




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Minha caminhada é minha dança

Isabel Ramos Monteiro

Para citar este artigo:

MONTEIRO, Isabel Ramos. Minha caminhada é minha dança.
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas,
Florianópolis, v. 3, n. 56, dez. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573103562025e0201

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Resumo

Partindo do diálogo entre obras da dança e da literatura em que se observa íntima relação entre arte e vida, este ensaio analisa criações que propõem um convite, tanto ao performer/escritor quanto ao espectador/leitor, à percepção de si em deriva. Se na conferência "Poesia e pensamento abstrato", Paul Valéry sugere a separação entre a prosa e a poesia; na contemporaneidade, poetas e coreógrafos rompem tal separação misturando experiências motoras e de linguagem tanto dos campos da vida ordinária como da arte. A partir do interesse de coreógrafos pelo caminhar como experiência fundamental para a dança, reflete-se sobre a presença da prosa (e do prosaísmo) na produção contemporânea de poesia.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Literatura comparada. Marília Garcia. Paul Valéry. Steve Paxton.

A My walking is my dancing

Abstract

Starting from the dialogue between dance pieces and literature works in which there is an intimate relationship between art and life, this essay analyzes some creations that propose an invitation, both to the performer/writer and to the spectator/reader, to the perception of oneself in drift. In his lecture "Poetry and abstract thought", Paul Valéry suggested the separation between prose and poetry; although, in contemporary, poets and choreographers break this separation by mixing movement and language experiences from both the fields of ordinary life and art. Based on the interest of choreographers in walking as a fundamental experience for dance, we reflect on the presence of prose (and prosaism) in contemporary poetry production.

Keywords: Contemporary dance. Comparative literature. Marília Garcia. Paul Valéry. Steve Paxton.

Mi caminar es mi bailar

Resumen

Partiendo del diálogo entre obras de danza y literatura en el que existe una íntima relación entre arte y vida, este ensayo analiza creaciones que invitan tanto al intérprete/escritor como al espectador/lector a percibirse a sí mismos en deriva. En su conferencia «Poesía y pensamiento abstracto», Paul Valéry sugería la separación entre prosa y poesía; en la época contemporánea, poetas y coreógrafos rompen esta separación mezclando experiencias motrices y lingüísticas procedentes tanto del ámbito de la vida ordinaria como del arte. Partiendo del interés de los coreógrafos por la marcha como experiencia fundamental para la danza, reflexionamos sobre la presencia de la prosa (y el prosaísmo) en la producción poética contemporánea.

Palabras clave: Danza contemporánea. Literatura comparada. Marília Garcia. Paul Valéry. Steve Paxton.

1 Este artigo resulta em 71% de partes da dissertação de mestrado de Isabel Ramos Monteiro denominada: ao fim da dança – ensaios sobre o dançar o fazer literário. Defendida no Programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação de Roberto Zular, São Paulo, 2022.

2 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Isabel Ramos Monteiro. Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras pela USP.

3 Doutoranda em Artes na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Mestrado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras – Português e Francês pela USP.

 belramosmonteiro@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4040710548797992>  <https://orcid.org/0009-0006-0926-3546>

Introdução

O corpo perpetua e conta a história do corpo, inédito em cada indivíduo, cada gesto adquirido nos faz partilhar do desenvolvimento da espécie. Para coreógrafos como Steve Paxton e Anne Teresa de Keersmaecker o caminhar é a origem do dançar: *my walking is my dancing*, nas palavras da coreógrafa belga.

Toda a aquisição motora pregressa ao aprendizado da marcha ao mesmo tempo que cria condições para que possa ser realizada, também nos coloca ao rés do chão, nos faz comungar com outras formas de vida, já que, mesmo que por um período curto de tempo, toda vida humana nadou, rastejou, se deslocou em quatro apoios. De que forma descrever o testemunhar desse aprendizado? De que forma perpetuar palavras diante do fim dessas danças? Diante do silêncio de quem as experimentou? (Monteiro, 2022, p. 82).

Partindo do diálogo entre obras dos campos da dança e da literatura em que se observa íntima relação entre arte e vida, seja nos procedimentos de escrita, nos treinamentos dos performers, ou naquilo que tematizam, o presente artigo busca analisar criações que propõem uma espécie de convite, tanto ao performer/escritor quanto ao espectador/leitor, à percepção de si em deriva: compartilham modos de olhar e sentir a obra de arte que necessariamente invadem a vida. A partir da ressonância entre procedimentos de coreógrafos e de poetas, traçaremos um diálogo entre as experiências que dão espessura ao corpo comum, ao corpo "pedestre" e à paisagem. Obras que dão relevo ao invisível, dão a ver os fantasmas: danças e textos que espessam tudo o que nos cerca. Levando a atenção do espectador/leitor para a dança dos corpos que compõem o espaço da vida social cotidiana para além da duração de uma peça ou de um livro, são obras em que não é possível precisar o fim.

No momento em que trabalhava na escrita deste texto, faleceu Steve Paxton, dançarino, pesquisador e improvisador estadunidense. A sua obra coreográfica e percurso pedagógico, bem como os textos deixados por ele, foram referências importantes para que pudesse desenvolver as reflexões contidas neste artigo. Seu silêncio e pausas definitivas paradoxalmente evidenciam o que Paxton movimentou e seguirá movendo a partir daqui. Como veremos a seguir, tal obra não está colada em seu corpo ou modo peculiar de dançar, mas em ações e

convites direcionados ao outro, espectadores, leitores, alunos, aprendizes. A obra que o coreógrafo nos deixa se oferece como algo ainda a ser experimentado por outros corpos, com ou sem treinamento prévio, já que está alicerçada na autonomia de cada pessoa com quem faz contato, e assim segue oferecendo ferramentas para que se possa trilhar caminhos próprios de investigação e observação de si. Consequentemente nos aguça a curiosidade e nos fornece ferramentas para olhar (e ver) o outro: cada particularidade e similaridade de movimento e repouso.

