

# "Dançar-Pensar" enquanto investigação e poética

## Corpo #1

Sílvia Pinto Coelho

Quando penso no meu corpo e pergunto o que faz para merecer esse nome, duas coisas sobressaem. Move-se. Sente. De facto, faz as duas coisas ao mesmo tempo. Move-se ao sentir, e sente-se a mover. (...) "O corpo". O que é isso para O Sujeito? Não são as qualidades da sua experiência do movimento. Mas antes, mantendo uma abordagem extrínseca, a sua posicionalidade.  
(Massumi 2002: 1)

Uma "posicionalidade", mais do que uma "postura", ou do que um "ponto de vista" remete o corpo para uma ideia de "tomada de posição", para um "posicionamento". Para aquilo que me tem chamado a atenção enquanto "potência política da colocação de corpos em situação". É nesse sentido que procuro exemplos para o estudo da elasticidade dos posicionamentos em práticas artísticas que implicam com "o coreográfico"<sup>1</sup>. A par da ideia de posicionalidade explorada em *Parables for the Virtual* por Brian Massumi, tenho vindo a dar relevo, no trabalho de Erin Manning, à ideia de pré-aceleração. Em *Relationscapes* (2009), Manning centra-se na ideia de pré-aceleração, na imanência do movimento a mover, para falar no modo como o movimento pode ser sentido antes mesmo de se actualizar, enquanto força virtual do movimento a tomar forma. A forma dinâmica de um movimento será o seu potencial incipiente, e os corpos, expressões dinâmicas do movimento na sua incipiência, que não terão ainda convergido para a sua forma final. Manning refere-se então a "corpos" enquanto puro ritmo plástico, propondo que desloquemos a nossa atenção para uma noção de devir-corpo que seja um corpo sensível em movimento, um corpo que resista a pré-definições de subjectividade, ou de identidade. Um corpo que esteja envolvido num "alcançar" (num *reaching-toward*) recíproco, e que reúna o mundo mesmo enquanto "faz mundo". Ora, estes corpos-em-formação são propostas para o pensamento em movimento. O pensamento aqui não será uma coisa da "mente", mas antes do corpo em devir. O pensamento nunca é oposto ao movimento: o pensamento move um corpo. Este movimento-com será duracional num primeiro momento, e a duração será o plano da experiência, no qual a finalidade expressiva ainda não tomou lugar. À medida que o pensamento se transforma em expressão, ele move-se através de conceitos em pré-articulação. A pré-articulação corresponde à pré-aceleração da linguagem. Ou seja, as percepções, as sensações, os

sentimentos, as imagens e a tomada de forma de conceitos e linguagens são, para Manning, pensamento e comunicação de direito próprio (cf. Manning 2009). Quando, em 2010 coloquei a possibilidade de "dançar-pensar" (Coelho 2010), como forma de ultrapassar um impasse, ou um "bloqueio da consciência" de um improvisador, não imaginei que essa reflexão fosse afectar o próprio modo como vejo dança. A exigência na partilha de uma questão consequentemente mudou de "sabor", não do lado da definição da questão, não do lado do "saber", mas antes na possibilidade de sentir emergir uma questão coreográfica enquanto pensamento partilhado (ou mesmo recíproco). Qualquer coisa como: sentir a disponibilidade para uma relação cúmplice num processo em constante actualização. Desde então, a relação com os trabalhos e com o pensamento de alguns autores misturou-se com oportunidades de dançar-pensar-com eles. Algo confuso e ainda difícil de articular, mas dançar-com alguém que dança-pensa separado de nós pelo palco é difícil, é raro, mas possível e precioso. Como explicar...

