

'Pessoas Que Não Costumam Dançar' e o Estúdio de Dança

'People Who Don't Usually Dance' and the Dance Studio

 Zinho Pinheiro, Inês

 <https://orcid.org/0009-0001-7810-3435>

Faculdade de Belas Artes e Instituto de Educação, Universidade de Lisboa; Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

ines.zinho.p@gmail.com

Resumo

O presente artigo surge de um projeto que se propõe desenvolver um conjunto de dispositivos mediadores para a exploração do movimento, identificado enquanto 'modalidades inclusivas de movimento'. Esta investigação desenvolvida no âmbito do doutoramento incide tanto na descrição como na interpretação e compreensão de como um grupo de participantes, que denominei 'pessoas que não costumam dançar' (PQNCD) experienciam essas modalidades. Este artigo divide-se em duas partes, baseando-se em dois aspetos fulcrais e inseparáveis do projeto: a primeira secção apresenta a fundamentação teórica da expressão 'pessoas que não costumam dançar' (PQNCD), enquanto a segunda tem um carácter metodológico, focando-se no contexto do estúdio de dança, onde foram desenvolvidos modos de exploração do movimento com as PQNCD, bem como na acessibilidade desse espaço para este grupo.

Palavras-chave

Projeto Participativo; Exploração do Movimento; Estúdio de Dança; Espaço Cénico

Abstract

This paper arises from a project that aims to develop a set of mediating devices to explore movement, identified as 'inclusive movement modalities'. The research carried out as part of the doctorate focuses on describing, interpreting and understanding how a group of participants I have called 'people who don't usually dance' (PWDUD) experience these modalities. This article is divided into two parts based on two central and inseparable aspects of the project: the first section consists of the theoretical foundation of the expression 'people who don't usually dance' (PWDUD). The second one is of methodological nature, focusing on the dance studio context, where ways of exploring movement were developed with PWDUD, as well as the accessibility of this space for the group.

Keywords

Participatory Project; Movement Exploration; Dance Studio; Scenic Space

01. Introdução

O tema deste artigo surge de uma investigação¹ desenvolvida no âmbito do doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) e orientada pela Professora Doutora Madalena Xavier e pelo Professor Doutor Jorge Ramos do Ó. O projeto elabora um conjunto de dispositivos mediadores para a exploração do movimento, que identifiquei enquanto 'modalidades inclusivas de movimento' e que apresento neste artigo.

02. Breves considerações metodológicas

O estudo que originou a temática deste artigo adota uma orientação prático-teórica com um paradigma metodológico inspirado na metodologia designada como 'prática como investigação' (Spatz, 2015), criando uma relação circular entre a prática e a teoria. Neste paradigma, a investigação segue igualmente as orientações fenomenológica e hermenêutica (Gadamer, 1996), aliando-as ao carácter artístico do estudo. Esta configuração metodológica é ainda complementada por métodos de observação de cariz qualitativo-interpretativo (Patton, 2015).

O presente artigo foi desenvolvido segundo as abordagens metodológicas utilizadas na investigação de doutoramento, que ainda se encontra em curso, tendo já sido concluída a sua componente prática. Esta fase do projeto consistiu em dois ciclos de sessões de movimento com um grupo de 'pessoas que não costumam dançar' (PQNCD)². Ambos os ciclos contaram com a participação de seis pessoas, com idades compreendidas entre os 23 e os 66 anos³. Ao longo do projeto, várias dimensões das intencionalidades iniciais complexificaram-se, requerendo um aprofundamento de certas expressões e escolhas metodológicas. Este artigo centra-se numa dessas expressões – 'pessoas que não costumam dançar' (PQNCD) – assim como na escolha do contexto espacial onde a parte prática teve lugar, desdobrando-se em dois segmentos.

03. Delineamento de questões e de objetivos

De forma global, o objetivo deste artigo é delinear de conexões entre diferentes autores de distintas áreas do conhecimento, possibilitando a reflexão em torno das argumentações que serão apresentadas ao longo do

1 Tese de doutoramento em curso (Faculdade de Belas-Artes/ Universidade de Lisboa, Instituto de Educação/Universidade de Lisboa e Escola Superior de Dança/Instituto Politécnico de Lisboa), intitulada: "Modalidades inclusivas de movimento para pessoas que não costumam dançar. Um estudo experimental de exploração do movimento".

2 Utilizarei esta sigla PQNCD para me referir ao grupo de participantes ao longo do artigo.

3 Os padrões de ética preconizados no exercício da investigação científica com seres humanos foram cumpridos. Todos os participantes assinaram uma Declaração de Consentimento Informado da Investigação. Os nomes referidos no texto são fictícios, mantendo assim o anonimato dos participantes.

texto. O intuito desta escolha consiste em possibilitar um engendramento de possíveis respostas às questões centrais do estudo. Em outras palavras, este objetivo integra-se na intenção de incorporar e articular diferentes conceitos e práticas, de modo a construir uma perspectiva holística e multifacetada no campo da investigação em dança.

Mais detalhadamente, na primeira secção, será apresentada a fundamentação teórica da expressão criada para designar o grupo de participantes com quem o estudo foi desenvolvido, i.e., 'pessoas que não costumam dançar' (PQNCD). Esta fundamentação gera um argumento que problematiza diversas razões que acabam por determinar quem costuma, ou não, dançar de forma sistemática.

Parte-se da seguinte questão: Quem costuma dançar e porquê? De seguida, coloca-se a seguinte interrogação: Será esta uma escolha pessoal, ou uma inclinação geral?

Ou seja, esta problematização não é gerada pelo princípio de que existem 'causas' específicas e pessoais que conduzem a um afastamento da prática diária de dança, mas sim pela ideia de que vivemos numa sociedade que tende a erradicar as conexões com o corpo e o movimento. Portanto, o objetivo desta secção do texto é construir uma indagação e compreensão de certos aspetos políticos do nosso meio social envolvente que criam experiências de alienação. Neste contexto, compreende-se a tendência para o afastamento de experiências corporais e cinestésicas, e, conseqüentemente, a ausência de uma prática sistemática de dança.

Para pensar os diversos aspetos contidos nesta reflexão, são implicadas as vozes de autores como Arendt (2005), que nos alerta para uma certa apatia que parece pairar sobre nós, gerando uma incapacidade de movimentação política. Nesta primeira parte, são articulados dois conceitos sugeridos por Lepecki (2013): *coreopolícia* e *coreopolítica*. Ambos os conceitos auxiliam a criação de conexões entre aspetos do contexto político da nossa sociedade e o papel da dança e da coreografia, enquanto, por um lado, instigadoras de movimentos opressivos. Por outro lado, são também facilitadoras de alternativas subversivas a essas tendências sufocantes

e repressoras da imaginação cinestésica, necessária à contestação da nossa capacidade de nos movermos politicamente.

A segunda parte destaca o contexto do estúdio de dança, explorando formas de abertura deste espaço a PQNCD para desenvolver modos de exploração de movimento coletivo.

Aqui, procede-se a partir das seguintes questões: Onde se costuma dançar e porquê? Quais são as características espaciais e históricas do estúdio de dança? Subseqüentemente, repensa-se este espaço tendo em consideração a seguinte interrogação: Como é que o estúdio de dança pode tornar-se num espaço acessível e acolhedor para pessoas que não costumam dançar?