É importante salientar que a escrita do presente artigo assume uma postura ensaística diante dos objetos de que trata e portanto a voz de quem escreve aparecerá, ora explicitamente, ora timidamente, nas linhas que se seguem. Este exercício de escrita desembocará em uma coda, que encerra o artigo, e que é uma deriva em torno da caminhada como gesto artístico, performático e literário. Nesta coda, testo a entrada do ritmo do caminhar na própria escritura e portanto, distendo a forma do ensaio acadêmico em um poema em prosa.

O filósofo dança

Meditando sobre as definições e diferenças entre a poesia e a prosa, na conferência "Poesia e pensamento abstrato", Paul Valéry cria uma analogia. Segundo ele, a poesia está para a dança assim como a prosa está para o caminhar:

O andar, como a prosa, visa um objeto preciso [...] Não existem deslocamentos através do andar que não sejam adaptações especiais, mas abolidas e como que absorvidas todas as vezes pela realização do ato, pelo objetivo atingido. A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmo. Não vão a parte alguma (Valéry, 2011b, p. 220).

Sob esse enfoque, o caminhar é visto como um ato com objetivo específico, como a necessidade de um objeto, ou impulso de um desejo (Valéry, 2011b). No entanto, é o próprio poeta que nos conta de uma experiência em que foi "tomado" por ritmos ao longo de uma caminhada:

Fui *tomado*, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo me deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém estivesse usando minha *máquina de viver*. Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que

relações *transversais* entre essas duas leis (estou explicando da maneira que posso). Isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto que eu murmurava, ou melhor, que se murmurava *através de mim*. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu poderia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdades rítmicas comuns e utilizáveis (Valéry, 2011b, p. 214).

A forte experiência rítmica que acometeu o poeta não pôde se transformar em obra musical (e aqui acrescento também, não pode ser transformada em obra coreográfica, já que sua descrição relaciona ritmo, melodia e movimento do corpo) pois, segundo ele, lhe faltaram os recursos técnicos necessários para tal tarefa. No artigo de Valéry, a anedota sobre a experiência da caminhada funciona como exemplificação da diferença entre a "produção espontânea através do conjunto de nossa sensibilidade – e a fabricação de obras" (Valéry, 2011b, p. 214), e, dessa forma, a problematização sobre a experiência vivida não é exatamente o foco de debate de seu artigo. No entanto, a passagem chama atenção, pois se mostra como uma oportunidade fértil para pensarmos sobre a possibilidade da presença da caminhada na dança, assim como a presença da prosa na poesia e, dessa forma, relativizar os limites entre elas.

Se a caminhada foi fonte de uma produção rítmica inesperada ao poeta, e se ela também é para ele uma ação que lhe causa envios e reenvios de ideias: "eu sabia que a caminhada frequentemente me entretém em uma viva emissão de ideias e que ocorre uma certa reciprocidade entre meu passo e meus pensamentos, com meus pensamentos modificando meus passos; com meu passo excitando meus pensamentos [...]" (Valéry, 2011b, p. 215); ela deixa de ser apenas uma ação utilitária, na qual apenas "circunstâncias pontuais [...]" ordenam ao andar seu comportamento, prescrevem-lhe a direção, sua velocidade e dão-lhe um *prazo limitado*" (Valéry, 2011b, p. 220), como havia afirmado o próprio poeta.

As caminhadas de Valéry dinamizam seus pensamentos que passam não apenas a "dançar" junto com o ritmo de suas pernas, mas de fato alteram o seu ritmo e forma de caminhar: fazem dançar o filósofo. Através de um processo de reenvios entre os sentidos, Valéry percebe que as pernas alteram o pensamento, que por sua vez modifica seu modo de andar e vice-versa. Acometido por uma espécie de devaneio ao longo da caminhada, ele parece ter experimentado o

descontrole sobre os caminhos percorridos pelo seu pensamento, corpo e ritmo. A descrição dessa experiência nos lembra aquela da bailadora andaluza, presente no poema "Estudos para uma bailadora andaluza" de João Cabral de Melo Neto.

No poema, há uma analogia entre a dança e o galope do cavalo em que não se sabe se a bailadora cavalga ou "é cavalgada", se ela se move ou é tomada pelo movimento

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua [...]

que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva,
e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira (Melo Neto 1997, p. 200)

Fazendo-se uma analogia, na passagem de Valéry, é o filósofo que não sabe se caminha ou "*é caminhado*", se raciocina ou "*é pensado*" através de seu corpo; "como se alguém estivesse usando minha *máquina de viver*..." (Valéry, 2011b, p. 214). Essa indeterminação entre a passividade e a atividade está também presente em dois momentos do diálogo *A alma e a dança*, outra obra de Paul Valéry. O primeiro deles é, quando Fedro percebe que a observação da dançarina faz com que seu movimento "pense" em seu lugar:

A contemplação da dançarina me faz conceber muitas coisas, e muitas relações entre as coisas, que, no momento, constituem meu próprio pensamento, e pensam, de algum modo, no lugar do Fedro. Encontro em mim clarezas que não teria jamais obtido da presença sozinha de minha alma... (Valéry, 2005, p. 41-42).

Em outro exemplo da mesma obra, a dançarina Athiktê dança convulsivamente em giros espiralados até perder consciência e cair. A queda é seguida pela tomada da palavra da dançarina que corresponde à última frase do livro de Valéry. Mais uma vez, o movimento se torna, ele mesmo, protagonista: "- Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas..." (Valéry, 2005, p. 67).

Fora de todas as coisas, no movimento, na experiência de devaneio mental e corporal durante uma caminhada, o filósofo Valéry - apesar de ter afirmado que andar e dançar são experiências opostas - faz testemunho de uma vivência que, mesmo que única e impossível de ser reproduzida, nos remete diretamente à dança e às próprias descrições da dança realizadas em diferentes momentos e formatos ao longo de sua vida, como as que destacamos acima. Apesar de não ter ao seu dispor as ferramentas necessárias para reproduzir a obra musical (e corporal) que lhe acometeu, tal experiência se transmuta em texto, com o ritmo e a dicção suscitadas justamente pelo seu *caminhar dançante*. Há, portanto, uma contradição performativa na construção de Valéry que é expressa na narrativa da experiência vivida. O filósofo parece ter se percebido caminhando como quem dança, ou melhor, dançando ao caminhar: "isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto que eu murmurava, ou melhor, que se murmurava *através de mim*" (Valéry, 2011b, p. 214).