*That Fish is Broke*<sup>2</sup> é a resposta coreográfica de Simone Forti ao acontecimento *Judson Now*, uma celebração dos cinquenta anos do *Judson Dance Theatre* (cf. Jowitz 2012). Em *That Fish is Broke*, Forti entra e começa a falar num discurso fluído sobre coisas em que pensa: nas agulhas verdes do topo de uns pinheiros. Pensa connosco a ver e a ouvir, relaciona o momento actual com coisas que leu nos jornais do dia. Entra no espaço como se lá estivesse desde sempre, não entra em palco, o espaço já é partilhado por todos. Há espaço a toda a volta para nos sentarmos em "U", não em cadeiras mas na tapete que forra os degraus da igreja de *Saint Mark*, em Nova Iorque. Há pilares estreitos que suportam o varandim, também em "U", com os quais podemos ensaiar enquadramentos da peça-acontecimento, em lugar de nos queixarmos por estar atrás da coluna. O espaço aberto de uma igreja vazia, sem cenário, nem iluminação evoca, de forma descontraída,

<sup>1</sup> Como, por exemplo, no *AND\_Lab* de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro.

<sup>2</sup> *That Fish is Broke*, de e com Simone Forti, Brennan Gerard e Terrence Luke Johnson, 2012-11-10: *PLATFORM 2012: Judson Now*, *Danspace*, igreja de *Saint Mark*, Nova Iorque.

Sílvia Pinto Coelho é coreógrafa, bailarina e investigadora. Desenvolve a sua tese de doutoramento em torno da ideia de pensamento coreográfico, na área de comunicação e artes.

>  
 Nossa Senhora das Flores,  
 coreog. Francisco  
 Camacho, 2012  
 (Francisco Camacho),  
 fot. Susana Paiva.

<sup>3</sup> Chamo-lhe aqui *Judson Memorial Church* em lugar de *Judson Dance Theatre* para me referir mais especificamente ao espaço de igreja adaptada, característica comum de ambos os espaços.

<sup>4</sup> Estratégia para desmistificar a dança, Rainer usou-a como referência para a composição de trabalhos como *Mind is a Muscle*, posteriores ao *Judson Dance Theatre* (v. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne\\_Rainer](http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer)>).

<sup>5</sup> "Se não há 'zero de movimento', é porque a unidade virtual de movimento, enquanto resíduo da operação de esvaziamento, coincide com o resto que, no movimento dançado de produção de signos, nunca deixa de escapar à semiotização" (Gil 2001: 54).

<sup>6</sup> Segundo Manning, baseando-se em Whitehead, um corpo pode ser visto como uma "sociedade de moléculas" (Manning 2012: 22).

<sup>7</sup> Uso aqui "entretenimento" no sentido da palavra composta "entre-ter" usada por Fernanda Eugénio e João Fiadeiro em *O encontro é uma ferida* (Eugénio / Fiadeiro 2012).



a *Judson Memorial Church*<sup>3</sup>. Forti agita a cabeça enquanto dança, agita a cabeça mesmo quando pára e se encosta a uma coluna. Não sabemos se é Parkinson, será relevante chamar-lhe alguma coisa? Porque não incluir o involuntário do movimento nesta dança? Como se fosse um *NO MANIFESTO* involuntário citando o manifesto de Yvonne Rainer de 1965<sup>4</sup>. O constante abanar da cabeça dá ao trabalho uma potência à partida invisível. É uma combinação que exponencia todos os actos e todos os intervalos de uma dança paradoxal. A possibilidade de negar, de dizer uma coisa e o seu contrário ao mesmo tempo, de fazer uma acção e de a negar em simultâneo. Negá-la, como assim? Um não-gesto? Não está lá? Se, como diz José Gil – não há "zero de movimento"<sup>5</sup> – como será a sua negação? Ao negativo do gesto poderíamos associar uma ideia de "inverso", uma "engenharia reversa", ou um *rewind*? Um homem jovem entra no espaço a gatinhar, também vem pensar movimentos e falar de coisas que o ocupam, como os trajectos que se fazem da Palestina ao Nilo. Vem dançar-pensar e o agitar da cabeça de Forti ganha novas dimensões. Pode ainda ser um ininterrupto "não" na relação com o outro, que contrasta com algum girar mais sereno para olhar para trás num movimento que acompanha a sua atenção. No entanto, o agitar da cabeça não parece ser uma negação, funciona antes como uma sinalização, uma pontuação. Não há zero de movimento em nenhum corpo, em nenhuma "sociedade de moléculas"<sup>6</sup>. Não temos acesso a todo o movimento existente, mas ele é fundamental para que a percepção funcione e aquele agitar da cabeça assinala também o movimento que não vemos. Entra um segundo homem mais velho que o primeiro, e porque será que nos chama a atenção a idade? Não cessamos de tentar construir identidades e narrativas, todas as possibilidades surgem como cenários virtuais, como pré-articulações de imagens. A relação entre eles é a de pensar em conjunto, no centro de um espaço onde estão muitas pessoas sem o escuro