Noutros termos, esta secção inclui determinadas conceções fundadoras deste espaço onde se dança, assim como as suas repercussões no convite a PQNCD. Ao encarar o estúdio de dança como um espaço potencialmente cénico, examinam-se diversos aspetos daí decorrentes, relacionados com as conceções de 'cenografia expandida' (Brejzek, 2017) e 'arquitetura orgânica' (Goldberger, 2015). Para pensar sobre os tipos de espaços privilegiados para a apresentação de obras de arte, a ideia de 'profanação' de Agamben (2007) é apropriada, com a intenção de tornar o estúdio um espaço familiar para este grupo de PQNCD.

Isto significa que o objetivo fulcral da segunda parte do artigo está a compreensão das características inerentes ao estúdio de dança, tendo em vista a abertura deste espaço a PQNCD.

Ao longo do artigo, são evocados os testemunhos de alguns participantes que ilustram, aprofundam e expressam estas problemáticas de forma complexa. A inclusão destes testemunhos teve como objetivo exemplificar concretamente os aspetos teoricamente articulados, referindo perceções pessoais dos participantes do grupo de investigação, surgidas durante e após as sessões de movimento. Por outras palavras, os comentários dos participantes complementam as argumentações desenvolvidas ao longo do texto, sem pretender retratar o pensamento do grupo como um todo. Na verdade, a introdução destes comentários ao longo da narrativa

visa personalizar várias das reflexões expostas no artigo. Acresce que a inclusão dos testemunhos também se fundamentou na necessidade de partilhar certas especificidades de PQNCD.

04. Fundamentação teórica da expressão 'Pessoas Que Não Costumam Dançar' (PQNCD)

04.01. Formulação da expressão

A escolha das palavras que compõem a expressão 'pessoas que não costumam dançar' foi um processo com vários estágios. Inicialmente, optei por escrever PQNCD por extenso. Posteriormente, para facilitar a escrita e diminuir a contagem de palavras, considerei utilizar expressões como 'não-bailarinos', ou 'não-profissionais da dança'. Porém, não aprecio, nem me parece adequado, definir alguém pelo que não é. Além disso, percebi que uma pessoa, mesmo não se reconhecendo como bailarina ou profissional da dança, pode dançar habitualmente e, portanto, beneficiar de uma prática sistemática de dança. Em suma, a construção desta expressão foi um processo de adaptação para encontrar a formulação mais adequada ao grupo de pessoas com quem trabalhei na fase prática da investigação. Assim, procurei reforçar a ideia de que este grupo é constituído por pessoas que, embora possam dançar ocasionalmente, não têm uma prática de dança sistemática.

04.02. Problematização da expressão

Para problematizar e fundamentar esta expressão no âmbito do desenvolvimento de dispositivos, tanto para a exploração do movimento como para a criação coreográfica, articulo os dois conceitos de Lepecki (2013), i.e., *coreopolícia* e *coreopolítica*. O primeiro conceito permite "the formation of collective plans emerging at the edges between open creativity, daring initiative, and a persistent – even stubborn – iteration of the desire to live away from policed conformity" (Lepecki, 2013, p. 23). Já o segundo conceito sustém "any movement incapable of breaking the endless reproduction of an imposed circulation of consensual subjectivity, where to be is to fit a prechoreographed pattern of circulation, corporeality,

and belonging" (Lepecki, 2013, p. 20). Ambos os conceitos derivam da preocupação de Lepecki, motivada por uma inquietação de Arendt (2005): a nossa inaptidão para nos movermos politicamente.

Pensando com Lepecki (2013), esta consciência trazida por Arendt implica a necessidade de experimentação prática, se considerarmos possível encontrar, no futuro, modos de nos movermos politicamente. Esta implicação requer, seguramente, um trabalho incessante de atualização e desenvolvimento, tanto pessoal quanto coletivo.

04.03. Análise de possíveis razões conducentes à ausência de uma prática de dança quotidiana

Prosseguindo, analiso as razões que conduzem a um estado, de algum modo apático, referindo diretamente a reflexões de Arendt (2005) sobre os nossos 'preconceitos partilhados' em conversas políticas. Arendt enfatiza que "prejudices crop up in our own thinking, we cannot ignore them, and since they refer to undeniable realities and faithfully reflect our current situation precisely in its political aspects, we cannot silence them with arguments" (p. 107). Ou seja, devemos valorizar os nossos preconceitos para os compreendermos no nosso contexto político, em vez de os rejeitarmos, provavelmente reprimindo-os. A filósofa alerta-nos também para o modo como:

our prejudices against politics today are hope and fear: the fear that humanity could destroy itself through politics and through the means of force now at its disposal, and, linked with this fear, the hope that humanity will come to its senses and rid the world, not of humankind, but of politics. (Arendt, 2005, p. 107)

Noutros termos, a tentativa de extinguir a política não funcionaria, pois seria substituída por "a despotism of massive proportions in which the abyss separating the rulers from the ruled would be so gigantic that any sort of rebellion would no longer be possible, not to mention any form of control of the rulers by the ruled" (Arendt, 2005, pp. 107-108).

Estas reflexões ajudam-me a desvendar e distinguir o que rejeito reproduzir no âmbito do trabalho desenvolvido

com os participantes da minha investigação de doutoramento. Deste modo, retomo o que Lepecki propõe à bailarina, cujo papel tem especial premência na sociedade atual, que “has redefined the entire social-political field in regards to the question of moving freely, and of imagining and enacting a politics of movement as a *choreopolitics of freedom*” (Lepecki, 2013, p. 15). É necessário considerar o problema ético-político – ao aceitarmos esta proposta – e questionar como poderemos dançar “against the hegemonic fantasies of modernity, once those fantasies are linked to the imperative to constantly display mobility” (Lepecki, 2006, p. 11). Dada a dificuldade que estas questões representam até para profissionais da dança, é fácil imaginar a dificuldade acrescida para as PQNCD.

Esta problemática é apresentada na introdução do livro “*Exhausting Dance*” (Lepecki, 2006), onde identifica um abrandamento do movimento nos trabalhos de coreógrafos e bailarinos, como uma forma de desviar-se da irrequietação cinestésica da modernidade, incitante de uma ‘agitação ontológica’. A ideia de ‘exaurir a dança’ não é sinónima de estagnar ou terminar com a dança. Em vez disso, esta reflexão visa examinar obras desses artistas que trabalham interventivamente contra tal agitação, que conduz a uma obstrução do pensamento, derivada da imprescindibilidade de movimento constante. Essa persistente necessidade cinestésica remete à seguinte conexão concebida por Nietzsche (2008): “quando se elogia o progresso não se faz outra coisa do que elogiar o movimento e aqueles que nos impedem de ficar no mesmo lugar” (p. 339).