No entanto, Valéry separa os dois gestos porque não se sente capaz de musicar, coreografar, ou seja, registrar e reproduzir a experiência. Apesar disso, a passagem é posteriormente escrita e dessa forma, recuperada e registrada nas palavras e ritmo de uma prosa poética: uma "dança" encarnada em palavras. É possível que Valéry não tenha considerado a epifania vivenciada na caminhada como uma experiência de dança não apenas por sua impossibilidade de reproduzir ou fixar suas ideias em obra musical ou corporal. Talvez mais importante do que isso seja o fato de que, como um homem de seu tempo, ele não pudesse considerar a caminhada (e seus desvios rítmicos) como da ordem da dança. Em outro momento, o filósofo Valéry - diferentemente do que buscava o coreógrafo e professor de dança brasileiro Klauss Vianna nos anos 1970, que afirmou que "cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento original" (Vianna, 2005, p. 105), - refere-se a si mesmo, na conferência *Philosophie de la danse*, como "um homem que não sabe dançar" (Valéry, 2011a, p.86). Para ele, provavelmente, a concepção de dança estava intimamente ligada à técnica, ao treinamento e à virtuosidade.

Apesar disso, ao percorrer os passos de Valéry através de suas palavras não consigo senão visualizar o registro de sua dança inquieta, errante, no compasso

próprio de quem vivencia uma experiência de ser tomado pelo movimento. Ele dá passagem às sensações, caminhando-dançando às margens do rio Sena e dessa forma, *o filósofo dança*, levando-nos, conseqüentemente, à deriva junto de seus passos. É sob o prisma anacrônico da contemporaneidade que imagino os passos do filósofo e convido-o a dançar.

My walking is my dancing

É justamente diante da constatação de que o caminhar é mais do que apenas uma ação utilitária que coreógrafas e coreógrafos passam a inseri-lo em suas obras como tema central ou recurso coreográfico. Exemplo disso é a obra da coreografa belga Anne Teresa De Keersmaecker que faz do caminhar um recurso coreográfico e musical para estabelecer o ritmo. Em suas obras, a parte inferior do corpo é responsável por marcar o pulso, conferindo complexidade expressiva à parte superior. Para Anne Teresa, a caminhada é um importante princípio para o desenvolvimento de seu trabalho:

Passos são transferências de peso. No meu desejo de voltar ao básico, eu comecei a perceber o caminhar como uma simples expressão de dança [...]. Eu também estava olhando retrospectivamente para meus primeiros trabalhos e percebi que todos os movimentos de dança são variações do caminhar: pensando o que é específico no caminhar, eu percebi que ele organiza o corpo no espaço-tempo (De Keersmaecker, 2013, p. 36).⁴

Central também nas obras de Trisha Brown dos anos 1970, o caminhar aparece em *Man walking down the side of a building* (1971) e *Woman walking down a ladder* (1973), em que, respectivamente, um homem caminha suspenso por uma corda, perpendicular à parede de um prédio, de seu topo até o chão; e uma mulher desce uma escada de incêndio, na lateral de um prédio, também suspensa por

⁴ “My walking is my dancing” is a part of the same research that started in Zeitung. The verticality of the spine distinguishes the humans’ postures from those of animals. The movement by which humans gradually reach their erect posture in the evolution of the human species and in the development of the child is a spiral of the spine unfolding upward. Once we stand up, we begin to walk, where walking expresses the basic relationship between the upward-pulling force of the vertical body and the downward force of gravity. Therefore, making steps is about shifting weight. In my wish to return to the basics, I began to wonder about walking as a simple expression of dancing. [...] I was also looking back at my early works [...] to realize that all dancing movements are variation on walking: thinking about what is specific to walking, I realized that it organizes the body in space-time. [...] “my walking is my dancing” helped me enter music through its temporality, and rhythm. So, to be specific, I may use “my walking is my dancing” to organize musical time with the lower part of the body, which can be contrasted my the movement of the upper body. (Keersmaecker, 2013, p. 36). (Tradução nossa)

uma corda. Nas duas obras o caminhar é a ação central e isso se enfatiza com uma mudança de perspectiva: o corpo, ao ser olhado perpendicular ao chão, dá a impressão de flutuar e permite que voltemos a atenção ao gesto de caminhar de maneira mais minuciosa, mesmo que, para os performers, a ação exija um esforço muito diferente daquele exercido numa caminhada comum.

Para o coreógrafo Steve Paxton, o caminhar também é central no desenvolvimento da técnica de contato-improvisação, de que foi um dos criadores, e se faz presente em suas obras, como em *Satisfyin lover*, peça feita de instruções para serem realizadas por qualquer pessoa (não necessariamente dançarinos). Nela, vê-se uma sequência de gestos cotidianos simples: caminhadas, pausas, sentadas e levantadas. A observação dos vários corpos cruzando o espaço do palco nos leva a atenção para as peculiaridades de cada caminhar, gesto aprendido pela nossa espécie através de uma série de aquisições motoras da primeira infância (desenvolvimento ontogenético), mas também, testemunho do percurso das espécies que nos antecederam (desenvolvimento filogenético).

Nenhum caminhar é idêntico a outro e ele é não apenas a base da dança, como nos sugere Steve Paxton e Anne Teresa de Keersmaecker, mas, quando olhado de perto sob uma organização que o retira do campo da utilidade, *caminhar é dançar*, gesto feito de deslocamentos de peso de um pé a outro, queda, retomada, ritmo. Caminhar é a mais sintética das danças e cada caminhada parece impossível de ser reproduzida por um outro corpo, "minha caminhada é minha dança" (De Keersmaecker, 2013, p. 36). Ao colocá-la como elemento central de obras coreográficas, espectadores se tornam potenciais dançarinos e, mais do que isso, observadores do corpo ordinário, do corpo "infraordinário", conceito que veremos a seguir.

