

CHÃO DE TERRA: Dança e processos de criação

Ground floor: dance and creative process

Laura Silvana Ribeiro Cascaes¹

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

115

Resumo: A escrita do movimento da dança contemporânea se constrói a partir de cartografias múltiplas, que envolvem e permeiam o trabalho do ator/dançarino - *performer*. Na intenção de identificar alguns percursos da “escrita cênica” da dança na contemporaneidade, será analisado, neste artigo, o trabalho artístico de Trisha Brown, em especial, a composição de dança *Floor of the Forest*, de 1969.

Palavras-chave: Coreografia; Dança; Processos de Criação.

Abstract: The writing of the contemporary dance movement is built from multiple mappings, which surround and permeate the work of actor / dancer - performer. In an attempt to identify some pathways of "scenic written" in contemporary dance, this paper will focus on the artwork of Trisha Brown, in particular, the composition of dance *Floor of the Forest*, 1969.

Keywords: Choreography, Dance, Creative Process

*Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, a propícia estação
E fecundar o chão*
(Milton Nascimento e Chico Buarque)

As necessidades e desejos que me mobilizaram a refletir sobre a dança, os processos de criação e determinadas obras de artistas abordadas neste artigo estão relacionados a uma busca-procura para ampliar o mapa de sentidos junto ao processo da “escrita cênica” de movimentos. Uma busca que se relaciona ao desejo de estudar a poética da dança contemporânea e reativar potências de criação, no que

tange a aspectos de composição em arte.

Passo a passo, fui trilhando os percursos deste artigo por meio de novas formas e possibilidades de fazer conexões “entre” conhecimentos, saberes construídos e sistematizados ao longo de experiências educativas, artísticas que foram compondo conjunções.

Embalada pela força dos movimentos contra culturais no interior de conjunturas políticas e sociais, que impulsionaram a irrupção da vanguarda no campo das artes na década de 1960, deparei-me com a

seguinte questão: o que sabemos da dança e dos processos de criação realizados na década de 1960, em Nova York, nos Estados Unidos? Para responder a esse questionamento, escolhi estudar o trabalho de experimentação em dança da artista Trisha Brown, que fazia parte do grupo de artistas da *Judson Church*, em Nova York.

Os estudos pós-estruturalistas foram utilizados neste trabalho para fazer relações com os processos de criação em dança a partir do diálogo com alguns autores, em especial os trabalhos de Foucault e Deleuze. De Foucault, foram importantes as questões referentes à disciplinação dos corpos, os micropoderes; e de Deleuze, as relações com os princípios do rizoma.

Neste artigo, abordarei questões específicas do trabalho da artista Trisha Brown. A partir da obra *Floor of the Forest*, de 1969, serão analisados aspectos da poética desta vanguarda estética, a relação com o espaço, a temporalidade, as cartografias e, desse modo, focarei as tensões entre a dança moderna e a dança contemporânea, trazendo para o debate perspectivas de composição

em arte que trazem novos aspectos para pensar a dança.

Escavar a terra

A ascendência da modernidade implicou reformulações e proposições estéticas no campo de construção do pensamento da dança no século XX. Para dialogar com estas questões, desejo traçar, de forma breve, um paralelo com uma vanguarda artística importante da década de 1960, cunhada, entre outros, pela bailarina Trisha Brown no mundo ocidental, mais especificamente na cidade de Nova York (EUA), que consolidou uma nova proposta de dança.

Portinari (1989) pontua que esta proposição estética de dança recebeu várias nomeações, como *dança pós-moderna*, *nova dança* e *espaço-dança*. Desenvolveu-se especialmente em lugares de aluguel barato – associações, pátios, igrejas. O auditório da igreja protestante *Judson Church* foi um dos principais e mais privilegiados ambientes que esta dança ocupou e construiu seus processos de criação, no *Greenwich Village*, em Nova York.

Escovar memórias

A dança americana da década de 1960 está imbricada com genealogias, evoca práticas culturais e discursivas atreladas a redes de poder. Consolida uma vanguarda revolucionária, pois está imbricada ao que Pelbart (2008), referenciando Deleuze, chama de devir-revolucionário, porque se vincula à invenção de espaços-tempos no ensejo de novos acontecimentos. O esteio da década de 1960 trouxe este devir-revolucionário e, em seu bojo, mutações de sensibilidades, de pensamentos.

