamentos em diferentes propostas, mas que demonstram atravessamentos que o faz pensar a dança. Seu nome é Cristian Duarte, responsável por trabalhos reconhecidos nacional e internacionalmente. Em seu *site*<sup>17</sup>, encontramos sua breve trajetória na dança.

O coreógrafo Cristian Duarte é um artista paulistano com mais de 25 anos de atuação. Sua formação inclui o Estúdio e Cia Nova Dança em São Paulo e graduação na P. A. R.T.S. (*Performing Arts, Research and Training Studios*) em Bruxelas. Sua prática artística tem sido marcada pela criação de contextos para experimentação e formação em dança como APT?, DESABA e LOTE/ZONA. Foi professor convidado pela P. A. R.T.S. (Bruxelas), plataforma SICW – *Seoul International Choreography Workshop* (Seul), DOCH/SKH – *Stockholm University of the Arts* (Estocolmo). Coreografou para *Transitions Dance Company* no Laban Center (Londres) e para o Cullberg Ballet (Estocolmo). Sua produção tem sido reconhecida pelos principais prêmios de dança no Brasil e apresentada internacionalmente em países como Alemanha, Argentina, Bélgica, Chile, Cingapura, Espanha, Holanda, França, Inglaterra, Portugal, Uruguai e Suécia. Foi um dos curadores das Ações Artísticas da Bienal SESC de Dança 2019. (<https://cristianduarte.net/cristian-duarte/>).

Dentre seus estudos, um, especificamente, arrebatou-me pelo desafio imposto a ele, pela ousadia de um fazer dramaturgico relacionando suas vivências e o valor dado por ele aos coreógrafos que nos fizeram chegar ao séc. XXI, com as diferentes propostas existentes na dança. Obviamente, existem inúmeras possibilidades desse refazer, quando vai à cena: pode ser um improviso, ou uma proposta de experimentação, pode ser um (des)equilíbrio entre as duas propostas, pode ser uma criação em tempo real, uma demonstração de processo, dança-teatro, performance em dança, uma proposta compartilhada, cocriada, e tantas outras denominações que articulam composições.

Saliento uma definição com a qual me identifico, de Dantas (2014), quando se refere a um momento pós-coreográfico como analogia de um pós-dramático, e que, conseqüentemente, abarca muitas possibilidades de um fazer dramaturgico, baseado na amplitude de proposições que na atualidade inserem-se no conceito de coreografia.

---

<sup>16</sup> Termo usado por Greiner para justificar novas metodologias indisciplinadas para que o corpo aprenda (GREINER, 2005).

<sup>17</sup> <https://cristianduarte.net/cristian-duarte/>

Ressalto uma pergunta de Paludo (2015), que procurou pensar sobre diferentes aspectos do termo. “O que cabe, hoje, na coreografia?”, sendo que esse “hoje” se define pela contemporaneidade (p.218). A autora conclui que a prática coreográfica abarcará as próprias definições, as abordagens do conceito, o uso do termo, ou não, pelos artistas envolvidos, as disposições dos participantes em discutir sobre o termo, e os procedimentos coreográficos. Concordo com a autora, percebendo que vem ao encontro com essa proposta, quando ela relata a importância de observar o contexto de que emerge a proposta, no empenho de tecer relações e reflexões, valorizando analogias com outros contextos e épocas.

Evidencia-se portanto que a proposta escolhida como objeto do estudo foi a obra *The Hot One Hundred Choreographers* (2011), do coreógrafo e intérprete Cristian Duarte. A peça se desenvolveu por meio de estudos sobre importantes referências, validando o conceito do que é “Hot”, para Cristian Duarte. Seu trabalho teve como inspiração o artista Peter Davies que em seu processo transportava para telas seu *ranking* de interesse, em forma de listas.

A peça de Cristian, com um processo semelhante, buscou um fazer dramático com características documentais considerando os vídeos encontrados e disponíveis na internet sobre cada um dos coreógrafos escolhidos e listados (ECO, 2010), como 100 *Hot* coreógrafos, em sua percepção. Além do processo ter como base os vídeos das coreografias como documento, ele trouxe, para a cena, trechos de trilhas originais de algumas obras em forma de *mashup*, um acoplamento de músicas que em seu trabalho, na maioria das vezes, salienta uma delas. Conjuntamente, mas não na cena, Cristian cria um website com os *hyperlinks* das propostas coreográficas documentais.

Por observar as diferentes nuances em relação ao termo, na atual proposta atendo-me a identificar o fazer dramático que surge da própria criação compositiva, do sujeito e de suas vivências, bem como das propostas de coreógrafos importantes “devorados<sup>18</sup>”, por Cristian. Essa aproximação ocorre pelo registro da própria cena e suas memórias, em que os trechos coreográficos presentes em vídeos são documentos que influenciam na (re)criação da memória, para composição de uma nova cena que culminou em sua composição.

Apresento aqui uma imagem do *site* que faz parte do projeto, em que é possível verificar a lista de coreógrafos escolhidos como os *Hot 100*, de Cristian Duarte, além de algumas definições importantes sobre a peça. Seu link de acesso é [www.cristianduarte.net/](http://www.cristianduarte.net/).

---

<sup>18</sup> Termo utilizado por Cristian Duarte (Figura 1) para identificar sua relação com os documentos coreográficos para o processo dramático da peça *The Hot One Hundred Choreographers*

[2011]

---

*"A seu modo, as listas práticas representam um forma, pois conferem unidade a um conjunto de objetos que, por mais desconformes que sejam entre si, obedecem a uma pressão contextual, ou seja, são aparentados por estarem ou serem esperados todos no mesmo lugar ou por constituírem o fim de um determinado projeto...Uma lista prática nunca é incongruente, desde que se identifique o critério de inclusão que a regula". Umberto Eco em A vertigem das listas.*

---

O artista escocês Peter Davies elaborou uma série de pinturas nas quais figuram textos que tomam a própria arte como assunto, fazendo dela sujeito e matéria para discutir o papel do artista na definição da cultura pop. Nesses text paintings, Davies transportou para as telas alguns de seus rankings pessoais. *The hot one hundred.* é sua lista particular de cem artistas. Trata-se de uma grande e multicolorida lista encabeçada pelo videoartista norte-americano Bruce Nauman (o número 01) e fechada pelo pintor inglês Ivon Hitchens (o número 100). Na linha correspondente a cada nome citado, encontram-se o título da obra ou indicações sobre o trabalho do artista listado.

Cristian Duarte transportou para seu ambiente coreográfico este procedimento-lista de Davies e "devorou" vários ícones da dança, coreógrafos e peças que o instiga(r)am para construir um solo onde a coreografia é gerada pelo trânsito de referências e memória do corpo.

*"Esta peça não é uma representação de trechos coreográficos de outros artistas, trata-se de um recorte das tendências artísticas que me acompanha(r)am. Minha tentativa é a de desvelar como o corpo em movimento negocia com seu próprio repertório e memória. Uma arqueologia cinética da minha formação em dança. Além disso, o espetáculo é também um convite aberto ao público para me acompanhar neste "jogo", ativando seus próprios repertórios e percepções. Estou mais interessado nas lacunas, distorções, transformações e impossibilidades da experiência que o trabalho propõe", explica Duarte.*

Figura 1: Release apresentado sobre a peça *The Hot One Hundred Choreographers*  
Fonte: <https://cristianduarte.net/trabalhos/hot100>.

A cena, apresenta o corpar de Cristian, suas memórias e histórias; sua relação com diferentes arquivos coreográficos documentais que tangenciam corpos "hot", que trazem, em diferentes contextos, resultando em uma proposta semelhante a uma bricolagem coreográfica. Cristian explora a peça como um convite a um jogo, uma ativação de percepções e repertórios. Ainda, relata a importância das distorções, das lacunas e impossibilidades da experiência que o trabalho propõe quando cria esse caldo cultural como uma arqueologia cinética.

Devido ao diálogo entre seu corpo, a memória e a fricção com os documentos coreográficos e musicais atuam como recriação e justamente por isso proponho o seguinte problema da pesquisa: Como ocorre o fazer dramaturgico em uma produção coreográfica de dança, que opera com processos documentais da própria área, em uma cena contemporânea?

Além das justificativas que demonstram o viés de meu trabalho como coreógrafa e diretora, gostaria de salientar a importância de repensar nossos atuais valores, percebendo a dança como microssistemas atuantes para a coletividade. Katz (2022) pondera a importância de que os indivíduos aproximem-se, conversem e preocupem-se uns com os outros. Nesse sentido, Bhabha (2006) já trazia a proposta de uma via dialógica entre as pessoas, citada como uma terceira via, um entre-lugar de oposições, mas não inimigos, que poderia facilitar proposições de alteridade, tanto na vida como na cena.

Com essa premissa, o diálogo está atrelado tanto a quem fala como a quem ouve. Autores como Djamila Ribeiro (2019), Marielle Macé (2019), Vilma Piedade (2017) e Dubravka Ugrescic (2011) são algumas, dentre as pensadoras e pensadores que atuam, principalmente, sobre as possibilidades de fala, importância das discussões de poder e do discurso, para que possamos entender e validar que todos temos diferenças, mas que podemos atuar juntos para entender os processos coletivos (KATZ, 2022). Então, nesse caso estarei tentando trazer o “lugar de fala”, pelo que venho estudando e com os autores que me aproximo e me afasto, tentando sempre manter a ética do escopo teórico e das escolhas; a “fala de lugar” de uma artista, coreógrafa e pesquisadora, uma mulher branca, privilegiada, de 54 anos que muito mais devo escutar do que falar, quando aqui venho defender processos centrados em sujeitos-ação, ou “objeito<sup>19</sup>”, sujeito/objeto do estudo (DUARTE, 2020).

Ainda, tendo em vista que a dramaturgia documental já expõe muitas referências importantes da atualidade e pode atuar instaurando novos modos de existência que são postos no mundo cabe meu olhar para o outro, valorizando “*seu* lugar de fala”, com ética nas escutas, nas escolhas do que aqui trarei e nos compartilhamentos. Nesse aspecto, comparativamente à linguagem trago para justificar minha escrita da pesquisa, pois sei que não posso escapar de “*meu* lugar de fala”. Austin (1943, trad.1990), em seus estudos sobre Os Atos de Fala e performatividade, já assumia que ela nunca é puramente descritiva. Segundo ele, existem circunstâncias em que não é possível descrever a ação, mas praticá-la.

---

<sup>19</sup> Cristian Duarte, em sua fala no Evento Dramaturgias Plurais (2020), coordenado por Claudia Müller e Adriana Aguiar prefere identificar com esse termo os seus objetos de estudo.

A cisão do sujeito e objeto não mais se sustenta, não mais se estabelece a fronteira entre o “eu” e o “não eu”. Espero ser justa e possibilitar os afetos que considero necessários para que a arte tenha sua pertinência e permanência.

Por articular um trabalho que usa características da personalidade e do coletivo, estarei utilizando nas formas de escrita, em alguns momentos, o uso da escrita em primeira pessoa, o “eu”, como também o “nós”. Durante a escrita, algumas noções que estarei aprofundando são os princípios utilizados por Cristian, nas suas escolhas. Tratarei sobre as noções de lista, conforme Eco (2010), a importância das suas e nossas referências e memórias, de corpos, coreografias como documentos disparadores sociopolíticos para esse fazer dramaturgico.

A partir de todos os estudos delineados por mim durante o período da tese, acabo valorizando a possibilidade de (re)criar minhas memórias, e compartilhá-las neste momento, afinal:

### **1.1. Inicie dançando...**

Comecei a dançar cedo, desde criança, com sete anos. Minha primeira professora foi Jussara Miranda<sup>20</sup>, após Ilse Gruber<sup>21</sup>, na Escola de Dança que lhe pertencia. Minhas melhores lembranças datam de momentos em que percebi o prazer nessa prática. Um bom ritmo, uma facilidade na memorização das sequências, uma apropriação da cena, mais até - com certeza - do que uma facilidade técnica para a dança clássica.

Essa percepção conduziu-me para propostas de ensino da dança, principal e primeiramente em relação ao ato físico, de preparação corporal e de criações coreográficas; posteriormente dramaturgicas. Fui aluna de *jazz dance* de Cristina Dall'Agno<sup>22</sup>, também em Caxias do Sul.

Cresci muito com as experiências possíveis. Em 1998, estive em uma pós-graduação em Dança, pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP)/Curitiba, que foi um momento de grandes aprendizagens, intensas trocas e compartilhamentos. Conheci Marila Velloso<sup>23</sup>,

---

<sup>20</sup> Em 2006, Jussara concluiu a Graduação de Tecnologia em Dança, pela Universidade Luterana do Brasil -ULBRA- Canoas/RS. Em 2010, tornou-se Mestre em Inclusão e Acessibilidade dentro da linha de pesquisa de Políticas Públicas e Inclusão Social pela Universidade FEEVALE/RS. Atualmente, suas atividades profissionais estão voltadas à formação, produção e difusão em dança e a direção da Muovere Cia. de Dança Contemporânea de Porto Alegre, desde 1989.

<sup>21</sup> Na década de 1980 a tríade responsável pela dança cênica em Caxias do Sul foram de professoras como Ilse Gruber, Sandra Trintinaglia e Dora Resende que seguiram formando gerações de bailarinos em escolas particulares.

<sup>22</sup> Minha primeira Professora de *Jazz Dance*, diretora da @endancajazzcia

<sup>23</sup> Artista, Produtora, Gestora *Practitioner and Teacher of Body-Mind Centering* #marilaveloso linktr.ee/Marilaveloso

Cynthia Kunifas<sup>24</sup>, Cibele Sastre<sup>25</sup>, além de professores maravilhosos, como Conceição Castro<sup>26</sup>, Malucha Solari<sup>27</sup>, Carlos Delgado<sup>28</sup>, Mônica Serra<sup>29</sup>, Regina Miranda<sup>30</sup>, Christine Greiner<sup>31</sup>, e tantas outras pesquisadoras como Sandra Meyer<sup>32</sup>, Luciana Paludo<sup>33</sup> e Clóvis Massa<sup>34</sup>, com quem vivenciei e pude aprender em minha trajetória.

Ainda, convivi com Ana Teixeira<sup>35</sup> e Magda Bellini<sup>36</sup>, amigas, parceiras de trabalho na Escola Fundamental de Dança, em Caxias do Sul. Em 2001, fui responsável pela organização de um grupo de pessoas que confiaram nessa premissa, de corpos e suas relações com a cena, de um olhar que se fez pela percepção de mundo e de contatos com a dança contemporânea. Até agora questiono o que me levou a esses lugares, mas imagino que alguns eventos colaboraram para as escolhas que seguiram. Creio que até aqui queria muito me

---

<sup>24</sup> Artista da dança - pesquisadora, docente e performer. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e Especialista em Consciência Corporal-Dança pela UNESPAR/FAP, onde leciona desde 1995.

<sup>25</sup> Doutora em Educação pelo PPGEDU- UFRGS, Mestre e Bacharela em Artes Cênicas pelo PPGAC e DAD Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É especialista em Laban Análise em Movimento (LMA/BF) pelo Laban/Bartenieff *Institute of Movement Studies* LIMS - em NY, curso que realizou com bolsa do Ministério da Cultura, obtendo o título de CMA (*Certified Movement Analyst*).

<sup>26</sup> Além de pesquisar o movimento na dança afro-brasileira, este projeto fundou o grupo de dança ODUNDE, apresentando os resultados da pesquisa por meio de montagens coreográficas em Salvador, outros estados do Brasil e na França.

<sup>27</sup> Maria Luisa " Malucha " Solari Mongrio (24 de dezembro de 1920 - 30 de julho de 2005) foi uma bailarina e coreógrafa nicaraguense-chilena, vencedora do Prêmio Nacional de Artes Cênicas e Audiovisuais .

<sup>28</sup> Carlos Delgado es el director de la Escuela de Danza y Coreografía de La Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación. UNIACC.

<sup>29</sup> Depois que deixou o balé no fim dos anos 60, Mônica Serra dedicou-se à sua vida acadêmica. Professora aposentada da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e assessora pedagógica no Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas, ela detém mestrado nas universidades norte-americanas Cornell e Drexel e doutorado pela Universidade de São Paulo (USP).

<sup>30</sup> No campo acadêmico, Regina é Coordenadora e Orientadora da Pós-Graduação em Sistema Laban/Bartenieff na Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro, além de, como professora convidada, ministrar aulas em diversas universidades no Brasil e nos Estados Unidos, tais como Universidade da Georgia (2010), Universidade de Berkeley (2010) e FGV (2012).

<sup>31</sup> Christine Greiner é professora no Departamento de Linguagens do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ensina no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e na graduação em Comunicação das Artes do Corpo. Coordena o Centro de Estudos Orientais e dirige a coleção Leituras do Corpo, da editora Annablume. É autora do livro *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* (2005), entre outros artigos publicados no Brasil e no Exterior.

<sup>32</sup> Conta com graduação em Educação Artística, Habilitação Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). É professora titular aposentada da Universidade do Estado de Santa Catarina. Atua no PPGT/UEDESC.

<sup>33</sup> Graduada em Dança (Bacharelado e Licenciatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e Fundação Teatro Guaíra (1990); Especialista em Linguagem e Comunicação - UNICRUZ (2003); Mestre em Artes Visuais UFRGS (2006); Doutora em Educação UFRGS (2015). Foi professora da Universidade de Cruz Alta, no Curso de Licenciatura em Dança (2000-2008); da Licenciatura em Dança da ULBRA (2009-2011); da Especialização em Dança PUCRS (2003-2010). É professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

<sup>34</sup> Clóvis Dias Massa <http://orcid.org/0000-0002-1235-0011> Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua nos cursos de Teatro do Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Doutor em Teoria da Literatura (2005) pela PUCRS, com tese de doutorado dedicada ao entrecruzamento entre teorias teatrais e teorias da literaturas, intitulada *Estética Teatral e Teoria da Recepção*, sob orientação de Regina Zilberman a tese *Estética Teatral*.

<sup>35</sup> Artista, professora universitária e pesquisadora. Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Formada em Educação Física pela Universidade de Caxias do Sul (1991-UCS/RS), em *Arts du Spectacle Mention Danse* (2002-Université Paris VIII/França). É doutoranda em Filosofia (PUC/SP) e graduada em Filosofia (PUC/SP). É vice-coordenadora do curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC/SP) e professora das disciplinas: História do Corpo na Dança, Composição Coreográfica, Mercado Cultural e Teoria da Dança.

<sup>36</sup> Conta com graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade de Caxias do Sul (1992), Licenciatura em Educação Física pela Universidade de Caxias do Sul (2019), Mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP (2000) e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP (2007). Artista-bailarina, professora e coreógrafa pelo Sindicato dos Professores de Dança do Estado do Rio de Janeiro (1987).

manifestar e afirmar determinada competência. E segui.

A partir dessa caminhada, e de estudos com o sistema Laban, obtive mais conhecimento e possibilidade de trabalho. Desde 2003, atuo como docente no Ensino Superior. Por um lado, dei um salto na minha história, porém, na estrutura coletiva, tive algumas dificuldades. Dancei menos. Em 2004, fui para o Mestrado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica (PUC)/São Paulo. Pude constatar a importância do ambiente e contexto em que vivi com o interesse pela dramaturgia, pela coreografia e pelos processos de composição. Consequentemente, os processos em que atuei começaram a ser mais densos e a ter uma validação em diferentes eventos.

Nesse momento, lembro que comecei a pensar sobre as oscilações entre tempo, espaço, peso e fluência para entender os processos, e articulá-los em diferentes perspectivas, com diferentes sujeitos. Uma das propostas que recupero constantemente denomina-se T.A.C (Transitório-Aberto-Contínuo)<sup>37</sup>. Articulei metodologicamente um caminho que julgo interessante, em processos de afronta e confronto dos dogmas de minhas crenças, passando a buscar outras relações em cena. Uma nova cena, novas proposições, conforme o que o momento também abarcava na dança e na região. Sempre gostei muito do momento da criação, em sala, com corpos em movimento, conversando, escutando e encontrando pequenas nuances que me levam a outro lugar, ao entre-lugar.

Além disso, persisto em trabalhar onde normalmente sei que preciso articular novos e difíceis caminhos - talvez por acreditar que a dança está principalmente nesse espaço-tempo, o da fragilidade, do fracasso, e até do que não acontece. Ainda, nessa articulação, tive muitos problemas em repensar estratégias de formação (aulas? ensaios? para dançar o quê?) que fossem “autorizados” pela dança e por quem participava dessa estrutura.

Fazíamos uma prática de ênfase corporal e em processos de criação - diria até de especulação - para que os corpos estivessem aptos ao que estávamos buscando. Trago para salientar essa informação algumas noções da dissertação de mestrado denominada “Jornalismo Cultural em uma Cidade de Médio Porte: A Dança na Mídia Jornalística em Caxias do Sul”, defendida por mim, em 2006, orientada pela Profa. Dra. Helena Tânia Katz.

Situo na pesquisa o contexto em que se observava mudanças nas estruturas de dança da cidade, indicando uma ampliação na percepção dessa área. Conforme o que percebi, em pesquisa de aparições sobre dança na mídia jornalística da cidade de 1995 até 2005, observei:

---

<sup>37</sup> Duo contemporâneo com coreografia de Gislaine Sacchet premiado e dançado em vários eventos importantes, como a Bienal Sesc de Dança de 2004.

No ano de 1995, foram encontradas 99 páginas com notícias referentes à dança, situadas em diferentes locais do jornal 'O Pioneiro' e apenas uma notícia de dança no jornal 'A Gazeta de Caxias'. Cinquenta e duas dessas referências fazem parte da coluna social, local de maior representatividade da dança no jornalismo cultural local da época, se assim podemos chamar. Percebe-se que o momento era de dificuldade para a visibilidade da dança que representava o entretenimento e a condição social, nesse enfoque. Outras 17 notícias são referências de programação cultural e agenda. E as notícias de dança, em número de 27 páginas, quase sempre só apresentavam um futuro espetáculo, fazendo alguma referência ao grupo, contando sua história, ou programação. Em nenhum desses casos, no ano de 1995, foi encontrado alguma crítica de algum espetáculo (não existe crítico de dança, mas uma reflexão pós-espetáculo poderia acontecer (SACCHET, 2006, p. 56).

Esse cânone repetiu-se nos anos seguintes, quando a dança ainda apareceu fora de seu foco de reflexão. Em 1997, com o surgimento da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, esperava-se uma mudança do jornalismo cultural, que foi ainda modesta, mas já existiu. Talvez o momento fosse esperar para ver o que iria acontecer. Em 1998, 1999 e 2000, a estrutura apresentou-se de forma ascendente, com mais referências à Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, que repassava mais informações do que era veiculado, como: a presença de um coreógrafo na cidade, ou um espetáculo fora de Caxias, a vinda do Projeto Funarte, os passos da Escola Preparatória de Dança. As mudanças mais significativas ocorreram posteriormente a 2001, quando aconteceram outras iniciativas na área da dança, articuladas por Sigrid Nora, Diretora da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, à época.

O ano de 2001 foi, com certeza, o ano em que o maior número de informações de dança esteve nos jornais da cidade. Além de tratar de espetáculos, a vinda do Circuito 1,2,3, já citado anteriormente, foi um momento de arejamento da cultura local. Os espetáculos, que cabem citar, eram gratuitos e assim eram registrados nas informações dos jornais, passam a formar uma plateia não apenas de bailarinos e dançarinos. Outras áreas se aproximam e começam a perceber uma mudança no caráter de um espetáculo. (SACCHET, 2006, p. 67).

Esse panorama foi indutor de uma vontade muito grande em articular estruturas e estratégias na área da dança, sendo a participação das ações desse circuito o impulso propositivo de um novo olhar sobre as possibilidades. Isso instigou um caráter mais profissional para um grupo ainda composto por pessoas com formações variadas, e pouca possibilidade de sustento pela dança.

O Circuito 1,2,3 foi um dos outros principais pontos norteadores de mudanças no cenário local em relação à dança. Nesse circuito, existiram diversos momentos em que foram geradas possibilidades de diálogo com a arte da dança entendida como produtora de conhecimento, entre os profissionais da cidade e os de fora. (SACCHET, 2006, p. 68).

Mesmo com alguns apoios, os integrantes do grupo recebiam pouco, apenas por

projetos de Lei de Incentivo à Cultura do Município de Caxias do Sul. Em 2004, estávamos com trabalhos importantes e participamos ativamente em eventos significativos na dança. Isso acabou levando a uma pausa nos trabalhos [...]. Fico pensando até hoje que esse tempo ocorreu pela proximidade de fazer dele um grupo crível no meio artístico, provocando mudanças e implicando a dedicação de todos os envolvidos. Os participantes eram profissionais em outras áreas e duvidaram das perspectivas que se delinearam para além daquele momento. Apenas uma das integrantes, além de mim, continuou seu vínculo, trabalhando como era possível.

Em 2011, os trabalhos recomeçaram mais ativamente, entre nós dois. Tivemos praticamente um recomeço, com alguns integrantes do velho elenco e outros recém-chegados. Algumas experimentações ocorreram e, em 2014, montagens articuladas por meio de trocas mais horizontais começaram a acontecer. Nesse processo, observo possibilidade de parcerias mais efetivas. Novos corpos, com outras experiências aproximaram-se, assim, nesse modelo, as estruturas tornaram-se diferentes. A cena reorganizou-se, ocorrendo uma autocrítica dos processos dramaturgicos e de produção. Ciente que não existe um só modelo dramaturgico, que isso está implicado nos processos de encenação (coreografia) e de atuação, questiono-me sobre que lugar é esse, onde ocorre a expansão do corpo dançante para o corpo da cena, que em cada processo estrutura-se de forma diferenciada. Reconheço que a instabilidade do processo sempre acontece, essa mutabilidade que faz com que os processos se desbravem, se dilacerem e que deles venham novas oportunidades.

Em 2017, inicio o Doutorado em Artes Cênicas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no Departamento de Artes Cênicas, orientada pela Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas<sup>38</sup>. Minha ânsia estava muito mais em ouvir do que falar. Participei do máximo de disciplinas que consegui e tive a felicidade de me deparar com o assunto que mexeu com minha perspectiva, em relação ao próprio trabalho. Encantei-me e fui afetada pelas formas de discursos possíveis pelas referências e ênfase em fazeres dramaturgicos documentais que valorizam o corpo e a composição coreográfica.