Trazendo novamente a analogia utilizada por Paul Valéry analisada no início deste texto, a distinção entre a dança e a caminhada deixa de fazer sentido quando coreógrafos passam a voltar a atenção a princípios que regem movimentos "básicos" e ordinários como o caminhar (De Keersmaecker, 2013), tido justamente como dança fundamental. De maneira similar, poetas distendem a métrica versificada do poema, fazendo com que a poesia adquira a dicção prosaica dos poemas em prosa. Como veremos a seguir, uma série de obras de poesia e de

dança passam a expor, e não mais ocultar do público, os próprios processos construtivos de sua feitura, suas imperfeições, derivas e além disso, passam a inserir o olhar e intervenção do leitor e do público em suas obras.

A poesia na prosa, a caminhada na dança: como olhar para o corpo (para a língua) percebendo sua beleza ordinária? Repercutindo e traduzindo a máxima de Anne Teresa para o campo da linguagem, *minha prosa é meu poema*; testemunho da aquisição da linguagem pela espécie humana, cada voz, cada dicção, entonação, ritmo, é fruto de uma relação singular entre o indivíduo e sua língua materna, entre as especificidades de seu corpo com o gesto comum a todos (Monteiro, 2022, p. 77).

*

Poesia pedestre

No livro *Parque das ruínas*, a poeta Marília Garcia traz para o texto eventos nomeados de "infraordinários", categoria definida por Georges Perec. Fazendo uso da literatura para levar a atenção do leitor ao gestos da contidos tanto na escrita quanto na leitura ("virar a página, digitar letras") nos leva a perceber as microações do presente, e de algum modo, performa virtualmente a sua própria presença como se digitasse, aqui e agora, as palavras que percorremos com os olhos:

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente
e ver
nosso dia-a-dia é feito de ações que não nomeamos:
pegar um livro virar a página digitar essas letras
balançar a cabeça
- seria possível nomear isso que acontece?
o extraordinário comove fica evidente:
guerra desastres morte

mas como ver o infraordinário? (Garcia, 2018, p. 27).

Algo semelhante acontece no trabalho de coreógrafos que fazem uso do corpo cotidiano e de movimentos pedestres matérias de criação e com isso, convidam o espectador a observar os gestos do dia-a-dia: andar, parar, sentar, correr. São obras muitas vezes construídas com corpos não especializados e sem treinamento e que quebram a expectativa do que se espera convencionalmente de uma obra de dança em que reconhecemos o corpo atlético, hábil e bem

treinado dos dançarinos profissionais.

A poesia de Marília Garcia é feita da observação do cotidiano, do uso de fragmentos de textos de outros artistas, além da inserção de conversas e vivências do dia a dia. Em um evento organizado pela Companhia das Letras e transmitido *on-line*, a poeta sintetiza sua poesia como uma maneira de "colocar o cotidiano para ser pensado. Tentar olhar para as coisas, nomear coisas que a gente não vê, e com isso *transformar* o cotidiano, tirá-lo de onde está, recolocá-lo"⁵.

Como tal postura repercute no corpo do leitor/espectador? Ao nos mostrar a matéria ordinária como potência poética, essas obras talvez se liguem à vida de modo que "não terminam". O leitor/espectador ganha autonomia para olhar o mundo também como construção poética: a dança afinal continuaria sob seu olhar que pode observar, frente ao fim da dança ou do texto, a coreografia do mundo, seu corpo inserido nela. A obra de arte seria, nesses termos, um convite para "transformar" o cotidiano e o estado cotidiano. Como delimitar o começo e fim de obras que levam a atenção do espectador para a arquitetura e a dança dos corpos que compõem o espaço da vida social cotidiana, para além do teatro, para além do livro? Como termina o texto, feito de outros textos, que parecem se somar ao infinito, já que partem de procedimentos que potencialmente não têm fim, como acontece no caso da escritura de Garcia, feita através de práticas de leituras ao vivo⁶?

Em *Roof piece* (1973), obra de Trisha Brown, bailarinos realizam, no topo de edifícios de Nova York, uma série de movimentos "semafóricos", que passam de um dançarino a outro, numa corrente, como em um "telefone sem fio" de movimentos, até que se chega ao último performer. A peça foi criada para o espaço da cidade onde vivia Brown e parece revelar que "o espaço urbano não é apenas o lugar onde a performance ocorre, ele é aquilo que se performa" (Sperling apud Mesquita, 2020, p.171). Nessas obras, o espectador tem a chance de olhar a

⁵ Fala de Marília Garcia no evento "viva voz: festival de poesia", transmitido *on-line* no dia 29/8/2021 pelo Youtube da Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tNnQHlyFijQ>. Acesso em: 07 fev. 2022.

⁶ No evento "viva voz: festival de poesia", organizado pela Companhia das Letras, Marília Garcia diz que não vê sua poesia como algo estanque, já que continua lendo seus poemas em performance e a cada vez se permite modificar, incluir e excluir coisas, como num *site specif*.

cidade sob um novo ângulo, inserindo-se nela como observador de coincidências e, sob seu ponto de vista, cria enquadramentos singulares para aquilo que vê.

Figura 1– *Roof piece*, 1973. Foto: Peter Moore



O espaço da cidade ganha novo contorno para além de sua lógica utilitária e os participantes desse evento, dançarinos e espectadores, se tornam entidades mais autônomas naquele espaço – os performers são guiados por movimentos que o precedem, mas levam em conta as falhas de comunicação visual entre os dançarinos, tendo que criar e recriar novos movimentos continuamente (Monteiro, 2022, p. 66).

O espectador, por sua vez, é capaz de enxergar um ou mais dançarinos por vez, relacioná-los com o espaço do entorno de forma autônoma, ou ter a visão interrompida por uma construção. Podendo ser vista de cima, no mesmo nível onde dançam seus performers, mas também pelo público espontâneo, no nível das ruas, que pode momentaneamente elevar os olhos e se deparar com uma dança inesperada, a peça também pode ser reveladora de um prédio nunca antes notado, detalhes arquitetônicos, silhuetas, etc.