Trisha Brown compôs junto com outros bailarinos esse cenário e intensificou um campo de experimentações no âmbito da dança. Na década de 1960, participou do movimento da *Judson Church*, que consistiu na reunião de um grupo informal de artistas no início da década, em especial entre 1962 a 1964, na *Judson Memorial Church*, em Nova York.

O espaço da *Judson* como lugar de encontro, acontecimentos e experimentações em dança

possibilitou a transformação nos mapas de sentido relativos às composições artísticas. Além disso, os processos de criação na *Judson Church* sugeriam a multiplicidade com o qual o ambiente da dança estava se compondo, haja vista as diferenças entre os bailarinos que passaram por ali, como Cunningham, Steve Paxton, Trisha Brown, entre outros.

Nesse período, ocorreram movimentos culturais e políticos da juventude nos Estados Unidos, como os movimentos contra a Guerra do Vietnã, a contracultura, os *hippies*, os festivais de música de *Woodstock*, o cinema, as novas canções, a ascendência do rock e dos Beatles. O conjunto desses acontecimentos influenciou diretamente os processos de criação em artes.

Novos percursos e trajetórias de experiências com a linguagem da dança podem ser rastreados no interior dos anos sessenta. Nesse período, consolidaram-se práticas artísticas que ultrapassam o vocabulário da dança moderna e irradiaram técnicas como o *contato e improvisação*, além de outras gramáticas artísticas, como a interface

da dança com outras linguagens expressivas.

Campo aberto

Para escavar temporalidades, agrimensar territórios e desterritorializações em relação à dança contemporânea, torna-se importante dirigir o olhar para as tensões que se constroem a partir da ascendência da modernidade e as rupturas que vão se sucedendo em relação à gramática da dança moderna, até então muito difundida.

As matrizes da dança moderna estão relacionadas a um conjunto de princípios filosóficos e estéticos, que produziram correntes de formação para bailarinos, criando corpos e linhagens constitutivas dentro do panorama da modernidade, criando uma “constelação de referenciais simbólicos, que produziram no corpo uma visão, uma coerência, uma prática, um estado, vinculado ao paradigma da dança moderna” (LOUPE, 2000, p. 30).

Pode-se dizer que a dança moderna na América rompe não só com os padrões de movimento do balé clássico, mas com a concepção do

pensamento e do paradigma da dança clássica, transcendendo modelos europeus herdados historicamente, como o do *ballet*, por exemplo. Algumas temáticas das danças modernas convergem o interesse para a América – a terra promissora, o continente novo, que se afirmava culturalmente.

Nesse percurso, a *Escola Denishawn* foi muito importante na sistematização da dança moderna. Nesta instituição, era possível perceber a multiplicidade de temáticas que passam a ser coreografadas. Lá, a dança moderna era ensinada com uma abertura de repertórios e fontes estéticas, presentes nas práticas pedagógicas de Ruth Saint Denis e Ted Shawn. As coreografias apresentavam temas que iam desde rituais indígenas até aspectos relativos aos desbravadores de fronteiras (PORTINARI, 1989, p. 140).

Marta Graham foi uma artista que expandiu a técnica da dança moderna e seus fundamentos. No início de sua carreira, estudou na *Denishawn School*, de Ruth Saint Dennis e Ted Shawn, durante aproximadamente seis anos. Decidiu

sair e, em 1923, desenvolveu outro vocabulário de dança e fez apresentações em pequenos teatros em Nova York. Tornou-se professora e ensinou na *Eastman School* de Rochester, conforme Maribel Portinari (1989) que cita um fragmento de discurso em que Graham evoca a prática cultural da dança moderna:

Não quero ser uma flor, árvore, onda ou nuvem. No corpo de um dançarino tomamos consciência de nós mesmos, sem imitar ações cotidianas nem fenômenos naturais, mas participando desse milagre que é o ser humano motivado, disciplinado, concentrado (...) Fartei-me de deuses indianos e rituais astecas. Quero expressar os problemas do nosso século no qual a máquina interfere no ritmo do gesto humano e a guerra chicoteia as emoções, desencadeando os instintos. (*Apud* PORTINARI, 1989, p. 147)

A primeira parte do discurso acima evidencia uma crítica feita à expressão da dança moderna voltada às matrizes de movimento de Isadora Duncan, relativas aos elementos da natureza, como as ondas do mar, o balanço das árvores, entre outros. Este relato demonstra que Graham estava sintonizada com o seu tempo e com as questões políticas e sociais que convocavam seus desejos e sua urgência de criação. “Para Graham, a

dança é também um vibrante instrumento de protesto” (PORTINARI, 1989, p. 148).