---

<sup>38</sup> Professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, no qual é docente orientadora de Mestrado e Doutorado. Bolsista Capes/PRINT/UFRGS, para realização de Estágio de Professor Visitante na *Coventry University/Centre for Dance Research (C-DaRE/Reino Unido)*; Bolsista Capes para realização de Pós-Doutorado na *Coventry University/C-DaRE*, Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela *Université du Québec à Montréal (Canadá)*, Mestre em Ciências do Movimento Humano pela UFRGS e Licenciada em Educação Física pela UFRGS. Realizou Missão de Curta Duração no Exterior junto à *Coventry University/C-DaRE*. Professora nos Cursos de Graduação em Dança e Educação Física da UFRGS. Foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Coordenadora do Curso de Graduação em Dança e do Curso de Graduação em Educação Física e Vice-Coordenadora da Comissão de Pesquisa da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança. Foi Editora-Chefe da Revista *Cena* e atualmente é Editora de seção da *Movimento*, Revista de Educação Física da UFRGS. Coordena o projeto *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* ([www.ufrgs.br/carnedigital](http://www.ufrgs.br/carnedigital)), que recebeu o Prêmio Açorianos de Dança 2021 na categoria Memória. Pesquisadora na área da Dança.

## 1.2. A estrutura do texto

Após esse breve sobrevoo, a partir das minhas experiências, retorno à estrutura do texto; assim, dividindo esta tese em quatro capítulos, a saber: a Introdução, a Abordagem Metodológica, O Corpar a Dança de Cristian Duarte, O Fazer Dramatúrgico e encerro com as Considerações sobre a pesquisa.

O capítulo dois trará a abordagem metodológica de um estudo de caso que pretende dialogar com o coreógrafo e bailarino da dança contemporânea chamado Cristian Duarte que se aproximou de uma composição baseada em documentos coreográficos, um fazer dramatúrgico de um processo documental específico, que articula com a própria área. Neste capítulo, demonstro suas vivências sem, contudo, aprofundá-las, e a forma como foi nossas conversas, entrevistas e contatos para que eu conseguisse analisar sua história-memória, e a proposta, a peça *The Hot One Hundred Choreographers*. Ainda nesse capítulo, em um subtítulo, “Minhas Impressões ao assistir *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*”, descrevo minha participação como espectadora da cena da peça, tentando demonstrar minhas afecções, emoções e pensamentos no ato. Ação de estar presente e ser afetada pelo fazer dramatúrgico e presença de Cristian Duarte.

O capítulo três O Corpar a Dança dialoga com as concepções de um corpo que está em constante mutação, o quase-corpo de Cristian Duarte que identifica suas referências corporais e o quanto elas tiveram repercussão em sua vida, em suas escolhas profissionais e no processo de desenvolvimento da peça *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*. O corpo encarnado, a memória, os estudos somáticos na dança, improvisos, jogos, trocas e a práxis da dança em prol da coletividade, um corpo político, social e artístico.

O capítulo quatro denominado O Fazer Dramatúrgico: o processo documental de *The Hot One Hundred Coreographers* relata como a coreografia pode ser vista como um documento tanto por Cristian quanto por nós, articulando novas possibilidades relacionando os princípios biográficos dos coreógrafos *Hot* com sua autobiografia. Ainda, como as coreografias foram disparadores para a peça *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*, na perspectiva do uso dos registros das coreografias e da utilização da memória de Cristian Duarte na sua (re)criação.

## 2. IMPRESSÕES E INSPIRAÇÕES METODOLÓGICAS

Conforme proposta pertinente aos objetivos, esta pesquisa é caracterizada por uma abordagem metodológica embasada no estudo de caso. Segundo Roy (2009), o estudo de caso é uma investigação empírica que consiste na investigação de uma pessoa, uma comunidade, uma organização, uma sociedade em particular, ou seja, é uma abordagem que se volta para uma entidade específica e que permite identificar e explanar sobre um fenômeno que é ainda pouco estudado. De acordo com Yin (2001), pode-se utilizar essa abordagem metodológica tanto para análise de um único caso como para múltiplos casos. O estudo de caso da pesquisa foi descritivo, pois apresenta com detalhes o objeto/caso (como diria Cristian, o objeto do estudo) estudado não por generalizações hipotéticas ou preconcebidas, nem motivado por um desejo de formular hipóteses gerais (ROY, 2009).

Como sujeito da pesquisa foi escolhido um artista da dança brasileira que conta com uma vasta formação em dança, e dentre seus trabalhos apresenta um processo que evidencia o fazer dramático em um processo documental, seu nome é Cristian Duarte, trazendo para o diálogo sua “peça” (como ele também a denomina) *The Hot One Hundred Choreographers*, concebida em 2011. Meu interesse ocorreu, justamente, pela busca de Cristian em ressaltar suas memórias, trazendo para o diálogo os nomes dos coreógrafos que marcaram sua trajetória, bem como o estudo das coreografias desses coreógrafos, como documentos.

Como instrumentos de coleta de informações, foram realizadas consultas a documentos, dentre esses os vídeos presentes por *hiperlinks* no website do projeto, *releases*, críticas, entrevistas prévias e a realização de entrevista semiestruturada entre a pesquisadora e o artista da peça escolhida. As informações foram submetidas à análise de conteúdo que, para Bardin (2000), baseia-se em operações de desmembramento do texto em unidades de significado, buscando descobrir os diferentes núcleos de sentido que o constituem e, posteriormente, realizando seu reagrupamento em classes ou categorias que emergiram dessa análise.

Para a primeira etapa da pesquisa, foram revisadas por meio de referencial teórico, estudos existentes sobre conceitos e noções de um fazer dramático documental na dança e suas possibilidades. Após esse momento, iniciou-se a pesquisa, ainda de caráter de revisão de literatura sobre dramaturgias documentais, valorizando, principalmente as coreografias

registradas em vídeos, como documentos. Após o escopo teórico, foram analisadas as vivências de Cristian, o processo e o momento-produto de uma cena brasileira relacionada aos dados estudados.

Cristian Duarte nasceu em São Paulo na década de setenta. Seu currículo completo consta no *site* que foi criado conjuntamente à peça (Figura 2) em uma das telas do site onde consta seu currículo.

CRISTIAN DUARTE TRABALHOS MO\UN\DO VIRTUAL ARQUIVO PLATAFORMAS AGENDA  
EM COMPANHIA > ZONA / **CURRÍCULO** / IMPRENSA / CONTATO

CRISTIAN DUARTE, São Paulo [1973]

#### FORMAÇÃO

2000-2002 Bruxelas/Be

Graduado na P.A.R.T.S. (Performing Arts, Research and Training Studios) Direção Artística Anne Teresa De Keersmaeker. Estudos em técnica de dança contemporânea, composição, teoria, improvisação com vários artistas (Anne Teresa De Keersmaeker, Chrysa Parkinson, David Zambrano, Jonathan Burrows, Thierry De Mey, Jan Ritsema, Wendy Houston, Lynda Gaudreau, entre outros) Bolsista do programa ApARTES/CAPES – Ministério da Educação, MEC.

1994-2000 São Paulo/Sp

Estúdio e Cia. Nova Dança. Estudos em técnica de dança contemporânea e teatro (jogo dramático e clown/palhaço), contato improvisação e produção. Professores regulares no Estúdio: Adriana Grechi, Thelma Bonavita Lu Favoreto, Tica Lemos, Cristiane Paoli-Quito. Workshops realizados neste período com: Katie Duck, Nienke Reehorst, Rasmus Olme, Osman Kassen Khelili, Karen Nelson, Steve Paxton, David Zambrano, Marcelo Evelin, Gisela Rocha, Cristiane Paoli Quito, Francis Savage, Entre outros;

1992-1997 São Paulo/Sp

Graduado em Publicidade, Propaganda e Criação, pela Universidade Mackenzie, Faculdade de Comunicação e Artes. São Paulo – SP. Estágios Agência de Publicidade Sogei do Brasil. Agência de Design Gráfico – Matta Design.

Figura 2: Breve formação de Cristian Duarte

Fonte: [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net) <https://cristianduarte.net/cristian-duarte/curriculo/>

Para essa etapa, foi efetuada entrevista com o artista escolhido. Conforme Gil (2002), a entrevista deve passar por duas etapas: o planejamento e a formulação das perguntas. O grande diferencial das entrevistas é que o entrevistador está presente e pode

visualizar as reações dos entrevistados em relação às perguntas. De acordo com Laplantine (1996), a observação direta de comportamentos sociais ocorre a partir de uma relação humana. Graças a isso, o participante teve seus posicionamentos relatados, como entrevista ou anotações. Ao entrevistado foi solicitada a leitura e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

A primeira entrevista ocorreu em dezembro de 2022, pela Plataforma Zoom, sendo gravada e posteriormente transcrita. Outras informações foram coletadas por meio de conversas por áudio e escritas pela rede social *WhatsApp*, semanalmente. Em um terceiro momento, estive no Rio de Janeiro, para assistir ao trabalho *The Hot One Hundred Choreographers*, nos dias 14 e 15 de janeiro de 2023; onde tivemos um terceiro encontro para fundamentar um pouco mais as informações sobre a peça de Cristian Duarte.

Desde a primeira vez em que tive a oportunidade de ouvir e conversar com Cristian, senti-me bastante acolhida. Antes de tudo, por termos referências comuns, mas sobretudo pela generosidade dele em disponibilizar tudo que julgou necessário, como informações sobre sua vida, não só na dança, mas o que o conduziu para essa área. Além dessas estratégias, foram consultados os documentos usados para a criação, como *releases*, críticas à peça, listas iniciais, entrevistas<sup>39</sup> para divulgação da peça, arquivos digitais e *website* da peça.

Observa-se, nesse desenrolar, a importância da aproximação com propostas da crítica genética<sup>40</sup>, que busca a valorização e compreensão dos processos de criação artística, considerando os rastros e os percursos do artista. Segundo Salles (2000), é por meio de índices que a obra “vai se tornando” (p. 25), considerando um processo complexo, feito de escolhas, ajustes, pesquisas, esboços [...]. Um dos pontos importantes, levantado por Salles (2000), é a percepção de que a obra tem sua memória que, por vezes, não é percebida pelo efeito de um resultado que é digerido pela recepção, dando a ideia de que a cena nasceu

---

<sup>39</sup> Cito aqui algumas entrevistas que foram assistidas pela pesquisadora para fundamentar o estudo: Auto-entrevista Cristian Duarte para o contexto da residência artística lote#2. SP, 19.02.2011<[3https://cristianduarte.net/wp-content/uploads/2020/10/autoentrevista\\_cris-.pdf](https://cristianduarte.net/wp-content/uploads/2020/10/autoentrevista_cris-.pdf)>; Câmara Mundi - Cristian Duarte com "The hot one hundred choreographers" no Festival de Curitiba<[https://www.youtube.com/watch?v=ts\\_hax4exx0](https://www.youtube.com/watch?v=ts_hax4exx0)>; Festival Panorama The hot one hundred choreographers | Cristian Duarte (SP)< <https://www.youtube.com/watch?v=xikvrr291sc>> Cristian Duarte - The hot one hundred choreographers / Conectedance (2016)<<https://conectedance.com.br/evento/cristian-duartethe-hot-one-hundred-choreographersemedelei-eu-sou-brasileiro-etc-e-nao-existo-nunca/><<https://www.youtube.com/watch?v=gqrrhy8hzgqly>> Rumos Dança 2012-2014< <http://portale.icnetworks.org/cristian-duarte-rumos-danca-2012-2014>>

<sup>40</sup> A crítica genética, em seu surgimento, propunha o acompanhamento teórico-crítico do processo de criação na literatura; no entanto, já trazia consigo possibilidade de explorar um novo campo transdisciplinar, que nos levaria a poder discutir o processo criador em outras manifestações artísticas. Essa ampliação dos estudos genéticos parecia já estar inscrita na própria definição de seu propósito e de seu objeto de estudo. Se os estudos genéticos tinham como objetivo compreender o processo de constituição de uma obra literária e seu objeto de estudo eram os registros do escritor encontradas nos manuscritos, esse campo de pesquisa deveria quase que necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra, pois processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam. Seria possível, portanto, conhecer alguns dos procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir desses registros deixados pelos artistas. (SALLES, 2009).

pronta. Obviamente, a crítica genética não dá conta de todo o processo, mas o contato com a materialidade do processo e com o resultado facilita esse reconhecimento.

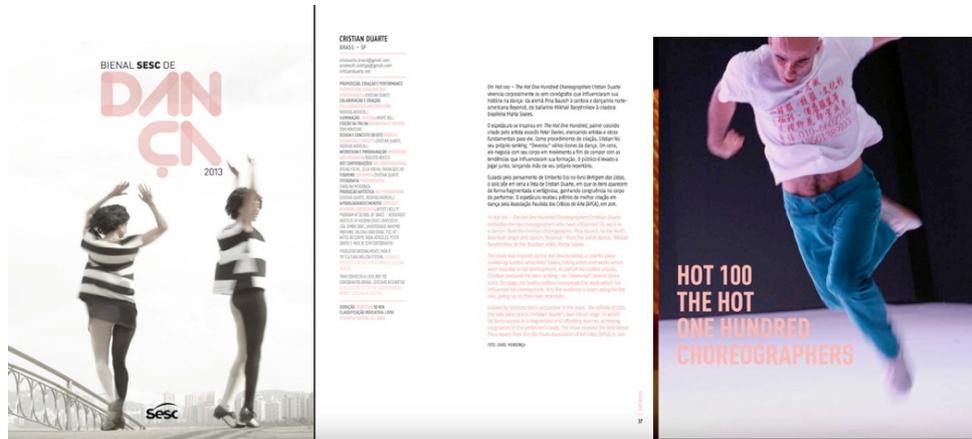


Figura 3: Imagens de alguns documentos verificados pela pesquisadora. Fonte: Imagens encontradas na Internet.

Salles (2009) alega que esse interesse pelo processo fascina os seres humanos, por uma premissa de curiosidade pela origem das coisas, quase como uma curiosidade visceral; a origem da vida, sua própria origem e também da criação. A origem do fascínio pela gênese da criação artística pode implicar um olhar além da materialidade, um escapar de uma passividade, uma movimentação interna que condiz com princípios presentes no processo.

Minha ida ao Rio de Janeiro para acompanhar a peça presencialmente, após ter acompanhado por vídeo, foi muito significativa. Esse é o momento que justifica a importância das artes da cena. A dança encarnada, com sua materialidade, que mostra o visível e o que não é visível por meio dos documentos, corpo e coreografia. O fazer dramático construiu-se.

## 2.1. Minhas Impressões sobre *The Hot One Hundred Choreographers*

Cheguei ao teatro Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro, no dia 14 de janeiro de 2023, às 19h, para assistir *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*, pela primeira vez presencialmente. Eu, ansiosa pelo trabalho, cheguei cedo. Não havia cadeiras numeradas então escolhi um local na plateia que permitia ver o palco em uma visão ampla e central. Palco já sendo visto, no chão, um linóleo branco. Ao toque dos três sinais as luzes acendem. Iluminação feita de forma minimalista, das diagonais, luz de frente e contra, mas sem momentos com luz a pino. O espaço de todo o palco era sempre visível. A trilha inicia.

A trilha, conforme Cristian alega, foi concebida em uma mesma perspectiva da peça, sendo que todas as músicas da trilha (algumas originais das peças) eram mixadas em forma de *mashup*, com no máximo de 30 segundos. Diz o bailarino que foi assim concebida para manter a trilha como documento presente para os 100 Hot, mas também pelo fato de que não houvesse a necessidade de pagar pelos direitos autorais das músicas, uma subversão à uma lógica capitalista. Então, a estratégia foi de 30 segundos, com um *mix* de informações sempre sobrepostas, com mais de uma música (chega a ter momentos com cinco trilhas sobrepostas), mas onde sempre se identifica uma principal. Existem momentos de silêncio, também relacionados a algumas propostas contemporâneas. A trilha demonstra escolhas de músicas de qualidade duvidosa, provavelmente algumas retiradas de fontes originais dos vídeos escolhidos, documentos estudados para proposta, e outras mais audíveis.

Como outra informação, a trilha não necessariamente equivale ao movimento de referência, causando uma sensação de desordem e desconexão, que desestabiliza e indisciplina seus atos. Nos dois dias em que pude ver o trabalho, observei que há alguns momentos em que ele, por meio de suas escolhas, prefere não adequar a música composta ao movimento, já em outros momentos valoriza a trilha encostada com as informações. Na trilha de Michael Jackson, *Beat it*, por exemplo, ele prefere não conciliar o movimento criado pelo artista, causando um estranhamento pela dupla informação. Em vários momentos, ouvi partes de trilhas conhecidas que ficaram suspensas, até que, algum tempo depois, surge o movimento que seria o esperado, aquele que fazia parte da coreografia com aquela trilha que já foi... um ato de memória.

Como um quebra-cabeça que se forma pela memória, a trilha fez também com que eu esperasse ver algo, causando uma expectativa. Outros momentos são inesperados, vínculos e mudanças corporais surpreendentes. Cristian entra em cena explorando o uso de

espaço com seu corpo negociando com as coreografias registradas nos vídeos expostos no seu site, sem a perspectiva de ser igual aos coreógrafos escolhidos, mas de não deixar esquecer-se desses movimentos, mesmo que recriados pela sua memória, e expostos nessa fricção. Suas escolhas de movimento não têm ordem fixa, para que seu corpo seja visto, escolhendo e materializando a cena. Conforme cita Cristian em entrevista,

quanto mais eu dançava esse trabalho, mais eu ia compreendendo. Esse mecanismo assim a ser, desejei em mim e onde estava. E é claro que todas as apresentações me ensinavam alguma coisa, seja no contexto, porque quando eu dançava em contexto que não era um público especialista em dança, aqui há alguém que vai entender todas as referências. Nem eu nunca pensei que seria necessário você entender. É óbvio que existe um jogo ali que eu vou passando, porque a trilha sonora também faz parte desse jogo e ela revela coisas (DUARTE, 2022).

Cristian alega que, obviamente, se ele dança essa peça com mais frequência, acaba criando algumas estruturas que, acredita, a beneficiam, porém algumas procura burlar, ou variar quando precisa de arejamento. Cristian, em entrevista, relata que a ideia é não estabilizar demais. Cristian é absorvido por todas essas emancipações coreográficas de igual maneira, sendo muito respeitoso em todas as suas escolhas. Digo isso porque ao assistir e observar o público, existia a tendência ao riso de alguns quando, em determinados momentos, a quebra musical de uma música clássica para uma música do filme *Dirty Dancing*<sup>39</sup> acontecia. Isso implica, além disso, uma diferenciação, e princípios valorativos do que pode estar no palco, ou apenas porque essas são reconhecidas com mais frequência. Ainda lidamos com essas situações.

Passam-se sessenta minutos de cenas recortes, de músicas recortes e suas manobras que trazem por vezes algumas repetições coreográficas, sempre na busca de modificações, de velocidade, tempo ou espaço. Ele mesmo alegou que algumas aparecem mais em alguns dias, do que em outros, e que isso pode se modificar.

Senti-me arrebatada e percebi que à minha volta todos também estavam. São convites rápidos que não nos deixam perder um segundo sequer, pois você percebe o que está acontecendo na tentativa de encontrar semelhanças com algo já visto, ou lembrando, se e onde já viu. É impensável ver como o corpo de Cristian encontra acordos entre manifestações corporais tão diversas, de contextos tão diferentes e sem reprises.

Em alguns momentos, fica evidente de que obra ele está tratando. A presença e o virtuosismo contemporâneo de seu corpo, isto é, uma possibilidade de trânsito e de escolhas em tempo real, demonstram sua capacidade de dar continuidade ao que é extremamente transitório, ato do corpo pensando que ele definiu como manobras.

Interessante ressaltar que, quando sento e vejo essa peça, ele, ao mesmo tempo, aproxima as informações dos documentos, como também acaba por desmontar certos modelos esperados, certas regras e princípios estéticos. Tudo já é o corpo que dança, essa peça e suas escolhas desestabilizam quem participa como público. Por sua vez, Cristian alega a necessidade de não estabilizar,

Não viciar, ter uma escolha já viciada, então é interessante também associar bem esse trabalho. Falei assim: Nossa! Tenho que. Tenho que me refrescar. De que forma? De que forma eu ia para algumas referências, me desse olhar, outras partes, outras partes ou olhar para outro aspecto dessa referência (DUARTE, 2022).

Digo isso porque é impossível não mostrar tensões e atenções específicas na qualidade de público, no jogo das descobertas, na crítica ao tempo de duração de cada pequeno índice, da memória das coreografias que chegam ao seu corpo em acordos para (re)criarem. Inteligente e perspicaz, Cristian é extremamente generoso quanto ao modo de recriar a proposta. Cristian alega a presença de âncoras do trabalho, isto é, o momento inicial do trabalho que traz a referência de Isadora Duncan (inclusive sua trilha) e o momento final do trabalho ocorre com presença de dois materiais cênicos que são estruturas mais estáveis, que se repetem em cada apresentação.

Após a passagem do tempo, em “Vestígios”, de Marta Soares, ele apenas volta para desconectar o áudio, vindo da repetição, por ele gravada, da música (*I've Had) The Time Of My Life* e acontece o *blackout*. Termina sua proposta fazendo um agradecimento respeitoso: ele aponta para os que estão em cena apenas na materialidade dos objetos; em seguida, faz um sinal com as duas mãos no intuito de agradecer a todos os coreógrafos que estiveram como documentos em sua pesquisa.

Seu figurino é simples, sempre o mesmo em todas as apresentações, como ele mesmo afirma, *made in China*. Cristian conta que, em uma viagem, viu a camiseta em uma vitrine e quis comprar. Sem conseguir se fazer entender, a senhora que o atendeu na loja mostrou outras várias peças de roupas, e dizia que aquela não estava à venda. Por fim, venderam a ele. Posteriormente, o bailarino entendeu que a camiseta, em sua tradução, era propaganda do local, com o número do telefone, para que as pessoas encomendassem roupas lá. O acaso aqui acompanha a peça.

Cristian, ao final da peça, no dia 15 de janeiro, conversou com o público, falando um pouco do trabalho. Ele comentou que na atualidade, talvez mudaria algumas referências, porém mantém-se com o mesmo trabalho desde 2011. Ainda mencionou que, provavelmente, o nome também não seria em inglês. Em uma crítica feita por Helena Katz,

que data da apresentação de 2011, quero salientar o título escolhido por ela para definir a peça: “Uma Obra em Diálogo com o Infinito”.

Dança

# Uma obra em diálogo com o infinito

Para a lista de 100 criadores e peças que integrariam solo, internet foi vital

Helena Katz  
ESPECIAL PARA O ESTÁDIO

Cristian Duarte reapresenta *The Hot One Hundred Choreographers*, que estreou no 18.º Festival Cultura Inglesa, recebeu o Prêmio AFCA em 2011 e lançou Peter Davies, que classifica nomes de artistas e curtas no da Ocupação Âmbargris — referências à sua produção em Cerezo Choreográfico (www.ambargris.art.br), projeto da qual discute com o mercado bailarina Andriia Yanashiro (ofizendodadartemete-que, nos próximos sete meses, nimenopara consumos Quem programará a Sala Renée Gumiel com 20 espetáculos (2 e 3 teatras), 14 cursos, 7 laborató-

rios, improvisações, encontros abertos, 3 festas temáticas, bailes em festival de dança itinerante. Cristian partiu de um dos quadros gigantes das famosas — Festival Cultura Inglesa, recebeu o Prêmio AFCA em 2011 e lançou Peter Davies, que classifica nomes de artistas e curtas no da Ocupação Âmbargris — referências à sua produção em Cerezo Choreográfico (www.ambargris.art.br), projeto da qual discute com o mercado bailarina Andriia Yanashiro (ofizendodadartemete-que, nos próximos sete meses, nimenopara consumos Quem programará a Sala Renée Gumiel com 20 espetáculos (2 e 3 teatras), 14 cursos, 7 laborató-



Conexão. Cristian Duarte: exercício de escolha

Diferenciando-se de Davies, com Cristian a assinatura do design e o conceito do site que faz parte da obra, não mereceram as 100 coreografias escolhidas para formar uma espécie de jogo em permanente transformação. Tanto esta figura, como o que é mostrado em

na, se abre para variadas matrizes de referências. Apropriação e transformação enraizada para discutir, por exemplo, modos de ver dança no mundo youthbaseco no qual estamos mergulhados, no qual nos treinamos diariamente a nos satisfazer com 4 minutos de informação sobre obras que duram 10, 15 vezes mais tempo. Ou para nos levar a perceber quanto estamos imersos no tempo do consumo, e lidando com a informação como se ela fosse um software a ser usado e logo descartado, para ser substituído por uma versão mais nova. Ou até onde vai o piloto automático da competição: o beijinho no ombro que cada qual se confere ao ir reconhecendo as obras a que se referem os pequenos pedacinhos mostrados. São vários os convites, um mais inteligente que o outro, para se entrar em *The Hot One Hundred Choreographers* e descobrir a maneira como Cristian Duarte dança materiais tão diversos. Há um cuidado atento para qualificar e dialogar sem outras inflexões que aquelas que formam a sua materialidade. Esse modo de apresentar coisas tão diferentes se abre para uma outra conversa, aquela que discute o que, de fato, faz uma obra ser o que é. Cristian Duarte vai nos fazendo pensar em questões como: uma citação coreográfica pode dispensar a maneira definida pelo seu criador de realizá-la e, mesmo assim, se manter como aquela coreografia? A busca da fidelidade de cópia precisa ser mantida como o princípio regulador de uma renúncia? Se sim, fidelidade exatamente a que deve ser buscada?

Vai sendo desafiada uma sequência de propostas saborosas, recheadas de vitalidade e de consistência, que nos põe na posição de participantes de um jogo sem vencedor. O dado que esse palcosite joga sobre nós (sim, aqui o comando do jogo foi invertido) é a capacidade de refletir — esse hábito cognitivo em franco desuso porque insistimos em ter respostas rápidas para perguntas prontas. Com proposição, criação, performance e figurino de Cristian Duarte, um daqueles raros intérpretes capazes de transformar em dança todos os seus movimentos, iluminação de André Boli, Tom Montenegro e de Bruno Freire, Júlia Rocha e Tarina Ouello, *The Hot One Hundred Choreographers* poderia ser transformado em material didático para arjar o ensino da dança aqui e em muitos outros lugares.

**THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS**  
Funarte, Alameda Hohmann, 1.058. Sala Renée Gumiel. Tel.: 3662-5177. Hoje, 19h30. R\$ 10

Cultura Artística 2014

---

**Orquestra Sinfônica de Lucerna**

**James Gaffigan** REGÊNCIA

**Renaud Capuçon** VIOLINO

Sala São Paulo 14 de setembro, domingo, 21h

WEBER Abertura Oberon

MENDELSSOHN Concerto para violino, op. 64

SCHUBERT Sinfonia n. 9 "A Grande"

Sala São Paulo 17 de setembro, quarta-feira, 21h

BRAHMS Concerto para violino em ré maior, op. 77

DVORAK Sinfonia n. 6

Ingressos à venda.  
Preço especial 30 minutos antes do concerto: R\$ 30.  
Estudantes e pessoas com mais de 60 anos pagam R\$ 10

---

Cultura Artística

SÉRIE DE CÂMARA 2014

SÉRIE DE CÂMARA

11 de setembro, quinta-feira, 21h

Teatro JK Iguatemi, Av. Presidente Juscelino Kubitschek, 2041, 3º piso

GRANADOS Dança Espanhola n.5 Andaluza

Dança Espanhola n.4 Villanesca

Tonadilla: La Maja de Goya

J. S. BACH Prelúdio, Fuga e Allegro, BWV 998

BRITTEN Nocturnal, after John Dowland, op.70

MIGNONE Estudo n.7, canção de ninar

Estudo n.4, allegro scherzoso

Estudo n.6, assai vivo

Ingressos à venda.

Figura 4: Crítica de Helena Katz em relação ao trabalho de Cristian Duarte  
Fonte: Site - www.cristianduarte.net

### 3. O CORPAR A DANÇA

O termo corpar é usado com certa frequência nos estudos de Greiner e Katz (2005), que identifica um processo de retroalimentação que ocorre entre corpo e ambiente, identificando a codependência existente entre os dois. Além das questões genéticas, somos influenciados e influenciadores do meio em que vivemos, das experiências por que passamos. Nesse sentido, um corpo que experiencia diferentes vivências, na dança e fora dela, tende a ter uma ampliação nos seus padrões de movimento e pensamento, essa é uma expectativa de bailarinos que atuam em processos contemporâneos. Os corpos estarão em movimento pela coevolução e codependência, com o ambiente, contexto, casualidades, escolhas e tantas informações contidas na percepção e interação em sua trajetória. Cristian procurou seu caminho e buscou situações que favoreceram sua aproximação com a dança; afinal, seu princípio na dança não foi com o balé clássico. Ele aponta ter aprendido balé apenas posteriormente, indicando que iniciou com aulas somáticas, com desafios, improvisos e cuidados de si, para formação de um corpo mais inteligente.

Gosto do termo identificado por Lakoff e Johnson (1999) que salienta essa integração não dicotômica entre corpo e mente, denominando-a como “corpoconectividade”. Eles identificam corpos integrados, corporificados (*embodied*). Justamente nessa relação, procedimentos sensoriomotores e conceitual-abstratos são indissociáveis, em todas as circunstâncias. Obviamente, reiterando as premissas da pós-modernidade, somos corpo, assumimos que a subjetividade constitui-se das noções de si e das suas representações, que constantemente estão em transformação. Somos o que nossos corpos são capazes de fazer (SENNET, 2009). Então, o valor está em um fazer-pensar, do prazer de fazer e da ampliação em meio a isso, nas relações sociais e culturais. O ambiente e as relações compartilhadas agirão como procedimentos corporais que nos permitem ver, perceber, sentir, mover-se, pois também são as formas de como raciocinamos, interpretamos, categorizamos e damos significados.

Intencionalmente, Cristian Duarte expôs em seu trabalho *The Hot One Hundred Choreographers* sua atividade como sujeito, a produção do conhecimento, destacando a dinâmica cognitiva e a produção de sentido de sua peça. Logicamente, essa produção de sentido não foi vista como uma ideia hermenêutica, uma vez que o corpo, como esclarece Merleau-Ponty (2018, p.14), é “ao mesmo tempo, material e energético, sensível e

mensurável, pessoal e vincular, real e virtual”. Somos corpo e só conhecemos o que o corpo percebe como experiência presente. O corpo vivo, que se movimenta, encarnado e incarnado. O sujeito está aberto como ser no mundo, ou seja, “[...] o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo, eu estou aberto ao mundo, comunico-me com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”. (MERLEAU- PONTY, 2018, p.14).

Quando falamos de um corpo que está disponível na dança contemporânea, falamos em um processo contínuo que acontece com todos os corpos, é fato. Exatamente, por essa constante mutação, Yasuo (1987, p.19) pondera que “de fato, o corpo é sempre um quase-corpo porque nunca se apronta, nunca é algo dado, mas está sempre se transformando”. Existe a práxis de investigação. Foi o que Cristian fez com a possibilidade de um corpo que dialoga com a trilha musical, com a recepção, com suas memórias, que em cada apresentação terá inúmeras modificações.

Frequentemente, Greiner e Katz (2005) com sua noção de Corpomídia, admitem o corpo como resultado de cruzamentos entre informações que negociam com as já presentes. Afinal, corpomídia, em si mesmo, é parte do processo evolutivo por contaminação, em que corpos sempre resultam de seu relacionamento com os ambientes; e os ambientes resultam de seus relacionamentos com os corpos, sempre implicados em um processo de coevolução. Se o corpo nunca é dado como pronto, sempre se constituirá em movimento, nas ações propostas em diversos contextos. Greiner e Aoky (2021, p. 16) declaram, partindo dos conceitos de Shôbôgenzô Dôgen (1980), um escritor de Tóquio, que:

o corpo humano consiste em terra, água, fogo e vento, o que significa compartilhar os mesmos elementos que constituem a natureza. Por isso, não está separado da natureza. Não se trata do ser humano e a natureza. O mundo proposto é intercorporal e transubjetivo. A natureza é cultural e o somático e a consciência encarnada no corpo são a base da objetividade dos dharmas (estados da mente). O ato somático é a transformação da imagem de um corpo expandindo a afetividade que garante a vida.

Paixão (2011) relembra que o corpo como fluxo permanente é visível nas peças coreográficas para revelar sua própria materialidade: o corpo para materializar ideia, conceitos, movimentos, o corpo em si, sem a ideia de transcendência. Esse corpo deve ser reconhecido como ele o é: resultado do processo do ambiente que permite sua existência. Ademais, esse ambiente pode ser provocado intencionalmente, com procedimentos conceituais, esquemas de imagem, metáforas e uma gama de estruturas imaginativas corpo-conectivas que possibilitam a experiência, afinal existe uma relação entre os procedimentos que formam o conceito e a experiência.

### 3.1. Corpo, memórias e referências

Quando se trata de observar um corpo na cena contemporânea, lembrando da perspectiva documental, a explicação mais provável é que somos instigados a olhar para sua trajetória e, indiscutivelmente, abordamos uma possibilidade sincrônica, de nos auto-observarmos, pela criticidade e reflexão. Tendo ou não dançado, observamos um corpo pensante, com determinadas competências que acabam por gerar alguma relação de identificação, alguma ideia de coletividade, pela materialidade da cena que possa ser significativa para quem a assiste.

Se observarmos que o corpo nessa materialidade que demonstra as experiências vividas onde a fruição também tem seu diferencial, pois acontece uma ativação de nossa memória, sabendo que existe ali algo inspirado no que, de alguma forma, já aconteceu. Entre essas elucubrações, o corpo acaba por assumir relações amplificadas com o social, político e artístico, visto que é corpo, contém seus registros, documenta algo para quem assim o vê. Os estudos documentais existem há muito tempo e atualizam-se constantemente nas artes da cena. Suas estruturas modificam-se em processos que repensam o motivo documental por meio das vivências, marcas, experimentos, e relações com o outro, a alteridade, valorizando sua importância para o coletivo.

Assim, identificamo-nos com o que a cena oferece, por sermos corpos que vivenciam particularidades semelhantes, ou coletividades com devaneios de singularidades. Nossa fruição encontra eco e deixa que esse corpo sintá-se parte da peça, para afetar e ser afetado, em que diferentes potências serão formadas. Existe o elo de quem comparece, uma memória- hábito, mesmo que com estranhamentos e múltiplas existências. Trazer consigo a memória como um processo corporal e emocional, enraizado em práticas e hábitos, é identificada como noção de incorporação (*embodiment*). Bourdieu (2003) estudava sobre o termo *habitus* como forma de percepção da condição de existência, observando também a noção de corpo como pivô para incorporar os modos de ser. Pela percepção de que é por meio das vivências que ocorre a apropriação do capital simbólico, o corpo manifesta-se.

Conheci o trabalho de Cristian Duarte, escutando sua fala sobre seus processos, em

uma proposta de extensão, criada por Cláudia Muller<sup>41</sup>, Daniella de Aguiar<sup>42</sup>, denominada Dramaturgias Plurais, vinculada à Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que acontece desde o ano de 2020, com encontros semanais, de forma virtual. Quinzenalmente, participam convidados expondo suas estratégias compositivas e, consequentes, fazeres dramaturgicos. Em um encontro ocorrido em fevereiro de 2020, conheci virtualmente o coreógrafo e bailarino Cristian Duarte, convidado para falar sobre seu trabalho.

Fiquei extremamente tocada por sua fala, sobre seus trabalhos, pela pessoa afetuosa e respeitosa que me impactou profundamente. Bastante competente em seu discurso, com a proposta de questionamentos, trouxe-nos uma perspectiva de seu caminho pela dança. Senti-me fazendo parte de uma coreografia. Cristian Duarte iniciou demonstrando, em um documento, *slides* totalmente “embolados”, com seus pensamentos iniciais de uma forma caótica, para que, aos poucos, as estruturas principais surgissem no desvencilhar das informações. Nessa estrutura pedagógica interessante, sua forma de criar e suas referências tornaram-se visíveis, possivelmente no sentido de querer que estivéssemos participando junto com ele de suas descobertas já trilhadas, em processo de experimentação e contaminação. Deu certo. Além dessa faceta, mostrou-se de maneira humilde, valorizando todas as suas referências. Não poderia ser outro artista a fazer esse trabalho, trazendo os *Hot Choreographers*. Conforme suas palavras:

Eu nasci em São Paulo. Meus pais, paraibanos, imigrantes nordestinos em SP nos anos 70, se instalaram na zona leste, em São Miguel Paulista. Eu nasci em Guarulhos porque o hospital de São Miguel estava lotado (rs). Até meus 23 anos estive/cresci na zona leste e só fui morar na região central de SP quando saí de casa, em 95. Meu quintal era a rua, mas as quadrilhas de festa junina já anunciavam que eu gostava de dançar. Minha irmã e minhas primas faziam balé, e fui assistir a algumas apresentações de final de ano, ali já despertava algum interesse em mim que era mantido em segredo. Fui buscar montagens nos musicais da cultura inglesa ao mesmo tempo que ia assistir ao balé da cidade no Centro Cultural Vergueiro que era gratuito. O centro cultural foi uma fonte importante na minha formação. Daí, fui buscar workshops, oficinas, ainda muito como curiosidade, vontade, sem entender aquilo como profissão (DUARTE, 2022).

A memória-hábito tanto de Cristian quanto de quem participa como recepção ativa evoluiu de comportamentos previamente experienciados, pois um corpo que aprende,

---

<sup>41</sup> Artista-etc, Doutora e Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), é também docente do curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em companhias de dança em SP, RJ e na Alemanha (1990- 2000). Sua formação artística inclui balé clássico, dança contemporânea, performance e artes visuais.

<sup>42</sup> Professora do bacharelado em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, onde também coordena o Grupo de Pesquisa Dramaturgias Plurais, com Cláudia Góes Müller.

conforme Najmanovich (2001), é um sujeito encarnado, corpo que pressupõe a multidimensionalidade, um corpo vivencial, em que a aprendizagem ocorre na relação do sujeito com o mundo, por meio sensório-motor e impulsionado pela percepção. Cristian continua sua fala, a partir de sua memória:

Até que conheci Soraya Sabino que abria um estúdio na Barra Funda e me chamou para lá estar e participar de uma criação. De lá, fui parar numa remontagem de um trabalho do grupo 'contadores de estórias', de Paraty, no Rio de Janeiro, que buscava dançarinos para o trabalho 'Rodin, Rodin' - nessa remontagem, conheci Thelma Bonavita que foi uma das cofundadoras do Estúdio e Cia. Nova Dança que surgiu em 94 no bairro do Bexiga, em SP. Thelma junto de Adriana Grechi, Tica Lemos e Lu Favoretto. Nascia o Estúdio e Cia. Nova Dança, participei da estruturação desse contexto. Foi lá que comecei a fazer aulas regulares e a ensaiar criações. Ao mesmo tempo, eu cursava a Faculdade de Publicidade, na Universidade Mackenzie. Fui até o fim, me graduei em 98 em Publicidade, Propaganda e Criação, mas disse adeus aos estúdios em agências para me dedicar integralmente à dança. O estúdio me chamou para trabalhar na secretaria e me pagava o equivalente ao que ganhava no estágio. Então, nunca mais saí da dança. Na sequência do Nova Dança, ganhei bolsa da CAPES - o programa APARTES - de Especialização em Artes e fui estudar na PARTS em Bruxelas (DUARTE, 2022).

Valorizando a dança como experimento, evidencia-se a importância da formação de Cristian, quando relata que muito de sua forma de construir, de compor e criar está ligada à sua vivência no Estúdio e Cia. Nova Dança. Georg (2017), em um estudo sobre a Cia. Nova Dança, relata como ocorriam essas propostas no intuito de investigar os engajamentos exercidos diante das composições na cena contemporânea, em São Paulo. Destaco aqui relatos que acabam por direcionar também a proposta de Cristian e a valorização de quem esteve com ele. O bailarino alega que sua vivência na Cia. Nova Dança foi fundamento para sua forma de trabalho, inclusive no solo *The Hot One Hundred Choreographers*. Ele relata que organiza as estratégias de criação pensando em construir contextos.

Essa vontade de criar contextos, de estar próximo. Vem aí da minha escola mesmo, Nova Dança. E eu acho que agora sim, falando desse solo, até essa forma como eu cheguei a lidar com improvisação nesse solo vem muito dessa formação que eu tive ali também, do pensamento, do tipo de pensamento que me que foi apresentado, para mim, sobre improvisação, sobre jogo, sobre os jogos (DUARTE, 2022).

### **3.2. Referências Importantes para Cristian Duarte**

A Cia Nova Dança surgiu em 1996, na cidade de São Paulo, dentro do Estúdio Nova Dança, tendo nas artes de improviso em tempo real como sua grande marca na cena. Além

disso, havia um excelente desenvolvimento técnico de dança na área somática, articulando modos de pensar no trânsito do corpo/fazer e corpo com as relações sociopolíticas.

Nesse ambiente, outros modos de pensar a dança começaram a ganhar espaço, outros modos de pensar e de agir, como o não movimento e a valorização da ausência. Dentre eles, estão o uso das improvisações, vindas dos anos de 1960, como um resultado evolutivo da contaminação entre dança, processos artísticos de outras áreas, contexto e a própria indústria cultural. Esse período é marcado por diversas novas experimentações artísticas menos opressivas em questões políticas, sociais, estéticas e éticas. Existe, então, uma ampliação de movimentos transgressores na dança, sendo que a cultura estadunidense foi impactada inicialmente, quando questões como as relações entre a aludida cultura culta e a popular “*folk*” passam a fundamentar novas manifestações socioculturais.

A Cia. Nova Dança também teve como referência, o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham e o coletivo interdisciplinar de artistas, denominado *Judson Dance Theater*. Trago aqui alguns ícones da dança que, além de sua importância na função de montagens de peças, foram responsáveis pelo tipo de experimento proposto para o desenvolvimento do corpo que dança no séc. XXI. Citado por Cristian como um coreógrafo muito influente para a nova dança, rompendo com elementos que a fundamentaram até o momento, Merce Cunningham (1919- 2009) reorganiza conceitos de dramaticidade, teatralidade, representação, personagens, linearidade narrativa, lógica, intenções, sequências e continuidade. Suas criações dialogavam com o acaso, o indeterminismo, a falibilidade, com o corpo e com o movimento, com novos espaços cênicos, nas transgressões em geral, especialmente, entre música, movimento e cenário. Considerado um dos precursores da dança pós-moderna, sobretudo na América do Norte, estudou teatro, e, com o músico John Cage<sup>43</sup>, negou o psicologismo, o sentimento e a perspectiva dramática como propulsora da criação. John Cage foi muito importante nos processos de Cunningham, pelo entendimento da temporalidade e do acaso, além do uso de instrumentos não convencionais para as trilhas das cenas. Consideradas propostas que permitiam obras abertas, o corpo apresentar-se-ia em sua materialidade, além de constituir autonomia para os elementos da cena, trazendo diferentes informações em um mesmo momento. Ainda, reconduziu as relações interpretativas dos espectadores, deixando frestas para preenchimento pessoal do público.

---

<sup>43</sup> Cage (1912-1992) foi um pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras-chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra

Cristian, além de citar e reconhecer o trabalho de Merce Cunningham na trajetória do Cia Nova Dança, traz seu nome para os Hot 100 coreógrafos em seu trabalho, demonstrando de modo icônico, indicial e simbólico (PEIRCE trad. TEIXEIRA NETO, 2008), a coreografia “*Beach Birds*”. Na imagem (Figura 6) Cristian aproxima seu movimento, por semelhança, ao trabalho de Cunningham, indicando uma referência importante para ele e para a dança mundial, além de simbolizar uma das novas estratégias coreográficas ocorrida na dança do século XX.

*Beach Birds* (1991) Cunningham disse sobre sua coreografia para “*Beach Birds*”: “Tudo é baseado no fraseado físico individual. Os dançarinos não precisam estar exatamente juntos. Eles podem dançar como um bando de pássaros, quando de repente decolam.” Uma obra para onze dançarinos, o ritmo de “*Beach Birds*” era muito mais fluido do que outras danças de Cunningham, de modo que as seções podiam diferir em duração de apresentação para apresentação. John Cage compôs a música e a pintora Marsha Skinner forneceu os figurinos e a decoração. Os dançarinos estavam vestidos de forma idêntica em todos os *collants* e meias brancas, com luvas pretas. (<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/beach-birds/>).



Figura 5: Cena da coreografia *Beach Bird*  
Fonte: Mandala criada por Cristian Duarte (www.cristianduarte.net)



Figura 6: Cristian Duarte em THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS  
Fonte : website ([www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net))

Cristian também relata a importância do *Judson Dance Theater*, afinal, foi um grupo importante estadunidense, da década de 1960, em Nova Iorque. Esse espaço foi extremamente reconhecido na história da dança, como um espaço colaborativo, entre dançarinos, escritores, cineastas, compositores e tantos outros artistas. Um dos alunos de

John Cage, Robert Dunn, foi responsável pelo início dos processos, com uma turma de composição que deslocava as bases da dança moderna e atuava em experimentos cênicos, que vieram a elaborar princípios que desembocaram na dança pós-moderna. Seguiram preceitos para libertar a dança da carga dramática e psicológica presente na dança moderna, como também um afastamento da dança clássica. Um dos pontos importantes era a liberdade e diversidade nos trabalhos, em que a inspiração dos processos eram movimentos cotidianos e corriqueiros, sendo material para as composições.

Vários nomes fizeram parte e outros saíram do *Judson Church Group*, criando seus próprios trabalhos. Twyla Tharp, Trisha Brown que estudou a força da gravidade sobre seu corpo, David Gordon, Jennifer Muller, Steve Paxton criou as propostas de *Contact Improvisation*, Douglas Dunn, Meredith Monk, Yvonne Rainer com seu não manifesto, Elizabeth Keen, Simone Forti, James Waring, Rudy Perez, Lucinda Childs, Karole Armitage, Debora Hay (BORGES, 2016). Dentre os artistas desse grupo, Cristian salienta a importância de Yvonne Rainer que, em 1965, escreveu o “*No Manifest* ou Não Manifesto” - um grande acontecimento para os caminhos da dança pós-moderna, principalmente, afastando-a do tradicionalismo que ocorria até então nas danças cênicas. Yvonne Rainer alegava que seu trabalho expandira-se no contato com Cunningham, sendo um dos pontos que a levaram para o rumo da dança. Cristian posiciona-se, lembrando conceitos de Yvonne Rainer, de que a mente é um músculo, que o corpo é pensamento:

Eu penso nossa, eu acho que assim tem uma coisa quê. Desse trabalho de 2011 pra cá, que eu fico todo o que é de sempre. A Yvonne Rainer aparece pra mim que a mente é um músculo. Eu fico pensando em como que eu acho que arquivar e tocar nessas coisas é uma prática, precisa praticar mesmo. A gente pode compreender, mas se ela faz sentido, se ela. Como que eu pratico isso? Como eu pratico isso em termos de fazer esse movimento, de ir pra trás ou pros lados, buscar coisas e trazer olhar o que daquilo sabe para muitas direções ali. Eu fico pensando muito nisso quando eu falo de desse trabalho ou da dessas noções de arquivo e de memória, eu falo é, tem que são coisas que a gente precisa encontrar procedimentos no que a gente faz. Para exemplificar como, para ilustrar como, eu trato referência como referência, entra como material, matéria para parábola, para dilatar assim a percepção de quem toca nela e de quem chega numa referência. Essa compreensão de arquivo de coleção de memória. Me fez. O que me faz até hoje pensar em procedimentos para minha prática (DUARTE, 2022).

A liberdade dos corpos e as constantes modificações de corpos em contato com materiais para dilatar sua percepção foram pontos de influência para quem observou os trabalhos desses profissionais. Conforme salienta Georg (2017), a dança manifestada em Yvonne Rainer relata:

NÃO ao espetáculo  
não ao virtuosismo  
não às transformações à magica e ao faz de conta  
não ao glamour e à transcendência da imagem de estrela  
não ao heróico  
não ao anti-heróico  
não à imaginação refugo  
não ao envolvimento do performer ou espectador  
não ao estilo  
não ao campo  
não à sedução do espectador com truques do performer  
não à excentricidade  
não ao mover ou ser movido<sup>8</sup>.

Figura 7: Texto de Yvonne Rainer *apud* KATZ, Helena. Senhora da Pós-Modernidade<sup>44</sup>.  
Fonte : Georg (2017, p. 26).

Com todas essas memórias e desejos, Cristian justifica que na Cia. Nova Dança foi muito importante no questionamento da espetacularidade, nas influências minimalistas e afastamento da representação na dança, influências desses artistas que ele cita e de outros tantos que estão nos *Hot 100*<sup>45</sup>. No texto de Yvonne parece estar visível os “não”, o que era negado, o que se sabia não querer para que a desconstrução<sup>46</sup> e para a reconstrução de uma imagem moderna acontecesse, que uma recriação única em cada proposta se desenvolvesse no corpo.

Na fala das diretoras da Cia. Nova Dança, os ideais da companhia foram fruto dessa atitude, desses engajamentos do pensar da dança contemporânea, no sentido de possibilitar os estreitamentos entre o que se constrói cenicamente e o que se é na condição de indivíduo dotado de singularidades e particularidades. (GEORG, 2017, p. 25).

Isabel Tica Lemos, uma das representantes da Cia. Nova Dança, em entrevista para

---

<sup>44</sup> O Estado de São Paulo, 2009.

<sup>45</sup> Apelido carinhoso do *The Hot One Hundred Choreographers*.

<sup>46</sup> O livro de 1967 de Jacques Derrida, *Of Grammatology (De Gramatologia)*, introduziu a maioria das ideias influentes na desconstrução.

Georg (2017), relatou que, quando foi aluna na *School for New Dance Development* (SNDO), em Amsterdã, o termo nova dança (*new dance*) estava ligado ao conceito da Educação Somática, sendo essa a base dos processos. Nesse caso, a nova dança torna-se uma noção que valoriza jogos de improvisação, explorando possibilidades mais naturais, com mais autocuidado. Além disso, acrescenta que foi essa nova forma de lidar com o corpo do bailarino que incentivou o surgimento do termo intérprete-criador, para definir quem está em cena.

### 3.3. O Corpo e experimentações contemporâneas

Sylvie Fortin é uma das importantes referências na Educação Somática. Tive a oportunidade de participar de um curso ministrado por ela, na Faculdade de Dança, em Cruz Alta/RS. Além disso, a Profa. Dra. Mônica Dantas, minha orientadora nesse processo, aborda esse assunto e tem por Sylvie um apreço muito grande. Segundo Sylvie, a Educação Somática é o atravessamento de diferentes práticas, não sendo considerado um método, mas, sim, sistemas de conhecimentos corporais, como BMC (*Body-Mind Centering*)<sup>47</sup>, Bartenieff<sup>48</sup>, *Ideokinesis*<sup>49</sup>, Feldenkrais<sup>50</sup> e outras. Fortin (2001, 2006) ressalta que o diálogo existente entre essa diversidade de conhecimentos ganha sentido, principalmente, nos domínios sensório-motores, percepto-cognitivos, socioafetivos e espirituais. Essa disponibilidade para o corpo marca um caminho que possibilitou menos rigidez, ressignificando a dança e os corpos, proporcionando uma escuta de si. A autora esclarece que o interesse por esses entrecruzamentos também surge pela capacidade de melhora técnica, prevenção de lesões e desenvolvimento de capacidades expressivas.

Da Silva e Dantas (2014) reconhecem que a somática não está para o bailarino como aprendizagem substituta de técnicas existentes, mas, sim, está presente para integrar novas experiências aos bailarinos. Dos anos 2000 em diante, muito se tem escrito sobre o assunto, com autores como S. Fortin *et al.* (2002), S. Fortin (2003), J. Green (2007, 2002), M. Eddy

---

<sup>47</sup> O *Body-Mind Centering* é uma abordagem integrada para a experiência transformadora a partir da reeducação e repadronização do movimento. Desenvolvido pela estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen, o BMC é um estudo experiencial baseado na corporalização

<sup>48</sup> Os princípios de movimento de Bartenieff estão diretamente conectados com o desenvolvimento do Sistema Laban/Bartenieff.