A partir de Deleuze, Lepecki recorda-nos que a nossa sociedade já não é ‘disciplinar’, mas passou a ser de ‘controlo’. Deleuze (2013), desenvolve mais profundamente esta análise ao reconhecer que “nous entrons dans des sociétés de contrôle, qui fonctionnent non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée” (pp. 212-213). Um controlo deste tipo quase nos impossibilita de imaginar modos de movimento politicamente envolvidos, i.e., a criação de uma ‘*coreopolítica da liberdade*’ (Lepecki, 2013) em alternativa a uma coreografia monótona imposta. Este deslocamento – do ‘disciplinar’ para ‘controlo’ – nas sociedades gerou novos

tipos de educação, tornando-a “de moins en moins un milieu clos, se distinguant du milieu professionnel comme autre milieu clos, mais que tous les deux disparaîtront au profit d’une terrible formation permanente, d’un contrôle continu s’exerçant sur l’ouvrier-lycéen ou le cadre-universitaire” (Deleuze, 2013, p. 213).

Estas mudanças remetem para a inexequível escolha da abolição da política, evocando a expressão de Arendt (2005) de um ‘governo burocrático’. Com o propósito de acrescentar mais uma componente à análise desta sociedade de controlo, considero a nossa insuficiente contestação perante o ‘discurso mercantil’ explicitado por Debord (2021). A dominação é protegida pelo espetáculo, e portanto não necessita legitimar as suas escolhas. No entanto, mesmo quando o faz, oferece “justificações fragmentárias ou delirantes, [acreditando] que já não precisa de pensar, e verdadeiramente já não sabe pensar” (Debord, 2021, p. 36).

Coloco em diálogo estes três autores porque, ao ler as suas reflexões durante a formulação das conceções de Lepecki (2013) no âmbito da minha pesquisa, tomei consciência da complexidade dos aspetos conducentes ao aumento e à difusão do movimento *coreopoliado*. Esta compreensão sublinha a urgência da aprendizagem e da prática de movimentos *coreopolíticos*.

Na ausência deste esforço, emerge uma coreografia quotidiana de conformidade, gerando uma escassez de imaginação coreográfica (Lepecki, 2013). O conceito de *coreopolícia* elucida, primeiramente, as razões que colocam os participantes do meu projeto neste grupo de PQNCD – por que será que não o costumam fazer? Certamente, essas razões não são apenas individuais, mas também de ordem geral.

Por outro lado, essa estagnação da ‘imaginação coreográfica’ informa particularmente as razões que encaminharam os participantes a expressarem as suas dificuldades ao improvisarem e coreografarem movimentos durante as sessões do projeto. Os participantes chegaram até a associar essa obstrução com o que consideraram um repertório pessoal limitado de movimentos.

Por sua vez, essas restrições elucidam o modo como a liberdade é determinada pelo controlo interno,

impondo certos formatos de movimentação como se não houvesse alternativa (Lepecki, 2013). Assim, sou orientada a reconsiderar as circunstâncias e os condicionalismos que, porventura, foram determinantes para que as pessoas com quem trabalhei não costumassem dançar.

Ao longo das sessões de movimento, nas conversas de grupo e nas entrevistas pessoais, os participantes partilharam as suas percepções sobre os seus próprios limites na exploração de movimentos, bem como os constrangimentos enfrentados em circunstâncias em que dançaram. Estas ponderações coletivas e individuais ampararam a minha decisão pela expressão 'pessoas que não costumam dançar' para nomear e descrever o grupo de participantes. Noutros termos, percebi que a ausência de uma prática de dança no seu quotidiano aparenta provir da tal inaptidão de nos movermos politicamente, conforme mencionada com lucidez por Arendt (2005).

Analiso mais concretamente alguns desses condicionalismos experienciados pelos participantes, introduzindo, de seguida, fragmentos do discurso de uma das participantes (Constança, entrevista janeiro 2023) quando compreendeu detalhes de certos limites:

retirando as pessoas que trabalham diretamente com o corpo e isso é a sua profissão... a maior parte das pessoas... é treinada... não é treinada por causa (...) não é que haja um sistema... que nos obriga a fazer isso... não é isso... é a vida... é treinada para abdicar do corpo (...) fazes as coisas com a cabeça... e vai-se perdendo essa ligação ao corpo...

O que Constança aqui expressa remete para duas ideias expandidas por Deleuze (2013) e anteriormente desenvolvidas: o ambiente profissional enquanto algo fechado e a subordinação a um controlo. Noutros termos, Constança notou que, para além das pessoas que integram um meio profissional relacionado com o corpo, os restantes acabam por não estabelecer essa ligação. No aforismo "Os apologistas do trabalho", Nietzsche (2008) revela, com uma qualidade que torna tanto o comentá-

rio de Constança, quanto as reflexões anteriores quase tangíveis:

agora nos damos realmente conta, perante o trabalho – isto é, dessa dura atividade da manhã à noite – que essa é a melhor polícia, pois ela mantém cada um com rédeas curtas e se empenha vigorosamente a evitar o desenvolvimento da razão, dos desejos, do gosto da independência. (p. 163)

O estatuto do trabalho como polícia do nosso quotidiano e as suas consequências conformistas parecem integrar o que acontece com o elogio do trabalho, através da "força nervosa em proporções extraordinárias e [em detrimento] à reflexão, à meditação, aos sonhos, aos desejos, ao amor e ao ódio" (Nietzsche, 2008, p. 163) – tal como sucede com o movimento *coreopoliçado* (Lepecki, 2013). Essas duas potências policiadas munem o "objetivo mesquinho e [as] satisfações fáceis e regulares" (Nietzsche, 2008, p. 163). Estes tipos de forças restritivas são nitidamente úteis para uma sociedade que ambiciona controlar as massas divergentes: "uma sociedade em que se trabalha sem cessar duramente terá maior segurança" (Nietzsche, 2008, p. 163).

Prosseguindo, Constança apurou que não pensa tratar-se de algo estruturado, sugerindo que, na verdade, o nosso próprio quotidiano favorece esse desligamento do corpo, devido à promoção de conceções em que a teoria antecede e determina a prática, estabelecendo uma dicotomia hierárquica entre mente e corpo.

Esta relação de corte entre a arte e a vida quotidiana foi escrutinada pela Internacional Situacionista (Jappe, 2008). Mesmo antes de o grupo ser assim nomeado, no boletim de informação da Internacional Letrista intitulado Potlatch [1954-1957], já os letristas discutiam o seu pensamento crítico sobre a relação entre a arte e o quotidiano. Esta dinâmica e o seu conteúdo político eram destacados através de experiências práticas de exploração de possibilidades de rutura com as estruturas económicas e sociais capitalistas. A sua linha orientadora era precisamente "a unidade da arte e da vida" (Jappe, 2008, p. 78). Ou seja, essa crítica da vida quotidiana preocupava-

-se com o encontro com um “outro estilo de vida, outra vida cotidiana” (Jappe, 2008, p. 95).

Com esta referência tenciono sublinhar a longevidade da problemática abordada ao longo deste subponto, assim como a variedade de tentativas de mudança nas maneiras de viver. Algo que parece ser essencial é precisamente a mudança a partir da vida diária. Esta premissa realça a necessidade de continuarmos a questionar essa ausência de experiências frequentes de conexão corporal/cinestésica e de explorar modos de transformação do quotidiano que propiciem tais práticas.