Por isso, Marta Graham também não se limita às temáticas das danças apresentadas pela *Denishawn*. Ao se emancipar da escola, cria outro vocabulário e mais tarde funda uma companhia e expressa os acontecimentos da sociedade através da dança, com obras coreográficas de temáticas diversificadas.

Interessante notar que a dançarina Marta Graham situa a disciplina dos corpos dos dançarinos atrelada à motivação para dançar, processos gerados também pela modernidade e que trazem contrapontos que não podem ser abordados ingenuamente. Foucault (1989), em seus estudos, coloca a questão da docilidade e disciplina dos corpos entremeados em redes de poder que, por sua vez, fabrica seres humanos dóceis e eficientes, o que os torna cada vez mais homogêneos.

Assim sendo, podemos observar as relações de poder através da fala desta bailarina – uma prática discursiva que expõe a interferência da máquina no processo de produção

e na construção do gesto humano, além dos impactos das disputas por poderios entre nações – que culminam em grandes guerras e reverberam nas temáticas que ela também aborda nas danças.

Novos elementos são fundantes da dança moderna e trazem uma nova sensibilidade: o ritmo da modernidade; o fluxo incessante, que se materializa nas danças através da intensa expressividade e fluidez energética contínua; a tendência às abordagens narrativas de desenvolvimento linear e a presença de danças corais.

Marta Graham foi professora de dança e partilhou seus ensinamentos com muitos dançarinos, como Merce Cunningham. Nesse sentido, Cunningham foi agrimensando novas cartografias para criação em dança e tensionando o vocabulário moderno. Estes tensionamentos culminam no movimento da *Judson Church*, lugar onde Trisha Brown também desenvolveu suas experimentações em dança.

Merce Cunningham traz elementos importantes para dança que podem colocar em pauta aspectos da composição da vanguarda estética

da década de 1960. Em sua carreira, participou da Escola de Marta Graham, um ano depois de ter estreado com dezenove anos de idade na Companhia de Lester Horton. De acordo com Portinari (1989), ficou, aproximadamente, seis anos na Companhia de Graham, de 1939 até 1945, dançando diversas obras, incluindo solos importantes.

Cunningham se emancipa de alguns pressupostos da dança moderna, dos temas de heróis, do foco na emoção, nos estados de espírito. A partir de 1944, distanciou-se dos preceitos da tradição da dança moderna, incluindo as contribuições das rupturas inovadoras do músico John Cage. Partiu de pressupostos que valorizavam o movimento com a sua expressividade inseparável do próprio corpo e, deste modo, promoveu uma descentralização do espaço e emancipou o movimento de seguir uma música, uma história estabelecida. De acordo com Banes (1980), Cunningham colheu o acaso na composição, em relação às sequências da dança, do lugar a ser ocupado pelos dançarinos, valorizando a precisão técnica dos mesmos.

A construção da vanguarda da década de 1960 intensificou gradativamente as desterritorializações da dança moderna e propôs tensões do pensamento contemporâneo na dança. A fertilidade criativa dessa década trouxe a possibilidade de dialogar com a noção do tempo, o que Deleuze (1995) chama rizoma¹ temporal. Pelbart (2009, p. 30) se pronuncia acerca do rizoma temporal afirmando: “O que está em pauta, e daí nossa grande perturbação, é a abolição da ideia mesmo de uma seta, de uma direção, de um sentido de tempo, em favor de uma multiplicidade de setas, direções e sentidos”.

Os projetos, acontecimentos e registros das artes nesse período

¹Rizoma, segundo Deleuze (1995) está atrelado a alguns princípios, tais quais: “Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.” (p. 14-15). O autor também cita outros princípios, que são o de multiplicidade, bem como o de ruptura a-significante, que sugere que: “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas.” (1995, p. 17). Por sua vez, o autor alerta para o “5º e 6º - Princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo” (1995, p. 20).

ecoam este rizoma temporal e dão foco para as rupturas advindas com a contemporaneidade, que passam a demolir as categorias fixas das linguagens artísticas como pintura, escultura, música e aproximar as linguagens, com a junção de diferentes artes.