O movimento no espaço deixa o rastro do lugar que teria tornado o movimento possível, arquitetonicamente inevitável. Em outras palavras, a dança é a arquitetura reversa, derrubando o que não está lá. Esta é a sua monumentalidade. O fantasma arquitetônico da dança é impermanente, mas não é instável, sendo apagado, mas não como um "absurdo". O movimento evoca e molda uma resposta social viva como

um espaço físico. A dança, em outras palavras, cria o espaço social (Franco apud Mesquita, 2020, p. 31).

A obra é portanto assumidamente parcial, pois não há controle do ângulo por onde será vista. Além disso, o espaço da peça se torna também protagonista e fica para sempre transformado pelos gestos da dança e de seus espectadores, "a dança cria o espaço social" (Franco apud Mesquita, 2020, p. 31). Ao fim de *Roof piece*, é possível que o público chegue "a ver um lugar", como buscado no procedimento utilizado por Marília Garcia no livro *Parque das ruínas*:

"não queria ver algo além mas o próprio lugar" (Garcia, 2018, p.26).

Interessada em notar e dar a ver os eventos que de outra maneira nos passariam despercebidos, na tentativa de capturar o "infraordinário", Marília Garcia realiza o procedimento de fotografar diariamente uma ponte, no mesmo horário e sob o mesmo enquadramento, descrevendo essa experiência em um diário nomeado de "diário sentimental da pont marie". Algumas das fotos e trechos do diário são reproduzidos no livro, mas, para além do instante capturado, a poeta nos mostra as possibilidades e impossibilidades de "ver um lugar", o que nos leva a perceber a transitoriedade daquilo que nomeamos como "um lugar".

Com a sequência de fotos,

observamos a passagem do tempo pelo impacto decorrente da mudança das estações na paisagem, mas, além disso, o exercício de observar sistematicamente um mesmo local faz com que imaginemos, e com a poeta, aventemos sobre a possibilidade de premeditar um evento futuro ou especular sobre o passado (Monteiro, 2022, p. 67).

Seria possível ver algum indício do atentado terrorista ao jornal *Charlie Hebdo* na véspera de seu acontecimento; seria possível ver os rastros da amante do oficial nazista?, são algumas das perguntas feitas pela poeta:

olho agora para esta página em que estamos
e para essas letras impressas sobre o papel:
será que aqui temos como ver
alguma coisa além deste instante?

*

olho para a esquina em busca do espectro dela

e não vejo vocês veem alguma coisa? (Garcia, 2018, pp. 47- 50)

Em quê se transforma a paisagem? Ao longo da leitura do poema, a Pont Marie fica povoada de conexões feitas através das sobreposições de tempos, histórias, narrativas e referências a procedimentos seriados realizados por outros artistas que inspiraram a poeta. Após a leitura do livro, aquela paisagem ganha em tridimensionalidade, como se as fotos amadoras reproduzidas no livro ganhassem espessura por uma moldura textual que movimenta e dá volume aquele espaço. A ponte é espaço concreto e abstrato – é atravessada por pessoas e fantasmas, o espaço se transforma em movimento, a ponte faz ponte.

Além disso, ao compartilhar com o leitor o próprio procedimento que levou a escrita do livro (além de citar procedimentos similares que inspiraram a poeta), são retirados da poesia e da poeta sua aura extraordinária, já que temos acesso a uma "tecnologia" que, se exercitada, nos dá condições de seguir o debate de ideias iniciado no livro. Mesmo que não fotografemos um mesmo lugar durante um dado período de tempo, mesmo que não tomemos nota de um evento ou de um espaço observado minuciosamente, a poesia de Marília nos convida a "olhar" e perceber o entorno, "vocês veem alguma coisa?" (Garcia, 2018, pp. 47- 50)

[...] a capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente
e ver (Garcia, 2018, p. 27).

Para além de uma visão utilitarista, aqui os verbos ver, imaginar, refletir e perceber são necessariamente interdependentes e simbióticos. E ao propor uma reflexão sobre o olhar, a poeta compartilha os recursos e estratégias que usou para a feitura do poema (e desse exercício de observação) deixando aparente seu próprio processo da escrita, seu laboratório de construção. A postura da poeta democratiza um saber: o leitor tem à mão as condições para que possa se abrir para olhar e ver o "infraordinário" do cotidiano, da mesma forma que se exercita para ler o "infraordinário" da poesia de Garcia. Como tentamos demonstrar até aqui, essa abertura não termina com o fim do livro, nem com o fim da dança, por se tratar de um modo de olhar para o mundo que nos convoca a tecer relações

entre coisas, que dão a ver os fantasmas feitos de passado, presente e futuro.

Leitor e leitura, poeta e leitor, dançarinos e público partilham do mesmo espaço: o espaço comum para além das paredes do teatro, o espaço do corpo e do movimento ordinários, o espaço da leitura e da escrita com a dicção da oralidade e do prosaísmo, distantes das amarras do verso metrificado. Poeta e leitor compartilham da prosa de que são feitos os versos livres de Marília Garcia, são convidados a caminharem com fluidez pela sua escrita e pelas paisagens em que se encontram.

Movendo-se entre as formas literárias, entre o ensaio e a poesia, entre o diário e a crônica, numa "caminhada" sem objetivo ou utilidade, a poeta escreve como quem caminha, como quem dança, como quem medita. Mas, além disso, parece escrever também para quem caminha como quem dança – para quem vê (ou quer ver) beleza no ordinário. Na análise que faz sobre a poesia de Marília Garcia, Maurício Chamarelli Gutierrez chama atenção ao gesto convidativo presente na obra da poeta:

essa poesia, em grande parte narrativa (ou performática), tematiza e encena a si mesma e a seu entorno: a leitura, os modos de feitura, de circulação editorial e de crítica da poesia na atualidade. Mais do que solipsista, no entanto, esse gesto se quer convidativo: como se alguém nos abrisse a oficina e nos convidasse à visita, à observação do escrever, dessa escrita que se faz sem se distanciar de seus modos de fazer (Gutierrez, 2015, p. 245).