05. Considerações sobre outros modos de relação com o corpo e o pensamento

Apesar de não serem imediatamente inteligíveis, existem alternativas ao afastamento corporal e cines-tésico. Baseio-me no que Ingold (2013) propõe: “pensar por meio do fazer, isto é, o contrário de fazer por meio do pensamento” (p. 12). Contudo, descobrir esta relação circular entre o pensamento e a prática é efetivamente árduo e pode criar um bloqueio, mesmo com um vasto acesso à informação e aos meios tecnológicos.

Utilizando as palavras do antropólogo: “no mesmo momento em que todo o mundo está na ponta dos nossos dedos, ele também parece estar completamente fora das nossas mãos” (Ingold, 2013, p. 160). Para além de englobar a fácil disposição da informação – cuja difusão não abranda na nossa sociedade capitalista – esta citação desvela a desarticulação corpórea que estes sistemas fundam. Contraditoriamente ao que seria expectável, “nunca na história do mundo tanta informação tem sido casada com tão pouca sabedoria” (Ingold, 2013, p. 185).

Por seu lado, Burrows (2022) descreve a ‘prática’ como “a doing which could never quite imagine its own success, because to imagine success would be to negate the accumulation of small, almost inconsequential or close to unnecessary things that might be done to arrive somewhere” (p. 26). Segundo esta perspetiva, a prática poderia operar contra a eficiência produtiva celebrada pelo capitalismo, utilizando a dança como “a tool for disturbing what happens as soon as it happens” (Bur-

rows, 2022, p. 26).

A prática da dança pode fazer-nos experienciar corporalmente sensações de resistência e de oposição – tais como espirais, conexões entre um cotovelo e o tornozelo oposto, tentativas de enraizamento e, simultaneamente, de elevação. De acordo com Burrows (2022), a diversidade de experiências incluídas na dança pode identicamente conduzir a uma certa “naivety towards certain things thought necessary” (p. 62). Esta atitude incentiva-me a imaginar que, talvez, possamos eventualmente contestar as persistentes imposições do consumismo incansável e quase invencível.

Posteriormente, Constança (entrevista janeiro 2023) debateu uma outra possibilidade que a impede, e talvez também aos outros participantes, de dançar de forma sistemática:

todos nós dançamos... em certas circunstâncias... mas tem que ser certas circunstâncias, não é? Ou porque já não estás totalmente dono das tuas faculdades... ou porque há um ambiente que... opa... está bem... porque senão... tu não vais dançar... porque achas que não fazes bem...

Este comentário revela um julgamento sobre formas corretas ou incorretas de dançar, sugerindo, mais uma vez, de que apenas quem trabalha no contexto da dança tem legitimidade para o fazer de modo adequado. Adicionalmente, Constança referiu uma condição fora do usual “não estás totalmente dono das tuas faculdades” (entrevista janeiro 2023) que desinibe e facilita a prática da dança.

De forma análoga, Burrows (2022) descreve a seguinte situação: “drunk-dancing at a wedding is unstable but the illogic of it is also encoded somewhere” (p. 14). Esta citação parece atribuir valor coreográfico ao género de experiência que Constança mencionou, referindo um tipo de dança que ocorre apenas num contexto fora do estúdio ou do teatro.

A participante admitiu ainda que poderia divertir-se “mais a dançar”, mas que a separação que sente do seu corpo a “impede de agir”. Constança declarou: “acho que

te limita mesmo... em termos da tua ação... tu consegues dizer certas coisas... dizer de uma certa forma... agir de uma determinada forma... porque de repente há... uma autolimitação... que tem a ver com esta perda" (entrevista janeiro 2023). A dificuldade em *agir* referida por Constança, assim como a sua desconexão corporal parecem ligar-se a conceções de Debord (2021) sobre a sociedade capitalista, como por exemplo o facto de "a inteligência [ter sido] tão absolutamente expulsa do espetáculo que não permite agir e não diz grande coisa de verdadeiro sobre a ação dos outros" (p. 51).

Para além de obstáculos pessoais, Debord adiciona a desvinculação dos outros, lembrando-nos a relevância da procura e da pesquisa do nosso 'autoconhecimento cinestésico' e mantendo presente que "a ignorância só é produzida para ser explorada" (Debord, 2021, p. 44). Com isto em mente, sou levada a crer que, ao afastarmo-nos do nosso autoconhecimento – corporal e cinestésico – tornamo-nos mais propensos à exploração, logo também ao 'movimento *coreopoliciado*' (Lepecki, 2013).

No aforismo "Nosso Direito a Nossas Loucuras" Nietzsche (2008) propõe uma questão dupla: "como se deve agir? Por que se deve agir?" (p. 101). Esta sequência de perguntas ironiza o suposto direito a agir, ao ser 'diagnosticado' enquanto um sintoma de loucura. Encontro fundamento neste aforismo para a impedição expressa por Constança e motivada pelo 'movimento *coreopoliciado*' (Lepecki, 2013). Ao invés deste tipo de movimento, a *coreopolítica*

requires a redistribution and reinvention of bodies, affects, and senses through which one may learn how to move politically, how to invent, activate, seek, or experiment with a movement whose only sense (meaning and direction) is the experimental exercise of freedom. (Lepecki, 2013, p. 20)

A relação entre o autoconhecimento cinestésico e a possibilidade de descobrirmos modos de nos movermos concordantes com os princípios propostos pela *coreopolítica* (Lepecki, 2013) aponta para a pertinência de abrir o espaço do estúdio de dança a PQNCD. É precisamente

nesse espaço que é possível explorar o movimento, criar diálogos sobre diferentes formas de o fazer e aceitar ou rejeitar sugestões.

No caso deste projeto, essas sugestões foram propostas com o intuito de facilitar vias que despontam da forma como cada participante as aceita ou rejeita. Esses caminhos cinestésicos podem criar situações de tomada de consciência do 'corpo próprio', levando a escolhas coreográficas que se afastam das normas impostas pela *coreopolícia* (Lepecki, 2013). Assim, tenta-se uma aproximação aos movimentos *coreopolíticos*, através do desenvolvimento e exploração do 'autoconhecimento cinestésico'.

Para concluir esta primeira parte do artigo, sublinho como é comum que se gerem discursos compreensíveis apenas por quem já se encontra imerso no meio da dança, perpetuando assim as separações e impedimentos expostos ao longo desta secção de fundamentação da expressão 'pessoas que não costumam dançar'. Esses discursos são "alien and incompatible with dance experiences of ordinary people" (Bakka, 2021, p. 6), contribuindo para que várias pessoas continuem afastadas de uma prática sistemática de exploração de movimento.

Por estar consciente de vários dos aspetos que eternizam este afastamento e por me incluir nesta crítica, necessitei de desenvolver esta argumentação com reflexões que me ajudaram a delimitar esta expressão central criada para nomear o grupo de participantes. Simultaneamente, é útil compreender que esses tipos de 'discursos internos' não são problemáticos por si só: "the problem arises when the discourse makes generalisations about dance (...) that are not valid beyond its genre and form advocacy for one kind of dance" (Bakka, 2021, p. 6).