de um teatro que as separe de facto do centro da atenção. A cisão entre o palco e a plateia está esbatida. Do outro lado do "espelho" está a continuidade do mundo que percebemos em lugar do escuro e do vazio, para lá do palco. E será importante saber quanto do movimento e do discurso é improvisado? Improvisado, quero dizer, quanto daquilo que pensam em voz alta e trazem para o movimento não foi combinado antes, entre os três, com pormenor? Há certamente estruturas, mas também, depois de tantas práticas e de tantas repetições, estes bailarinos dialogam numa língua-coreografia improvisada, ou não, que é o seu plano comum. É movimento gozado e pensado com outros pensamentos falados, no sistema de relações dos seus e dos nossos corpos pré-coreografados a pensar-jogar. O que fazem e o que dizem em movimento de pensamento desperta-nos a atenção, é espirituoso. É complexo e simples ao mesmo tempo, não é só "qualquer coisa". São estruturas depuradas por uma ética da suficiência, que implica os corpos nesse movimento de pensamento que pode continuar numa série de livros que um deles traz para "palco", porque os estima como há quem estime gatos, cães e como há quem cultive outras relações de estimação. Ou nos jornais que Forti diz serem macios e que se vão espalhando no espaço. Macios, quentes no Inverno, bons para atravessar os Alpes, como quando foi preciso fugir de Itália por causa da guerra. Os jornais espalham-se em formato de rio. O homem mais jovem queria dizer que estávamos todos no Nilo, *in the Nile*, ou *in denial* (em negação). Uma comunidade em negação numa relação com o "não" acidental de Forti? É de novo possível fazer uma ligação com o seu agitar da cabeça. O presente está em negação, actualiza a negação. Numa coreografia optimista da presença, o presente oferece-se com sinais de dúvida, de paradoxo, de pensamento em actualização. São práticas de dezenas de anos que fazem espectáculos com este grau de sofisticação quase por acidente. A ética de milhares de ensaios-repetição que



&lt;

*Nossa Senhora das Flores*,  
coreog. Francisco  
Camacho, 2012  
(Francisco Camacho),  
fot. Susana Paiva.

confundem intérpretes com coreógrafos, com pensadores na atenção ao movimento de pensamento. Tudo isto faz a diferença de um espectáculo que é quase nada, muito pouco espectacular, um entre-tenimento<sup>7</sup> nada demonstrativo, um dançar-pensar que envolve toda a sala e é o seu-nosso movimento de pensamento. Os trabalhos acabam quando Simone Forti olha em volta, olha para nós e diz - *That's it!* Mas não é só isso, logo após o primeiro agradecimento, as palmas continuam e ela caminha em frente para abraçar uma mulher um pouco mais velha do que ela. Trata-se de Elaine Summers<sup>8</sup> provavelmente uma amiga querida da mesma geração de coreógrafos do *Judson Dance Theatre*. Portanto, os trabalhos da visibilidade acabam, mas não acaba a ovação nem a relação com o público semi-familiar que ali está. Falamos de *Judson Now* cinquenta anos depois dos míticos eventos na *Judson Memorial Church* onde se formou o *Judson Dance Theatre*, entre outros encontros que contextualizam o percurso de artistas como: Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Elaine Summers, Deborah Hay, Robert Morris...