<sup>49</sup> Criado por Mabel Todd (1880-1956), desenvolveu uma linha de estudo para auxiliar seus alunos a usar o corpo de forma mais eficiente, buscando um equilíbrio postural em relação à gravidade. O método foi denominado *Ideokinesis* – Ideo (Imagem) e Kinesis (movimento).

<sup>50</sup> No método Feldenkrais, o corpo humano é a ferramenta fundamental para a realização de processos evolutivos profundos. A essência do método reside na interação entre séries de movimentos coordenados e a aprendizagem sensoriomotora individual que desenvolve a pessoa por meio de uma profunda tomada de consciência do seu próprio corpo.

(2009) e M. Strazzacappa (2009), entre outros. Conforme Cristian, a Cia. Nova Dança, com essa possibilidade de trabalho, impulsionou sua trajetória, desenvolvendo a autonomia do corpo que especula sua própria dança, disponível, associativa, possível, transitória e com o cuidado sobre si. A partir disso, Georg (2015) aponta que:

Bastante notória é a fundamentação das práticas somáticas junto a um pensar das artes improvisacionais. Tanto essa companhia como os ideais do estúdio, em meados de 1995, foram fruto dessa atitude. Isabel Tica Lemos relembra esse ideal nos processos criativos do grupo, firmando o entendimento de uma autonomia desse dançarino e na busca de lugares que proporcionam essa experiência no cuidado de si. (GEORG, 2017, p. 18).

Portanto, gostavam de pensar em diferentes poéticas para o momento, no Brasil, algo que nos parece ainda muito pertinente em 2023. A Cia. Nova Dança e Cristian conseqüentemente, estiveram mais próximos de processos intitulados como de resistência, trocando experiências com grupos de estudo marxistas, em eventos com o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), trocas com professores de antropologia, sociologia política, grupos feministas e outros. Além disso, pensavam em relações políticas com a arte, como predisposição a micropolíticas, por meio de discursos, diálogos, principalmente, pelas próprias criações artísticas. Desse modo, sua ideia era provocar a realidade, criar por mobilizações, deslocando estruturas e ocasionando brechas. Assim, ele aponta, citando Georg (2017), a criação dos possíveis, de re-existências.

Existe um 'querer criar' que se ancora no ideal de resistência como forma motivadora daquilo que se pretende expor. Porém, esse ideal não deve ser tomado pela noção de que resistir se opõe a tudo e qualquer coisa, como um mero ato de oposição gratuita. Muito pelo contrário, resistir surge como um 'voltar a ser', um 'lançar-se para fora', caracterizado por demandas enunciativas e pelo esforço por se recriar e se superar na re-existência de si com o mundo (GEORG, 2017, p.19).

Em cada vivência, os corpos modificam-se, as danças são outras, conseqüentemente, os acontecimentos também. Como isso é algo inerente ao processo de controle, a dança, nessa perspectiva, é um produto histórico da ação humana, do contexto vivido. Observa-se as relações constitutivas da dança por meio das palavras de Cristiane Paoli Quito, uma das fundadoras da Cia. Nova Dança, em 2011.

Improvisar...  
misterioso verbo que indica o improvável, sugere instabilidade,  
vulnerabilidade, inspiração e tudo mais que pode acontecer.  
Essa é a nossa matéria-prima incandescente, irregular, genial,  
cheia de infinitas demandas, de olhares 360 graus...  
Deveria ser brincadeira, e se transforma em alto estresse performativo...  
Caos composição teatro cinema dança música artes plásticas...  
necessidade, obsessão em fixar memórias momentos quadro instantes... efemeridades...passado,  
futuro presente...todas nossas referências nos servem... toda nossa existência nos serve...  
Hitchcock, Nelson Rodrigues, Jaques Tati nos iluminam... livres, sem julgamentos...livres...  
(será?).<sup>51</sup>

### 3.4. Ato de improvisar e outras possibilidades

Improvisar é um ato para que o corpo torne-se apto a criar, ser desafiado e conseguir atuar sem, contudo, perder o encadeamento proposto. Essa é a tentativa e o aprendizado. Isso pode ocorrer de inúmeras formas, individualmente, em duplas ou coletivamente; pode ser dirigido, ou livre. Além disso, pode ser em momento de estudo, ou em cena. A estratégia de improvisar atua tanto na aquisição de vocabulários, como em conexões inusitadas do que já está estabelecido.

É deixar o vento farfalhar ideias e ações para que novas proposições tomem lugar a partir dessas memórias, construindo-se e reconstruindo. É a busca de reconfigurações por meio de um contato poético com a vida, de maneira tão prática quanto subjetiva. É enxergar o padrão de modo crítico ou, até mesmo, subvertê-lo (MUNDIM *et al.*, 2013, p.8).

Como apontam Mundim *et al.*, (2013), essa desestabilização provoca emoções e reações, compactuando com o que já está lá. Elas salientam que quem se coloca nesse lugar toma a responsabilidade do fazer artístico como risco e posicionamento. “Rasgo, rompo, fissuro.” Os improvisos, pelo seu ineditismo, quando em cena, podem ser uma aproximação do que já foi, uma tentativa de repetição, podendo ser um desejo de registro, uma conduta restaurada, segundo Schechner (2010), ou a tentativa de subversão a isso. Esse respeito ao nexos - que não é estanque - das ações causam aprendizados importantes, auxiliando na elaboração dos movimentos, na melhora técnica específica do estudo, nos desmembramentos

---

<sup>51</sup> Texto retirado da Trilogia Revista da Cia. Nova Dança 4, uma publicação comemorativa realizada durante o segundo semestre de 2011. Integra o projeto Tráfego de Influência — a trilogia em revista, contemplado pela X Edição do Programa de Fomento. Dança para a cidade de São Paulo. Fonte: Georg (2017, p. 26).

em outras áreas do movimento e no ato de criação. Por conseguinte, é um processo de desestabilização do que tende a se tornar estável, como inúmeras conexões e diálogos, conforme interesse específico.

A composição em tempo real em dança está ligada à noção do presente, do imediato, do imprevisto. Algumas terminologias como coreografia aberta, coreografia estruturada, improvisação dançada, coreografia instantânea parecem estar sob o mesmo envelope conceitual. Apesar de seu caráter imediato e efêmero, a composição instantânea exige dos bailarinos ou *performers* experiência de procedimentos, de técnicas para compor no instante. (MUNDIM *et al.*, 2013, p. 01).

Os coreógrafos da dança moderna e pós-moderna foram os responsáveis por estudos e ampliações dessas possibilidades, como Steve Paxton e Pina Bausch, que mediaram essas informações para que seus bailarinos se manifestassem como criadores. Justamente por esse viés, cada corpo tem sua disponibilidade e seu caminho. Na visão de Paxton (1987, *apud* Mundim *et al.*, 2013, p. 12):

Ficar perdido é possivelmente o primeiro passo para encontrar novos sistemas. Encontrar partes de novos sistemas pode ser uma recompensa por ficar perdido. Com alguns novos sistemas, descobrimos que nos orientamos novamente, e podemos começar a fazer uma polinização cruzada de um sistema para outro, a fim de construir maneiras de avançar. Perder-se é um processo para dentro do desconhecido. Rejeitar o familiar, tão enraizado em nossa mente e sistema nervoso, requer disciplina. [...] Não estamos tentando simplesmente eliminar o sistema conhecido, mas também perceber como adaptamos esses sistemas. [...] Aqui estamos perto da improvisação.

As improvisações com palavras e os textos que se apresentam com a dança são, em Bausch, a expressão da interatividade. Uma linguagem direta para a qual a dança concentra os movimentos que são assumidamente a Dança-Teatro. Com perspectivas e aproximação com Brecht (1898-1956), e com seus antecessores na dança (LABAN; JOSS), Pina Bausch teve um local de consagração, a partir dos anos 70. Alemã, assume a Wuppertal Tanztheater, em 1973, e cria em cena diversas imagens realistas e ficcionais. O som, a dança e a palavra já estavam em Laban e Joss, assim, essas contaminações foram importantes para a dança, no movimento expressionista, como também para Pina.

Nesse sentido, utiliza a palavra em relação ao próprio movimento dançado do corpo, seu ritmo, sua vibração. Observou a vulnerabilidade da condição humana, as mudanças políticas, econômicas e tecnológicas. Os bailarinos atuavam e viviam suas próprias relações em cena. Bentivoglio (1991 p. 20) chegou a chamar os bailarinos atuantes de “pessoas cênicas”, salientando que: “O universo cênico de Pina revela um diálogo entre dança e dramaticidade”. Essa relação, cada vez mais performativa, abre campo para diferentes

propostas dramáticas, atualmente presentes e pesquisadas na área da cena e dança.

Além disso, Pina gostava muito de observar ações cotidianas, valorizava a ação do público em seus trabalhos, como um importante atuante. Por conseguinte, tinha em seus procedimentos o uso de perguntas para ênfase em ações cocriadoras e colaborativas dos bailarinos nas cenas. Nesse contexto, seu processo criativo pretendia livrar os bailarinos de automatismos impostos pelo treinamento. Na atualidade, seu processo e forma de atuação é estudado, articulando proximidades para novas estratégias de improvisações. Suas coreografias tratavam de questões pessoais, mas não como sentimentos privados. Assim, fato relevante nas propostas de Pina, trabalhar com bailarinos de várias nacionalidades sempre foi importante, de forma multicultural, transgeográfica. Por sua vez, Caldeira (2010) ressalta uma fala do fotógrafo Jochen Schmidt, que denomina o trabalho de Bausch como “dança-colagem”, por sua diversidade metodológica e visão catalisadora seria difícil codificar seu trabalho. Em vista disso, seu projeto coreográfico realoca materialidades corporais e discursivas, repensa a construção do movimento, do projeto visual e da arquitetura espacial. Logo, o corpo muda sua estruturação nesse local.

Observa-se ainda propostas relacionadas ao contexto cultural e artístico dos anos 1960-70 nos Estados Unidos, como a proposta *Viewpoints*, originalmente desenvolvida nos anos 1970, por Mary Olverlie como método de improvisação onde o artista é levado a entender sua individualidade. A técnica parte de princípios de corpos de atores e bailarinos atuando no espaço/tempo, como experiência, ao invés de valorizar apenas aspectos expressivos do movimento da dança, como na primeira metade do século XX. Bogart e Landau relacionam a filosofia do *Viewpoints* com princípios de improvisação e composição em dança presentes nos anos 1970.

Além desse método de trabalho, a improvisação passa por perspectivas diferenciadas, como a Composição em Tempo Real desenvolvido por João Fiadeiro e a etnografia proposta por Fernanda Eugénio, que atualmente estão presentes no projeto Modo Operativo AND, uma plataforma de partilha de procedimentos, operações e modos de observar problemas e investigar a geração de hipóteses e tomada de decisão que antecedem à ação.

Nesse âmbito, observa-se, em todas essas circunstâncias, que a corporalidade promove o surgimento de vestígios da experimentação, que constantemente se reformulam, modificam-se, considerando a história vivida, atuando na coleção existente. Desse modo, a proposta estaria na quebra, ou modificação de cadeias habituais, de nossos hábitos cognitivo-motores. Isso implicaria buscas de recursos exploratórios, para colecionar maior número de

experiências e vivências, pois o corpo é pensamento, e em cena, não é diferente. Conforme Cristian, suas vivências por meio de improvisos fizeram e fazem parte da sua história na dança:

E não é que a gente quando improvisa, brota, as coisas surgem do além do nada, mas que um dançarino quando é convocado a improvisar, seja dentro de um estúdio, seja se o trabalho dele é para o palco, improvisando, ele vai sempre acessar as coisas que estão no corpo, no corpo, o que está estudando, o que está mais relevante naquele momento. Então, isso também me ajudou a compreender exatamente esse momento que eu estou aqui recolhendo essas coisas, fazendo um mergulho na minha memória do que, que foi bem lá atrás, até antes de eu ser um profissional de dança (DUARTE, 2022).

Claramente, evidencia-se a presença de vocabulários específicos em determinadas técnicas de dança, em práticas com diferentes coreógrafos e professores, em que as escolhas do que é repetido compactuam com o que o corpo já conhece. Então, essas redes particulares de conexões, presentes em cada técnica, automatizam-se por meio de articulações de outros padrões advindos de outras danças, ou de modelos cognitivos e motores de nosso cotidiano.

Perpassando por diferentes técnicas, pelo fato de admitir influências de diferentes coreógrafos, e em diferentes contextos - que podem ser históricos ou de suas próprias referências - Cristian Duarte teve um grande desafio como coreógrafo e bailarino pelo estudo de cada uma de suas escolhas, na aproximação com seu corpo, articulando uma terceira informação. Quando cito a aproximação de seu corpo, compactuo com sua experiência vivida, como corpo que busca em sua memória as referências que lhe indicaram seus caminhos e suas práxis em relação a cada um dos coreógrafos escolhidos.

Percebe-se na materialidade escolhida, as diferentes tessituras, de tempo-espço, fluências e visibilidades do que está em cena que (re)lembra, de alguma forma, a história da dança para Cristian.

É claro que você saboreia a coisa de um outro jeito se você vai reconhecendo algumas coisas, mas eu estava mais fascinado na época, eu acho mais interessante ainda hoje esse lugar de você ficar engajado com o corpo em movimento, criando sentidos e criando conexões por vezes improváveis de como sai de um lugar para o outro, como sai de uma tonalidade para outra. Então, eu fui entendendo mais no lugar da fisicalidade mesmo, até de como brincar com tónus para entrar em qualidades distintas, para mergulhar, enfim, nas referências. E aí sempre esse trabalho me volta, fala assim, olha a referência de novo, olha lá a tonalidade Trisha Brown, olha a tonalidade. Marcelo Evelin, Lia Rodrigues, sabe, vai me fazer visitar essas referências. Então, assim, é uma fonte inesgotável (DUARTE, 2022).

Nessa trama, trago essa informação para demonstrar como esse corpo lidou com as dificuldades das escolhas de seus *Hot One Hundred*, já que encadeou registros de cada

coreógrafo e diferentes linguagens existentes. Disponibilizou-se com o corpo por meio de sua memória, com as peculiaridades de cada obra/coreógrafo para essa recriação, colocando-as em um caldo de difícil conexão. Desse modo, são 100 diferentes tessituras, 100 diferentes escolhas e provocações estruturais, quando Cristian improvisa, transitando entre essas qualidades de movimento.

### **3.5. Cristian Duarte em seu tempo/espço**

Fica evidente que a modernidade trouxe consigo a emergência de encontrar, em sua experiência, os recursos de sua individuação. Esse modelo, conforme Leite (2017), pode ser determinado por, sobretudo, dois fatores: o capitalismo e sua forma de produção, a burguesia e sua organização. Para Delory-Momberger (2006), o indivíduo passou a ser responsável e autônomo, tendo um trajeto de vida e um lugar na sociedade. Um devir individual que integra termos como: concorrência, risco, luta pela vida e escolhas.

Em termos de narrativas, esse indivíduo seria representado com o conceito de *Bildung* (formação), de que existe um caminho a ser percorrido, pois existiria uma maneira adequada para sua realização. O relato dessas trajetórias demonstrariam etapas da evolução para o fim esperado. Por conseguinte, podemos alegar que, territorialmente, existe ainda grande dificuldade de parte dos corpos no entendimento de uma perspectiva pós-moderna.

As questões colonialistas ainda estão aderidas em nossa sociedade, encapsulando corpos-documentos trazendo registros e expectativas modernas. Dessa maneira, na dança isso não é diferente. Nesse contexto, nas redes sociais e na mídia, em geral, a dança pode ser relacionada a intenções de consumo e entretenimento, então, a ênfase em imagens de performance, de fetiche e de um corpo padronizado. A dança que se vê dá a informação como mercadoria a ser consumida, *youtubesca*, salienta Katz (2014), em sua crítica à peça de Cristian Duarte. Além disso, com o agravante de uma noção pasteurizada e de um mesmo modelo de corpo. Incrível acreditar que em pleno séc. XXI essa discussão ainda faz algum sentido. Na dança, isso se revela por meio das imagens tidas como aquelas que facilitam o entendimento e não provocam incertezas. Imagens reforçam as próximas imagens que ocuparão o seu espaço. Quanto mais conhecidas forem (familiaridade), maior o entendimento – essa é a regra moderna. Por isso, os corpos ainda reiteram padrões que se tornam critérios para as futuras imagens que poderão/não poderão ser vistas.

Em razão disso, um colonialismo de memória, que não entende que o corpo está em constante fluxo, acaba por priorizar o que é conhecido e estável. As extremas demonstrações de desempenho virtuosístico e de performances de altíssima precisão, vindas do séc. XIX, repercutem e transferem para um corpo normal a grife de cunho atlético, constituindo - ainda no séc. XXI, escolhas para a publicação de imagens de dança. Com a distorção de manter o entendimento de que apenas aquele tipo de execução carrega dificuldade e merece ser apreciado por conta disso. Desse modo, o espectador não tem chance de construir o entendimento de que se mover muito lentamente também é muito difícil, por exemplo, pois somente a velocidade e os saltos são mostrados como o ápice da especialização da dança.

Nesse sentido, vivemos em um mundo de permanentes mudanças, em que a mídia busca produzir uma sensação de estabilidade com seus padrões – que também são transitórios. Essa modernidade ainda nos ronda, visto que, mesmo sabendo que o mundo consiste em eternas mudanças, reage tentando uma estabilidade que não existe, que possa acalantar o *frisson* de estar vivo. Logo, instiga a uma busca pelo conhecimento estável, tornando praticamente inviável a infinidade de conhecimentos e possibilidades para a discussão dos processos em curso, daquilo que não tem cara de produto, que busca novas formas de valor pujante.

O corpo que dança, portanto, enfrenta sempre seu tempo e seu espaço e é com ele que se comunica. Por isso, torna-se capaz também de comunicá-los por meio da sua dança. O corpo que dança não apenas se move, mas porque se move, comunica-se. Silva (1998, p. 23) afirma que:

O corpo que dança pode, nesse contexto, funcionar como mediador de particular eficácia na construção de uma corpluralidade ativa. O corpo partilha com outros corpos o movimento, e isso lhe confere uma identidade movimentante, mas reivindica uma semântica acrescentada, que tem que ver com o facto de se fundar sobre a polissemia do material estético, o que lhe fornece a variabilidade dançante. Nesse sentido, a dança pode funcionar como a impressão digital do movimento, porque o carrega de uma personalidade extrema.

Embora essas questões ainda perpassem nossa conduta, vejo o artista da dança corroborando para a resistência em propostas decolonizadoras<sup>52</sup>, principalmente, nos últimos dez anos, no Brasil. Observa-se propostas que se inserem na comunidade, abraçando seu viés

---

<sup>52</sup> Não há consenso quanto ao uso do conceito decolonial/ descolonial, ambas as formas se referem à dissolução das estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade e ao desmantelamento de seus principais dispositivos. Anibal Quijano, entre outros, prefere referir -se à descolonialidad, enquanto a maior parte dos autores utiliza a ideia de decolonialidad. Segundo Catherine Walsh (WALSH, Catherine (org.). Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar- Abya- Yala, 2009), a supressão do "s" não significa a adoção de um anglicismo, mas a introdução de uma diferença no "des" castelhano, pois não se pretende apenas desarmar ou desfazer o colonial.

político, social e artístico, valorizando um olhar atento para um futuro diferente. Na dança, isso também exige novos modelos das aludidas aulas de dança não abandonando suas técnicas, mas explorando novas proposições, trocas de experiências, residências artísticas, valorizando novas formas de existência.

Dentre os projetos de corporificação, Foster (2018) esclarece sobre as possibilidades de preparação para os corpos da dança. Interessante quando Foster relata sobre essas práticas, apontando as diferenças desses corpos, com o cuidado de não referir um melhor do que outro. Quando pensamos em diferentes explorações e treinamentos de corpos que dançam, Foster (2018) observa algumas diferenças palpáveis. A autora difere um “corpo industrial”, um “corpo processual” e o “corpo despojado”. Foster (2018) mostra que o corpo industrial teve imensa valorização pelas mídias, numa mistura de tradições, incluindo *hip-hop*, jazz, ocasionalmente, balé, ginástica, sapateado e artes marciais. Como exemplo, ela salienta que esse corpo define sua dança, que provavelmente o final coreográfico será apoteótico. Segundo a autora, “Há uma suposição implícita de que essas formas estão aguardando serem realizadas de maneiras individualmente brilhantes” (p.48).

Contudo, em uma perspectiva pós-moderna, a história de um indivíduo já não está pautada em um caminho que proclama um fim, considerando existir uma adequação. Principalmente dos anos 1970 em diante, rompe-se o modelo do *Bildung* e o ser humano assume suas “corpluralidades”, em diferentes aspectos de sua existência, de forma fragmentada, transitória por meio de suas relações. Esse viés permitiu uma abertura maior na composição artística, em que a dança é percebida por suas diferenças, processos multidisciplinares, interdisciplinares, indisciplinados e transdisciplinares.

Nesse caso, quando Foster alega a existência de um corpo processual, existiria a possibilidade de estar mais disponível, como se estivesse em prol de uma assembleia, de forma a valorizar reconexões importantes, ancestralidades e com valores de partilha com o público. Marianne van Kerkhoven, em 2005, em conversa com Robbert van Heuven, no seu blog E-tcetera (ETC), considera o fazer dramaturgicamente um elo entre corpo, contexto, arte e sociedade não apenas limitada ao que acontece no palco, mas com muitas coisas invisíveis. Esse emaranhado de situações que são dispostas, observadas, contestadas, acolhidas, e os papéis dos agentes acabam se inteirando em uma dialética da alteridade (*alteritas: alter – outro; itas – ser*).

Ainda segundo Foster (2018), o corpo despojado seria um corpo que teria agido para desfazer a ineficiência. Ele tem sempre projetos e acaba por ser o corpo que se adapta com

facilidade. “Experimentando profundamente a sua corporalidade como verdade, cada movimento exala uma humildade autocongratatória” (p.56). Na concepção de Lepecki (2019), “Que corpo é esse? Estávamos confinados em uma sala de aula de dança?” Será que executamos muito, ou em pouco tempo-espaço? Será que a pandemia só nos confirmou falta de coletividade?

Talvez tenha sido o ponto de micromovimentos, em suas casas, como um espaço político, de domesticidade, mas por alguns, felizmente, não domesticada. Acumulação de potência da paragem para alguns, que voltaram às suas produções em 2022. O que segue são nossas percepções de memória e informações apreendidas que já nos modificaram. Corpo que por suas referências acabam por demonstrar territórios resistentes, marcas de batalhas em cada época, em busca de um entre-lugar, de uma desterritorialização constante. Desse modo, o corpo pode ser visto como um território biocultural de memória, constantemente atualizado pela própria dança, uma vez que ao dançar o passado ele é mobilizado, mas com uma criação do presente.

A memória-história de Cristian, de 1995 em diante, contempla vivências e contaminações que o levaram a criar essa proposta em 2011, e a continuar dançando até hoje, compondo com um corpo encarnado. Em sua fala, Cristian identificou sua formação inicial no Estúdio e Cia. Nova Dança entre 1994 e 2000, e no início dos anos 2000, esteve em Bruxelas, na *Performing Arts, Research and Training Studios (P.A.R.T.S)*, escola dirigida pela coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker, até 2002. Declarou, ainda, que após esse momento ficou em um estado nômade, na Europa, por determinado tempo.

Após voltar ao Brasil, Cristian Duarte participa de um, como ele menciona, “embolado”, denominado LOTE, em São Paulo. Sua prática artística é marcada pela criação de contextos para experimentação e formação em dança, como a residência artística LOTE, que, além de estimular práticas de trabalho compartilhado, foi cosmos fundamental da sua ação coreográfica entre 2011 e 2017. Obteve cinco edições do LOTE com subsídio de Fomento à Dança de São Paulo. Em suas palavras, a Casa do Povo, em São Paulo, foi o lugar que abraçou o LOTE. Esse Centro Cultural utilizado por diferentes áreas artísticas ficou registrado positivamente pela própria dinâmica do espaço. Os trabalhos criados ali focaram na arquitetura, valorizando o público presente nas suas obras. Muitos movimentos permitiam a porosidade nessa relação com o local, como extensão da cena. Cristian alega sua responsabilidade e desejo de convívio na criação conjunta e uma rotina de trabalho, identificando a importância do LOTE. Em sua fala:

O LOTE de residência artística, começou logo depois do solo, meio junto, assim que eu ganhei o subsídio aqui em São Paulo e comecei a criar um contexto, pois era essa vontade, também de ter gente por perto, de criar uma rotina, um dia a dia de dança, porque a gente *free lancer*, se a gente não faz isso, a gente acha alguma coisa por semana regular para dar aula ou não tem, muito se perde, a gente fica meio sem lugar, né? Você não tem uma companhia com funcionários. A gente fica muito isolado, fica muito esse criador isolado, que pontualmente, então tinha uma vontade muito grande de ter de criar uma rotina mesmo (DUARTE, 2022).

Além dessa vivência, Cristian foi cocriador das plataformas DESABA, com a bailarina Thelma Bonavita<sup>53</sup>, e *A piece...together?*<sup>54</sup>, com Paz Rojo<sup>55</sup>. DESABA ocorreu de 2008 até 2011, consistiu em um projeto que tinha como proposta: “O que a dança contemporânea produz, além de coreografias?”. Como resultado, criaram a “Arqueologia do Futuro”, uma revista impressa que Cristian considera ser dança, e como não considerar? Essa questão perpassa a história de Cristian quando admite que, em vários momentos, sofreu com as dificuldades de administrar projetos na área da dança. Admite que houve episódios em que cansou de ter que justificar se seu trabalho era ou não dança, em propostas para editais de financiamento.