O campo ampliado – espaço e vetor de comunicação.

Existem vários exemplos de artistas nos diversos campos das artes que trabalharam de forma conjunta com outros artistas. John Cage, por exemplo, integra-se com as artes visuais, estudando Duchamp² e propagando esta referência artística na América do Norte. Segundo Freire (2006, p. 14):

A influência de John Cage, artista, músico e compositor que disseminou a influência de Marcel Duchamp na América do Norte por meio de seus escritos, aulas, seminários e performances, foi fundamental no pensamento de muitos artistas que, mais tarde vieram a participar do

² Para Freire (2006) o *readymade* de Duchamp é crucial, pois deixando a rota aberta para a criação artística, transforma o objeto cotidiano em arte, questiona assim o sistema de arte e os espaços institucionais.

Fluxus³. John Cage já combinava filosofia oriental com fenomenologia ocidental nos anos 50 em aulas no Black Mountain College, de cujos seminários participaram o coreógrafo Merce Cunningham e os artistas Robert Rauschenberg, Nam June Paik e Dick Higgins, entre outros.

Cage fez muitas experimentações artísticas, aproximando a arte do acaso, da indeterminação, criando analogias entre a música e as outras artes. Na peça *Living roommusic*, de 1940, já estava concebendo a arte num campo de intersecções com outras linguagens expressivas.

Segundo Mammi (1992, p. 69), em *Living room* Cage utilizou “como percussão tudo o que poderia se encontrar numa sala de estar: livros, jornais, móveis, janelas, portas. Desta forma, tudo o que fora simplesmente ambiente se tornava meio de comunicação, a casa virava sala de concerto, o gesto e os objetos mais

íntimos entravam no fluxo da sociedade global”.

A importância do ambiente integrado à composição artística vai ganhando espaço nesse período. A arte ocupa um campo ampliado, com arranjos espaciais e narrativas polissêmicas, que deslizam entre as fronteiras das linguagens expressivas.

A dança em composição com o espaço: *Floor of The Forest*

É importante pensar gradativamente este processo em que as artes criam manifestações ambientais. A dança de Trisha Brown acompanha este movimento, como vamos ver na obra coreográfica *Floor of The Forest*, que trouxe novas cartografias para a escrita de movimentos de dança. Segundo *L'atelier des chorégraphes Trisha Brown* esta coreografia teve sua estreia no ano de 1969, em Nova York. O elenco original contava com duas pessoas.

Nessa obra, Trisha Brown, através da escrita do movimento da dança, desliza entre as fronteiras das linguagens artísticas. No processo compositivo específico desta

³ Segundo Freire (2006), o Fluxus foi um “grupo de artistas de várias nacionalidades que colaboravam entre si na Europa, EUA e Japão. Estruturado ao redor da figura de George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, o Fluxus contou com a participação de Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Ben Vautier e Wolf Vostell, entre outros. Desenvolveu uma atuação social e política radical, que contestava a arte como instituição por meio de performances, filmes e publicações (contando com editora própria, a Editora Fluxus)” (p. 14).

composição, Brown se expressa através de uma poética que intervém no espaço, o recria e expande horizontes.

Através de um pavimento escultural realizado com cordas de aproximadamente doze metros por quatro metros de tubos de aço, são penduradas roupas usadas. Um conjunto de arranjos criativos de elementos compõe entre si, com os mais diferentes tipos de materiais, texturas, sonoridades do ambiente, iluminação.

Esta obra periodicamente é reapresentada pela *Trisha Brown Company*. Na contemporaneidade, *Floor of the Forest* traz novos devires deste processo criativo já modificado ao longo de suas experimentações que perpassam quatro décadas, com todos os redimensionamentos construídos ao longo desses anos.

Por sua vez, o vocabulário de movimentos de dança de Brown supera as concepções da dança clássica e moderna em que o público é contemplador e aprecia as obras a partir da visão. No caso da composição *Floor of The Forest*, o corpo todo do público está presente e interage

conjuntamente. É livre para se mover ao redor da obra.

Esta concepção abriga elementos significativos para pensar o corpo co-criador do público na relação com a composição, no encontro com a obra – onde se inscrevem em múltiplos sentidos e direções: o social, o político e o subjetivo – como linhas que atravessam, a todo momento, a composição de dança.

