

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Um fazer dramaturgico na dança: processo documental em *The Hot One Hundred Choreographers* de Cristian Duarte

Gislaine Sacchet
Mônica Fagundes Dantas

Para citar este artigo:

SACCHET, Gislaine; DANTAS, Mônica Fagundes. Um fazer dramaturgico na dança: processo documental em *The Hot One Hundred Choreographers* de Cristian Duarte. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0111

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)



Um fazer dramaturgico na dança: processo documental em *The Hot One Hundred Choreographers*¹ de Cristian Duarte²

Gislaine Sacchet³

Mônica Fagundes Dantas⁴

Resumo

Um fazer dramaturgico na dança pode ser percebido como forma de ação e pensamento, ocorrendo de forma tensional e processual, conforme cada composição. Justamente pela diversidade de processos e escolhas nesse âmbito, este artigo analisou o fazer dramaturgico do coreógrafo brasileiro Cristian Duarte em sua produção coreográfica que opera com um processo documental da própria área: *The Hot One Hundred Choreographers*. A pesquisa foi um estudo de caso relacionando-se com materiais de referências e entrevista semiestruturada. Evidenciou-se a lista do artista como ferramenta dramaturgica, o valor do corpar de Cristian em fricção com os coreógrafos da lista, suas escolhas para a cena, sem estrutura fixa, valorizando a equidade e a coletividade, com a busca de seus afetos, criação de manobras, âncoras e um *website*. A peça convida a importantes discussões da contemporaneidade, valorizando nossas referências e memórias em sua imanência, como *quase-corpos* que somos.

Palavras-chave: Dança. Dramaturgia. Referências. Coreógrafos. Cristian Duarte.

¹ Trabalho presente na íntegra em www.cristianduarte.net

² Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Sandra Maria de Oliveira. Doutora em Filosofia do Conhecimento e da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestra em Letras e Cultura Regional pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Licenciada em Letras Português/Inglês e respectivas literaturas pela Universidade de Caxias do Sul (UCS).


³ Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Especialista em Consciência Corporal/Dança pela Faculdades de Artes do Paraná (FAPPR). Professora no Ensino Superior no Centro Universitário da Serra Gaúcha (FSGRS).


 gi.sacchet@hotmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/3590368612306583>

 <https://orcid.org/0000-0002-1838-508X>

⁴ Professora Associada na 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.

 modantas67@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/0332056210980546>

 <https://orcid.org/0000-0003-4632-9429>



The dramaturgic practice in dance: documental process in the *Hot One Hundred Choreographers* by Cristian Duarte

Abstract

Dramaturgical practice in dance can be perceived as a form of action and thought, occurring in a tense and processual manner, according to each composition. Due to the diversity of processes and choices within this realm, this article analyzed the dramaturgical construction of Brazilian choreographer Cristian Duarte in his choreographic production, which operates with a documentary process within the field itself: *The Hot One Hundred Choreographers*. The research was a case study that related to reference materials and semi-structured interviews. The artist's list was highlighted as a dramaturgical tool, emphasizing the value of Cristian's *corpar* in friction with the choreographers on the list, his choices for the scene, without a fixed structure, valuing equity and collectivity, along with the pursuit of his affections, creation of maneuvers, anchors, and a website. The piece prompts important discussions about contemporaneity, valuing our references and memories in their immanence, like the quasi-bodies that we are.

Keywords: Dance. Dramaturgy. References. Choreographers. Cristian Duarte.

El hacer dramaturgico en la danza: proceso documental en *The Hot One Hundred Choreographers* de Cristian Duarte

Resumen

El hacer dramaturgico en la danza puede percibirse como una forma de acción y pensamiento, ocurriendo de manera tensa y procesual, según cada composición. Debido a la diversidad de procesos y elecciones en este ámbito, este artículo analizó la construcción dramaturgica del coreógrafo brasileño Cristian Duarte en su producción coreográfica, que opera con un proceso documental dentro del propio campo: *The Hot One Hundred Choreographers*. La investigación fue un estudio de caso que se relacionó con materiales de referencia y entrevistas semiestructuradas. Se resaltó la lista del artista como herramienta dramaturgica, enfatizando el valor del *corpar* de Cristian en fricción con los coreógrafos de la lista, sus elecciones para la escena, sin una estructura fija, valorando la equidad y la colectividad, junto con la búsqueda de sus afectos, la creación de maniobras, anclajes y un sitio web. La pieza invita a discusiones importantes sobre la contemporaneidad, valorando nuestras referencias y memorias en su inmanencia, como los cuasi-cuerpos que somos.

Palabras clave: Danza. Dramaturgia. Referencias. Coreógrafos. Cristian Duarte.



Introdução

Mesmo reconhecendo a presença de estudos da dramaturgia na dança, observa-se que o termo dramaturgia não foi, e ainda não é, uma unanimidade nesse campo. O termo sofreu reposicionamentos desde sua utilização na cena teatral, assemelhando-se a um duplo que se definia como um fazer praticamente textual, produzindo literatura dramática; e um fazer ligado a “tessituras” de um produto cênico.

Na dança, a utilização do vocábulo dramaturgia construiu-se, primordialmente, pela dança expressionista e seus desdobramentos. Atualmente, existem linhas de pensamento divergentes quanto ao uso do vocábulo para definir uma proposta vinculada à dança. Não se pretende, aqui, responder a este impasse, mas intencionamos analisar o fazer dramaturgício que envolve o que é processo da cena, desde seu princípio até seu *momento-produto*.