Estudando mais sobre esse artista, deparei-me com o projeto “Caderno de Artista”, ocorrido em 2020, com a proposta “Caderno *Hack 100*”<sup>56</sup>, de Cristian Duarte. Caderno de Artista é uma série de registros visuais proposta pela curadoria de dança do #CCSP para que criadoras/es de dança mostrem seus modos de criação, seus entendimentos de dança, suas referências, suas matérias-primas e seus trânsitos. Esse documento conta com 30min e 44seg., trata-se de um processo de como *hackear* sua mandala feita no *site*, criado para a proposta *The Hot One Hundred Choreographer*.

Hack100 é um convite um caderno um acervo um legado um arquivo um aglomerado um vídeo um computador um wi-fi um site um código uma cópia uma cópia e um cola um etcetera um elenco uma chance uma

---

<sup>53</sup> Thelma Bonavita é uma artista da dança cujo trabalho transita pela moda, artes visuais e outras mídias. Reside em Berlim e São Paulo. Seu modo de produção organiza-se por meio de projetos de pesquisa de longo termo sempre associados a redes colaborativas. Suas obras ocorrem por meio de diferentes dispositivos performativos desde coreografias a vestimentas, publicações, vídeos e áudios, festas e rituais conceituais e outros. Ao longo de sua prática artística, Bonavita dedica-se ao estudo do pensamento do corpo e de procedimentos experimentais.

<sup>54</sup> *apt?* Foi um campo de trabalho que investigou diferentes práticas artísticas, arquivos de experiências, performatividade e experimentos entre a palavra, a ação e a experiência intercorporal.

<sup>55</sup> Paz Rojo criou um solo. Começou então a trabalhar com o bailarino Cristian Duarte numa possível tradução de modo a transformar sua coreografia bastante pessoal num filme solo para Duarte. A questão é como negociar a própria história como bailarino? Como posso “eu” ser incorporado? “*Basic Dance*” é um encontro. É uma negociação que cria um espaço de proximidade e mudança. Ambos os dançarinos estabelecem uma relação coreográfica como uma luta pela materialização. Uma luta com perdas e acréscimos violentos, uma luta com aparência e desaparecimento. Da série “*Backstage - Você está pronto para dançar?*” As mais novas apresentações de dança do mundo”.

<sup>56</sup> Presente no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=6EilFpl6OzY>).

emoção um dois três cem uma estética um pano de fundo um passado no futuro uma quarentena um dentro um fora uma metáfora uma longa síntese uma insistência um golpe uma sorte uma fonte uma saudade uma vontade um são um muitos uma coreografia de tela um corpo. (<https://www.youtube.com/watch?v=6EilFpl6OzY>).

Nesse momento, cabe repensar nossas escolhas, e os vários caminhos que podemos trilhar para que a alteridade e a memória possam ser valorizadas e (re)contadas. E muito antes da crise sanitária de 2019, em 2011 como o *The Hot 100*. Ele traz para diante de todos a interação com documentos da dança, valoriza com um cuidado extremo cada uma das escolhas de sua lista; ainda, expõe um corpo-pensamento, mostrando a fragilidade da cena real, das escolhas, acasos, subversões e mixagens, como um jogo que leva ao pensamento crítico-reflexivo de quem a assiste. Conforme Katz (2014), em sua crítica ao trabalho de Cristian, observa que: “O dado que esse palco/site joga sobre nós (sim, aqui o comando do jogo foi invertido) é a capacidade de refletir – esse hábito cognitivo em franco desuso porque insistimos em ter respostas rápidas para perguntas prontas.”

#### **4. O FAZER DRAMATÚRGICO: O PROCESSO DOCUMENTAL DE *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS***

Quando valorizamos um fazer dramaturgico em dança, pensamos, inicialmente, em um corpo (nem sempre humano) que, com ausência, ou presença de movimento, está em cena e tem o próprio movimento como referência. Portanto, seria possível dizer que a coreografia seria o ponto principal na peça *The Hot One Hundred Choreographers* para um fazer dramaturgico que se justifica à partir de documentos coreográficos.

##### **4.1. O Fazer Dramaturgico e as proposições coreográficas**

Como refere o coreógrafo William Forsythe, coreografar poderia ser visto como organizar coisas no espaço-tempo, que a palavra é ágil e incontrolável. Essa seria uma noção dentre tantas. Além disso, observa-se peças de dança contemporânea nas quais a plateia é levada a deslocamentos, formando uma grande coreografia. Observa-se, também, coreografias em diferentes ambientes, além do palco italiano, outras com diferentes proposições de corpo- espaço-tempo. Inclusive, coreografias com diferentes tecnologias, e, como pretendo me adentrar, em coreografias documentais em um fazer dramaturgico.

Para tratar de coreografia, cabem noções contemporâneas, pois estamos falando de uma amplitude de possibilidades e formas de construção na dança, em que cada proposta pode organizar seus princípios. São propostas plurais que, nos últimos trinta anos (de 1990 em diante), absorvem diferentes nomenclaturas, como por exemplo, dança conceitual, ou não dança. Obviamente são tentativas de borrar fronteiras e procurar o ato criativo, pois quando nomeio algo, posso estabilizá-lo. Quando denomino como não dança, acabo por procurar o que poderia ser, então, onde estará o vínculo com o que foi, e o que poderá ser? Se conceitual, tenho a percepção que ela foi disparadora, de forma positiva, do que temos na dança do séc. XXI.

Moraes (2019) salienta que o termo coreografia, utilizado em 1700, no livro de Raoul Auger Feuillet, intitulado *Chorégraphie*, era compreendido como forma de conceber maneiras de descrever os movimentos codificados da dança, para entendimento dos coreógrafos. Em suma, existem vários conceitos importantes quanto ao termo coreografia, quase unanimemente são relacionados à dança.

Concordo com Paludo (2015), ao comentar Gil (2004), pois aprecio o entendimento

de coreografia como conjunto de movimentos que detém nexos próprios, independente se improvisada, ou preconcebida. Cabe salientar que ela (a coreografia) entrelaça domínios diversos, sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero, históricos... sempre em um devir. Um dos autores que investiga as relações de poder na dança é André Lepecki, no que ele denomina de coreopolítica: “A coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (2012, p. 46).

Coreografia, então, corroborando com Lepecki, está para Hewitt (2005) como um modo de pensar também a ordem social, uma via importante para pensar a relação estético/política, obviamente não como metáfora, mas pela sua materialidade, suas relações. Em seu texto Planos de Composição, André Lepecki (2011) evidencia o chão, no entanto, não igual a uma folha branca, como o plano do quadrado branco de *Feuillet*, que indica o caminho da notação em uma folha plana, como se o chão fosse algo liso e limpo, como um linóleo, como uma redução dimensional, sem que se possa mover, relacionando-se com os contextos e dificuldades do ato em si. Ele, justamente, direciona seu estudo às questões do que está nas relações estéticas, políticas e sociais do não perfeito; do que ainda está em construção.

Compactuo também com Dantas (2014), ao estabelecer uma analogia de um teatro pós-dramático e uma dança pós-coreográfica. O pós-dramático rejeita representação, resultados, hierarquias do corpo como reprodução de um modelo e valoriza a decomposição, estruturas episódicas, a ambiguidade. A dança, por sua vez, seria provisoriamente pós-coreográfica, pois iria além da composição com movimentos, agenciando corpos, intensificando a presença, valorizando “corporeidades mais ordinárias” (p.122).

Quando tratamos de proposições compositivas mais abertas, expandidas e indisciplinadas, as organizações são decorrentes do próprio processo. Greiner e Katz (2005) relatam, ainda, a possibilidade de pistas indisciplinadas, em desdobramentos, no uso de brechas e frestas para a criação. Na atualidade, diminuíram-se as frestas e os cantos possíveis, pois o neoliberalismo soube realocar o ser como controlador de si e dos outros, sempre crendo que os olhos estão voltados para suas ações e possibilidades de sucessos. Justamente nesse paradigma, Lepecki (2012) complementa que nossos cantos, como artistas, na atualidade, podem ser cantos de resistência, as “coreorecusas” de modelos normativos. Já em 2012 citava:

Pode-se dizer assim que, para além daqueles traços que partilharia com a política [a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências], a dança operaria também como uma epistemologia ativa da política em contexto. (LEPECKI, 2012, p. 46).

Mais tardiamente, observam-se relações transdisciplinares, que podem ser entendidas como “através de, além de [...]” que Greiner e Aoki (2021) alegam definir a possibilidade de ir além de, identificando negação de dogmas mais estáveis. As autoras, em suas pesquisas, percebem que estruturas artísticas estariam se aproximando de “experimentos transdimensionais recentes, que negligenciam dicotomias entre real e ficcional, pessoa e objeto, radicalizando a noção de criação como insurgência de novos sentidos para a arte”(p.12). Esse processo de “transcrição” já está atravessado pelo “quem (ou quase-quem)” do processo, acreditando que sempre seremos quase-sujeitos.

Cristian, em seu trajeto, já apresenta um vasto espaço de interlocução de suas coreografias em diferentes locais do mundo. Seu trabalho como coreógrafo tem sido apresentado no Brasil e internacionalmente em países como Suécia, Cingapura, Espanha, Alemanha, Holanda, França, Inglaterra, Portugal, Bélgica, Uruguai e Chile. Entre eles estão Ó (2016) Biomashup (2014), *The Hot One Hundred Choreographers* (2011), Médelei - Eu Sou Brasileiro (etc) e não existo nunca (2006), *Embodied* (2003), Pressa (1998). Em 2015, criou *Against the Current, Glow* (2015), para o Cullberg Ballet, em Estocolmo, Suécia, onde foi também professor e coreógrafo convidado pela *University of Dance and Circus* (DOCH) em 2013 e 2015. Foi um dos curadores das Ações Artísticas da Bienal SESC de Dança 2019.

#### **4.2. A Peça *The Hot One Hundred Choreographers***

Em sua história, Cristian Duarte, dialoga com as coreografias, os documento dos *hot* coreógrafos por meio de vídeos de suas obras, para que sejam disparadores de uma nova coreografia com desejo de arquivo ( Lepecki, 2007) e de memória, biograficamente e ainda, como uma forma de demonstrar-se, autobiograficamente. Em um fazer coreográfico, existem diferentes formas de perguntas como problemas ou conceitos operatórios, que irão instigar um processo. Isso também tem diferentes maneiras de surgir, conforme cada coreógrafo.

O trabalho sobre o qual disorro teve sua estreia em 2011, surgindo de um projeto produzido originalmente para o 15º Cultura Inglesa Festival, que ocorreu em São Paulo. Para

participar, na área da dança, era necessário inscrever um projeto que articularia a composição, por meio de uma interação ou vínculo com uma obra britânica. A escolha de Cristian Duarte foi a partir do artista visual Peter Davies, e de sua obra denominada *The Hot One Hundred*. Nesse caso, Cristian Duarte escolheu como desafio a aproximação com Peter Davies, que fez de seu Canvas o primeiro documento visual, para referência coreográfica de sua proposta.



Figura 8: The Hot One Hundred, 1997. Acrílica sobre tela 254x203,2 c.  
 Fonte: [https://www.saatchigallery.com/artist/peter\\_davies](https://www.saatchigallery.com/artist/peter_davies)

Para melhor compreensão do processo, trago inicialmente os envolvidos no processo como demonstra a Ficha Técnica da peça:

Ficha Técnica *The Hot One Hundred Choreographers*

Concepção, criação e performance: Cristian Duarte  
Colaboração e criação: Rodrigo Andreolli  
Iluminação: André Boll  
Edição da trilha: Tom Monteiro  
Design e conceito do site: Cristian Duarte e Rodrigo Andreolli  
Webdesign e programação: Roberto Winter  
Hot contribuições: Bruno Freire, Júlia Rocha e Tarina Quelho  
Figurino: Cristian Duarte  
Fotografia: Carolina Mendonça  
Produção artística: Cristian Duarte e Rodrigo Andreolli

Apoios/Agradecimentos: *Artist Faculty Program at School of Dance - Herberger Institute at Arizona State University/USA*, Simon Dove, Universidade Anhembi Morumbi, Valéria Cano Bravi, PUC-SP - Artes do Corpo, Rosa Hércules, Peter Davies e mais de cem coreógrafos. Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) 2011.

Quando surgiu a ideia da proposta para o projeto, ele seria um dueto entre Cristian Duarte e Rodrigo Andreolli. Cristian alega que foi a paixão e a vontade de trabalhar com seu namorado, na época, que o levou a inscrever seu projeto. Conforme a narrativa de Cristian, nos primeiros encontros para a montagem, eles acabaram percebendo as diferentes referências e interesses. Para que o processo ocorresse mais rapidamente, foi decidido por um solo que possibilitasse estudos individuais, aprofundamentos e revisitações da história-memória de Cristian, de forma biográfica. Cristian, na fala sobre sua proposta, relata:

Quando eu comecei a olhar o projeto e para onde ele apontava? Assim como a gente conversou na biografia, eu e o Rodrigo ... era bem mais novo, ele tem dez anos menos, de outra geração. Aí eu comecei a entender, eu falei: nossa! Não dá para ser assim, a gente não tem o tempo. Tinha várias coisas. Primeiro que eu não achava que a gente ia ter tempo suficiente de criação para a gente. Eu não conseguia imaginar. Eu falei assim, vai ser muito, muito difícil. E ao mesmo tempo que eu vi, eu falei: nossa! É isso, como um solo. E eu, vejo tão mais potente, né?(DUARTE, 2022).

### 4.3. Hot Contribuições<sup>57</sup>

Rodrigo Andreolli participou ativamente no processo como um olhar, que Cristian denominou como colaborador e criador, junto consigo. Saliento aqui o processo vivenciado por Cristian e Rodrigo, na possibilidade de revisitar ou conhecer propostas que implicaram constantes trocas com o ambiente, dentre eles mesmos e demais integrantes que Cristian denominou como *Hot Contribuições*.

Quando ele discorre sobre suas criações, traz para o diálogo a homeostasia de Damásio (2006), para encostar com a relação da sensação e sentimento como algo vivido e corpóreo. Como exemplo, lembra de amigos, de pessoas em que confiou, para um distanciamento necessário, um olhar externo e crítico. “Corpos de vista”, como o artista menciona, ao invés de um ponto de vista, afinal, “o corpo é muito mais complexo”.

O artista se expressa acreditando no processos dramático em construção e com a possibilidade de novas observações e questionamentos. Houve muitos amigos que participaram perguntando, aproximando-se com falas, incentivados pelo próprio artista, que ansiava por perguntas difíceis, para que possibilitasse seus deslocamentos. Esse olhar passa a ser uma das estratégias contemporâneas que de alguma forma se assemelham ao papel de um (ou vários) dramaturgistas. Observa-se a importância de acompanhamento, de troca de informações, de indagações, independente do nome atrelado a essa rubrica. Cristian valoriza esses acompanhamentos trazendo na ficha técnica suas *Hot Contribuições* de forma a salientar que o processo não é simples, principalmente por ser um artista que além de pensar na proposta, está em cena nele.

Foi a forma que a gente encontrou de carinhosamente creditar uma interlocução que eu tive com os amigos que estavam mais próximos, me acompanhando durante o processo. Então, nem era exatamente algo formal que a gente falava. Você é um colaborador na criação porque era muito informal, era porque a gente era amigo e tava e eu sempre compartilhava. Então a gente falou, aí eu ouvia demais e eles estavam achando muito interessante a pesquisa, então tinha uma interlocução. Conversas, conversas ou em telefone ou num café, contando coisas, eu dizendo as crises. Nesse sentido, eu estou fazendo lista. Não sei o que é esse coreógrafo aí. Eu também não sei. Eu não sabia como fazer, falei. Ainda tô meio perdido de como. Como isso vai se dá. Morro de medo de que seja entendido como um monte de pedacinho de dança de outra pessoa. Morro de medo de entrar com problema de jeito autoral. De tudo o que tinha de problemático, aquele esbarrava. Foi bem nesse sentido os “hot” contribuidores (DUARTE, 2022).

---

<sup>57</sup> Gifo do autor: Em vermelho

Cristian alega que, até esse momento, não tinha, ainda, revisitado sua história na dança para integrar suas referências, os documentos coreográficos que estiveram presentes em sua formação, ou antes dela; de forma presencial, em vídeo, ou de alguma outra forma. Esse momento foi a comprovação da valorização de suas experimentações, contatos ou desejos de contato e de experimentos, e aproximações estéticas, por admiração e afeto.

Desse modo, ele assim o fez: escolheu os *100 Hot* coreógrafos que fizeram parte de sua memória e história na vida e na dança para levar para a cena, sabendo apenas que não queria levar trechos das obras.

Eu fui pro Arizona primeiro porque eu fui dar uma aula nos Estados Unidos e eu falei: eu só consigo fazer esse projeto se eu tiver espaço também para pesquisar esse trabalho. Aí eles me deram lá uma residência e um teatro. Eu falei gente, o que está acontecendo? Nem tô pronto pra ter um teatro ainda pra ensaiar. Porque eu ficava no computador assim, sentado no teatro enorme não tô preparado, não é o momento ainda de eu me jogar pra improvisar, porque eu vou gastar energia. Não sei sobre o que eu estou improvisando, né? Então tinha essa etapa antes de fazer a lista de fazer uma busca na internet mesmo, de de ir respondendo algumas perguntas O que que é hot, né? Ah, agora sim, agora temos algumas coisas que eu já consigo visualizar como que é, quais são os parâmetros para eu improvisar, para eu começar a entender o que é, como que eu vou me mexer, como que eu vou dançar, como que eu vou improvisar (DUARTE, 2022).

Nessa ocasião, a proposta aproxima-se da autorreferência, quando toca na vida de Cristian como costura conceitual para a peça que relaciona conhecimentos propositivos no repertório individual e coletivo de forma biográfica; para recriação e adaptação do seu corpo presente, na ideia de valorização da singularidade e da coletividade na condição de ato social e artístico.

#### **4.4. Biográfico/Autobiográfico**

O acesso que encontrei foi biográfico, olhar para minha trajetória. Coisas de processo e informação, que tive contato no mundo. Tudo que estudei ou desejaria ter estudado, ou que me mobiliza em algum lugar. Entrar nesse lugar da biografia, eu acho. E eu a entendi aqui em 2011 já estava pronto, já tinha bagagem de história mesmo, de experiência suficiente para entrar num discurso deste, de memória, de história. Porque quando você faz isso muito jovem, é outra, outra história. E aí eu já tinha uma bagagem e falei assim: nossa! acho que ele vai fazer sentido (DUARTE, 2022).

A palavra biografia agrega etimologicamente os vocábulos gregos *bios* (vida) e *graphê* (escrita), e autobiografia ainda o vocábulo autós (si mesmo), significando “narração

sobre a vida de um indivíduo, e se auto, escrita pelo próprio” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 348). Quando Cristian dança, obviamente tem uma característica de uma narrativa de si, em seu desvelar coreográfico evidencia-se biografias (documentos) que deram vida à peça. Poderíamos alegar que há aqui uma dupla constituição, sendo biográfica/autobiográfica. A perspectiva do autobiográfico, historicamente, ganha determinada evidência na Europa, em 1779, por Rosseau (1712-1778), em um prefácio para a obra *Confissões* (1782). Nessa estrutura, o compromisso era o de “dizer tudo”, em que o autor demonstrar-se-ia sem argumentações, de forma a não recorrer à sua autoridade, como “uma ameaça da verdade” (LEJEUNE, 2008).

Pina Bausch foi uma das expoentes nesse sentido na dança, por meio dos seus disparadores para desenvolvimento de suas coreografias, principalmente pelo método de perguntas e respostas. Nessa perspectiva, é do intérprete-criador o processo criativo, sendo suas verdades documentos para a criação. Caldeira (2010) observa a dramaturgia escrita e inscrita nos movimentos dos atores-bailarinos, também coautores, uma dramaturgia corporal que rompeu os limites tradicionais entre o teatro e a dança, e fez de Pina Bausch uma das artistas mais inovadoras para o teatro e para a dança no século XX e XXI. Ramos (2008) salienta, ainda, que seria uma “dramaturgia de travessias, de ausências, do não revelado”.

Poderíamos dizer da história de vida, tal qual ela é construída na narrativa, que é a ficção verdadeira do sujeito: ela é a história que o narrador, no momento em que a enuncia, tem por verdadeira, e ele se constrói como sujeito (individual e social) no ato de sua enunciação. (DELORY-MOMBERGER, 2006, p. 364).

O indivíduo se autorrepresenta com múltiplas escolhas, expectativas, em diferentes formas, também considerando o âmbito virtual, ou presencial. Nesse sentido, surge a tensão entre suas experiências, suas figurações biográficas e os contextos sociais. Observando a cena autorreferente como um importante ato de memória coletiva, Candau (2009, p. 80) apresenta como um “elemento identificador que fornece subsídios para a composição de memórias, podendo ser considerado um sócio-transmissor”, que poderíamos relacionar com o meme cultural de Dawkins, presente nas noções de corpomídia. Cabe retomar as intersecções ocorridas pelos fatos até aqui citados, principalmente dos anos 1960 em diante, quando se acessa mais ativamente os conceitos de performance e suas origens nas cenas performativas: nos *happenings*; na *body art*; na *performance art*; nas errâncias; no uso de diferentes mídias; nas exposições dos processos; nos novos espaços cênicos; na

demonstração dos aparatos; na tecnologia e nas ampliações; nas articulações no fazer dramático das próprias cenas. Afinal, uma das principais características das estruturas de performance – aqui visto como improvisações em tempo real - é um processo em constante impermanência com flexibilizações e traços de apresentação, da validação do autoral em cena, assumindo suas visão de mundo, seu corpo.

Assim, a escrita autobiográfica não serve somente para alimentar ‘o mito do eu’ numa lógica narcisista ou de voyeurismo, mas opera, prioritariamente, ‘[...] como ordem narrativa e orientação ética nesta modelização de hábitos, costumes, sentimentos e práticas, que é constitutiva da ordem social’. (ARFUCH, 2010, p. 31-32).

Para Lejeune (2008), a distinção entre a obra autobiográfica e uma ficcional está no contrato do autor com quem a vê, que se trata de uma aludida verdade, não propriamente no que está no texto. Existe, assim, um vínculo de confiança e a principal questão encontra-se na enunciação. Se isso não é mantido, torna-se uma mentira, uma quebra de contrato. De uma obra ficcional ninguém alega a mentira, pois a expectativa é a surpresa, na autobiografia ou na cena baseada em fatos reais o campo da recepção e os pactos existentes são as potências. Na ficção, o pacto é a “suspensão da descrença”, o faz de conta, o fantástico.

Na autobiografia, exercitamos a singularidade da pessoa, uma vez que se fundamenta na memória; porém, a perspectiva da cena de Cristian é impulsionar o espectador para que também faça esse exercício, valorizando o trajeto singular e coletivo. Singular porque parte de cada pessoa, de seus pensamentos e memórias, e plural, porque os temas são universais.

A partir da segunda metade do séc. XX, conforme Baldi (2017), ocorre outra perspectiva para a dança: a tentativa de narrar-se, sem contar uma história, na tentativa de produzir novas materialidades por meio de estruturas físicas, movimentos incomuns, movimentos do cotidiano, questões pessoais do(s) criador(es), suas angústias. Ribeiro (2020, p. 20) salienta que “o corpo expressa o corpo.”

Ainda, nas palavras de Cristian Duarte, o estudo tem em si um processo de memória, em função de acompanhá-lo até hoje, em suas transgressões e novas perspectivas. Ele cita:

Com essa distância, no tempo que eu tenho e olhando para tudo o que eu fiz, depois eu enxergo. Claramente assim: por onde vão minhas escolhas, o meu interesse estético, o meu interesse também nesse lugar? E eu digo, ao olhar para trás, ao olhar para a estrada, para a história, para o que já foi feito. Ele me acompanha em todos os sentidos, tanto em criação quanto em aulas que eu dou, na minha fala. Como você pode ver, ele vai delineando assim todas as minhas escolhas profissionais, mas também, eu diria, até de vida. Não tenho muito nem como separar essa tensão. Pelo que já foi feito, por vários legados (DUARTE, 2022).

O bailarino/coreógrafo demonstra-nos também de que modo a memória afetiva situa-se na cena. Os processos autobiográficos estão presentes na cena contemporânea, nesse processo colaborativo que contribui ativamente na criação. As memórias são de Cristian, observando as coreografias-documentos, porém, no desvelar dos coreógrafos, acaba por recriar uma dança que inclui o biográfico [...]

Arfuch (2010) apresenta-nos o biográfico como mediação entre o público e o privado. Alega também induzir à exposição de uma interioridade, afetividade e da experiência. Essa valorização de Cristian, com sua própria trajetória, em um emaranhado de corpos- coreografias como documentos, faz o espectador identificar várias informações sobre os coreógrafos, e o valor que eles têm na sua trajetória. Afinal, todos temos referências.

Ainda, refletir sobre a *biografização*, termo psico-cognitivo pelo qual o indivíduo determina uma forma ao decorrer de suas experiências, que Leite (2017) aproxima à expressão *homens-relatos* de Lejeune (2008), “*homes-récits*”. Além disso, cabe verificar como esse processo é ativado pela “reflexividade biográfica”, ou seja, a aproximação do espectador não como um *voyeur*, mas como quem também vive ou viveu esse acontecimento.

Oportunidades construíram-se de forma auto/biográfica na dança, em solos, na dança moderna, após, na contemporânea, possivelmente por traços da modernidade em relação à individuação; por outro lado, por serem mais ágeis na criação, nos ensaios e na produção.

Obviamente, essa relação acentuou-se, sobretudo, em função da crise sanitária, em consequência do Coronavírus, contudo, já existiam antes disso. As artes foram para as telas e tentativas aconteceram no âmbito do isolado, quando figuras exponenciais da dança surgem em solos e trabalhos individualizados, de suas casas. A estratégia de sobrevivência foi o isolamento, por questões de resistência, identificações e mercado de consumo. Essas relações tornaram as questões coreográficas e biográficas, pensando em dramaturgias do espaço [...] da solidão ou solidão.

A possibilidade de biografização torna-se visível na proposta de Cristian quando existe uma conduta de recriação por meio de outras coreografias. Para os conhecedores e estudiosos da dança, essa proposta trata com muito respeito e cuidado de algumas proposições meméticas, porém Cristian deixa muito claro em sua fala que, desde o início, não queria trazer partituras, ou trechos coreográficos de obras estudadas. Para quem não tem tanto conhecimento sobre dança, consegue desvelar algumas referências e memórias que

acabam demonstrando sua capacidade técnica, em outra camada de representação, interagindo com ações cotidianas.