Nos convidando a observar suas "oficinas", a poeta, assim como os coreógrafos aqui citados, nos levam a (re)conhecer o substrato de sua poética, sua dança. "De volta ao básico" nas palavras de Anne Teresa (2013), nos levam a reconhecer também os seus modos de fazer, seus percursos, seus enfoques.

Em "*blind light*", poema que faz parte do livro *Um teste de resistores*, também de Marília Garcia, a poeta reflete sobre seu próprio processo de criação. Na vigésima parte do poema, ela retoma os desejos que motivaram a escrita do livro *20 poemas para o seu walkman*, de 2007, e atesta o desejo de fazer mover o leitor, ou de fazer da escrita uma espécie de tradução do movimento da caminhada. Nele, reflete sobre a relação entre a poesia e o ritmo do caminhar:

em 2007 escrevi o livro 20 poemas para o seu walkman

tentando pensar em espaços e mapas
que não têm a escala habitual ou que podem ser
redimensionados que importam menos
como representações de lugares que existem
e mais como lugares que fazem conexões
dessas representações com outras coisas
o aníbal cristobo me disse uma vez
que pareciam *paisajes visitados en extrañeza*
nesses mapas
cabe a pergunta de hiliary kaplan
quando olho para os pés poiando
olho para frente ou para baixo?

escrevi o livro *20 poemas para o seu walkman*
querendo que o leitor ouvisse os textos o ritmo o andar
daqueles poemas
queria que o leitor sentisse o deslocamento
o literal do *walk-man*
o homem andando
um fio que vai conduzindo as coisas
em cada cena estamos em um lugar diferente
os personagens
vão atravessando os poemas
e atualizando as narrativas que aparecem
as narrativas são entrecortadas
contadas só pela metade
aqui o país não é o mapa (Garcia, 2016, p. 35).

"O homem andando/ um fio que vai conduzindo as coisas", acompanhado pelas palavras de sua poesia, como a música que, a partir da invenção do *walkman*, permite que os ouvintes a escutem em seus fones de ouvido durante uma caminhada. Há uma mudança radical na experiência de caminhar acompanhado pela música reproduzida em nossos ouvidos; como no devaneio de Valéry, essa experiência altera inclusive nossa forma e nosso ritmo de andar. De forma análoga, a poesia também ressoa em nossos ouvidos, transformando nosso modo de estar e ver o mundo – "aqui o país não é o mapa".

Já que o espaço é fruto da experiência de encontro entre o corpo do leitor e aquilo que o cerca, a paisagem passa por ele mas também *através* dele, deixando porosas as fronteiras entre corpo e entorno. O leitor, o caminhante, caminha e "é caminhado" – lê com sua própria voz o ritmo e a voz da poeta e, entre a passividade e a atividade, experimentará os deslocamentos que iniciam com sua leitura e que o levarão para o desconhecido. Dançará entre o ritmo ditado pela

poesia que tem nas mãos e aquela que ele próprio produz com sua leitura – lê e é levado a ler, dança e é levado a dançar.

★

Ao fazer uso do que é comum a todos, as obras aqui trabalhadas não são feitas apenas de versos, danças e caminhadas, mas de uma ação no mundo: são um convite ao passo, à observação do passo, à observação do próprio olhar, da própria prosa. As obras aqui reunidas são feitas de ação; convite à ação. Como nos sugere Valéry,

Quanto a mim, que, confesso, presto muito mais atenção na **formação ou na fabricação das obras** que nas próprias obras, tenho o hábito ou a mania de só apreciar as obras como ações. Um poeta é, a meu ver, um homem que, a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta. Ele se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral e vejo construir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de versos (Valéry, 2011b, p. 219).

Poetas e coreógrafos capazes de construir um sistema vivo a partir de suas experiências, agindo no mundo com sua obra. Vista sob essa perspectiva, as obras agem no sentido de envolver, convocar, convidar espectador e leitor a se perceberem como partes integrantes do **acontecimento** artístico e não apenas como receptores de um **conteúdo** artístico.

Quando, por exemplo, Steve Paxton cria e registra "the small dance", abre-se a possibilidade para que a pequena (e quase invisível) dança possa seguir sendo experimentada infinitamente por qualquer pessoa a todo tempo. Com isso, nos oferece a chance de nos aproximarmos de corpo inteiro de suas investigações e nos permite perceber a dança fruto da constante negociação do corpo vivo com a gravidade: dança inexorável e sem fim. Sua dança não termina com seu silêncio.

Coda

Nesta seção do artigo, distendo a forma acadêmica e, mais precisamente, a forma do ensaio, chegando à uma prosa assumidamente poética. Nela, trago à baila reflexões sobre o caminhar no ciclo de uma vida: nascimento, crescimento e morte. Certa de que as experiências de vida são da ordem da dança e do texto, trago para esta conclusão, em forma de coda, o diálogo sincero da vida com a arte.



Nesta coda estão presentes narrativas de caminhadas da literatura e da dança e as palavras de coreógrafos e pensadores costurados com minha própria voz e passos.

Experimentei transformar algumas citações, escritas originalmente em prosa, em períodos versificados, quebrando frases em versos. Sob essa nova forma, sugiro um novo ritmo aos textos dos autores que agora dialogam intimamente com o ritmo do meu próprio texto. Além disso, as quebras dos versos sugerem uma abertura no sentido de algumas passagens, dando mais relevância a palavras que ficam agora destacadas da mancha do texto e assim, passam a ecoar entre si. Rimas visuais e sonoras puderam ser tecidas na forma do poema e compõem com o espaço em branco da folha.

Nesse gesto, estão implícitas tanto as interpretações das citações, como as sugestões de relações entre esses trechos e o meu próprio texto. Aqui, evidencio uma maneira coreográfica de ler e escrever, de compor com as palavras em diálogo com o espaço da página com o qual se relacionam. Assim como um corpo não se dissocia do entorno por onde caminha e dança, a forma como as palavras se organizam também sugerem ritmo, rima, metáfora, relações de forma e conteúdo com aquilo que as circunda.