Observando esse impasse territorial e a amplitude existente em relação ao termo dramaturgia, corrobora-se, neste estudo, com autores, entre outros, que compactuam que o trabalho da dramaturgia reinventa-se, com: Melina Scialom (2021); Myriam Van Imschoot (2016); José Sánchez (2010); Bojana Cvejic (2010); e, Ana Pais (2016a)⁵, que consideram a dramaturgia como processo da e para a cena, sendo construída na experimentação, sempre relacionada ao termo na forma de ação, como o ‘fazer’ ou ‘pensar’, para tratar da tensão existente na cena e suas materialidades.

Percebendo essa realidade ampla e diversificada, autores como Marianne Van Kerkhoven (1997) propõem o fazer dramaturgício para além de 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

⁵ Justificando a noção com que nos deparamos, 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) e Sánchez (2010); como reinvenção, para Cvejic (2010); na visibilidade das escolhas e invisibilidade por ser parte do processo, segundo Pais (2016a).



combinações entre os envolvidos na proposta, sendo que cada caso teria seus princípios.

Assumindo essa característica tensional e processual da construção dramaturgica na dança, observam-se mudanças, sobretudo nas últimas duas décadas, dos anos 2000 em diante, em um fazer dramaturgico na dança contemporânea.

Partindo desse contexto, neste artigo, o objetivo foi analisar o fazer dramaturgico do coreógrafo brasileiro Cristian Duarte, em uma produção coreográfica de dança cujo título é *The Hot One Hundred Choreographers* que opera com processo documental da própria área, em uma cena contemporânea. A abordagem metodológica utilizada foi o estudo de caso descritivo, pois apresenta com detalhes o objeto, ou, como diria Cristian Duarte, o objeto do estudo, sem motivação por formular hipóteses gerais. Para entendimento do processo, foram realizadas consultas a documentos como os vídeos que serviam de referência para o desenvolvimento da obra coreográfica, releases, críticas, entrevistas já publicadas e entrevista semiestruturada realizada especialmente para o estudo.

Sua peça encontra-se na íntegra em seu *website* www.cristianduarte.net e a liberação das fotos e uso de materiais ocorreu por meio de aceite e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. O texto aqui proposto organiza-se como uma narrativa que não pretende dar conta de toda a complexidade da proposição coreográfica de Duarte, mas que se utiliza constantemente das palavras do coreógrafo para se aproximar dos seus fazeres dramaturgicos.

The Hot..., doravante a denominação escolhida para a peça, teve sua estreia em 2011, com concepção, criação e performance de Cristian Duarte. A proposta surgiu 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. Cristian Duarte escolheu a obra *The Hot One*



Hundred, do artista visual Peter Davies⁶. Esse foi o primeiro documento visual que serviu de referência para sua proposta coreográfica denominada *The Hot One Hundred Choreographers*, elaborada, justamente, a partir do trabalho de 100 coreógrafos quentes (*intensos*), segundo a percepção de Cristian Duarte.

Identificamos, portanto, na peça e no seu processo um fazer dramaturgico com características documentais. 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 pode ser apresentado por diferentes modos, desde as escritas de si, diários, anotações, cartas, entrevistas, depoimentos e muitas outras possibilidades. Porém, especificamente nesse caso, com as coreografias que expõem o fazer pulsante de cada coreógrafo escolhido para a peça *The Hot...*, observamos ainda que o termo documento serve para designar filmes, objetos de arte, poesias, sons, imagens; e na dança, o próprio corpo e as inúmeras possibilidades coreográficas 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. Entretanto, a premissa de que o documento seria um discurso objetivo da realidade desconstrói-se contemporaneamente, pois é apreendido pela percepção de alguém sobre determinado fato, longe de imparcialidades. Muitos deles vêm do que foi dito sobre o passado, outras transmitidas de diferentes formas, porém todas elas são vinculadas ao presente, visto que estão sempre em constante construção.

Em função do entendimento de um fazer dramaturgico que acontece processualmente, e que considera como documentos as coreografias que trazem as materialidades específicas de diferentes coreógrafos, é de nosso interesse especificamente por esta peça que aderiu ao propósito de revisitar memórias, interagir com os documentos audiovisuais, fazer visível o que está em apagamento,

⁶ Peter Davies é um artista visual que pinta informações transitórias da cultura pop, como listas, gráficos e assinaturas em grandes telas, repletas de padrões imperfeitos e de cores vivas. Nas suas pinturas de texto, Davies utiliza tinta, linguagem e estrutura para falar sobre arte como se esta fosse uma mercadoria no negócio do entretenimento. A obra *The Hot One Hundred* é de acrílico sobre tela, com 254 X 203,2cm, concebida em 1997. (https://www.saatchigallery.com/artist/peter_davies).



a saber: pelo tempo; por questões meméticas⁷; ou, por questões sociopolíticas. Assim sendo, procurou-se adentrar em um fazer dramaturgico que ocorre por meio de um processo documental coreográfico que permite a presença de rastros das referências coreográficas que foram estudadas por Cristian Duarte.

The Hot... apresenta o corpar⁸ das memórias de Duarte, suas histórias e referências; sua relação com diferentes arquivos coreográficos documentais considerados os corpos *hot* que trazem diferentes materialidades, resultando em uma proposta semelhante a uma bricolagem coreográfica. A peça é um convite a um jogo, uma ativação de percepções e repertórios. O coreógrafo explora também a importância das transgressões, acasos e experiências que o trabalho propõe quando cria esse caldo cultural como uma arqueologia cinética.