Estas linhas moventes dialogam com a política, as instituições, saberes e práticas discursivas e culturais, que passam por conjuntos molares, chamados por Deleuze (1995) de linhas molares. Essas linhas são infiltradas por outras, que ele chama de linhas moleculares, instâncias mais maleáveis, ambíguas, as quais não param de oscilar entre as linhas de fuga, bastante complexas, repletas de singularidades e que fazem escapar a segmentaridade dura do sistema social na irrupção de linhas criadoras.

Para pensar os trabalhos em dança de Trisha Brown, no ano de 1969, é preciso ponderar que as forças e os agenciamentos que compuseram o trabalho geraram devires diferentes,

pois, nesse ano, coroava-se também todo o processo de mutações de sensibilidades da década de 1960, nos EUA, que reverberou com muita intensidade em outros países. Na França, havia recém ocorrido o “*Maio de 68*”, que foi um acontecimento revolucionário, ficando famoso pela insurreição estudantil através das várias greves de estudantes em algumas universidades em Paris, irrompendo uma série de embates políticos. Em relação à efervescência da década de 1960:

Quando pensam em maio de 1968, Deleuze e Guattari se referem a uma mutação na sensibilidade, na percepção social, em que subitamente tudo aquilo que era suportado cotidianamente se tornou intolerável, e inventaram-se novos desejos que antes pareciam impensáveis. Uma mutação social é uma redistribuição dos afetos, é um redesenho da fronteira entre aquilo que uma sociedade percebe como intolerável e aquilo que ela considera desejável. Não me parece que o teatro seja estranho a essa tarefa, que é da sensibilidade, da percepção, da invenção de possíveis, de formas de associação inusitadas, de modos de existência. É um desafio estético, ético, político, subjetivo. (PELBART, 2008, p. 37)

Nesse sentido, a composição de Trisha Brown dialogou com estas mutações perceptivas, congregando desafios estéticos, políticos. A

interface da dança com outras linguagens expressivas fazia parte das experimentações realizadas na década de 1960 nos Estados Unidos e, contemporaneamente, são processos criativos cada vez mais convocados no universo da dança, seja estadunidense ou brasileira.

A pesquisa e análise de obras: cartografias como modos de análise.

Dançar é também mover-se entre, é escrever movimentos, é fazer escolhas, como se observa na obra de Trisha Brown, *Floor of the Forest*. Através da superfície repleta de roupas, de um pavimento entremeado de cordas suspensas, de uma tessitura com vazios em sua artesanaria, os bailarinos fazem escolhas através dos movimentos. Sendo livres para se moverem com singularidade e inventividade, os artistas vão também vestindo roupas e desvestindo percursos, caminhos, rotas, ao se movimentarem.

Nesse trabalho de Trisha Brown, um dos elementos que se destaca como motor do movimento é o peso do corpo e a reação a ele, através

de uma constante pesquisa corporal no que tange à ação da gravidade, de modo que dissolve a noção de que existe um centro fixo e imutável no corpo. São marcantes as mutações deste centro, que se transforma instante a instante, em composição com o elemento da força da gravidade na horizontal e vertical, promovendo a criação e a convivência com o risco, com o abandono do peso, com a imprevisibilidade.

Um convite para novos olhares para *Floor of the Forest*, se torna interessante, quando o foco desta superfície repleta de roupas se presentifica como um mapa, expandindo a relação com a cartografia e a escrita do movimento. Isto porque, segundo Deleuze (1996), o mapa não reproduz o movimento, pois ele se coloca como rizoma e não decalque.

O mapa - neste caso, a superfície sustentada pelas cordas, é rizomático - possibilita uma composição que está voltada a uma experimentação, constrói conexões, proporciona a abertura na escrita de movimentos, sempre está em modificação, monta-se e desmonta-se,

como vestir e desvestir as roupas:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; (...)

(DELEUZE, 1996, p. 22)

O mapa é considerado rizoma e não decalque, pois o decalque, quando deslocado do rizoma, do mapa, reduz o acontecimento artístico. Por isso, a busca incessante pelas escavação de linhas subterrâneas que estão construindo e se religando em rizomas. Assim, Deleuze alerta para religar o decalque ao mapa: "Por isso é tão importante tentar a outra operação, inversa, mas não simétrica. Religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma" (1996, p. 23).