Esta é, portanto, uma forma de exercitar os argumentos, reflexões e referências que sustentaram a escrita deste artigo. O corpo e seus ritmos impressos na quebra de versos, na reincidência de palavras e citações, nas metáforas que o descolam de uma vivência utilitária na direção de uma experiência imaginativa e sinestésica. Nas pontas dos dedos, nas flechas dos olhos, a palavra há de dançar.

★

Caminho

Durante a morada no interior do líquido-oceano da mãe, o bebê se move e a única explicação que fala sobre a diferença das digitais de cada um (inclusive no caso de irmão gêmeos as impressões são diferentes) é de que a pele em formação, em contato com a água, cria uma rugosidade que tem seus padrões definidos através do movimento do bebê. Acho bonito pensar então que temos nas pontas dos dedos essa partitura coreográfica de toda uma vida anterior. E que quando acariciamos alguém emprestamos àquela outra superfície essa memória de



movimento de toda uma vida (Yonashiro, 2017, p. 69).

disseram:

bebês gostam de serem ninados

porque assim

adormeciam

na barriga de suas mães,

no balanço de suas pélvis

um pé depois do outro

calcanhar

metatarso

dedão

calcâneo

hálux

pé ante pé

caminhar

"me leva para perto de você

para longe de você

organiza o tempo de forma periódica,

circular,

por meio de passos" (De Keersmaecker, 2013, p. 36)

com quais compassos

se faz um caminhar

(o fato de termos) dois pés

não reduz nosso passo

a um único compasso

"se começo a modular



o parâmetro
do tempo
distingo um ritmo

and

I'm already dancing" (De Keersmaecker, 2013, p. 36)

a cabeça inclinada ligeiramente para frente
andamos para não
cair
caímos levantamos
aceleramos o passo e já estamos dançando
nossos pés fora do chão
correndo
no chão fora do chão
o centro do pé
para sempre vazado
como o centro das mãos
como as chagas de cristo
o céu da boca abóbodas arcos

desenhamos parábolas ao infinito
em cima
embaixo
em cima

pêndulos
vagas
valsas
ondas

vagando



divagar

devagar

la vague

em francês

o bebê embalado

nas ondas da pélvis de sua mãe

andamos em círculos

embalando

bebês

nos embalando

corações vivos

como diz meu pai

como dizia seu pai

ficam nas panturrilhas

nossos segundos corações

que bombeiam rio acima

o sangue venoso de volta ao peito

caminhar

faz bem

à saúde

o dançarino &

coreógrafo

norte-americano

Steve Paxton tem no caminhar

a base de seu trabalho:



cada passo é um evento
sinuoso
dobrar-se e desdobrar-se ao redor do próprio centro
o desenho cruzado no corpo

a cada passo
uma hélice se desenha
como as do DNA
espirais
de um lado a outro

vagas
ondas

a maioria dos mamíferos
se desloca em quatro apoios

nós

também
engatinhamos
e depois

equilibramos nossas cabeças sobre os apoios dos pés
liberamos nossos braços

"é a partir da adaptabilidade do nosso caminhar que a dança se faz possível"
(Paxton, 2008, s. p.)

os braços
pendulam no ar
se apoiam no ar



desenham o ar

"o primeiro passo da criança é um passo trôpego, que cambaleia, e é o mais lindo passo que existe no mundo sublunar onde os filhos dos mortais sobrevivem como podem" (Quignard, 2013, p. 55)

depois de nadar rastejar engatinhar

caminhamos

cambaleantes

até o fim dos dias

a n d a r

d a n s a r

Rosa escreve "dansar" em *grande sertão: veredas*

dansar com o sertão

dansar com s

travessia a pé

caminham

Adília Lopes com o s da Sophia de Mello B. Andersen para
dansar:

"desde que comecei a dansar

escrevo dansar com s como a Sophia.

Danso na minha cozinha descalça.

Danso sozinha para os gatos. Enquanto danso, penso.

Penso e giro. De girar e de gerir. Enquanto danso, raciocino e raciocino melhor"
(Lopes, 2015. p. 77).

enquanto dansa raciocina melhor

dansar caminhar pensar

caminham



Vitória, Fabiano, Baleia, os meninos
em *vidas secas* na lama
suas apalgartas
chape-chape
é o som de sua caminhada

"a cabeça inclinada,
o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda.
Esses movimentos eram inúteis,
mas o vaqueiro,
o pai do vaqueiro,
o avô e
outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer
veredas, afastando o mato com as mãos.

E os filhos já começavam
a reproduzir o gesto hereditário.
Chape-chape" (Ramos, 2003, p. 9)

Herança da espécie caminhamos
junto dos nossos
antepassados
dançamos cada um sua dança
individual e coletiva partilhamos do som
do gesto inútil
hereditário
caminhar dançar
chape-chape

"com todo esse caminhar
a percepção se aguçou incrivelmente
o corpo aí já estava mais condicionado à mente" (Barrio, 2001, p. 79).
dansar flunar



chape-chape
cedilhas prego espinho tropeço
no pé
pedra no meio do caminho

dançar tropeçar

"a dança faz apelo à falta de jeito natal.

ela usa todos os gestos das crianças.

ela não consegue falar.

ela não sabe cantar.

ela nem sabe levantar o pé.

ela nem sabe como colocá-los no chão.

ela não sabe juntar as palmas, separá-las, golpeá-las, produzir som.

a dança apela ao corpo silencioso que habita toda a vida em outro corpo que
o precede - em outro corpo que já não existe.

a dança apela ao corpo antes da linguagem

(o corpo original, o corpo ovular, o corpo embrionário, o corpo fetal, o corpo
nativo, o corpo infantil).

ao corpo antes de mim.

o corpo antes da posição do sujeito.

ao corpo antes do rosto.

ao corpo antes do espelho.

ao corpo antes da pele.

ao corpo antes da luz" (Quignard, 2013, p. 75)

para onde caminhamos

quando caminhamos

para o centro

com o centro

para a luz



para antes da luz
para origem
e chegada

h

o

r

i

z

o

n

t

e

"os desenhos que fazem o pendular dos braços não são paralelos entre si,
mas sutilmente enviesados para o centro, porque, finalmente, é o centro da pélvis
que precisa ser movido adiante" (Paxton, 2008, s. p.)