O que Cristian Duarte vai chamar de A Peça?

Fiz o projeto, se ganhar, aí é parte do processo mesmo. E quando aconteceu? O que eu vou chamar de a obra? O que é *hot* para mim? Começou um processo de dissecar cada palavrinha das coisas que o título já tinha. Fui em busca de referências que pudessem dar algum suporte para entender as escolhas que eu faria. (Duarte, 2022).

A peça de Cristian Duarte buscou um fazer dramaturgico com características documentais, considerando os vídeos encontrados e disponíveis na internet sobre cada um dos coreógrafos escolhidos e listados como 100 Hot coreógrafos, em sua percepção. Além de o processo ter como base as coreografias (em registros audiovisuais) como documento, ele trouxe para a cena trechos de trilhas originais de algumas obras, em forma de *mashup*⁹. Conjuntamente, porém não na cena, Duarte cria um website com os *hyperlink*¹⁰ das propostas coreográficas

⁷ Memética, conforme Richard Dawkins (2003), 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. 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.

⁸ Termo utilizado por Helena Katz e Christine Greiner (2008, 2011). Seria um tipo de ação que faz o corpo estar sempre se fazendo. Conceber como verbo o “corpar” implica um sustento epistemológico, pois o corpo estaria sempre se “corpando” na perspectiva de que informações viram corpo.

⁹ Um acoplamento de músicas que em seu trabalho, na maioria das vezes, salienta uma delas, porém chega a ter cinco músicas sobrepostas, ao mesmo tempo.

¹⁰ Seu *link* de acesso é www.cristianduarte.net/.



documentais com que dialogou, a “hot lista”.

O modo como a lista está apresentada no *website* reflete o mesmo tratamento conceitual da proposta coreográfica. Mesmo que você olhe no *website*, quando acessar novamente, os coreógrafos estarão em lugares diferentes. O que se mantém na mandala criada por Duarte, que contém a presença dos *hyperlinks*, são as cores de referência. Existe o cuidado na proposta em relacionar todo o material do projeto com uso de disparadores semelhantes com as condutas que fazem parte do fazer dramaturgício concebido para a cena. Nas palavras de Duarte, o que a peça propõe fica evidente com suas negociações, como uma arqueologia cinética. Esse termo alega à presença de coreografias, que mesmo percebidas como imanentes, são documentos culturais que representam diferentes contextos, tempo-espacos, valores históricos, inovações, materialidades e corporalidades, em processo, de forma cinética.

Hot contribuições

Conforme Cristian Duarte, a decisão foi conceber um solo que possibilitasse estudos, aprofundamentos e revisitações da sua própria história-memória, de forma auto/biográfica. Rodrigo Andreolli participou ativamente no processo sendo que Duarte o denominou, na ficha técnica da peça, como colaborador e criador. Além do criador da trilha e iluminador, existiram a presença de três artistas, denominados como “*Hot*”¹¹ Contribuições”. No processo de Duarte os *hot* contribuidores integraram-se à peça de forma semelhante à concepção de Fátima Saadi (2010), quando relata as principais funções de um dramaturgista. Esses artistas problematizaram as escolhas de Duarte para sua lista, observaram e relataram o processo, propuseram aprofundamentos das opções da encenação ou coreografia, observando os diálogos do corpo de Cristian em diálogo com cada coreógrafo por ele escolhido; colaboraram com a encenação; sistematizaram perguntas, respostas e sentidos para assegurar metas importantes para que a peça não fosse interpretada como trechos das obras escolhidas, pois Duarte (2022), em entrevista, relatou que “tinha receio que a peça fosse entendida como um monte de pedacinhos de dança de outra pessoa”. Além disso, os

¹¹ Artistas como Bruno Freire, Júlia Rocha e Tarina Quelho.



contribuidores refletiram criticamente sobre o processo e, conseqüentemente, observaram a totalidade da obra e a mediação com o público.

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. Eu ouvia demais e eles estavam achando muito interessante a pesquisa; tinha uma interlocução. (Duarte, 2022).

Nessa premissa, o pensamento dramaturgícios constitui-se a partir dos artistas, acadêmicos, cientistas, iluminadores, músicos e outros, que estabeleçam diálogos continuados sobre o trabalho, repensando os conceitos que usam, as ideias que exploram. Mesmo com horizontalidade entre os pares, observa-se a importância do acompanhamento, da troca de informações e de indagações. Duarte valorizou esses acompanhamentos, salientando que o processo não foi simples, principalmente por ser um artista que, além de desenvolver a proposta, esteve em cena, necessitando uma interação entre os sistemas envolvidos.

Condizente com estratégias contemporâneas, Kerkhoven (2004) corrobora com Imschoot (2016) e Pais (2016b), quando reflete sobre a invisibilidade constitutiva da dramaturgia independente ou não da presença de um dramaturgista, pois ele está a serviço da cena, dando suporte ao processo artístico vigente.

Justamente por ter em suas mãos o ato da escolha de documentos, que se articularam como disparadores da criação, Cristian Duarte iniciou, em contato com a obra de Peter Davies, a escolha de suas 100 referências, seus *Hot Choreographers* sob forma de uma lista. Mas, eis a lista,

Lista/L ista/Li sta/List a/L i s t a/L i s t a/Lista/Lista/~~Lista~~/....¹²

Com base nos estudos do linguista e filósofo Umberto Eco (2010), Duarte compreendeu a possibilidade de 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

¹² Grifo nosso: Cristian Duarte costuma brincar com as palavras em seus textos. Duarte foi a referência para pensar na materialidade e forma do título... e da lista.



escolhido, mas que a invisibilidade também estaria lá, ativando novas subjetivações, novos modos de vida, em cada momento.