Cabem aqui as palavras de Cristian, que demonstram a importância de olharmos e entendermos nossa história de vida, o que nos leva às escolhas que fizemos e faremos. Em conversa, Cristian menciona que um dos pontos de interesse com a proposta foi a de mexer com o espectador, para que ele também tivesse essa vontade de olhar para si de forma reflexiva, valorizando suas memórias:

Aí, olha só, é um trabalho que me acompanha até hoje. Na verdade eu sinto que tudo o que veio depois dessa do hot, ele é um desdobramento de algo que ali, nem eu tinha naquela época. A consciência de onde eu estava entrando, nesse lugar de arquivo de memória, de olhar para a história da dança mesmo e do que faz, do que é, do que significam as referências na vida da gente que estuda a dança. Então, eu olho quando eu penso também, porque é isso, né? Dez, 11 anos já. E ainda é um trabalho que provavelmente eu faça (DUARTE, 2022).

Além da proposta cênica, o projeto apresenta um *website* que disponibiliza *hiperlinks* dos cem coreógrafos-obras listados nessa criação. Vale destacar que o modo como a lista apresenta-se no *site*, recebeu o mesmo tratamento conceitual da proposta coreográfica. A “hot lista” pode ser conferida no *site* do projeto.

No *website* do trabalho fica evidente também as negociações, como uma arqueologia cinética<sup>58</sup>, sendo que mesmo que você olhe no *website*, quando você acessar novamente, os coreógrafos estarão em lugares diferentes. O que se mantém na mandala, que é suporte dos coreógrafos da lista, são as cores de referência de cada um deles.



Figura 9: Mandala com os Hot 100...  
Fonte: [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)

---

<sup>58</sup> A arqueologia é uma das disciplinas científicas que estudam as relações entre cultura material e sociedades estabelecidas na longa duração. Cinética: ramo da física que trata da ação das forças nas mudanças de movimento dos corpos.



#### 4.5.1. Registros Coreográficos

Os registros, como sistemas de notação, evidenciam-se mais atualmente em múltiplas formas de registro audiovisual, inclusive com tecnologias que conseguem criar próprios avatares dos bailarinos. Esses arquivos visam à preservação ou à reposição, não contendo outras informações, como do público, posição, momento da apresentação. Nesse momento, outros arquivos podem auxiliar, como caderno de anotações, entrevistas, reportagens, divulgações (ROCHELLE, 2018). Ao fim e ao cabo, a memória de um indivíduo pode ser transmitida, mas não será fielmente reproduzida. Nesse caso, toda a cópia irá gerar modificações, se a proposta for de preservação, ela será comprometida.

Nesse contexto, a memória tem seu lugar, de forma viva, uma escolha do que e como lembrar. Os experimentos nas artes do séc. XX e XXI procuram inventar a forma que convém a cada experiência, seus propósitos (LEJEUNE, 2008); em suma, parece não existir uma forma natural ou objetiva de uma narrativa, tampouco podemos alegar uma verdade. Esse plano estará na produção de enunciados.

Para De Certeau (1982), a relação com o tempo exerce uma construção histórica estabelecendo uma grande possibilidade de uma razão no presente. Essa relação não é estanque, sendo uma representação do passado. Obviamente, essas relações estão em proximidade com os valores históricos, sociológicos, filosóficos, políticos e artísticos, em cada momento. Forças em disputas no inconsciente, uma preservando o que é significativo; outra sobre a lógica da resistência. Nesse embate, a memória produz uma lembrança, deslocando o que foi vivido, ora por substituição, ora por proximidade.

Em uma relação histórica, foram vários os modos de registro, dentre eles cito as técnicas de Notação, de Rudolf Laban (1978), por exemplo, que tinham modelos para notação de coreografias. Chamada de Labanotation e, inicialmente, *Kinetography* Laban (1928), sua ideia era que as notações fossem entendidas por qualquer indivíduo. Em minha vivência, pude aprender mais sobre a Labanotation, em um momento de minha trajetória, ampliando muito as estratégias e disparadores que até hoje utilizo em minhas composições. Com sinais desenhados, a proposta identificava como estaria o corpo em três dimensões. Ele mesmo já assumia que, de uma notação, outra dança poderia surgir.

Já a base da notação, criada pela bailarina americana Valerie Sutton (1973), denominada *Dance Writing*, utiliza uma forma próxima de uma partitura musical, sendo que cada linha seria a percepção de parte do corpo. São cinco linhas, mas que podem ter outras

informações.

O *Dance Writing* dedica-se à escrita da dança – intuito inicial deste sistema desenvolvido por ela, a partir de estudos com o coreógrafo dinamarquês Auguste Bournonville, em 1974; o *Sing Writing* dedica-se à escrita dos gestos da língua dos sinais; o *Mime Writing* registra mímica e pantomima clássica; o *Sports Writing* documenta movimentos ligados a atividades esportivas e o *Science Writing* se interessa por movimentos de animais, movimentos fisioterápicos, entre outros. (p. 38).

A notação coreográfica registra os movimentos de uma dança com símbolos gráficos; uma notação coreográfica é um sistema codificado para o registro de sequências posturais, gestuais e motoras de figuras dançadas (SPANGHERO, 2011). Na tradição ocidental, os sistemas de notação de dança existem desde o século 16. De acordo com Franko (2011), a história da notação em dança sempre refletiu as complexas relações entre dança, linguagem e escritura. Quer seja calcada sobre a estrutura da partitura musical, como *L'Orchésographie*, de Thoinot Arbeau, sobre padrões geométricos de deslocamento e descrição de passos, como o sistema Feilleut, quer seja derivada dos equivalentes icônicos da estrutura visível do corpo e de suas potencialidades dinâmicas de ocupação do espaço, como a *Labanotation*. Não se trata de reproduzir a dança, mas de fornecer condições de memorização e de decodificação, permitindo ao leitor situar e conhecer a natureza e o encadeamento das figuras a executar (DANTAS, 2019).

Apesar do desenvolvimento dos diferentes sistemas de notação e / ou escrita da dança, esses sistemas complexos são domínio de especialistas e nem um deles configurou-se como uma forma universal de documentação e registro da dança, por exemplo, a notação musical. Como sublinha Franko (2011), a notação em dança teve menos impacto na constituição da dança, como campo artístico e acadêmico, do que o impacto que a notação musical exerceu na musicologia ou o texto dramático nos estudos teatrais. Na 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. Trata-se de sistemas de transmissão de saberes mediados pela presença, visando à incorporação de um repertório técnico e poético que permite a criação e interpretação de danças (DANTAS, 2019).

#### **4.5.2. Disparadores da peça**

Considerando a arte contemporânea, o termo dispositivo envolve um conceito importante, para o que Cristian teve em mente ao pensar no processo. Justamente por

acreditar em inúmeras escolhas e formas compositivas contemporâneas, observa-se a presença de estratégias e disparadores que identificam um fazer coreográfico, que também tem suas peculiaridades, conforme a peça. Agamben (2009, p. 40) apresenta em sua escrita um conceito da ampla classe de dispositivos foucaultianos, que denomina como: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Assim, como afirma Machado Neto (2014), Agamben (2009) utiliza a noção de dispositivo em diversos outros artefatos e instâncias como: a caneta; a escritura; a literatura; a filosofia; a agricultura; o cigarro; a navegação; os computadores; os telefones celulares, e, até, a linguagem. Como não irei me adentrar nessa premissa, exclusivamente, estarei utilizando o termo disparador, não que não traga em seu âmago os valores dos dispositivos foucaultianos, ou da visão de Agamben, mas nem sempre estarei analisando por esse olhar.

Olhando para a coreografia como um dispositivo, usando o termo proposto por Agamben, ou como *apparatus*, usando o termo equivalente apresentado por Lepecki, estamos escolhendo ressaltar, na ação coreográfica, escolhas que propõem e lidam com visibilidades e invisibilidades. Assim, toda coreografia traz consigo um regime de escolhas que circunda esferas éticas, poéticas e políticas. (MACHADO NETO, 2014, p. 50).

André Lepecki (2007) escreve sobre o *apparatus* de captura, salientando percepção e significado. Concordo que, em termos coreográficos, a “percepção está sempre amarrada a modos de poder que distribuem e atribuem às coisas visibilidade ou invisibilidade, significância ou insignificância” (LEPECKI, 2007, p. 120).

Evidencia-se portanto, no século XXI a possibilidades da imagem em que os registros apresentam-se como documentos disparadores em forma audiovisual, de uma nova peça, que abarca suas características políticas, estéticas, históricas e contextuais. Nessa proposta, que escrevo sobre o fazer dramaturgico de Cristian Duarte, em um conceito plural de estruturas coreográficas de registro para quem o faz e documento para quem os vê como tal. Nesse sentido, visitar os documentos coreográficos é reconhecido como um discurso que acaba por tornar esses coreógrafos presentes, de alguma forma. Afinal, existem registros de situações antepassadas, pelo conhecimento passado por gerações, ou proximidades reais que deixam memórias pelas vivências. O espetáculo acaba por tomar o material coreográfico que abrange as 100 obras/coreógrafos, tratando-as como documento para que a fricção com o corpo-pensamento de Cristian Duarte se conceba como dispositivo para pensar a

“forma, criação, produção, autoria, contexto e resolução<sup>59</sup>”.

Cristian Duarte observou as coreografias, por meio de vídeos, procurando-as não para copiar, mas, sim, observando a contaminação entre as tessituras, modos de movimento, visibilidades, memes culturais, ícones, símbolos, que estavam expostos nos registros, em cocriação com seu corpo. Na concepção de Cristian, a possibilidade foi a de visualizar os documentos como disparadores motores e conceituais que puderam, na aproximação com seu corpo, compor uma nova estrutura.

Observando que o registro, de uma forma comumente entendida, tem como princípio reproduzir uma obra-fonte, ele nunca cumprirá essa tarefa, pois não será o que já existiu. Envolve-se em parâmetros que serão escolhidos, do que será visível e invisível. Mesmo que tenhamos a ideia de arquivo, por meio de registro, a proposta irá se aproximar de um desejo de arquivo, visto que o ato é a criação de um devir, de outra potência, como se pudéssemos rememorar o que desejamos que replique, inclusive afetivamente e com afecções. Logo, existe um duplo interessante aqui: ao que já passou, e algo novo que ali se cria.

O registro, como signo da coisa em si, surge para um desejo de arquivamento, podendo estar em busca de autenticidade, de comprovação de existência, mas acima de tudo, nunca será a coisa. O referente não existe mais, pois a dança, em sua característica efêmera só poderá ser registrada, conforme o efeito de presença (GUMBRECHT, 2010 e ICLE, 2011). Então, o que temos é uma forma de aproximação com a coreografia que, por nossa construção, será uma terceira [...] a tríade de uma representação entre o signo, o objeto e o interpretante (PEIRCE, trad. TEIXEIRA NETO, 2008).

Fica evidente aqui um relato de Peirce, quando observou que se o signo for muito próximo ao referente, confunde-se com ele, ato que normalmente falamos, ao depararmos com um vídeo da obra, pois qualificamos que ele é a obra, erroneamente. Se, contudo, estivermos cientes que o registro não é a totalidade da cena, ele ganhará o espaço necessário com o referente (não mais verei um pelo outro). Nesse momento, pode ser uma nova proposta..., talvez aqui esteja o registro que nossa memória é capaz de fazer, de recriar.

O que tratamos em trabalhos documentais é uma das vias possíveis de entendimento de um registro, de um signo, que carrega sua materialidade, indícios, para outro fim, uma nova materialidade. Por conseguinte, “O registro pode tornar-se continuidade do processo

---

<sup>59</sup> ([https://www.youtube.com/watch?v=TS\\_hAx4ExX0](https://www.youtube.com/watch?v=TS_hAx4ExX0))..

de trabalho, dando nova materialidade ao que foi feito em cena, gerando a abertura de uma série que complexifica e amplia o trabalho em vez de reduzi-lo” (MACHADO NETO, 2014, p. 30).

Salles (2000) já costumava adentrar-se no processo por meio da crítica genética, observando documentos utilizados, escritos, documentos criados, percebendo que é por meio desses índices que a obra “vai se tornando” (p. 25); considerando um processo complexo, feito de escolhas, ajustes, pesquisas e esboços.

O coreógrafo paulista Cristian Duarte dança trechos de cem referências coreográficas que, para ele, foram fundamentais em sua formação como bailarino, em alusões que vão desde coreógrafos contemporâneos como Anne Therese De Keersmaecker e Pina Bausch a astros pop como Bruce Lee e Beyoncé. Ele apresenta, no solo *Hot 100* (2011), um recorte de seu passado como artista, que inclui uma formação de dança na Bélgica, uma forte atuação como bailarino no estado de São Paulo e conexões com projetos de formação de jovens coreógrafos. Além destes, outros artistas da programação dedicaram-se a remexer em suas trajetórias e memórias. Programação do IC - Interação e Conectividade. Os textos estão disponíveis no portal:(MACHADO NETO, 2014), (<http://idanca.net/vii-interacao-e-conectividade-a-memoria-como-motor/>).

Do mesmo modo, apresenta-se um novo documento como ato criativo, formulado com base em escolhas estéticas e poéticas, o que o torna um dispositivo político com constante força modificadora. O espectador perceberá pelo seu olhar repertórios histórico-políticos, manifestados por um corpo que atualiza e constrói, convidando-o para um jogo, conduzindo-o a um pensamento mais aberto, em que verá distorções, acasos, um corpo que pode demonstrar suas fragilidades. As relações, assim, constroem-se em rede, entre subjetividades e materialidades.

Para quem assiste, considerando que a percepção é pensamento, a ênfase documental torna-se o termo que modifica sua fruição. O espectador tem entendimento de que a peça surge de coreografias como documentos, que cada uma delas tem especificidades que poderão ser vistas em detalhes, com afastamentos e aproximações, que o levarão a entender o quanto foi árduo o trabalho de Cristian e como ele lida com sua pesquisa. Isso me parece extremamente interessante, talvez mais do que visualizar o documento.

São vários os convites, um mais inteligente que o outro, para se entrar em *The Hot One Hundred Choreographers*, e um deles é a maneira como Cristian Duarte dança materiais tão diversos. Há um cuidado atento para qualificar cada gesto sem outras inflexões que aquelas que formam a sua materialidade. Esse modo de apresentar coisas tão diferentes abre-se para uma outra conversa, aquela que discute o que, de fato, faz uma obra ser o que é. (KATZ, 2014. *Jornal Estado de São Paulo*).

A ênfase documental resultou em que Cristian considerasse suas representações artísticas, desejo de experiência, ou admiração estética e/ou afetiva. Então, fico pensando na importância da área da dança, ainda, da dificuldade do entendimento e amplitude, aonde ela pode nos levar, em termos de estudo, conhecimento, aprendizagem formal e não formal, indisciplinar, subjetiva e de cidadania. As bases do processo de Cristian são evidentes, no sentido de que houve uma proposta inicial, existiu um olhar documental, da própria dança como mote e como problema de estudo.

O conceito de documento, conforme Da Silva *et al.* (2016), que alegam não ser necessário que os objetos tenham sido reunidos com o fim de informar. Nesse caso, Cristian Duarte foi o responsável em tratar os registros como tal, como sujeito responsável por unir essa documentação. Conforme a autora, todo objeto pode se tornar documento. Se este não foi criado como tal, torna-se no momento em que Cristian acessa essas coreografias e as vê como intuito de documento para sua pesquisa. É nas coreografias especuladas como documentos que ele busca as informações, esse é o principal sentido documental.

Ainda, o que torna mais instigante nessa premissa do que é o documento da dança, na condição de observação de registros coreográficos, é que as informações são inesgotáveis, e tudo dependerá do ponto de vista de quem estuda esses documentos. Quando o registro torna-se material, para que se possa consultar, é denominado como um documento, para que seja analisado, verificado, interpretado e confrontado, porém, lembrando que jamais será uma proposta objetiva de realidade. Os documentos, por meio de quem o vê, serão uma possibilidade de uma ação reflexiva, presente com a interação subjetiva de si. Mesmo lembradas por diferentes documentos, sempre estarão vinculadas ao presente, pois estão em constante recriação. Nessa constância, a memória tem seu lugar e o esquecimento é forma de arquivar apenas o que temos como valor, uma escolha do que lembrar.

Como *release* presente nos materiais, evidencia-se que a proposta parte do artista visual e de seu material, o que instiga Cristian a revisitar sua história-memória, por materiais coreográficos (obras e/ou coreógrafos). Justamente por suas escolhas enxergamos o viés de pensamento de Cristian Duarte, de suas experiências e do valor de suas referências. Mas nem tudo foi tão simples. Cristian Duarte relatou primeiramente a sua dificuldade em trazer para o diálogo suas 100 referências, seus *Hot Choreographers*, alegando não estar confortável, em um primeiro momento, com as necessidades impostas por uma lista. Mas eis que ela surge...

#### 4.6. LISTA/L ISTA/LI STA/LIST A/LISTA/ L I S T A/~~LISTA~~

Além do apoio das “*Hot Contribuições*”, Rodrigo apresentou o livro “*A Vertigem das Listas*”, de Umberto Eco (2010), que trata da relação ética, artística e política, por meio de suas escolhas. Cristian passou a trabalhar com menos ansiedade ao perceber que, mesmo criando listas, as escolhas trariam para a visibilidade o que foi escolhido, mas a invisibilidade também estaria lá, ativando novas subjetivações, novos modos de vida, naquele momento. Conforme a fala de Cristian,

quando a gente faz uma lista, é interessante que ela também revela tudo o que fica de fora. Eu adoro essa. Não é dito assim, tudo o que fica de fora você lê, ela te faz uma lista, tem a capacidade de ter nela assim, esses eteceteras, essas coisas que não estão ali, mas que existem. E eu acho que isso me ajudou bastante, até para lidar com esse tempo, desse recorte e com essa provisoriade que as coisas têm, né? Porque logo um ano, dois anos depois, eu já teria mudado algo, eu teria feito outras escolhas, muita coisa teria mudado (DUARTE, 2022).

Observando o desejo de lista, Cristian iniciou com muitas dificuldades, para a reverberação entre lista e forma. Eco (2010) cita uma frase que parece demonstrar o interesse pela materialidade de sua proposta, que acaba por situar as relações artísticas contemporâneas. Ele faz uma referência à cidade de Los Angeles, como uma cidade de etecetera: “antes de uma cidade-lista, uma cidade-forma” (p. 38). Nessa possibilidade, a lista está na proposição das memórias de Cristian, mas com relação às suas escolhas e às materialidades que se expõem partindo de um documento. Eu talvez pensaria, antes de coreografias-lista, coreografias-forma, pelas diferenças nas materialidades coreográficas.

Conforme Eco (2010), as listas modernas e pós-modernas podem deter entidades que contam com algum grau de parentesco ou semelhança, reunião de coisas desprovidas de relações recíprocas, com uma enumeração caótica, ainda pode ser o que agrada o autor, em um monólogo interior.

O artista que tenta elaborar uma lista, mesmo parcial, de todas as estrelas do universo quer, de certa forma, fazer pensar nesse infinito objetivo. O infinito da estética é um sentimento que resulta da finita e perfeita ‘completeza’ da coisa que se admira, enquanto a outra forma de representação de que falamos sugere o infinito quase fisicamente, pois ele de fato *não acaba*, não se conclui numa forma. (ECO, 2010, p.17).

No *site* de Cristian Duarte, a citação justifica brevemente a série de eteceteras que transitam na peça. “*The Hot one Hundred Choreographers* busca uma experiência de troca entre lista e forma, que não garante lugar fixo ou valoração por números do seu

conteúdo. A peça recorta ao mesmo tempo que solicita uma série de eteceteras ao transitar por um turbilhão de referências fragmentadas”. (www.cristianduarte.net).

As materialidades foram tensionadas e subvertidas, indicando como a proposta dos coreógrafos importa. Essa lista caracteriza-se por objetos de um mesmo contexto, mas confere a proposição do que está visível, como também relata o que não está lá. A ideia de coreografia, que surge nesse processo documental, apresenta-se como registros escolhidos por Cristian Duarte, em sua proposta que reverencia e traz para o diálogo os coreógrafos que ele considera *Hot*.

Como Rancière (2010) também exprime, a peça que trata, ou deixa de tratar de algo age criticamente sobre o que está visível e o que não está. Aqui se afirma a política da arte, por consequência da coreografia, como potência de ação geradora de mudança. Com constantes contaminações, as artes da dança ainda demonstram-se por sua transitoriedade. Existe no trabalho de Cristian um respeito pelas escolhas de 2011, mesmo que explicitadas de forma diferente, cada vez que apresenta.

Assim, já de não imaginar uma lista numerada de 1 a 100, mas entender que quando você coloca, quando você recolhe, agrega, faz essa pressão de vai buscando e colocando as coisas na tua frente. Já tem ali e começa a criar algum sentido e uma característica para aquilo que você está recolhendo. Quais são as coisas que mais foram, as coisas que me levaram, que foram me empurrando a ser um artista da dança? Então, a lista foi ampliando assim de possibilidades. Saiu assim do escopo que eu entendi na época de coreógrafo só. E foi para música pop, para o Bruce Lee (DUARTE, 2022).

Essa materialidade busca uma organização não linear, poética que acabou deixando Cristian mais tranquilo em suas escolhas. Afinal, pode-se alegar que não temos como enumerar alguma coisa que escapa de nosso controle e dominação. Tanto a proposta da cena como na proposta do *website* de Cristian Duarte existem 100 células criadas, em um processo documental. Essa recriação surge na observação dos vídeos e contaminações ocorridas em sua vida, dando-lhe a oportunidade da construção de uma lista com memórias, sem ordem de valor.

Os coreógrafos que ele reverencia, e que são suas referências, foram reconhecidos pela sua possibilidade de contaminação de forma inestancável na história da dança por meio de sua capacidade de criar diferentes materialidades corporais, que se tornaram memes culturais identificáveis até hoje no meio da dança. Com certeza, Cristian Duarte também o fez, considerando como documento os corpos e os gestuais motores (com suas

diferenciações, às vezes sutis) estudados profundamente, observando as obras de cada coreógrafo, entendendo as reverberações em seu corpo.

Independente disso, Cristian cria suas singularidades e suas teias, provindas desse estudo, denominando-o como um sujeito encarnado, que tem suas impressões, emoções e sentimentos embolados à sua percepção sobre cada obra, cada coreógrafo e cada corpo que dança. Assim, a materialidade presente na dança assume como foco o corpo que dança, seus gestos motores, formado de movimentos selecionados para permanecer, ser reconhecido como sendo daquele corpo.

Justamente por essas diferentes materialidades exploradas pelo coreógrafo e intérprete, que de forma não linear se demonstram na peça, trago aqui alguns exemplos de como Cristian Duarte explorou os documentos e apresentou-os no trabalho, em sua lista. Na figura 11 apresento a Peça “Árvores” de Clarice Lima, um dos documentos que estão presentes no website de Cristian Duarte como estudo.

Na figura 12 demonstro o momento em que creio que Cristian demonstra seu movimento embasado em Clarice Lima, presente na sua lista documental coreográfica. “Árvores, da artista Clarice Lima é uma performance onde artistas com longos vestidos ficam de cabeça para baixo até o limite de suas forças. As pernas, na forma de troncos de árvore e suas copas (vestidos) relatam um desejo de permanência, invertendo o espaço e questionando o tempo. Até quando o corpo aguenta?”.



Figura 11: Espetáculo Árvores, da artista Clarice Lima  
Fonte: Mandala – Website [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)



Figura 12: Cristian Duarte em *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*  
Fonte: Website - [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)

Observa-se que o que vai para cena é o estudo do documento sendo executado pelo corpo de Cristian à partir das informações concebidas, do diálogo com a obra que serviu como documento. Na figura 13 e 14 observa-se a semelhança pelo gesto explorado: do *moonwalk* ou *backslide* que é um movimento do *popping* em que o dançarino se move para trás, enquanto parece caminhar para frente. Foi reconhecido depois que Michael

Jackson apresentou na TV, em 1983. Michael identificou o *backslide* com o nome de *moonwalk*<sup>60</sup>.



Figura 13: Michael Jackson/ *moonwalk*.  
Fonte: Mandala no website [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)



Figura 14: Cristian Duarte na peça *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*.  
Fonte : website [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)

---

<sup>60</sup> <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/moonwalking>

Considerando movimentos identitários da dança, em fricção com seu corpo por meio de imagens, Cristian Duarte traz para a peça *The Dying Swan*<sup>61</sup>, uma composição que reverencia e entrega pequenos rastros de seus *100 Hot*. Na figura 15 e 16 observa-se a semelhança desse momento em duas diferentes peças e contextos desse ballet criado em 1905, coreografado por Mikhail Fokine.



Figura 15: *The Dying Swan*, de coreografia de Mikhail Fokine  
Fonte: Mandala *website* – [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)



Figura 16: Cristian Duarte na peça *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*  
Fonte : *website* - [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)

<sup>61</sup> É uma metáfora para o fim da nossa existência, para o fim de todos os ciclos que passamos durante a vida. O solo de ballet protagonizado pela grande bailarina Anna Pavlova nos ensina que, a cada instante, devemos morrer, e deixar morrer aquilo que já não tem mais sentido dentro de nós: <https://www.youtube.com/@EscolaBolshoiBrasil>.

Um dos coreógrafos que Cristian Duarte traz em sua lista é o francês Xavier Le Roy que tem em seu trabalho influências da ciência, da arte performática e da dança contemporânea. Em sua peça *Self Unfinished* (1998), Le Roy relata uma metamorfose em uma criatura híbrida que é parte máquina, parte alienígena, parte humana. Le Roy procura criar uma ilusão que alega ser perturbadora<sup>62</sup>.



Figura 17: *Self Unfinished* (1998)

Fonte: Mandala *website* – [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)



Figura 18: Cristian Duarte em THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS

Fonte : *website* ([www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net))

---

<sup>62</sup> <https://www.xavierleroy.com/>.