06. O contexto do estúdio de dança

O conceito de 'lugar', conforme definido por Augé (2020), insere-se na escala humana e refere-se a um espaço impregnado de memórias, criado e preenchido pelas interações das pessoas que o habitam, através de relações de comunicação e intimidade (Augé, 2020, p. 47). As dinâmicas que se desenrolam neste tipo de espaço identitário, relacional e histórico são análogas às

que procurei promover ao longo do meu projeto de doutoramento dentro do estúdio de dança. Foi neste espaço que os participantes exploraram movimento a partir de práticas que propus, incluindo exercícios de tomada de consciência corporal conducentes à descoberta de oportunidades de relações coletivas. Estas sessões decorreram num espaço concreto, com características históricas específicas relativas à sua conceção enquanto estúdio de dança.

No livro em que a palavra 'coreografia' surge escrita pela primeira vez (Figura 01), o espaço destinado à dança é representado por um quadrado vazio. Surpreendentemente, esta é a primeira imagem do livro, o que parece não ser uma coincidência. Esta escolha imagética para um livro sobre dança ainda me causa estranheza, pois, quando imaginei qual seria a primeira ilustração, supus que fosse um corpo, mais precisamente o corpo do Rei Luís XIV, uma vez que o livro de Raoul Auger Feuillet foi encomendado por ele⁴.

A imagem de um quadrado vazio para representar o espaço onde se dança choca-me, pois remete para a conceção de um corpo dançante igualmente vazio, assim como para a impossibilidade de dinâmicas relacionais. Para conceber o estúdio de dança no âmbito da minha investigação de doutoramento, ambicionei um espaço preenchido. Procurei construir um ambiente onde se pudessem formar relações, quer entre mim e os participantes, quer entre os próprios participantes. Além disso, tencionei considerar outras situações que tivessem anteriormente acontecido nesse espaço, mesmo que permanecessem invisíveis.

Com estes objetivos em vista, o conceito de espaço sugerido por Østern (2010) foi uma ferramenta teórica que contribuiu para a conceção do estúdio e para a criação de dinâmicas que geram espaços diferentes ao longo do processo com os participantes. Assim, foi possível refletir sobre formas de expansão deste espaço onde se dança, para abri-lo às PQNCD, tornando-o num espaço

dos seus quotidianos. Ou seja, concentrei-me em procurar maneiras que ajudassem estas pessoas a sentirem-se incluídas no estúdio de dança, fundando-me na ideia de que, ao tomar consciência do espaço político onde se dança, o seu espaço estético também se transforma (Østern, 2010). Noutras termos, criam-se alternativas transformativas da própria configuração do movimento.

De forma complementar, inspirei-me também na 'cenografia expandida', que observa como qualquer espaço onde há um acontecimento testemunhado por alguém pode ser considerado um espaço cénico (Brejzek, 2017). Ao considerar-se a totalidade do espaço cénico, a cenografia também pode ser vista como o que acontece, sem se restringir a algo construído. Em suma, a 'cenografia expandida' organiza-se espacial e visualmente, criando o espaço cénico.

A partir destas conceções penso no estúdio de dança enquanto um espaço cénico cuja cenografia participa nas escolhas posicionais dos corpos entre si e em relação ao espaço. Isto significa que a cenografia interfere no modo como as pessoas experienciam as situações, levantando questões sobre os possíveis papéis da arquitetura nas escolhas de utilização do espaço. Por exemplo, a 'arquitetura orgânica', com as suas estruturas mutáveis e instáveis, promove movimento e convida as pessoas a agir.

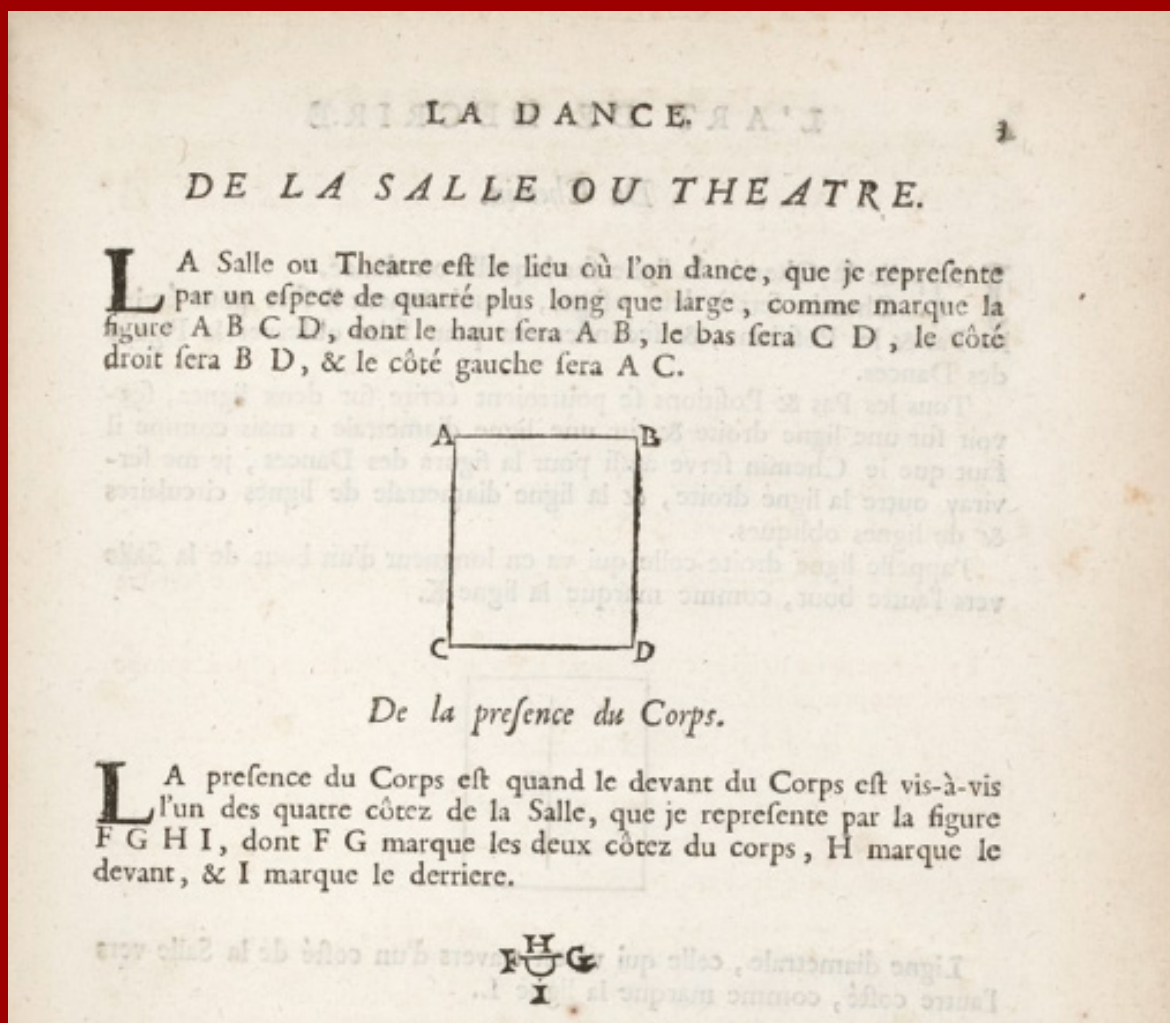
O trabalho do arquiteto Frank Gehry ilustra como a criação de um espaço arquitetónico não necessita de seguir um único sistema geométrico (Goldberger, 2015), evitando a simetria e as linhas rígidas (Figura 02). Este tipo de design evoca um certo caos através das suas formas, convidativas ao movimento e às relações humanas.