Quando se faz uma lista, é interessante, que ela também revela tudo o que fica de fora. Não é dito assim: tudo o que fica de fora você lê. Tem a capacidade de ter nela 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 provisoriedade que as coisas têm (Duarte, 2022).

Nessa possibilidade, a lista esteve como uma proposição das memórias de Cristian, com relação às suas escolhas e às materialidades que se expõem, partindo de vários documentos. Talvez pensar, antes de coreografias-lista em coreografias-forma, pelas diferenças nas materialidades coreográficas. Afinal, 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; pode ser o que agrada o autor; um monólogo interior.

Cristian alegou perceber uma lista-forma, que não garantiu lugar fixo ou valorização do seu conteúdo. Os vídeos e também as contaminações ocorridas em sua vida, deram-lhe a oportunidade da construção dessa lista, como ele mesmo diz, um “embolamento” de memórias, mas além disso, aproveitar a lista para transitar em uma área movediça da criação, quando em contato com seu corpo. A concepção da lista, caracterizada por referentes de um mesmo gênero, tornou-se ferramenta do processo dramaturgico sendo disparadora para que Duarte expandisse sua criação.

Sua peça transita em referências fragmentadas, com os eteceteras que ele alega surgirem na experimentação, como rastros e/ou frestas possíveis pela fricção com os documentos coreográficos considerados hot e importantes em sua trajetória. A lista acaba por envolver da mesma forma as trilhas musicais presentes nos registros audiovisuais.

Foi por meio da lista, com diferentes tessituras e movimentos, que Duarte organizou células previamente estudadas para serem ordenadas em tempo real, no ato da cena, implicando uma forma transitória, caótica, acompanhada por trilhas em *mashup*, dissonantes ou concordantes com as coreografias da lista,



podendo ora acompanhar, ora subverter o esperado. As materialidades foram tensionadas, indicando a importância do diálogo com suas referências para mudanças na plasticidade tanto de seu corpo quanto do processo.

Adicionado a isso, confere a proposição do que está visível, dependendo do contexto e da importância para Cristian, como também relata o que não está lá. Como o filósofo Jacques Rancière (2010) também exprime, toda a obra que trata, ou deixa de tratar de algo, age criticamente sobre o que está visível e o que não está, afirma-se como política da arte, por consequência, como potência de ação geradora de mudança.

Conforme Pais (2016a), a própria dramaturgia considera que as categorias do visível e invisível implicam-se reciprocamente, ocorrendo uma cumplicidade entre o processo e a concretização do espetáculo. O fazer dramaturgico se estabelece na invisibilidade, porém torna-se visível pelo discurso dos elementos estruturados, consequentemente, das relações de sentido que vêm à tona. A cumplicidade das relações de Cristian com os *The hot...*, suas relações no tempo-espço em que a peça é vista, ouvida e percebida pelo espectador estruturam a dramaturgia.

A lista como importante disparadora dramaturgica criou a possibilidade do que Cristian ainda não havia feito: revisitado sua história na dança para integrar suas referências e documentos coreográficos que estiveram presentes em sua formação. Esse momento foi a comprovação da valorização de suas experimentações, contatos ou desejos de contato e de experimentos, aproximações estéticas, por admiração e/ou afeto. Desse modo, ele assim o fez: escolheu os *100 Hot* coreógrafos que fizeram parte de sua memória e história de vida e na dança para levar para a cena dialogicamente.

Cristian Duarte em seu processo: a memória e os documentos como referência

“Eu não tinha naquela época a consciência de onde eu estava entrando, nesse lugar de arquivo, de memória. Do que é, do que significam as referências na vida da gente que estuda a dança” (Duarte, 2022). Nesse contexto, a memória tem seu lugar, de forma viva, uma possibilidade do que e como lembrar. Em suma, parece não existir uma forma natural ou objetiva de uma narrativa, tampouco podemos



alegar uma verdade. Esse plano estará presente na produção das materialidades.

Para o historiador Michel 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 e todo o 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 *the hot...* o registro audiovisual é percebido como signo da coisa em si (a coreografia), surge para um desejo de seu arquivamento, podendo existir para comprovar autenticidade e/ou existência, mas acima de tudo, nunca será a coisa. O referente, no caso, a coreografia, não está na lista, afinal, por sua característica imanente, o que está é o registro. Isso não impede, contudo, que ocorra o desejo de arquivo (André Lepecki, 2015) de alguma forma, pois esse desejo está no processo, quando reconheço a presença de movimentos semelhantes aos dos coreógrafos da lista. Percebe-se, porém, na perspectiva da cena, novas formas de corpar. Duarte não evidencia o arquivo como indagação central da peça, já que ele utiliza esse desejo para que as coreografias documentais sejam disparadoras de outras possibilidades. Observa-se os rastros e o desejo de diálogo. Por conseguinte, pensar o registro como proposição, conforme cita Mario Machado Neto (2014), pode gerar aberturas e diferentes possibilidades de expansões que complexificam a proposta por meio de novas materialidades, ampliando possibilidades. Registro para quem faz, documento para quem os vê como proposta de estudo.

Pelo fato de admitir influências de diferentes coreógrafos, provenientes de diferentes contextos, 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. Constata-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.