Uma das mais importantes figuras da dança no século XX que Cristian dialoga em seu trabalho foi da coreógrafa Pina Bausch, que dirigiu *Café Müller*, estreado em maio de 1978. Foi considerado uma das encenações mais importantes, pela sua presença em cena e pela relação emocional que, conforme Rios (2018, p.96) demonstra a “impossibilidade do encontro com o outro e da materialização do amor, o desamparo, a solidão e a melancolia. *Café Müller* é tristeza, desilusão, desesperança, canto de lamento cheio de beleza sublime”.



Figura 19: *Café Müller* de Pina Bausch

Fonte: Mandala *website* – [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)

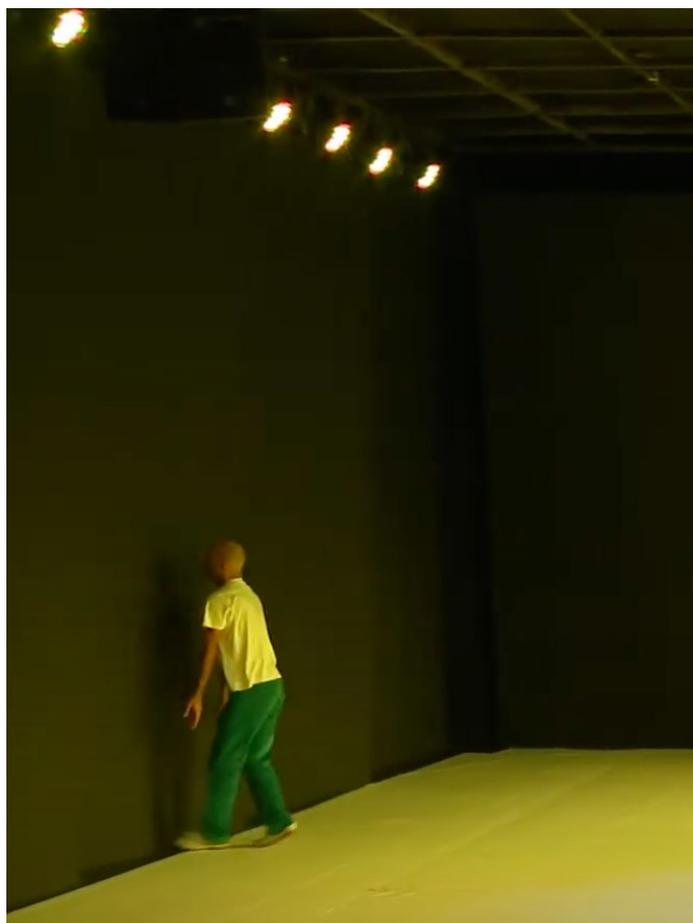


Figura 20: Cristian Duarte em *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*

Fonte : *website* ([www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net))

Cristian trouxe para seu diálogo o reconhecido bailarino e criador Nijinsky, que foi considerado um bailarino exemplar pelos seus saltos e formas diferenciadas de dar sentido aos movimentos. Teve, em sua trajetória, influência das danças orientais. Uma de suas falas justifica seu pensamento: “Dançarei apenas porque isso me possibilita expressar minha personalidade. Quero ser uma personalidade para cumprir minha missão. Minha missão é a missão de Deus. Minha loucura é o meu amor pela humanidade. Não quero a morte dos sentidos. Sou aquele que morre quando não é amado”. (Vaslav Nijinsky).

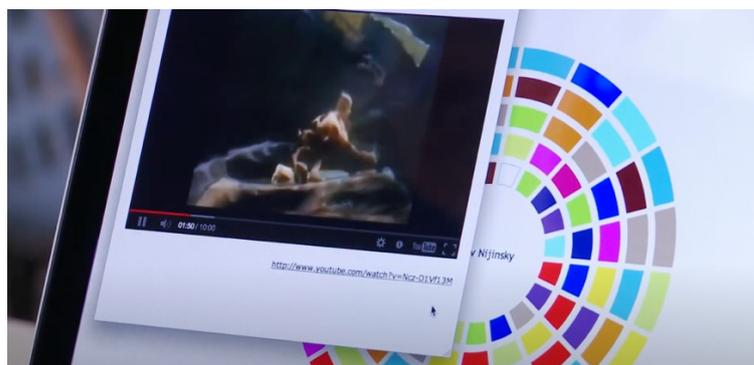


Figura 21: A cena de Vaslav Nijinsky  
Fonte: Mandala *website* – [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)



Figura 22: Cristian Duarte em THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS  
Fonte : *website* ([www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net))

Para Cristian, uma das grandes influências foi de *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, pois foi a primeira apresentação da coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, que estreou em 1982.

De Keersmaeker usa a estrutura da música de Reich para desenvolver um idioma de movimento independente que não apenas ilustra a música, mas também adiciona uma nova dimensão a ela. Tanto a música quanto a dança partem do princípio da mudança de fase através de pequenas variações: movimentos que inicialmente são perfeitamente sincronizados gradualmente começam a escorregar e deslizar, resultando em um engenhoso jogo de formas e padrões em constante mudança (<https://www.rosas.be/en/productions/361-fase-four-movements-to-the-music-of-steve-reich>).

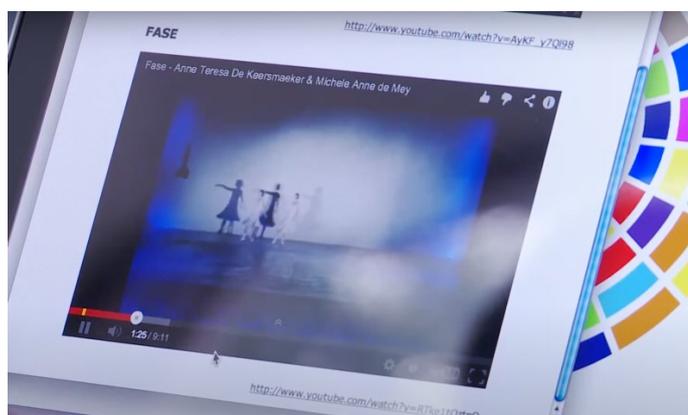


Figura 23: Fase de Anne Teresa De Keersmaeker  
Fonte: Mandala *website* – [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)

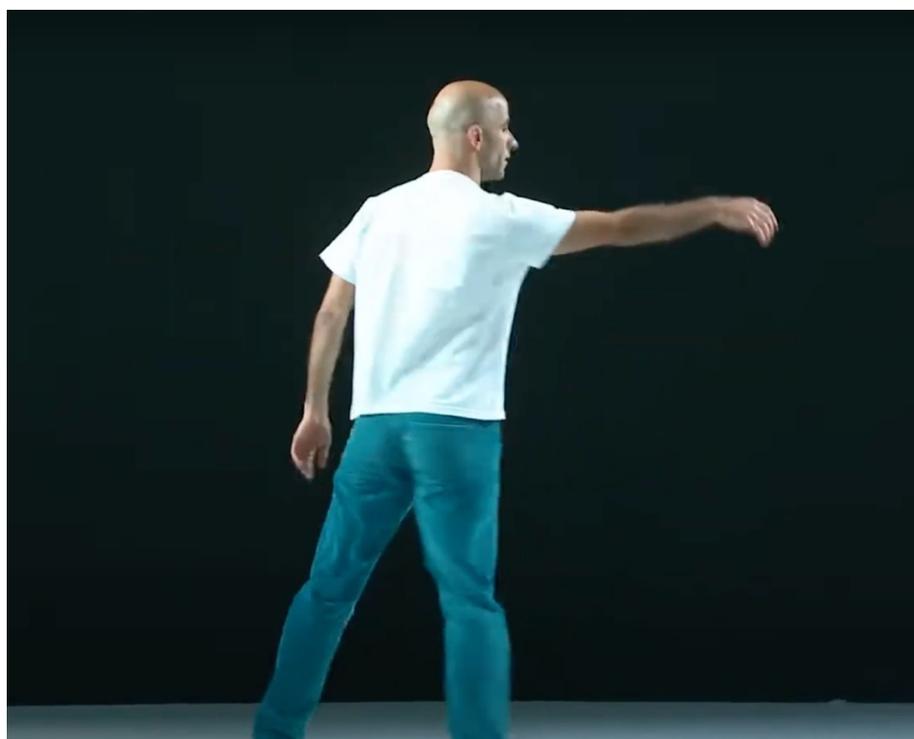


Figura 24: Cristian Duarte em THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS  
Fonte : *website* ([www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net))

Cristian se aproximou, em sua busca pela sua lista, da performance de dança *Extra Dry*, onde o dançarino é acompanhado por seu duplo. Criam-se fronteiras invisíveis, existindo a ação e a resistência dela própria. Como lidar com as limitações foi uma das indagações do trabalho coreografado por Emio Greco, que teve sua estreia em 1999.



Figura 25: Extra Dry, de Emio Greco

Fonte: Mandala website – [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)



Figura 26: Cristian Duarte em THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS

Fonte : website (www.cristianduarte.net)

São tantas as informações articuladas por Cristian Duarte que a fonte é inesgotável. Existe uma vontade de lembrar e revisitar cada pequena referência, estudando a história da dança que hoje trilha seus caminhos contemporâneos. Mas além dessa proposta, Cristian pretendia demonstrar como seu corpo respondeu na interação com esse caldo cultural da dança. Seu corpo em ação e escolhas, em um momento que ele descreveu como manobras.

#### 4.7. *Manobras*

Cristian Duarte evidencia suas referências contemporâneas, valorizando as “*lacunas, distorções, transformações e impossibilidades da experiência que o trabalho propõe*”. Trabalha com a proposta de estar no entre-lugar em relação às linguagens abordadas, utiliza-se da performance - para criar e articular como apresentação - como principal aspecto da criação e relaciona corpos ficcionais e não ficcionais em cena. Nesse contexto, a proposta da cena reflete sobre as diferentes possibilidades de ser, como diferentes frestas performativas, em improvisações, sem bordas estabelecidas, existentes e demonstradas na atualidade como um processo contínuo de fragmentos sobre si mesmo. Ele denomina esse entre-lugar (BHABHA, 2006) como manobra:

As manobras, na verdade, que eu fui entendendo, surgiram assim. Foi um dos primeiros problemas. Problemas no bom sentido. O grande motivo da... do solo, da existência dele, foram essas manobras. A passagem de como eu funciono passando de uma referência para outra. Existe algo que acontece ali, nessa escolha e nas conexões, associações, manobras mesmo, que eu vou fazendo, que também revela que eu acho que é o mais precioso no solo, que é esse lugar de mostrar um corpo pensando. Até a Helena fala muito bem disso, o pensamento do corpo (DUARTE, 2022).

Em alguns momentos, fica evidente de que obra ele está tratando. A presença e o virtuosismo contemporâneo de seu corpo, isto é, uma possibilidade de trânsito e de escolhas no ato da cena, demonstram sua capacidade de dar continuidade ao que é extremamente transitório, o ato do corpo pensando que ele definiu como manobras. Como cita Katz (2014), existem várias possibilidades de olhar para essa proposta, uma delas é a diversidade de materiais e o cuidado com cada gesto para que não mude sua tonalidade.

Essas manobras fazem com que o fazer dramaturgico se crie sem uma ordem narrativa pré-existente, uma espécie de mosaico, ou colagem que não se define pelas partes, nem pelo todo coreográfico, mas pela contaminação dos elementos que estão aparentemente sem conexões, que, no entanto, criam uma ideia de sentido pela subjetividade e ação do

corpo de Cristian, quase em saltos temporais, ou quânticos. Ele, ao mesmo tempo, aproxima as informações dos documentos, como também acaba por desmontar modelos esperados, certas regras e princípios estéticos, como por exemplo em conjunções dissonantes temporalmente, quase em saltos temporais ou quânticos.

Para Cristian esse é o ápice do solo, por justamente mostrar a fragilidade de um corpo dançante, que pensa e seleciona, explicita, interfere na cena, podendo inclusive demonstrar o que tem de mais complexo para o artista: o retomar das referências não ordenadas, a materialidade que ele imagina demonstrar e por vezes o fracasso. Sua relação com as obras, por contaminações e sem atos valorativos comparativos, fica evidente quando ele entende sua proposta como um DJ. Katz (2000), foi citada por Cristian, quando trata do conceito de coreógrafo, ou de um bailarino/intérprete contemporâneo como um DJ, como um misturador autoral de materiais preexistentes.

Cristian alega sua tentativa de um bailarino como um *disc jockey* (DJ)<sup>63</sup>, citado por Katz (2000), mas ainda mais, ser um *body jockey* (BJ). Ele usa sua voz, seu rosto, seu corpo pensante e pulsante em diferentes momentos nos conduzindo pela trajetória por ele criada como colagens, mosaico, *mashup*, bricolagem [...]. Excesso de informações que demonstram a aproximação com a cultura *pop* com características da *pop art*, como a ideia de bricolagem, quando unimos diferentes peças e coreógrafos, pois há uma reflexão sobre esse caldo cultural.

Se o espectador não reconhece os coreógrafos, ou obras, mas entende sobre a história da arte, consegue ler algumas situações em que as coreografias-documentos explicitam vertentes expressionistas, modernas do início do séc. XX, contemporâneas; além disso, com perspectivas sociais e políticas de cada contexto, pelo tipo de movimento e de materialidade escolhida. Em momentos fluidez e leveza, em outros, um punho que cerra, uma queda que impacta, movimentos de *swing* com o quadril, posturas do tronco, imobilidade, expressões faciais, muitas escolhas que identificam resistências e (re)existências em cada momento histórico. Aqui o caótico é justamente a chave para a horizontalidade de poder e a engrenagem da memória.

A estética da cultura pop tem uma alta capacidade de se adaptar, em diferentes versões sem que possamos falar de um “original” na arte. Nesse caso, Cristian realmente não cai na cilada de uma cópia, justamente, cria esse vínculo com o pop em relação aos

---

<sup>63</sup> Em português, disco jôquei. O mais comum é usar a sigla. Um DJ é um artista responsável por transmitir música na rádio, televisão ou em qualquer local onde se ouça música boates, discotecas, etc., quase como um curador, escolhendo seu *set musical*.

diferentes documentos e suas mixagens. Como salientado anteriormente por Cristian, a ideia de mixagem, de um bailarino com DJ, do *Body Jay* (BJ); o termo *mashup* que é ou mesclamusical é uma canção ou composição criada a partir da mistura de duas ou mais canções preexistentes, influenciaram muito sua criação.

A Pop Art já tentava, desde os anos de 1960, diminuir a lacuna entre as chamadas baixa e alta cultura, usando elementos da chamada cultura de massa. Sua ideia era reutilizar imagens da sociedade de consumo (de marcas industriais a celebridades), chamando a atenção do espectador para sua qualidade estética e poder de atração, fazendo ampliações ou variantes cromáticas. Não se trata tanto de uma crítica ao consumismo, nem à cultura de massa em si, mas, sim, um comentário que tenta resgatar a função da arte como participante do dia a dia do ser humano, dando significado à existência humana contemporânea, à vida da maioria.

Estamos mergulhados em um ambiente marcado pela cultura pop. Ela está presente em nossos rituais cotidianos, nos acompanha nos momentos de alegria e de tristeza, levanta questões éticas, traduz algumas experiências individuais e coletivas, coloca na tela, ou na letra de uma música, sentimentos que às vezes não reconhecemos em nós mesmos ou não imaginávamos que pudessem ser compartilhados. (MARTINO, 2017, p. 14).

Logicamente, não podemos ser ingênuos na importância dessa relação, pois existe sempre lugares não mapeados, trazendo influências que hoje estão abertamente expandidos. Seu caráter é a hibridização, visto que ocupa um espaço entre outras formas de cultura com as quais dialoga, sendo sempre uma característica artística, política e social. Afinal, a política envolve questões de poderes, de identidades, territórios, sendo que questionar o que é o gosto, as ideias, os significados e estilos de vida podem ser vistos no trabalho de Cristian Duarte. Em linhas gerais, a cultura pop é um tipo de produção simbólica que consegue transitar por diversos meios.

Coreograficamente, essas fragmentações articuladas em tempo real, demonstram o momento transitório e de escolhas, como no *website*, em uma mandala. Cada vez que você entrar nesse *site* os coreógrafos/obras estarão em lugares diferentes. O que se mantém são apenas as cores de referência. Aqui se observa o cuidado na proposta em relacionar todo o material do projeto com uso de disparadores semelhantes em todas as condutas que fazem parte de um fazer dramaturgico.

Conforme o que se observa, a noção de utilizar registros como disparador para uma prática artística pode ser uma relação já conhecida, porém utilizar-se da própria área de estudo para esse fim parece chacoalhar com outras possibilidades. Em um viés pedagógico,

como salienta Katz (2014) que: “*The Hot One Hundred Choreographers* poderia ser transformado em material didático para arejar o ensino da dança aqui e em muitos outros lugares”, com referências importantes e extremamente distintas.

Em um viés político, em um mix coreográfico, sem estatutos de poder, questionando- nos sobre nossa forma de olhar a dança (ou a vida?). Lepecki, Agamben e Machado Neto apresentam uma perspectiva de que o tipo de dispositivos, aqui denominados como disparadores, como eles operam implicará escolhas estéticas e políticas. No *website*, as palavras de Cristian relatam o que a peça propõe.

Esta peça não é uma representação de trechos coreográficos de outros artistas, trata-se de um recorte das tendências artísticas que me acompanha(ra)m. Minha tentativa é a de desvelar como o corpo em movimento negocia com seu próprio repertório e memória. Uma arqueologia cinética da minha formação em dança. Além disso, o espetáculo é também um convite aberto ao público para me acompanhar neste ‘jogo’, ativando seus próprios repertórios e percepções. Estou mais interessado nas lacunas, distorções, transformações e impossibilidades da experiência que o trabalho propõe”, explica Duarte ([www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)).

#### 4.8. ÂNCORAS

Cristian alega a presença de âncoras do trabalho, isto é, algumas ancoragens eficientes que permitem o início e o final da peça com propósitos mais definidos. Importante frisar que mesmo não tendo conhecimento de vários coreógrafos, a trilha musical instiga e auxilia em seus recortes como possibilidade de pistas do que surgirá em algum momento, ou do que lá está. A trilha também pode ser uma forma de ancoragem, mas não para que se assumam a conjunção coreográfica. Uma das âncoras define o início da proposta com a referência de Isadora Duncan, inclusive com a trilha original do vídeo.



Figura 27: A dança de Isadora Duncan

Fonte: Mandala *website* – [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)



Figura 28: Cristian Duarte em THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS  
Fonte : website ([www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net))

Ele demonstra nas âncoras uma organização prévia, em função de disparadores estratégicos que utilizou, principalmente no final do trabalho, já que existe presença de materiais cênicos em cena.

Ali o final, o único momento que entra objeto, né? Porque uma das perguntas também vai ter porque tinha muitos trabalhos que tinham objetos muito, muito da lista, mas eu tinha decidido que era só um movimento só e que se fosse objeto, transforma em movimento. Mas quando eu pensei no da Marta, é essa junção, porque ali da Marta [Soares] tem três referências juntas, quatro é a Marta. O Miguel Gutierrez, com o pedal que ele acumula. Ele só é o Dirty Dance ou I've had the time of my life. E a minha história também com glitter, né? Então eu me coloquei ali dentro dele com glitter. Já era um elemento, um objeto que eu, estava usando em muitos trabalhos. E aí? Eu queria, eu sabia que eu queria isso. No final também falei assim: nossa! preciso agradecer, vai de agradecer esses. E aí foi quando surgiu a ideia, tivemos My Life and I too e o da música eu falei: nossa! perfeito, eu quero colocar isso e achar como fazer né? Porque eu sabia que tinha que dar essa camada. Assim podia dar uma poética pra essa coisa da memória, coisa de de entender a minha abordagem, o meu olhar sobre, sobre esse trabalho e sobre essas referências (DUARTE, 2022).

Quando Cristian cita Miguel Gutierrez, ele se refere ao trabalho com a pedaleira, porém, em 2017, Miguel Gutierrez cria uma proposta chamada SADONNA, feita por músicas de Madonna de forma melancólica.

SADONNA é exatamente o que parece: versões tristes de canções de Madonna. Neste projeto musical, o coreógrafo Miguel Gutierrez mostra quão pequena é a distância espiritual entre o astro pop internacional, que cresceu em *Bay City, Michigan*, e ele mesmo, um artista itinerante experimental internacional que cresceu em Colônia, Nova Jersey. Apoiado pelos SLUTINOS, os *Sad Latino Boys Back Singers*, *SADONNA* extravasa o melancólico pedido de ajuda escondido nas letras edificantes de Madonna (<https://www.miguelgutierrez.org/>).



Figura 29 – Cristian Duarte em cena que teve como documento o trabalho de Miguel Gutierrez.  
Fonte: Fonte : website ([www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net))

Na última cena Cristian Duarte reverencia a potente artista brasileira Marta Soares, partindo do trabalho denominado *Vestígios*.

Em *Vestígios*, uma instalação coreográfica de 2010, Marta Soares pesquisou os sambaquis de Santa Catarina, formados por dunas que mudam de local e, de vez em quando, revelam corpos fossilizados dos índios sepultados lá. Ela se coloca deitada sobre uma mesa e cobre seu corpo com muitos quilos de areia. O vento de um ventilador posicionado aos pés da artista assopra os grãos e seu corpo imóvel é revelado aos poucos. No início, vemos somente seus pés, mas ao longo da uma hora de duração da peça todo o seu corpo é mostrado, mesmo que a artista continue de cabeça para baixo, respirando por um engenhoso buraco na mesa. Somente suas costelas se movem lentamente. Segundo a autora, aferir autoria coreográfica à areia, um elemento não humano, não consiste em tentativa de humanizá-la em processo de identificação. Emprestando ideias de Donna Haraway, Daltro afirma que “não só humanos, mas também não/humanos coreografam” (2017, p. 25) — como se houvesse uma forma de inteligência nos movimentos da areia assoprada pelo ventilador da instalação.



Figura 30: Vestígios, de Marta Soares

Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=s7\\_vdMEFudw](https://www.youtube.com/watch?v=s7_vdMEFudw)



Figura 31 : Cristian Duarte em THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS

Fonte : website ([www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net))

Enquanto o público vibrava ao reconhecer, vi Marta Soares em cena. Cristian respondeu que era uma homenagem importante. Uma referência de grande apreço.

É uma homenagem para ela. Eu tinha medo. Na estreia eu falei assim: Vai que a pessoa não entende, acha que eu estou, mas não. Ali o final, o único momento que entra objeto, né? Quando eu pensei no da Marta [Soares], é essa junção, porque ali da Marta tem três referências juntas, quatro é a Marta (DUARTE, 2022).

Logo em seguida dessa cena, Duarte desce do palco com a trilha que ele canta e grava, permite que o tempo passe, sentado na plateia. Depois de três minutos Cristian volta para desconectar o áudio. Acontece o *blackout*. Como já citado anteriormente, ele termina de forma muito respeitosa com suas referências. Os rastros permanecem em quem assiste.

Justamente pensando sobre essa ótica, a expansão da característica documental é verificada, não é porque antes não aconteciam, mas porque hoje há mais estudos, tecnologias, informações e até necessidade de rupturas com propostas fronteiriças entre ficção e realidade. Cristian sentiu a importância de seu repertório, e de como observar esses documentos. Parece que estamos no auge do que já era previsível quando o trabalho foi concebido. Cristian foi convidado para dançar esse trabalho ainda em 2023, sendo uma das propostas que esteve no Panorama Festival de 2023.

A crítica de Katz (2014) argumenta relações importantes sobre essa peça:

A proposta é brilhante na maneira encontrada para discutir, por exemplo, modos de ver dança no mundo youtubesco no qual estamos mergulhados, no qual nos treinamos diariamente a nos satisfazer com quatro minutos de informação sobre obras que duram 10, 15 vezes mais tempo. Ou para nos levar a perceber quanto estamos imersos no tempo do consumo, lidando com a informação como se ela fosse um *software* a ser usado e logo descartado, para ser substituído por uma versão mais nova. (KATZ, 2014. Jornal Estado de São Paulo).

Pelo momento em que vivemos, as telas estão modificando as atitudes humanas, agravando-se com a presença da crise sanitária vivida desde 2020. Os usuários das telas demonstram-se mais intolerantes, ansiosos, menos altruístas, a tomada de decisão é rápida e o distanciamento virtual permite uma forma escusa de proliferar achismos nas redes. Se não gosto, cancelo. São esses corpos que agora fazem parte dessa discussão. Para Dawkins (1976) e Katz (2022), toda informação tende a replicar e virar corpo, quando em contato com o indivíduo. Nessa perspectiva, quando decisões em frente às telas são tomadas, sejam elas de cancelamento, desligamento, xingamentos - as sensações vividas são rápidas, com muitas informações, hiperativas e transitórias - a possibilidade é de que a atuação *off line* aconteça da mesma forma, em outras circunstâncias da vida, isso é irreversível. Justamente nesse viés, a definição da cultura karaokê, por Ugresic (2011), traz consigo o que não preza o

conhecimento adquirido, a continuidade e a memória cultural. Ela demonstra uma “orquestra vazia” de quem mesmo não sabendo cantar, e sem conhecimento, adere ao canto apenas pelo desejo.

Nesse aspecto, aderindo à nossa metáfora primitiva do karaokê, a Internet pode ser entendida como um megakaraokê, um lugar com milhões de microfones e milhões de pessoas correndo para pegar o microfone e cantar sua versão da música de outra pessoa. De quem é a música? Isso não é importante: a amnésia é, ao que parece, um subproduto da revolução da informação. O importante é que todos cantemos. (UGRESIC, 2011, p. 16).

Observando a metáfora da cultura karaokê, as relações vão transformando a possibilidade de presença de adversários, que são indivíduos com quem discuto, ouço e aprendo e continuo na escalada de uma competitividade frenética. A internet poderia, então, ser vista como a realização de desejos individuais, de uma sociedade fragmentada.