O estúdio é presumivelmente construído tendo em conta tais relacionamentos cinestésicos. Contudo, o habitual é encontrar-se um espaço com linhas rígidas, ao invés de linhas fluídas como as do design do museu Guggenheim de Bilbao. Face a isto, examino a hipótese de o estúdio determinar certos modos de agir através dos seus elementos codificados que modelam comportamentos, cenários e narrativas. Ou seja, o espaço não é inocente. Pensando na simbologia do estúdio de dança, reflito sobre a existência de barras, espelhos, a necessi-

4 Esta minha suposição surgiu quando o Professor André Lepecki colocou esta questão no seu seminário, ao qual assisti enquanto doutoranda convidada, no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa.

Figura 01

Primeira concepção escrita de Coreografia (Feuillet, 1660?-1710)



Nota: Primeira imagem do livro *Choregraphie ou L'art de decrire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs de Raoul Auger Feuillet (1660?-1710)*,  no domínio público.

dade de retirar os sapatos antes de entrar, a escolha da frente espacial para os acontecimentos se desenrolarem, entre outras questões que me preocupam.

06.01. Abertura deste espaço às PQNCD

O estúdio de dança é um espaço institucional, com o potencial de restringir os participantes a considerar que deveriam saber algo à priori, como certos códigos ou técnicas de dança. Este tipo de conflito pode enrijecer o modo como as PQNCD se sentem nesse espaço, suscitando o medo de não saberem dançar. De facto, uma das participantes (Sílvia) manifestou a percepção de que existem certos critérios, com os quais devemos estar familiarizados para podermos dançar. Sílvia relacionou a sua vontade de fazer parte de um grupo de dança com o que a impede de avançar nesse objetivo: “eu gostava tanto de pertencer a um grupo de dança [...], mas tenho sempre cagufa... ah não sei dançar... não tenho ritmo nenhum” (entrevista janeiro 2023). A participante expressa o medo que cria essa imobilidade que, por vezes, as PQNCD experienciam em contextos de dança (e.g., o estúdio). Algumas das conceções adjacentes ao estúdio de dança aparentam emergir das ‘técnicas’ específicas de dança e dos programas sistemáticos de instrução em dança, descritos por Foster (1997) como sistematizações de instrução que examinam o corpo, organizando a sua informação com referência a “demonstrative and ideal bodies” (p. 238).

Esta problemática intrínseca ao estúdio de dança conduziu-me a colocar a seguinte questão aos participantes: como foi e tem sido entrar e dançar num estúdio de dança? Ao responder, uma das participantes (Cláudia) comentou as minhas escolhas na organização espacial do estúdio, expressando uma percepção contrária ao confronto que esse espaço pode estabelecer. Cláudia descreveu a sua experiência ao dançar no estúdio sem espelhos durante o projeto: “eu acho que a falta de espelho foi libertador... eu acho que ficaria mais reprimida se tivesse um espelho” (entrevista janeiro 2023). Foi gratificante ter acesso ao que a participante experienciou neste espaço, afastando-se de sensações relacionadas com ‘não saber dançar’. Não é por acaso que o primeiro capítulo do livro

A Choreographer’s Handbook de Jonathan Burrows é sobre dançar e os princípios pelos quais o coreógrafo se guia, sugerindo entusiasticamente: “let us begin with the idea that you know how to dance. Training is only sometimes a bonus” (Burrows, 2010, p. 1).

Em vez de um espaço constrangedor, pode-se pensar numa convenção, dentro das instituições, onde conversamos coletivamente acerca do que nos interessa, reconhecendo a necessidade destes lugares de copresença, sendo interpelados na continuação de processos de criação. O convite que fiz aos participantes para o estúdio de dança foi o início da minha tentativa de experimentar essa ideia de habitar as instituições de maneiras diferentes e mais imaginativas. Lidar com o instituído de ‘forma arriscada’ (Fischer, 2005) foi uma das premissas para considerar o contexto do estúdio de dança com a ambição de incluir tanto o que existe previamente a ser instituído quanto o instituinte. Noutros termos, uma tentativa de trabalhar com a autocriação social/institucional instituinte, ou seja, a história feita e a história ao fazer-se (Castoriadis, 1975).

O conceito de ‘profanação’ de Agamben (2007) surge também como uma via a explorar dentro do estúdio de dança, não apenas revogando as divisórias deste espaço, mas também estudando como “fazer delas um uso novo, (...) brincar com elas” (p. 73). O estúdio é, por vezes, colocado num mundo separado (divino, sagrado), porém pode igualmente ser pensado como parte da esfera humana e, portanto, profana. Através de práticas ritualísticas, é possível devolver o estúdio a esta esfera ao abandonarmos a noção de que “tudo pode ser resolvido através do cumprimento da norma” (Agamben, 2007, p. 15).

No caso do meu projeto, o ‘contágio do profano’ acontece através da experiência da dança em grupo, acompanhada pela tomada de consciência do ‘corpo próprio’ no espaço do estúdio. Estas atividades têm o potencial de se tornarem num “tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (Agamben, 2007, p. 65). Pretendi ‘profanar’ o estúdio de dança com propostas de movimento em que os participantes pudessem deliberar sobre como dançar sem seguir ‘técnicas’ específicas e sem um ‘corpo demonstrati-

Figura 02

Museu Guggenheim em Bilbao



Nota: *Guggenheim Museum, by Frank Gehry, Bilbao, Biscay*, by S. Giraldo, 2008, Flickr (<https://www.flickr.com/photos/sebastiagiralt/2601078021>). CC BY-NC-SA 2.0.

vo' como referência (Foster, 1997). É relevante notar que, no contexto de aulas de 'dança inclusiva', os facilitadores baseiam-se nas necessidades de cada pessoa e definem novas regras e rituais para proporcionar espaço e abertura à criação e exploração do movimento, legitimando tanto o espaço pessoal próximo do corpo quanto o espaço do estúdio de dança (Dinold & Zitomer, 2015).

Em continuidade, destaco a concepção do filósofo José Gil sobre "o corpo tornado espaço" (Gil, 2001, p. 19). Esta expressão significa que "o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito (...) as paredes do palco [ou estúdio] não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino" (Gil, 2001, pp. 14-15). A ideia de abertura do espaço, tanto através do corpo como do movimento, foi desenvolvida nas sessões com os participantes do projeto, colocando esta ideia em diálogo com as PQNCD, sem a restringir apenas aos baila-

rios.

Concomitantemente, o estúdio de dança, sendo um espaço institucional e, por isso, não familiar, pode transformar-se num espaço dirigista. Por este motivo, foi essencial tentar profanar este espaço para o tornar familiar, imaginando formas alternativas de o usar e ocupar, transformando o sagrado em profano. A intencionalidade de tornar este espaço numa esfera familiar está ligada ao 'estar em casa' – a familiaridade com o mundo. A ausência deste 'estar em casa' pode gerar experiências de ansiedade, um fenómeno a que Heidegger (2001) se refere como 'não estar em casa'. Por outro lado, o *Dasein* define-se como 'estar no mundo', possibilitando a familiaridade do quotidiano para se encontrar um lar no mundo.