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 criação, colocando-as em um caldo de difícil conexão.

Conforme Denise Najmanovich (2001), a memória-hábito evoluiu de comportamentos previamente experienciados, visto que um corpo que aprende 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.

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. Essa Companhia surgiu em 1996, na cidade de São Paulo, dentro do Estúdio Nova Dança, tendo nas artes de improviso em tempo real 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 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. Existe, então, uma ampliação de movimentos transgressores na dança, que acaba sendo referência de Cristian Duarte. Desse modo, são cem diferentes tessituras, cem diferentes escolhas e provocações estruturais, quando Cristian improvisa, transitando entre essas qualidades de movimento. Afinal, essa é tida como uma das principais características no trabalho de Cristian Duarte, considerando que as improvisações visam a mostrar um corpo em pensamento, em escolha em tempo real, com um processo em constante impermanência, com flexibilizações e traços de



apresentação¹³, da validação do autoral em cena, assumindo sua visão de mundo, suas escolhas e suas fragilidades.

Nessa ocasião, percebe-se o quanto a proposta aproxima-se da autorreferência, quando toca na vida de Cristian, como costura conceitual para a peça que relaciona conhecimentos propositivos tanto do repertório individual do artista como também do que é referência contextual na dança, de forma biográfica, trazendo para o diálogo artistas da área. Toda essa percepção, para ancorar a ‘criação e adaptação’ do seu corpo na cena, valoriza a singularidade e a coletividade na condição de ato social e artístico. Duarte percebeu que suas experiências e escolhas o conduziram para o presente. Como cita Duarte (2022) em entrevista, “quais são as coisas que me levaram, que foram me empurrando a ser um artista da dança?

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 (Duarte, 2022).

Quando Cristian dança, obviamente, tem uma narrativa de si, pelas suas experiências de vida e dança com a Companhia Nova Dança de São Paulo, com a Escola PARTS em Bruxelas, e com todas as suas explorações em diferentes propostas, nomeadamente, o LOTE e o ZONA. Além dos coreógrafos atuantes nessas instituições, evidencia-se também outras biografias (documentos) que deram vida à peça.

Poderíamos alegar que há, aqui, uma dupla constituição, sendo biográfica/autobiográfica. Observando a cena autorreferente como um importante ato de memória coletiva, Joël Candau (2009, p. 80) apresenta a cena autorreferente 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.

Na autobriografia, exercitamos a singularidade da pessoa, uma vez que se fundamenta na memória, entretanto, a perspectiva da cena de Cristian é impulsionar o espectador para que também faça esse exercício, valorizando o

¹³ Perspectiva de vínculo com propostas performativas onde é possível verificar a presentificação de um corpo.



trajeto singular e que perceba o quanto isso também nos é coletivo. Esse trajeto é singular, porque parte de cada pessoa, de seus pensamentos e memórias, e plural, pois os temas e os rastros percebidos são do coletivo. Ademais, cabe verificar a maneira pela qual esse processo é ativado por meio da aproximação do espectador, entendendo-o não como um voyeur, porém, também como quem vive ou viveu esse acontecimento.

Já a *biografização*, conforme Leonor Arfuch (2010), apresenta-nos o biográfico como mediação entre o público e o privado, alegando a exposição de uma interioridade, afetividade e experiência. Essa valorização de Cristian, com sua própria trajetória, em um emaranhado de coreógrafos e coreografias como documentos, faz o espectador identificar várias informações sobre o valor que eles têm. Afinal, todos temos referências.

Cristian Duarte considerou as coreografias como documento dialogando com os corpos e os gestuais motores (com suas diferenciações, às vezes sutis), estudados profundamente, observando as obras de cada coreógrafo, e, assim, entendendo as reverberações em seu corpo. Em suas escolhas, aparecem coreógrafos como Anne Therese De Keersmaecker, Pina Bausch e astros pop como Bruce Lee e Beyoncé.

Afetos, Manobras e Âncoras: Potências Contemporâneas

É claro que você saboreia a coisa de um outro jeito, se vai reconhecendo algumas coisas, mas eu estava mais fascinado na época, (eu acho mais interessante) e ainda hoje, por esse lugar de ficar engajado com o corpo em movimento, criando sentidos e criando conexões, por vezes improváveis, de como sair de um lugar para outro, como sair de uma tonalidade para outra. Então, eu fui entendendo mais no lugar da fisicalidade mesmo, até de como brincar com o tônus para entrar em qualidades distintas, para mergulhar, enfim, nas referências. E aí sempre esse trabalho me volta, falo 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, é uma fonte inesgotável. (Duarte, 2022).

Afetos

O termo afeto exprime a transição de um estado a outro, tanto no corpo afetado como no que afeta. Um corpo se torna mais potente, quando se permite



afetar-se 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.

Nesse contexto, Spinoza (apud Chauí, 2011) é frequentemente citado acerca dos modos de existência imanentes. Esse pensador/filósofo 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 estudioso Diego dos Santos Reis (2022) observa o modo pelo qual, em um corpo desterritorializado¹⁴, 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 memória a citação de Paulo Cunha Silva (1998, p. 24), que trata de um processo que reflete sobre a corporalidade de uma forma ampliada, em que denomina “corpluralidade ativa”, pois está envolta por termos como cultura, rituais, ancestralidade, memória, experimentações e vivências.