Conforme Cristian, existe uma grande modificação em relação ao tempo e aproveitamento dos discursos, nas relações com os aprofundamentos. Em entrevista, ele declara:

Então eu acho que tem bastante, bastante coisa para conversar nesse sentido, de como a gente tá há já muito tempo pautado por essa fragmentação, olhando coisas incompletas. Isso na formação de todo mundo, de todo mundo. Eu sou da época do VHS, então tinha aqui, lá no Nova Dança a gente tinha uma videoteca que a gente só conseguia os trabalhos, o VHS, então a gente assistia a ele inteiro. Não tinha isso de assistir a pedaço. Hoje em dia a gente. Pedaço. Cinco minutos. Tá bom, já vi, né? Parece que já viu. E eu diria até problemático. Às vezes se sente, às vezes quase autorizado a dar uma opinião sobre cinco minutos de um trabalho de 01h00 (DUARTE, 2022).

O advento da internet acabou salientando algumas relações que foram ainda ampliadas depois de 2020. Corpos impacientes, que se tornam mais intolerantes, mais ansiosos e que não se permitem frustrar. Um corpo que vive em uma “Sociedade do Cansaço”, conforme Byung-Chul Han (2017, p. 45): “O *animal laborans* pós-moderno não abandona sua individualidade ou seu ego para entregar-se pelo trabalho a um processo de vida anônimo da espécie. Visto com precisão, o *animal laborans* pós-moderno é tudo menos animalesco. É hiperativo e hiper-neurótico”.

Possivelmente a fragmentação, principalmente nas telas, mas também já fora delas, trazem uma criticidade importante do trabalho. Nessa premissa, qualquer proposta artística não deve ser encarada como uma proposta narcisista, e, sim, deve-se observar um cuidado com o individualismo que fala em seu nome apenas, não considerando o que é comum, da ordem do coletivo. Como indica Katz, “Até onde vai o piloto automático da competição: o beijinho no ombro que cada qual se confere ao ir reconhecendo as obras a que se referem os

pequenos pedacinhos mostrados” (KATZ, 2014). Precisamos estar alerta e reivindicar nosso lugar enquanto atuantes da dança, para que a área se fortaleça como resistência e até como revolução para que possamos valorizar todos, sem exceção, com atos mais reflexivos sobre nossa memória e nossas referências. Tratar de memória é falar de si e de outros, nesse caso não preconizando os estados privados, mas explorando relações significativas para a coletividade com movimentos Comuns, conforme citam Dardot e Laval.<sup>64</sup> Que os rastros permaneçam para serem bases para construções futuras.

## 5. CONSIDERAÇÕES

Após identificar o processo de Cristian Duarte, observa-se a importância das experimentações, das vivências em propostas de dança que beiram metodologias preexistentes e a perspectiva de novas estratégias compositivas. Quando a ênfase está no corpo de quem cria, a história de vida e de dança desemboca em uma práxis importante, que aguça a percepção do artista para que consiga trabalhar em seus processos com suas escolhas, erros, fracassos, mudanças de rota, descobertas e acasos, sempre como disparadores de possibilidades.

Cristian corpou suas memórias da dança e indisciplinou as regras no sentido cronológico, hierárquico ou de poder. Ele é corpo artístico, social e político com todas suas informações e contaminações que se desdobram em uma criação em que ele resolve demonstrar, de uma forma bastante singular, os documentos utilizados para a (re)criação. Nesse sentido, a (re)criação resultou em *The Hot One Hundred Choreographers*, em que Cristian Duarte escolhe sua lista de referências, mas não como quem organiza uma lista de forma cronológica ou numérica. Ele traz consigo a ideia de uma lista poética que discute a materialidade como algo que também relata o que não está lá. Seus Hot 100 são suas referências diretas, algumas indiretas como desejo e outras reconhecidas pelos vídeos. Entre todas, o que se identifica é o devorar de cada coreógrafo, na recriação de uma terceira

---

<sup>64</sup> Para os autores, a revolução do comum apresenta-se como um processo democrático, plural e construído coletivamente, em que sua efetivação acontece por meio da práxis instituinte e mantém-se a partir do governo democrático do comum. Essa concepção de revolução conta com estreita relação com o pensamento de Hannah Arendt e dos autores vinculados à corrente do socialismo associacionista, que vai de Proudhon a Cornelius Castoriadis, passando por Jean Jaurès, Maxim Leroy, Mauss e Gurvitch. Para Castoriadis (*apud* DARDOT; LAVAL, 2017, p. 611), “revolução não significa nem guerra civil, nem derramamento de sangue. Revolução é uma mudança em certas instituições da sociedade em curto espaço de tempo”. Esse é o entendimento dos autores a respeito da revolução do comum.

informação coreográfica, um corpo-coreografia originário de um processo documental de memória, que obviamente sabemos ter seu discurso pelo que escolhe lembrar e esquecer.

Cristian partiu de um processo de pesquisa autobiográfico e biográfico, coletando suas referências e interagindo com elas, sabendo que sua perspectiva não era apresentar trechos das obras. O que ele valorizou foi a contaminação que cada coreógrafo, que cada registro reverberou em seu corpo, para que o diálogo com esses documentos acontecesse. Nesse âmbito, traz para a cena células por ele criadas que, além de biografizar, mostram sua história, sua autorreferência.

Contemporaneamente, Cristian permitiu um habitat de integração entre os Hot 100..., ao gerar um ambiente caótico e de escolhas em tempo real. Ali está um corpo pensando e resolvendo os diálogos por meio de manobras, isto é, improvisos que trabalham com transições entre diferentes propostas coreográficas de coreógrafos muito diferentes, de diferentes contextos, com ênfases expressionistas, românticos, modernos e contemporâneos. O corpo de Cristian parece lidar democraticamente e com muita segurança com essas manobras. Diria que é um corpo maduro, que estudou profundamente para esse momento-resultado.

Saliento a generosidade de Cristian ao investir em um fazer dramático como *The Hot One Hundred Choreographers*. Retomando a noção de "fazer dramático" como aquilo que envolve o que é processo da cena desde seu princípio até seu momento-produto, a ação e o verbo são imprescindíveis para que o corpo e a composição coreográfica se movimentem, por meio da experiência vivida. Tudo que está no âmbito do fazer terá uma informação evidenciada, mesmo que de forma diferente, em quem assiste. Pensar em um fazer dramático requer um espaço de diálogo entre as partes e o todo, no caso de Cristian entre o corpo e suas referências, performatividade e ficcionalidade, documentos coreográficos e memórias e entre muitas outras questões que se fazem presente.

Quando Cristian lida com documentos modifica a relação com o espectador. O pacto de memória e da cena está feito. A fruição será outra, a atenção será outra, e isso trará a quem assiste uma tentativa de estar no jogo das descobertas do que já existiu, de quem está nesse escopo de memória de Cristian. Na contemporaneidade, admitimos que a memória e o corpo estão em constante contato com inúmeras informações; assim, cada cena, de forma imane, terá que ser apreciada como tal, mesmo que ainda apresente carga semântica do que já existiu. Essas são características das artes da presença.

Importante frisar que mesmo não tendo conhecimento de vários coreógrafos, a trilha também instiga em seus recortes a possibilidade de pistas para observar as tessituras de um corpo apto ao inesperado, às mudanças virtuosas de uma perspectiva contemporânea. Além disso, o figurino que repercute nossas relações culturais, a iluminação que desvenda uma totalidade de um palco grandioso, mas que, com nuances, é utilizado de diferentes maneiras, salientando nosso tempo-espço como cidadãos.

Por fim, relato que, desde os primeiros contatos com Cristian, ele alega a importância da peça, mas aqui também me refiro ao website e a todo o processo que ele viveu, para que outros, inclusive, tenham vontade de se aproximar de suas próprias referências. Entendendo a importância que isso tem em nossos corpos, de forma a valorizar nossas singularidades em um processo de equidade, para amplificar propostas coletivas, reativas e de resistência ou revolução. Impossível assistir ao trabalho de Cristian e não ter interesse em olhar para o que vivemos, valorizando esses momentos para reflexões críticas, incitando aprendizados artísticos, sociais e políticos que constantemente precisamos repensar, como quase-corpos que somos.

Sabendo que essas memórias são (re)criadas, tentei encontrar as referências coreográficas que, em diferentes momentos, marcaram minha trajetória. Conforme o que já está evidente, a cidadania começa pelo corpo e a dança, como outras artes, pode e deve buscar tentativas dessa promoção de empatia e alteridade. Em uma visão positiva, de certa forma, a dança já vem explorando e aproximando-se gradativamente de relações políticas, no sentido amplo da palavra. Esse é um caminho que auxilia nossas perspectivas de futuro. A peça atemporal foi e ainda é um convite à importantes discussões, como a diferença da fruição de propostas documentais pela visibilidade, em sua materialidade, dos rastros de seus documentos, rastros que se recriam de novo, de novo. ao infinito.

Por último, fiz questão de buscar as minhas 100 referências de coreógrafos, com quem tive ou não acesso direto, para que ficasse registrado, para que, com isso, eu consiga entender minha própria história-memória. Trago aqui um mapa com os nomes dos coreógrafos, prestigiando ainda mais o que Cristian instiga em quem assiste a *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*.

Obrigada por ter sido afetada!

ISADORA DUNCAN  
LENA BAHULE  
RUBENS OLIVEIRA  
GUSTAVO CIRÍACO  
BÉJART  
KAZUO OHNO  
MONICA DANTAS  
NOVERRE  
PINA BAUSCH  
JOÃO FIADEIRO  
CARLOTTA ORTELLA  
MARCELO EVELIN  
YVONNE RAINER  
MIKHAIL BARYSHNIKOV  
JUSSARA MIRANDA  
LIA RODRIGUES  
DORIS HUMPHREY  
HENRIQUE RODOVALHO  
ALEJANDRO HAHMED  
VERA SALA  
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER  
MARY WIGMAN  
MÁRCIA MILHAZES  
ANETTE LUBISCO  
CLAUDIA MULLER  
NEY MORAES  
BOB FOSSE  
MARIUS PETIPA  
MICHÉLINE TORRES  
JÉRÔME BEL  
TRISHA BROWN  
KRIS VERDONCK  
PÉRCIO NEVES  
WIM VANDEKEYBUS  
MARCOS ABRANCHES  
LUIS FERRON  
WAGNER SCHUARTZ  
LENNIE DALE  
EVA SCHUL  
ANDER BELOTTO  
GABRIELA CARRIZO E FRANCK CHARTIER  
BRUNO BELTRÃO  
ISRAEL GALVÁN  
TOM LONDON  
VOLMIR CORDEIRO  
DEBBIE ALLEN  
STEVE PAXTON  
STEFANO DOMIT  
ALAIN PLATEL  
SANDRA MEYER  
MARIANA PIMENTEL  
FREDRIK RYDMAN  
ILSE GRUBER  
MAGUY MARIN  
MATEK SMITH  
LAVELLE SMITH  
PRINCE  
MENUDO  
PTA TORRES  
KURT JOSS  
MARLY TAVARES  
ISMAEL IVO  
MERCEDÉS BAPTISTA  
VERA MANTERO  
WILLIAM FORSYTHE  
OLGA RORTZ  
MARTA GRAHAM  
SIGRID NORA  
OHAD NAHARIN  
JAIR MORAES  
DENNY TERRIO  
ANGEL VIANNA  
JIRÍ KYLIÁN  
VASCO WELLENKAMP  
LUIS ARRIETA  
ADRIANA BANAN  
MICHAEL JACKSON  
WILLIAM FORSYTHE  
EDUARDO SEVERIN  
RICARDO ALVARENGA  
MARIO NASCIMENTO  
TINA LANDAU  
REGINA MIRANDA  
CARLOTTA ALBUQUERQUE  
FOKINE  
MÁRIKA GIDAI  
SANDRO BORELL  
XAVIER LE ROUX  
VASLAV NIJINSKI

Figura 32: Minhas 100 referências

Fonte: Próprio Autor

## 6. REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é o Contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Honesko. Associação Brasileira das Editoras Universitárias. Argos. Chapecó, 2009.
- ARFUCH, L. O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2010.
- AUSTIN, J. L. Quando dizer é fazer. Palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BHABHA, H. K. O Local da Cultura. 2ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BALDI, N. C. Por um Ballet Somático: Cartas sobre o aprender/ensinar balé clássico por meio das abordagens de Béziere e Laban/Bartenieff e do Construtivismo pós-piagetiano. Tese de doutorado da UFBA, Salvador, 2017.  
Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/23643> Acesso em 2021.
- BARDIN, L. Análise de conteúdo. Lisboa: Edições 70, 2000.
- BENSON, S., *Inscriptions of the self. em Jane Caplan (ed.), Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. Princeton, Princeton University Press, 2000.
- BENTIVOLGIO, L. Dialogando com Pina Bausch. In: Escena Crítica. Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB – Vol. 8, Ano 3 Dossiê Dramaturgia da Dança Publicação da Associação de Críticos Teatrais do Uruguai, 1991.  
Disponível em: <https://periodicos.unb.br> Acesso em 2021.
- BERNARD, M.. *De la Création Chorégraphique*. Pantin: CND, 2001.
- BERNSTEIN, A. A performance solo e o sujeito autobiográfico. Sala Preta, 1, 91-103, São Paulo, 2001. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103>. Acesso em 2020.
- BOURDIEU, P. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BORGES, B. S. “2 Mundos”: o corpo das palavras. Dramaturgia do Corpo com a Cia Muniz de Dança e Teatro. Dissertação de Mestrado em Performance Artística – Dança. Universidade de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, Portugal, 2016.  
Disponível em  
<[https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/11967/1/MPAD\\_Vers%C3%A3o%20Final\\_Barbara%20%281%29.pdf](https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/11967/1/MPAD_Vers%C3%A3o%20Final_Barbara%20%281%29.pdf)> Acesso em: 2018.
- CALDAS, P. GADELHA, E. (Orgs) Dança(s) e Dramaturgia(s). São Paulo: Editora Nexus, 2016.
- CALDEIRA, S. P. O lamento da Imperatriz: A linguagem em trânsito de Pina Bausch. A questão do espaço e a cidade na obra bauschiana. RJ. 2010. Tese Doutorado em Teatro. Programa de Pós Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do RJ (UNIRIO).

Disponível em:

<<https://docplayer.com.br/18020139-Solange-pimentel-caldeira.html>> Acesso em 2018.

CALLISON, D. (Orgs) *Dance Dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

CANDAU, J. *La Métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire*. Paris. Centre Alberto Benveniste, 2009.

CHARMATZ, B.; LAUNAY, I. *Undertraining. On a Contemporary Dance*. Musée de La danse. Centre Chorégraphique National de Rennes et Bretagne: Les Presses du Réel, 2011.

CHAUÍ, M. Convite à filosofia. São Paulo: Ática, 2011.

COOLS, G. *On Dance Dramaturgy*. Revista Cena, n.29, Porto Alegre, 2019. Disponível em:<<http://seer.ufrgs.br/cena>>.Acessado em 2021.

CVEJIĆ, B. *The Ignorant Dramaturg*. In: Maska, v.16, n 131-132, 2010.

DA SILVA, A.C.M ; BRITO, M. ; ORTEGA, C. D. trad. In: Perspectivas em Ciência da Informação, v.21, n.3, p.240-253, jul./set. 2016. Documento, documentação, documentologia de MEYRIAT, J. *Document, documentation, documentologie*. Schéma et Schématisation, n. 14, p. 51-63, 1981.

DALTRO, E. P. de B. Areias ao vento ou Vestígios de um trabalho de arte, vida, dança, memória. Vazantes – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 96-117, 2017.

DALTRO, E. MATSUMOTO, K. Processos de Composição/Ensino/Aprendizagem em Dança. Rev. Bras. Est. Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 147-172, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em 2022.

DAMÁSIO, A. O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. 2. ed. Tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DANTAS, M. F. and DA SILVA S. W. (2014), 'Narratives of dancers: Somatic and artistic practices of a Canadian and a Brazilian dancer', Journal of Dance & Somatic Practices 6: 1, pp. 29–46, doi: 10.1386/jdsp.6.1.29\_1

DANTAS, M. F. Fenômenos identitários e a produção coreográfica atual. In: MUNDIM, B.; CERBINO, B.; NAVAS, C. Mapas e percursos, estudos de cena. Belo Horizonte: Abrace, 2014.

DANTAS, M. F. O Pós-Coreográfico: conversações com o Pós-Dramático desde os lugares da dança. In: André Carreira; Stephan Baumgärtel (Orgs.). Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo "teatro pós-dramático". Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

DANTAS, M.F. Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>

DARDOT, P.; LAVAL, C. Ensaio sobre a Revolução no Século XXI. São Paulo: Ed. Boitempo, 2017.

DAWKINS, R. O Gene Egoísta. São Paulo: Ed. Gadiva, 2003.

DE CERTEAU, M. A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*. 4<sup>a</sup> édition. Paris: PUF, 2003.

DELORY-MOMBERGER, C. Formação e socialização: os ateliês biográficos de projeto de Educação e Pesquisa, São Paulo, v.32, n.2, p. 359-371, maio/ago. 2006.

DUARTE, C. In Dramaturgias Plurais. Cláudia Muller e Daniela Aguiar. <https://cristianduarte.net/wp-content/uploads/2020/10/CRISTIAN-DUARTEPORTFO%CC%81LIO-2020.pdf>

DUARTE, C. Entrevista à autora SACCHET, G. Caxias do Sul/São Paulo. Plataforma Zoom, novembro de 2022.

DUARTE, C. Website do trabalho THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)

DUARTE, C. HACK 100. Caderno de Artista: Centro Cultural de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6EilFpl6OzY>

ECO, U. A Vertigem das Listas. Editora Record. Rio de Janeiro: Ed 2010.

FORTIN, S. Curso de Dança Contemporânea & Educação Somática. Universidade de Cruz Alta, Cruz Alta. nov. 2001.

FORTIN, S., TRUDELLE, S., *Danseur au travail : j'aim, j'ai mal, beaucoup, passionnément*. Cahiers du théâtre-jeu, n. 119, p. 25-32, 2006.

FOSTER, S.L. Dança e o Cenário Global. In: ANDA: 10 anos de pesquisas em dança – Ana Teixeira, Eleonora Santos, Rosa Hercoles (orgs.) - Salvador / ANDA, 2018. ISBN: 978-85-400-2449-6

GEORG, H.E.S. Entre Bombas e Palavras: A Resistência nas Poéticas da Cia. Nova Dança 4. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2017. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/296888315.pdf> Acesso em 2021.

GIL, J. O Movimento Total: O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GIL, A. C. Como encaminhar uma pesquisa. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

- GREINER, C., AOKI, B. Y., Transdramaturgias nas artes do Corpo no Japão. In: Repertório, n.36, ano 24, Salvador, 2021. Disponível em <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38046/25296> > Acessado em 2022.
- GREINER, C. Novas dramaturgias da dança. Repertório Teatro e Dança. Vol. 4/ ano 3 2000.
- GREINER, C. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”. In: NORA, Sigrid. Humus 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p. 13-17.
- GREINER, C. O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, C. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, C.; KATZ, H. Por uma Teoria do Corpomídia. In: GREINER, C. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- GUMBRECHT, H. U. Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- HAN, B-C. Sociedade do cansaço. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- HARVEY, D, Condição Pós-Moderna. São Paulo: Loyola, 1992.
- HEWITT, A. *Social Choreography*. Duke University Press, 2005.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M.S. Dicionário Houaiss da língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ICLE, G. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas R.bras.est.pres., Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, jan./jun. 2011. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acessado em 2019.
- KATZ, H. T. Quando “Lugar de Fala” se torna “Fala de Lugar”. São Paulo: PUCSP, 2022.
- KATZ, H. T. Uma Obra em Diálogo com o Infinito. O Estado de São Paulo. Crítica de Dança, Caderno 2. São Paulo, 2014.
- KATZ, H. T. Por uma dramaturgia que não seja uma Liturgia da Dança. Sala Preta, PPGAC, Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57447/60429](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57447/60429)> Acessado em 2018.
- KATZ, H. T. Corpo apps: do dispositivo ao aplicativo. Katz e Greiner (org) Arte e Cognição, Corpomídia, Comunicação e Política. São Paulo: Annablume, 2015.

KATZ, H. T. Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, H. T. Coreógrafo como DJ. In: Lições de Dança I. São Paulo, 2000.

KERKHOVEN, M.V. O Processo Dramatúrgico. Nouvelles de Danse, Dossier Danse et Dramaturgie, n. 31. Bruxelas: Contredanse, 1997.

KERKHOVEN, M.V. Carta para jovens produtores de teatro. Etcetera. jg. 22, No. 90, Holanda, fevereiro 2004, pp. 29-32. Disponível em: <https://e-tcetera.be/marianne-vankerkhoven/> Acesso em 2018.

KERKHOVEN, M.V. Os Pensamentos são Livres. Etcetera. jg. 25, Holanda, março 2005. Disponível em: <https://e-tcetera.be/marianne-van-kerkhoven/> Acesso em 2019.

LABAN, R. ULLMANN, L. (org) – Domínio do movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LAKOFF, G. JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Basic Books, New York, 1999.

LAPLATINE, F. Aprender Antropologia. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LEITE, J. F. Autoescrituras performativas do diário à Cena. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEPECKI, A. *Exhausting Dance*. New York, EUA: Routledge, 2007.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

LEPECKI, A. Planos de Composição. In: GREINER, C, SANTO, C., SOBRAL, S. (ORG). Cartografia Rumos Itaú Dança 2009-2010. SP, Itaú Cultural, 2011.

LEPECKI, A. Errancy as work: seven strewn notes for dance dramaturgy. In: HANSEN, Pil; NOUVELLES DE DANSE: 36/37. Dossiê de Dramaturgia na dança. Bruxelas: Contredanse, 1999.

LEPECKI, A. Entrevista em Dramaturgias Plurais. Entrevista cedida a Claudia Muller e Daniella Aguiar, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://dramaturgiasplurais.com.br/>

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (org). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MACHADO NETO, M. Reencarnação: Registro como Coreografia na obra “retrospectiva”

de Xavier Le Roy. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2014. <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16029/1/versao%20final%20para%20depo%cc%81s%20ufba.pdf>

MARTINO L M. SÁ; M., SALGUEIRO, A. C. Política, Cultura Pop e Entretenimento Editora Sulina, São Paulo, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MORAES, J.M.R. O Conceito de Coreografia em Transformação. Urdimento, Florianópolis, v.1, n.34, p. 362-377, mar./abr. 2019 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101342019362>

MUNDIM, A., MEYER, S. WEBER, S. A Composição em Tempo Real como estratégia inventiva. Cena, (13). <https://doi.org/10.22456/2236-3254.42090>; 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/42090>. Acesso em: 2022.

NAJMANOVICH, D. O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NORA, S. ,Org. “Húmus”; Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, 2004.

PAIS, A. O Crime Compensa ou o Poder da Dramaturgia. In: (Orgs.) CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. Dança e Dramaturgia(s). São Paulo: Editora Nexus, 2016.

PAIXÃO, P. Quando o drama se apodera da dança. Sala Preta, PPGAC Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57442>> Acessado em 2018.

PALUDO, L. O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil. Tese de Doutorado. Programa de Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

PEIRCE, C. S. Semiótica. Trad. J. P. Teixeira Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, B.; MAGRIS, E. Les Théâtres Documentaires. Deuxième Époque, Montpellier, 2019.

RAMOS, T. C. A Tecelagem das Margens porque tão solos? Dança e dramaturgia Belo Horizonte. Dissertação Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

RANCIÈRE, J. *Le Spectateur Émancipé*. Paris: La Fabrique-Éditions, 2010.

REIS, D. S. Corpo-documento: um ensaio para descolonizar memórias. Interritórios | Revista de Educação Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, BRASIL | V.8 N.16 [2022]. <https://doi.org/10.51359/2525-7668.2022.253338>

ROCHELLE, H. Memória e Registro dos Arquivos do Corpo: questões para museus de dança Revista Cena, Porto Alegre, n. 25, p. 67-74 mai./ago. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

ROY, C, ANDREWS, H.A. *The Roy Adaptation Model*. 3rd ed. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson; 2009.

RIBEIRO, M. M. De Registros a Reflexões sobre o Corpo em Processo de Criação. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 4, e100061, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/h8QJzbQncXbws5HZCC83CgN/?format=pdf&lang=pt>

SACCHET, G. Jornalismo Cultural em uma Cidade de Médio porte: A Dança na Mídia Jornalística de Caxias do Sul. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC/SP, 2006.

SALLES, C. A. Gesto Inacabado. Annablume, SP, 2004.

SALLES, C. A. Processos de Criação. São Paulo: EDUC, 2009.

SALLES, C. A. Crítica genética: Uma Introdução. São Paulo: EDUC, 2000.

SENNETT, R. A Corrosão do Caráter. São Paulo: Ed. Record, 2009.

SILVA, Paulo Cunha. Continentes em Movimento, Execução Gráfica. Lisboa/Portugal, 1998.

SCHECHNER, R.; ICLE, G.; PEREIRA, M. A. O que pode a Performance na Educação? Educação e Realidade. Maio/agosto, 2010.

SCHECHNER, R. What is Performance? In Performance Studies: an Introduction, second edition, NY and London: Routledge, 2006.

SOLER, M. Teatro documentário: a pedagogia da não ficção. São Paulo: Hucitec, 2010.

SILVA, C. D. A dramaturgia performativa de Rodrigo García e a produção de corporeidades. Dissertação de Mestrado. Unicamp/SP, 2015. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/320829>> Acessado em 2019.

UGRESIC, Dubravka. Karaokê Culture. New York: Open Letter, 2011.

VALERIE SUTTON. Um sistema global de escrita para uma era global. Disponível em: <<https://www.valeriesutton.org/lifestory/autobiography/>>. Acesso em: 29 Dez. 2019.

VETÕ, M. Le passé selon Bergson In: Archives de Philosophie, tome 68, 2005/1.

YASUO, Y. *The Body, toward an Eastern Mind-Body Theory*. State University of New York Press, Albany, 1987.

YIN, RK. Estudo de caso: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookmam; 2001.

### ***WebSites***

<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/beach-birds/>

<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/moonwalking>

<https://www.youtube.com/@EscolaBolshoiBrasil>

<https://www.xavierleroy.com/>

[https://www.youtube.com/watch?v=TS\\_hAx4ExX0](https://www.youtube.com/watch?v=TS_hAx4ExX0)

<http://idanca.net/vii-interacao-e-conectividade-a-memoria-como-motor/>

<https://www.miguelgutierrez.org/>