É possível que esta seja uma pista para a escrita de movimentos de dança na contemporaneidade que, muito mais que criar "partituras" de

movimentos circunscritas às territorializações criadas pela coreografia, está atrelada a agrimensar, a cartografar regiões rizomáticas, desterritorializando certezas, em busca de novas cartografias, trilhando artisticamente regiões ainda por vir.

Considerações finais

O desafiante desejo de pensar os processos de criação em dança, tendo como referência a vanguarda da década de 1960 e o campo de experimentações em arte que foram gestados em Nova York, no espaço da *Judson Church*, recolocam a importância de investigações e pesquisas nesta área, considerando que esta vanguarda estética contribuiu de forma singular com o debate em relação ao processo criativo em dança.

O período estudado neste artigo, a década de 1960, o espaço da *Judson Church* e a obra *Floor of the Forest*, da artista Trisha Brown, proporcionaram a construção de um novo olhar para este contexto histórico. Este estudo, que transitou por aspectos da história da dança dos anos 60, também expressou uma

tentativa de focar de forma rizomática um amálgama de diferentes temporalidades, linguagens e modalidades de dança que co-existiram simultaneamente. Assim sendo, também tensionou aspectos sobre a dança moderna e a dança contemporânea, de modo que algumas reflexões se moveram umas entre as outras, através de conjunções e disjunções.

Uma imensidão de transformações foram sugeridas pela vanguarda da década de 1960. Neste artigo, alguns destes aspectos foram destacados e trouxeram pistas acerca dos processos de criação de Trisha Brown e da sua relevância. Segundo Stuart (1998, p.196, 201-202), a *Judson* semeou a democratização do processo criativo, a descoberta de múltiplas corporeidades, a des-hierarquização do próprio corpo que dança e que migra para espaços não convencionais, a abolição da noção tradicional de palco-plateia, a proposição da co-criação dos *performers* e do público.

Alguns vestígios e percursos da “escrita cênica” da dança de Trisha Brown evidenciam que o espaço da *Judson* intensificou uma multiplicidade

de processos criativos e mobilizou a força do encontro, do acontecimento. Na *Judson*, ocorreram uma série de programações, como as reuniões abertas - eventos significativos e relevantes que promoveram o diálogo sobre os trabalhos coreográficos e sobre arte. Nestes encontros, os artistas assistiam as obras um dos outros, faziam comentários, num espaço livre da censura, com devires potentes para criação em arte e baixos custos (STUART, 1998).

Desse modo, este artigo, ao ter rastreado alguns vestígios e evidências históricas dessa vanguarda, bem como o conjunto dos experimentalismos construídos, também trouxe à tona poéticas de dança e processos criativos cada vez mais convocados na contemporaneidade. Por isso, se justificam estudos minuciosos acerca deste tema, porque, entre outros aspectos, trazem novos olhares para pensar as composições artísticas e a "escrita cênica" da dança contemporânea.

Artigo recebido em 27/05/2013

Aprovado em 18/07/2013

Referências bibliográficas:

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post modern dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

BROWN, Trisha; BRUNEL, Lise; MANGOLTE, Babette; DELAHAYE, Guy. *L'atelier des chorégraphes*. Paris: Bougé, 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad: Ligia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1989.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2006.

LOUPPE, Laurence. *Corpos Híbridos*. In: *Lições de Dança 2*. RJ: Univercidade Editora, 2000.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. In: *Novos Estudos*. Cebrap. Nov 1992. N. 34, pp. 63-70.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade. In: *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea /organização Fátima Saadi e Silvana Garcia.* – São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PELBART, Peter Pál. Imagens do (nosso) tempo. In: FURTADO, Beatriz (org). *Imagem Contemporânea.* Cinema, TV, documentário, fotografia, videocarte, games. V. II. São Paulo: Hedra, 2009. p. 29'42.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e Filosofia da Diferença.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ROLNIK, Suely. *Pensamento, corpo, devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico.* Cadernos de Subjetividade, v. 1, n.2, 1996.

STUART, Izabel. A Experiência do Judson Dance Theater. In: *Lições de Dança 1.*RJ: Univercidade Editora, 1998.

TRISHA BROWN COMPANY.
Disponível em:
<www.trishabrowncompany.org>.
Acesso em: 10/09/2011.