Observamos que, na perspectiva do século XXI, o corpo ainda se situa impregnado com estruturas modernas e marcas colonizadas, de uma sociedade estruturalmente desigual. Nas artes e na dança contemporânea, procuramos argumentar sobre práticas que buscam extrapolar esse sistema-mundo colonial, capitalista, racista, patriarcal, ampliando a ideia, inclusive, da “colonização da memória”, conforme María 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. Duarte (2022), em entrevista, alegou que hoje o nome da peça, possivelmente, não seria em língua inglesa. Além disso, ele tenta transpor certas fronteiras, utilizando um figurino que alega ser *made in China*, e no *mashup* das trilhas, com o tempo máximo de duração que permite não ter que pagar direitos autorais. Cristian Duarte atua nessa perspectiva, permitindo-se frágil, desarmado, indisciplinado, tentando burlar os

¹⁴ Considerado um corpo que não está fixo, permitindo relações além das fronteiras, onde estas se borram constantemente.



preceitos de sucesso e fracasso, buscando algo que não é, ou não está propositadamente no seu domínio. Duarte valoriza seu corpo em contato com as coreografias, mesmo não tendo a técnica que em outros momentos poderia ser exigida.

Além disso, existe uma busca constante de observação dos registros, para que as células de movimentos criadas por ele não se estabilizem. Por isso, a cada nova apresentação o corpo não será o mesmo, sem uma fixação completa de registros, uma coreografia propositadamente imanente. Justamente, nesse aspecto, é que surge um paradoxo na dança de Duarte: entre a perspectiva da imanência e do efêmero da dança e a possibilidade de arquivamento.

Conforme o que se observa em *The Hot...*, 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 político, em um *mix* coreográfico, sem estatutos de poder, *The Hot...* nos questiona sobre nossa forma de olhar a dança (ou a vida?). Usa sua voz, seu rosto, seu corpo pensante e pulsante nos conduzindo pela trajetória por ele criada similarmente a uma colagem, um mosaico, um mashup, ou ainda, uma bricolagem. Um excesso de informações que se aproximam da cultura pop com características da pop art, quando unimos diferentes peças e coreógrafos, pois há uma reflexão sobre esse caldo cultural, sobretudo, na existência de lugares não mapeados, trazendo influências que contemporaneamente estão abertamente expandidos.

Manobras

Trazendo o desejo documental, Duarte (2011) em seu website¹⁵ evidencia suas referências, valorizando as “lacunas, distorções, transformações e impossibilidades da experiência que o trabalho propõe”. Esse coreógrafo trabalha com a proposta de estar no entre-lugar em relação às linguagens abordadas, utiliza-se da performance, para criar e articular como apresentação. Cristian compara o bailarino a um *disc jockey* (popularmente, DJ), conforme citado por

¹⁵ www.cristianduarte.net



Katz (2000). Um *body jockey* (BJ), conforme Duarte. 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.

O grande motivo 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. (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 comenta Katz (2014) em sua crítica da peça, 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 compõem o fazer dramaturgico sem uma ordem narrativa preexistente, 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, além de certas regras e princípios estéticos; a título de exemplo, em conjunções dissonantes entre som e movimento, com a trilha de Beyoncé ocorrendo ao mesmo tempo que movimentos icônicos ao de Pina Bausch.

Para Duarte, esse é o ápice do solo, justamente por 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.

Figura 1 - Cristian Duarte em *The Hot One Hundred Choreographers*, 2011¹⁶

Âncoras

Duarte (2022) 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. A trilha também pode ser uma forma de ancoragem, contudo, não para que se assuma uma relação temporal direta com o movimento executado. A trilha musical instiga e auxilia em seus recortes como possibilidade de pistas, às vezes de 30 segundos ou de um minuto apenas, do que surgirá em algum momento, ou do que lá está. Como exemplo, na proposta de Duarte, o início ocorre com a referência de Isadora Duncan, inclusive com a trilha original do vídeo.

Já no momento final do trabalho, ocorre com a presença de dois materiais cênicos, estruturas mais estáveis que se repetem em cada apresentação. Após a passagem do tempo da peça, Cristian entra no palco colocando glitter azul e um mini ventilador em cena, uma homenagem e diálogo com a peça “Vestígios”, de Marta Soares. Posteriormente, ele grava com um pedal a música (*I've Had*) *The Time Of My Life*, trazendo como referência o artista Miguel Gutierrez. Então, o

¹⁶ Fonte: www.cristianduarte.net

artista desce do palco e com essa trilha permite que o tempo passe, sentado na plateia. Depois de três ou cinco minutos Cristian volta para desconectar o áudio. Blackout.

Por fim, Duarte 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 circular com as mãos, no intuito de agradecer a todos os coreógrafos que estiveram como documentos em sua pesquisa.

Figura 2 - Cristian Duarte em *The Hot One Hundred Choreographers*, em 2011¹⁷



A Conexão Atual

Mesmo sendo uma peça de 2011, ela continua acompanhando Duarte, pois relativiza conceitos e continua propondo inúmeros questionamentos, sobre memória, questões autorais, nossas referências, entre tantas outras.

Katz (2014) elogia a proposta pelos seus questionamentos, por exemplo, de “modos de ver dança no mundo youtubesco¹⁸” em que nos acostumamos, com satisfação instantânea e visualizando por quatro minutos as obras que detêm muito mais tempo. A autora também relaciona a peça a nossa imersão ao tempo

¹⁷ Fonte: www.cristianduarte.net

¹⁸ Katz (2014), Caderno 12. Jornal *O Estado de São Paulo*. Presente em www.cristianduarte.net. Katz (2015) também pesquisa sobre esse tema.



de consumo, lidando com a informação como algo usado e rapidamente descartado, para uma nova versão.