uma linha de força
entre bacia e pés
cabeça
céu da boca
embalam
nossos pensamentos
vagos
divagamos
sem meta
passo contrapasso
meditamos
nos salvamos



fugimos
quantas histórias de salvar
a pele
a pé

será
que o balanço de origem
está sempre impresso
no nosso
andamos
para as ondas
de *la mère*
para o encontro com
as águas
a mãe

andamos
como que
desalojados
do primeiro balanço

em busca
de quê
pra onda

andamos
como podemos
sobreviventes do mundo sublunar

todo rio é um desejo de mar

*PAUSA



(caminhei todos os dias com minha filha na barriga, a cachorra na coleira e a mão do parceiro cada vez mais necessária para sobrepor ladeiras, buracos. caí porque o ar não me apoiou. caímos todos.)

embalei minha filha na nossa primeira caminhada
parei a cada 4 minutos de quatro
e segui a cada 4 minutos a pé

sístole
diástole

contração a cada 4

no caminho de sua chegada à terra
que tudo atrai para o centro dela mesma
onde sobrevivemos como podemos

os primeiros passos
do bebê
trôpegos
cambaleantes
os braços livres
para o espanto
para o embalo
os braços dados

seguidas quedas

caminho

aprendemos a andar



como aprendemos a andar
no momento da queda

cruzamos fronteiras
jornadas
dias e noites
andamos em círculos
panturrilhas, coração

o sangue dessa espécie já caminhou todo o planeta:

"na calçada
na lama
no gelo
na neve
no fogo
na água" (Ono, 2014, s.p.)

man walking down on the side of a building
woman walking down a ladder
walking on the wall
títulos de Trisha Brown

homem caminha descendo a lateral de um prédio
mulher descendo uma escada caminhando
caminhando na parede

o corpo paralelo ao chão
não deita, caminha
em nossa direção

⁷ Títulos de obras da coreógrafa estadunidense Trisha Brown: *man walking down on the side of a building* (1970); *walking on the wall* (1971); *woman walking down a ladder* (1973).



o corpo paralelo ao chão
o caminhar afinal
os pés no contato com a pele do prédio
a cabeça no contato com o ar

é incrível caminhar
amantes da caminhada

satisfyin lover

é o nome da peça de Steve Paxton
em que ele sugere a
qualquer-pessoa-dançarina:
ande, caminhe, sente-se,
"com a mente aquietada"

the mind should be at rest

está escrito
na coreografia
que está escrita
para qualquer um
a qualquer momento
para grupos
A, B, C, D, E, F
42 deixas
que se podem ver
para além do teatro

como traduzir
o nome
da peça?

Hello Isabel,

Satisfyin Lover (it has no g nor apostrophe) was so named because the dance

was the apex of dances I had been working on for 5 years most of which had a walking aspect. I somehow needed to accumulate nerve to reduce a dance to just walking. When the moment came, in 1967, I experienced a great relief.⁸

sintetizar a dança ao nível da caminhada
produziu um grande alívio
tudo ali contido

amante satisfazendo-se
amor satisfeito
amante satisfatório
amadores
os que caminham
homem andando na lua
quatro dias quatro noites
Artur Barrio andando sozinho no Rio⁹
terceira margem do
pai vagando sozinho no rio
uma vila em cortejo
sorocô sua mãe sua filha
andar e cantar e dançar

braços livres para embalar
amantes satisfazendo-se
braços livres para abraçar
amantes satisfeitos
braços livres
coro solto

8 Resposta de Steve Paxton, por e-mail, para minha inquietação em relação ao título da sua peça de 1967, enviada em 10/11/2021. Tradução: "Olá, Isabel, Satisfyin Lover foi assim nomeada porque esta dança representou o ápice de uma série de obras em que trabalhei por 5 anos, que em sua maioria envolvia o aspecto da caminhada. De algum modo eu precisei acumular forças para reduzir a dança em apenas caminhar. Quando chegou o momento, em 1967, eu senti um grande alívio."

9 O artista multimídia Arthur Barrio andou a pé pela cidade do Rio de Janeiro por quatro dias e quatro noites, durante 96 horas, sem parar, 4 dias e 4 noites (1970).



veredas caminhos gerais sertão pasto deserto
floresta
crianças braços livres.

Referências

- BARRIO, Artur. 4 dias 4 noites. *Artur Barrio: A metáfora dos Fluxos 2000/1968*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2001.
- DE KEERSMAEKER, Anne Teresa; CVEJIC', Bojana. *En Attendant & Cesena, A Choreographer's Score by anne Teresa de Keersmaecker & Bojana Cvejic'*. Brussels: Mercatorfonds, 2013.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.
- GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Poesia e retenção - Um teste de resistores de Marília Garcia. *Fórum de literatura Contemporânea*, v. 7, n. 14, p. 245-251, 2015.
- LOPES, Adília. "Dansar". *Manhã*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- MELO NETO, João Cabral de Melo. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MESQUITA, André (org.). *Trisha Brown: coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020.
- MONTEIRO, Isabel Ramos. *ao fim da dança – ensaios sobre o dançar e o fazer literário*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- ONO, Yoko. *Accorn*. Trad. Carolina Caires Coelho. São Paulo: Bateia, 2014.
- PAXTON, Steve. *Material for the spine: une étude du mouvement, a movement study*. Webapp. Editions Contredanse, 2008-2019.
- QUIGNARD, Pascal. *L'origine de la danse*. Paris: Éditions Galilée, 2013.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Pulo: Record, 1986.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- VALÉRY, Paul. Philosophie de la danse. In: *Danser sa vie*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011a, p. 83-94.



VALÉRY, Paul. *Variedades*. In: BARBOSA, J. Alexandre (org.). Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summos, 2005.

YONASHIRO, Andreia. *Circa*. São Paulo: Terreyro Coreográfico, 2017.

Recebido em: 31/01/2025

Aprovado em: 05/09/2025

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br