Os processos de familiarização com o espaço e com o nosso corpo criam uma ponte com a sugestão de Le-

pecki acerca "the solipsistic nature of the dance studio" (Lepecki, 2006, p. 16). Imagine-se o estúdio também a experimentar esses processos de tomada de consciência, contendo memórias próprias dos acontecimentos cines-tésicos que nele ocorreram, podendo assim alienar-se. Claro que estas suposições conferem atributos antropomórficos ao estúdio, mas, mantendo a imaginação ativa e aceitando o absurdo, este espaço conteria os 'fantasmas' de quem lá dançou anteriormente, dos movimentos que lá foram feitos e, principalmente, do 'mestre' de dança (Lepecki, 2006).

Na sucessão destas conjeturas, proponho que se tenha em conta a seguinte questão de Merleau-Ponty (1964): "dans le solipsisme comme dans l'aliénation, comment trouverions-nous jamais au bout de notre regard un esprit, un invisible?" (p. 107). Por outro lado, Lepecki (2006) pergunta: "what is the function of the (dance) studio in all this?" (p. 28), sugerindo que o papel do estúdio é afastar o bailarino das distrações do quotidiano, confinando-o "to the haunted privacy of bookish reading, the solitary chamber operates as an accumulator of subjectivity" (Lepecki, 2006, p. 28). Ou seja, o confinamento ao estúdio de dança pode oferecer-nos a oportunidade de nos concentrarmos no nosso movimento, permitindo o tal desenvolvimento da subjetividade. É importante considerar que tipo de subjetividade aí se acumula, o que dependerá sempre das intencionalidades artísticas de quem habita o estúdio.

Com estes princípios em mente, fui sugerindo que os participantes procurassem a ausência de estranheza nos seus corpos. Paralelamente, quis preservar a consciência de que essa estranheza nos é intrínseca, mantendo o quotidiano numa esfera do extraordinário, descrito de modo conciso por Cavell (1986) como 'a estranheza do comum'.

Adicionalmente, as palavras de Foucault (2013) trazem palpavelmente a estranheza do corpo no espaço da seguinte forma: "meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas" (p. 14). Nesta estranheza, também pode existir uma fundação

para o corpo, sendo o "ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam" (Foucault, 2013, p. 14).

06.02. Questionamento dos espaços em que a arte é apresentada

Várias das hesitações aqui expostas e contidas num espaço como o estúdio de dança são aplicáveis a qualquer outro espaço em que se apresente arte – espaços limitados e cerradamente codificados (Reiss, 1999). A falta de familiaridade transforma esses espaços em algo diretivo, excluindo quem não os costuma habitar. Interrogo-me, portanto, sobre quais são os espaços em que se apresentam obras artísticas e considero a capacidade do estúdio de dança enquanto espaço cénico, assim como a sua restrição em termos de acessibilidade. Estas questões são essenciais para o meu projeto de investigação, visto que todo o processo de pesquisa/exploração do movimento não se resume ao produto final.

De modo a aprofundar esta problemática, destaco que o estúdio de dança abrange semelhanças com o 'cubo branco' – espaço/galeria onde se exhibe arte (O'Doherty, 1986). Ambos os espaços tendem a criar ambientes excessivamente controlados que separam o mundo externo do que lá acontece. Estes 'cubos' promovem uma categoria inacessível, apresentando-se como espaços que escapam à transformação, o que impossibilita o seu uso e experiência (Agamben, 2007). Essa aparência de conservação perpétua produz deliberadamente uma perenidade da arte, e a qualidade de sítio de rito e de encontro coletivo pode mesmo condenar a variedade social em prol de uma só perspectiva imortal (O'Doherty, 1986).

Logo, encontra-se uma correspondência entre este tipo de singularidades do 'cubo branco' e as de espaços religiosos; ambos os espaços conseguem estabelecer experiências que se opõem à presença de vida e à sua temporalidade desdobrável. Esta oposição contribui para a formação de características semelhantes às do limbo. Curiosamente, também os letristas já se referiam à arte como herdeira da religião, ao expressar "o facto de que o homem não é capaz de utilizar os novos meios de manei-

ra a criar para si mesmo uma vida quotidiana diferente” (Jappe, 2008, p. 78).

Este contíguo de questões remete-me, mesmo que de modo paradoxal, à conceção de ‘suspensão do tempo’ de Bachelard (1978), interligando-a à forma como me deparei com o espaço do estúdio de dança enquanto género de parêntesis no quotidiano dos participantes (Pinheiro, 2023). A suspensão que pode acontecer no estúdio abre uma oportunidade para o encarmos como um espaço instável, insubordinado e até convidativo a experiências de estranheza.

Existem diversas possibilidades de relacionamentos espaciais no estúdio, como estar de pé, deitar ou sentar no chão ou numa cadeira, permitindo a experimentação de outras formas de comunicação. Barthes (1975), coloca uma série de interrogações que ilustram esta minha intuição: “pode imaginar-se uma situação mais lúgubre do que falar para (diante de) pessoas em pé ou visivelmente mal sentadas? O que é que se troca aqui?” (p. 43). As ideias aqui contidas tornam-se veementes para esta discussão, tendo em conta que o corpo está inserido num determinado contexto, tanto espacial quanto temporal, que é compreendido através da corporeidade, a qual, por sua vez, orienta a nossa percepção (Groz, 1995).

07. Considerações finais

Este artigo interligou e juntou diversas especulações teóricas e artísticas que criaram caminhos conducentes e informadores do meu projeto de doutoramento. Tais teorias e conceitos foram mobilizados como ferramentas reveladoras de realidades que incidem em objetos estudados por múltiplos autores. Ou seja, este artigo foi um exercício para encontrar uma língua plural através da junção de várias línguas e múltiplas vozes de diversos intervenientes no processo de criação artística e crítica.

As duas partes do artigo geraram questões distintas que, no entanto, não poderiam ser exploradas sem uma relação circular: 1. Quem são as pessoas que costumam dançar e porquê? 2. Onde se costuma dançar e porquê? Ou seja, ambas as questões surgem de uma perspetiva segundo a qual, no âmbito de estudos como este, não é profícuo procurar relações de causa-efeito para justificar

tais acontecimentos.

De forma global, tornou-se claro que existem interligações entre a compreensão do fenómeno das PQNCD e a exploração de formas de utilização do estúdio de dança que o permitam tornar-se num lugar de identidade para quem o desejar, e não apenas para quem já o ocupa. No entanto, estas conexões não são pesquisadas através de causalidades entre quem dança e a abertura do estúdio de dança. No enquadramento deste estudo, essa abordagem não é considerada adequada, visto que o seu intuito foi a análise de vários dos aspetos políticos de ordem, tanto conceptual como prática, que contextualizam estas situações.

De forma mais detalhada e retomando a posição surgida das questões e dos objetivos delineados inicialmente, é possível delimitar certas considerações de foro conclusivo.