Então eu acho que tem 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 todos. Eu sou da época do VHS, então lá no Nova Dança a gente tinha uma videoteca que só conseguia os trabalhos em VHS, então a gente assistia a ele inteiro. Não tinha isso de assistir um pedaço. Hoje em dia, cinco minutos. Tá bom, já vi, né? Parece que já viu. Às vezes, se sentem quase autorizados a dar uma opinião sobre cinco minutos de um trabalho de uma hora. (Duarte, 2022).

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, como reflete Katz (2014) em sua crítica ao trabalho: “Até aonde 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”. Essa é uma perspectiva interessante, que parece dominar a quem assiste, em um jogo que é do espectador e de seu ‘sucesso’. Para o espectador que não reconhece os coreógrafos ou obras existentes na peça, há possibilidade de identificar as movimentações de Cristian com vertentes expressionistas modernas, do início do século XX, contemporâneas, e tantas outras; ademais, com perspectivas sociais e políticas de cada contexto, pela materialidade escolhida.

Justamente nesse paradigma, espera-se das artes e suas relações sociopolíticas que existam como subterfúgios capazes de encontrar novas saídas. André Lepecki (2019) complementa que nossos cantos ou frestas, como artistas, podem ser de resistência, as “coreorecusas” (Lepecki, 2021, s/d) de modelos normativos.

Se tratamos sobre esse assunto hoje, em 2023, percebemos como o trabalho de Duarte já vislumbrava, em 2011, a possibilidade desses corpos. Um corpo que, conforme Byung-Chul Han (2018, p. 45), não abandona sua individualidade ou ego, ao ponto de acabar-se. Apenas para não ser passivo, haja vista sua escrita:

Se renunciarmos à sua individualidade fundindo-se completamente no processo da espécie, teríamos pelo menos a serenidade de um animal. Visto com precisão, o *animal laborans* pós-moderno é tudo menos animalesco. É hiperativo e hiper-neurótico.



Nessa premissa, qualquer proposta artística não deve ser encarada como uma proposta narcisista, e, sim, deve-se observar um cuidado como individualidade para que não fale em seu nome apenas, mas considere o que é comum, da ordem do coletivo. Abarcando suas características artísticas, políticas e sociais, a dança envolve questões de poderes, de identidades, territórios, sendo que questionar o gosto, as poéticas, os significados e o cotidiano podem ser constatados nos estudos de Cristian Duarte justamente pelo trânsito por diversas construções simbólicas e não-hierárquicas, valorizando também as concepções que ficam à margem em vários momentos. Independente ou justamente por isso, Duarte cria suas singularidades e suas teias, como um 'sujeito encarnado', que tem suas impressões, emoções e sentimentos embolados, conforme sua percepção.

Nas suas apresentações, existe uma reverência aos The hot... permitindo discussões sobre diferentes âmbitos, como dos desdobramentos que a lista produz como reflexão crítica, considerando a diversidade de proposições de dança que ele utiliza como documento, que extrapolaram seu contexto quando aproximadas às outras. Em conversa, Cristian mencionou que o interesse com a proposta foi mexer com o espectador, para que ele olhasse para si de forma reflexiva, valorizando suas memórias, suas referências. Trata-se de sua memória, e não somente isso: demonstrar a importância de olharmos e entendermos nossa história de vida, o que nos leva às escolhas feitas e às que faremos.

A organização não linear, o acaso, a transitoriedade e as diferentes poéticas, demonstram que não temos como enumerar alguma coisa que escape de nosso controle e dominação, quase como um possível ponto de fuga, ou resistência e revolução. Além disso, as proposições dramaturgicas evidenciadas valorizam um corpo em processo de escolha, demonstrando sua responsividade individual, provocando o espectador a repensar sobre a coletividade.

Considerações

O corpar de Cristian Duarte demonstra a importância das experimentações, das vivências em propostas de dança que beiram metodologias já preexistentes e novas estratégias compositivas. Nesse fazer dramaturgico, a história de vida e de



dança desemboca em uma práxis importante, com escolhas, erros, fracassos, mudanças de rota, descobertas e acasos, sempre como disparadores de possibilidades. Cristian interagiu com suas referências e memórias da dança, e indisciplinou as regras para um fazer dramaturgico reflexivo.

Duarte concebeu a peça como um fazer dramaturgico autobiográfico e biográfico, coletando suas referências e interagindo com elas, propondo a contaminação de cada coreógrafo em seu corpo, para um diálogo compositivo. O artista permitiu um habitat de integração entre os *The Hot...*, ao gerar uma lista utilizando documentos coreográficos de diferentes contextos e, conseqüentemente, diferentes materialidades que são lembradas na cena: momentos de fluidez e leveza, em outros, um punho que cerra, uma queda que impacta, movimentos de swing, posturas do tronco, imobilidade, expressões faciais, muitas escolhas que identificam resistências e (re)existências para o presente. Essa estrutura foi justamente chave para a horizontalidade dos poderes, um corpo como *body jockey*.

Nessa proposta, a dança provoca reflexões sobre a urgência, a competitividade; por outro lado, a articulação de padrões artísticos que acolhem estratégias do que é singular, mas que valorizam a equidade e a coletividade na (re)criação. Nesse âmbito, entendemos a importância que isso tem em nossos corpos, para amplificar propostas coletivas, reativas e de resistência ou revolução.

O corpo de Duarte lidou dialogicamente com os *The Hot...*. A generosidade do artista em questão ao investir em um fazer dramaturgico que traz a ação e o verbo “fazer” por meio da experiência vivida. Um fazer dramaturgico pelas premissas contemporâneas, com um fazer transitório, caótico, que buscou seus afetos, criou manobras e âncoras para a cena, além de um website com os *hyperlinks* dos documentos coreográficos da lista. A peça foi e ainda é um convite a 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.



Referências

- ARFUCH, Leonor. O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2010.
- CANDAU, Joël. *La Métamémoire ou la mise em récit du travail de mémoire*. Paris. Centre Albert Benveniste, 2009.
- CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2011.
- CVEJIC, Bojana. The Ignorant Dramaturg. In: *Maska*, v.16, n 131-132, 2010.
- DAWKINS, Richard. *O Gene Egoísta*. São Paulo: Ed. Gadiva, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- DUARTE, Cristian. Entrevista cedida a Cláudia Müller e Daniella Aguiar In: *Dramaturgias Plurais*. < <https://dramaturgiasplurais.com.br/> > Youtube, 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=P1roYNpYuAY&t=4213s>> Acesso em: fev. 2021.
- DUARTE, Cristian. *Encontro com Cristian Duarte*. Entrevista concedida à Gislaine Sacchet. Caxias do Sul/São Paulo. Plataforma Zoom, Nov. 2022.
- DUARTE, Cristian. *The Hot One Hundred Choreographers*. Website da peça. Disponível em: <<https://cristianduarte.net/>>. Acesso em: ago. 2019.
- ECO, Umberto. *A Vertigem das Listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- IMSCHOOT, Myriam Van. Dramaturgia Ansiosa. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.) *Dança(s) e dramaturgia(s)*. São Paulo: Editora Nexus, 2016, p.191-213.
- KATZ, Helena. Tânia. Uma Obra em Diálogo com o Infinito. Jornal *O Estado de São Paulo*. Caderno 12. Disponível em: 07 set. 2014.
- KATZ, Helena Tânia. Por uma dramaturgia que não seja uma Liturgia da Dança. *Sala Preta*, São Paulo, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/tatia/Downloads/57447-Texto%20do%20artigo-72849-1-10-20130624%20(1).pdf. Acesso em: 23 set. 2018.
- KATZ, Helena Tânia; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008, p.125-133.
- KATZ, Helena Tânia. Coreógrafo como DJ. In: KATZ, Helena Tânia. *Lições de Dança I*. São Paulo, 2000, p.11-24.



KERKHOVEN, Marianne Van. O Processo Dramatúrgico. *Nouvelles de Danse*, Dossier Danse et Dramaturgie, n. 31. Bruxelas: Contredanse, 1997.

KERKHOVEN, Marianne Van. Os Pensamentos são Livres. Carta para jovens produtores de teatro. *Etcetera*. N.90 Holanda, fevereiro 2004. Disponível em: <https://e-tcetera.be/gedachten-vrij-brief-aan-jonge-theatermakers/> Acesso em: out. 2019.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Revista ILHA* v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun.2011. Acesso em: 15 ago. 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

LEPECKI, André. *Errancy as work*. seven strewn notes for dance dramaturgy. Dossie de Dance Dramaturgy. 2015, p.51-66. Acesso em: 15 ago. 2019. DOI:10.1057/9781137373229_3

LEPECKI, André. Entrevista cedida a Cláudia Muller e Daniella Aguiar, In: *Dramaturgias Plurais*, Youtube, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=2OU0EW2ugFM> Disponível em: <https://dramaturgiasplurais.com.br/> Acesso em: 10 jan. 2021.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p.369-391.

MACHADO NETO, Mario. *Reencarnação*: Registro como Coreografia na obra “retrospectiva” de Xavier Le Roy. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16029/1/versao%20final%20para%20depo%cc%81sito%20ufba.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2020.

NAJMANOVICH, Denise. *O Sujeito Encarnado*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

PAIS, Ana.(a). *O Discurso da Cumplicidade*: dramaturgias contemporâneas. 2. ed.: Colibri, 2016.

PAIS, Ana.(b) O Crime Compensa ou o Poder da Dramaturgia. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). *Dança(s) e dramaturgia(s)*. São Paulo: Editora Nexus, 2016, p. 27-57.

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

REIS, Diego dos Santos. 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> p.78-92. Acesso em: Dez. 2022

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



SAADI, Fátima. Dramaturgia/Dramaturgista. In: NORA, Sigrid. *Temas para a Dança Brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

SANCHÉZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, Manuel; CIFUENTES, María José (Org.). *Repensar la dramaturgia: errância y transformación*. Múrica, Espanha: Centro Párraga; Centro de Documentação y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010. p. 19-58.

SCIALOM, Melina. Pensamento dramaturgico do atuante no processo de criação. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-31, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0209. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19302>. Acesso em: nov. 2022.

SCIALOM, Melina. Apresentação: Dramaturgia em seu campo expandido. *Repertório*, Salvador, ano 24, n. 36, p. 8-13, 2021 Apresentação: Dramaturgia em seu campo expandido. DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.44617>

SILVA, Paulo Cunha e Silva. O Corpo que Dança: uma abordagem bioestética do movimento. In: *Continents in Moviment. The Meeting of Cultures in Dance History*. FMH Edições. Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica de Lisboa. Editor Daniel Tércio. Portugal, 1998. P-23-26.

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

Recebido em: 30/06/2023

Aprovado em: 08/09/2023