Na primeira parte do texto, estabelece-se a necessidade de uma procura de novos modos de movimentação que permitam uma ligação ao nosso contexto social e político. Nesse sentido, esclarece-se a consciência de que a mudança poderá acontecer apenas através de uma contínua pesquisa e prática de atualização pessoal e coletiva. É igualmente sublinhada a complexa variedade de elementos que conduzem à propagação de movimentos *coreopoliciados* (Lepecki, 2006). Ao tomar-se essa consciência, destaca-se a urgência do desenvolvimento e da prática de movimentos *coreopolíticos*.

São também identificados vários impedimentos ao desenvolvimento desta prática, surgidos de um controlo interior que estabelece modos de movimentação rígidos, eliminando outras alternativas. Por seu lado, realça-se a relação entre a ausência de uma prática de dança no quotidiano do grupo de participantes e a inaptidão de nos movermos politicamente, conforme escrutinado por Arendt (2005).

Adicionalmente, argumenta-se que a prática da dança pode trazer experiências corporais de sensações ligadas tanto à resistência quanto à oposição. Assim, elucidam-se possibilidades de combate a tais constrangimentos sociais e políticos. Para isso, estabelece-se a necessidade de um trabalho que conduza ao autoconhecimento

cinestésico. Ou seja, chega-se à constatação de que o afastamento do autoconhecimento corporal e cinestésico gera uma predisposição para processos de exploração e, portanto, para movimentos *coreopoliçados*.

A ligação entre esta primeira parte do artigo com a seguinte fundou-se na pertinência de abrir o espaço do estúdio de dança a PQNCD, com o intuito de favorecer relações que aprofundem o autoconhecimento cinestésico. Assim, parecem tornar-se possíveis pesquisas práticas que propiciem movimentos adequados aos princípios propostos pela *coreopolítica*.

Na segunda parte do texto, sugerem-se vivências diferentes, mesmo dentro de contextos institucionais, como o estúdio de dança. Essas sugestões nascem de apropriações de conceitos como o de 'profanação' (Agamben, 2007). Desse modo, pensa-se em formas de ocupar espaços frequentemente considerados 'sagrados', partindo de perspectivas que procuram tornar esses espaços familiares.

Propõe-se igualmente a fomentação da qualidade de suspensão temporal que o estúdio pode oferecer, de forma a refletirmos sobre a instabilidade que este espaço pode criar, enquanto algo convidativo em vez de impeditivo. Essas particularidades do estúdio, que contêm características dúbias, quando consideradas e não ignoradas,

parecem promover novas possibilidades de relacionamentos espaciais com o grupo de PQNCD.

Ao recapitular as questões centrais que permanecem após esta análise, deparo-me com a persistência das mesmas perguntas que iniciaram esta problematização. Noutros termos, as interrogações propulsoras do estudo permanecem, agora colocadas a partir de uma perspectiva informada por esta espécie de jogo do fragmento. Este jogo, em que diversos temas evocados, talvez inicialmente parecessem distantes, permitiu-me aprofundar o contexto da minha investigação.

Este exercício produziu uma 'deriva' (Buckley, 2020) ou 'devaneio' (Bachelard, 1978) que me possibilitou 'encenar' um conjunto de conceitos que me ajudam a pensar mais sobre as problemáticas da minha investigação, aproximando aquilo que não parecia óbvio ser incluído nas reflexões relativas às temáticas abordadas.

Conflitos de interesses

A autora declara não haver qualquer conflito de interesses.

Financiamento

O projeto é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, com a referência da Bolsa 2022.11455.BD.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. Boitempo Editorial.
- Arendt, H. (2005). *The Promiss of Politics*. Schocken Books.
- Augé, M. (2020). *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus Editora.
- Pinheiro, I. (2023). Esboço de um estudo experimental de exploração do movimento. Em busca de modalidades inclusivas de movimento para pessoas que não costumam dançar. *Revista Calarma*, 2(3), 329-350. <https://doi.org/10.59514/2954-7261.3151>
- Bachelard, G. (1978). *Os pensadores*. Abril Cultural.
- Bakka, E. (2021). Contemporary dance – universal claims – colonialism. *Academia Letters*, Article 571. <https://doi.org/10.20935/AL571>.
- Barthes, R. (1975). *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Editorial Presença.
- Brejzek, T. (2017) Between symbolic representation and new critical realism: Architecture as scenography and scenography as architecture. In J. McKinney & S. Palmer (Eds.), *Scenography expanded: An introduction to contemporary performance design* (pp. 63-78). Bloomsbury Publishing Plc.
- Buckley, C. (2020). Unitary urbanism: Three psychogeographic imaginaries. In A. Hemmens & G. Zacarias (Ed.), *The situationist international: A critical handbook* (pp. 183-200). Pluto Press.
- Burrows, J. (2010). *A choreographer's handbook*. Routledge

- Burrows, J. (2022). *Writing dance*. Varamo Press.
- Castoriadis, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. Éditions du Seuil.
- Cavell, S. (1986). *The uncanniness of the ordinary: The Tanner lectures on human values*. Stanford University.
- Debord, G. (2021). *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Antígona.
- Deleuze, G. (2013). *Pourparlers 1972-1990*. Les Éditions de Minuit.
- Dinold, M., & Zitomer, M. (2015). Creating opportunities for all in inclusive dance. *Palaestra*, 29(4). <https://doi.org/10.18666/PALAESTR-2015-V29-I4-7180>
- Feuillet, R. A. (1660?-1710). *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance* (2ª ed.). Gallica – Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10867321j/f7.item>
- Fischer, R. (2005). Escrita acadêmica: Arte de assinar o que se lê. In M. Costa e M. Edelweiss (Orgs), *Caminhos investigativos III: Riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras* (pp. 117-140). DP&A.
- Foucault, M. (2013). *O Corpo utópico, as heterotopias*. n-1 Edições.
- Foster, S. L. (1997). Dancing bodies. In J. C. Desmond (Ed.), *Meaning in motion: New cultural studies of dance* (pp. 235-257). Duke University Press.
- Gadamer, H-G. (1996). *Vérité et méthode*. Éditions du Seuil.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a dança*. Relógio D'Água Editores.
- Goldberger, P. (2015). *Building art: The life and work of Frank Gehry*. Alfred A. Knopf.
- Groz, E. (1995). *Space time and perversion: Essays on the politics of bodies*. Routledge.
- Heidegger, M. (2001). *Being and time*. Blackwell Publishers Ltd.
- Ingold, T. (2013). *Fazer: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Editora Vozes.
- Jappe, A. (2008). *Guy Debord*. Antígona.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*. Routledge.
- Lepecki, A. (2013). Choreopolice and choreopolitics: Or, the task of the dancer. *TDR/The Drama Review*, 57(4), 13-27. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00300
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Éditions Gallimard.
- Nietzsche, F. (2008). *Aurora*. Editora Escala.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. The Lapis Press.
- Østern, T. P. (2010). Teaching dance spaciouly. *Nordic Journal of Dance*, 1(1), 46-57. <https://doi.org/10.2478/njd-2010-0007>
- Patton, M. (2015). *Qualitative research & evaluation methods*. SAGE Publications, Inc.
- Reiss, J. H. (1999). *From margin to center: The spaces of installation*. The MIT Press.
- Spatz, B. (2015). *What a body can do: Technique as knowledge, practice as research*. Routledge.