Mas nem sempre é um prazer fácil de partilhar o prazer de uma dança que concretamente não dançamos. Yvonne Rainer lamentou-se algures: "*Dance is hard to see*" (apud Lambert-Beatty 2008: 1). Muita gente nas mesmas circunstâncias não sente, ou não "vê" dança, mesmo que se manifeste disponível para tal. Como dar a ver, ou partilhar dança, então? "O que é que vemos quando olhamos para a dança?" É uma das questões que ocupa Lisa Nelson<sup>9</sup>. E acrescenta: "se mastigas qualquer movimento pode tornar-se belo, tal como alguém que só toca uma nota num clarinete", mas se estivermos a funcionar em modo de sobrevivência, não temos tempo para "mastigar" o suficiente. Assim que o planeta passa a estar em *stress*, o tempo para verdadeiramente mastigar e levar as coisas até às últimas consequências perde-se. "Vamos estar ocupados com a água", vaticina. Lisa Nelson

organiza os seus *Tuning Scores* (que traduzo "partituras de afinação" [Coelho 2012]) com a formulação de "chamadas" que funcionam como questões durante as suas improvisações estruturadas. A dança é o seu *medium* de estudo. E a "visão" um dos seus focos de atenção. Uma espécie de atenção da atenção à qual tenho chamado também "práticas de atenção", a partir de Nelson.

Na velha armadilha da dicotomia corpo-mente, qual estará primeiro? Nenhum. Não se distinguem assim... Não há primeiro passo, alguma coisa acontece já no "entre" das coisas e não só em cada indivíduo. Portanto, não vale a pena acentuar esta cisão. Mesmo que falemos dela para a contrariar, já estamos a reconhecê-la como dado adquirido. Esta coreografia de Forti parece ir ao encontro do que acabo de dizer. "*Something is doing*" (James apud Massumi 2009: 1), a não ser que se opere um corte no tempo e no espaço para que seja possível medir e formalizar metricamente um começo. Os registos audiovisuais, ou a cortina de um teatro, fazem isso com alguma eficácia, como se funcionassem enquanto obturadores da experiência perceptiva, ou da sua expectativa. Senão, o tempo, o espaço, o corpo, o movimento, a sucessão de acontecimentos fluiriam sempre por aí em *continuum* (apud Miranda 2008). Ou como diria José Gil "No começo, não havia pois começo" (2001:13). Seria o "movimento absoluto" de Gilles Deleuze e Félix Guattari, uma vibração, uma ressonância que precede toda a forma e toda a estrutura? Esse "movimento absoluto" não tem sujeito. Apesar das aparências, o movimento não pertence a um corpo. O corpo enquanto tal aparece na colisão entre o movimento-movendo e o movimento em si, uma coincidência momentânea de tendências que parecem formar um todo. A forma na sua mera actualidade é uma miragem. Há infinitos modos de alcançar o mais-do-que que é o movimento movendo. A dança é apenas um exemplo. O que a dança nos dá são técnicas para decantar da onda de "movimento total" uma qualidade que compõe

<sup>8</sup> Reconheci-a porque assisti a uma conversa com ela em 2011, no auditório da Fundação Serralves (v. Summers / Oliveros (2011).

<sup>9</sup> Lisa Nelson é coreógrafa, performer e criadora de projectos colectivos. Desde o início dos anos 1970 explora o papel dos sentidos na execução e na observação do movimento. Como resultado do seu trabalho de investigação em vídeo e em dança (...), desenvolve uma abordagem à composição e execução espontâneas a que chama *Tuning Scores*. (...) (Coelho 2012).<sup>10</sup> Ver também o sítio <<http://www.c-e-m.org/reflexoes/028.htm>>.

uma "corporização" em movimento (Gil *apud* Manning 2009). Esta qualidade é uma vibração que existe num movimento de pensamento. Não um pensamento que está de fora, para lá do movimento-movendo, mas um pensamento que compõe com o movimento do corpo em formação. Um pensamento que define os seus próprios termos no movimento, que toca no domínio do movimento absoluto enquanto se co-compõe com o movimento actual. A entrada em relação-com é anterior à formação de identidade e de indivíduos (Guattari *apud* *ibid.*). E se, em lugar de colocarmos a interacção do ser com o ser no centro do desenvolvimento, considerássemos a "relação" como chave da experiência? E se, nem a pele, nem o *self* fossem pontos de partida para as complexas matrizes interrelacionais de ser e de fazer mundo? – propõe ainda Manning. A possibilidade de dançar-pensar distingue-se de uma ideia de corpo em movimento e da relação *performer/espectador* que se banalizou nos teatros. É antes uma estratégia de relação, ou a relação como estratégia contando com múltiplos meios e diferentes camadas de "percepção-lembrança" e de "lembança-percepção" (Deleuze 2004: 14). Que talvez tenha sido traduzida por "intuição", "a intuição como método", ou "improvisação", noutros contextos. Segundo Deleuze / Guattari:

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos. (...) O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é a de que o composto deve manter-se por si só. Que o artista o faça manter-se de pé por si próprio é o mais difícil. Para isso é preciso por vezes muita inverosimilhança geométrica, muita imperfeição física, muita anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas, mas estes sublimes erros acedem à necessidade da arte se são os meios interiores de a manter em pé (ou sentada, ou deitada). (Deleuze / Guattari 1992: 144-145)

A memória de *Nossa Senhora das Flores* estava muito presente no discurso-corpo de quem viu a peça de Francisco Camacho, no seu ano de estreia (1992). Quando comecei a conhecer a dança de Lisboa em 1993, ouvi falar de Camacho e das suas peças. Não vi aquela, mas vi

outras. No entanto, os espectáculos a que não pude assistir integravam os discursos e os corpos das pessoas que ia conhecendo nos estúdios de Lisboa. O que andariam elas a dançar-pensar? Quando *Nossa Senhora das Flores* foi apresentada no Citemor em 2012, foi uma dança nova, com sabor a vinte anos de espera, que pude ver. E, apesar de toda a expectativa, pude dançar-pensar com ela em lugar de me acomodar a um pré-conceito, ou a um pré-afecto trazido dos anos noventa. *Nossa Senhora das Flores*, de Jean Genet (1944), é o pré-texto ao qual se juntam: a roupa de homem, roupa de mulher, linguagem de desejo, flores e frutos. Mas a peça ultrapassa em muito a possibilidade de ser colocada num só contexto e de lhe ambicionarmos sentidos precisos. Foi produzida de novo e a cada vez dá sentido à diferença das repetições. Usa muitos meios, que importa qual o *medium* desta dança, ou que importa uma ontologia da dança? Um texto de Genet que alguns leram, outros não. Camacho "lê" (ou traduz) connosco de novo e o afecto de nosso(a) senhor(a) com flores e uvas e panos e branco transparece. Explora-se a sensualidade da matéria, a sensorialidade de um estar-sentir-pensar. Sempre um devir qualquer coisa, a peça é também um ensaio sobre percepção. É importante perceber que Camacho passa uma parte da peça de olhos fechados. Limiares e identidades metaestáveis. Camacho cria um "padrão"<sup>10</sup>, viaja num plano de imanência. Entrevêem-se as colaborações de um coreógrafo-bailarino-com-figurinista-dramaturgistas-e-outros. Já mencionámos o texto (neste caso, de Genet), mas a dramaturgia de uma dança muitas vezes surge das relações e dos processos, das colaborações formais, informais e acidentais. Uma vez o som do sino de uma igreja é um contraponto importante, outras vezes é a máquina de café, ou o cheiro das roupas. Frequentemente, um amigo interfere com opiniões extemporâneas. O acontecimento nunca é só de uma pessoa para o mundo da visibilidade, mas sim um complexo processo de relações. Há algo que se oferece em processo, algo amadurecido, mas que não foi encerrado, nem em significados, nem em funções, eficácias ou intensidades estáveis. Esse algo insipientemente crú, mas sofisticadamente "filigranado"<sup>11</sup> é a oferta generosa, minuciosa, frágil e vulnerável que dá força a um "dançar-pensar".

<sup>10</sup> "Patterns cannot be translated because they are not yet articulated within structures of meaning. They are affective tonalities on the cusp of articulation". (Manning 2012: 166)

<sup>11</sup> Sugiro a expressão "filigranado" citando de cor o uso da expressão "filigranar" que Fernanda Eugénio usou, por vezes, no seu discurso durante as oficinas "AND Lab" (2012) para se referir à minúcia e à precisão de um modo de fazer.

Fora do palco, por exemplo, para ler imobilizamos a cabeça e para imobilizar a cabeça imobilizamos quase tudo o resto. Para ler escrevemos em estado reflexivo, produzimos um corpo potência de pensamento sem muita vibração, nem deslocação, mas, ainda assim, com movimento de pensamento se pensarmos no movimento total, tal como o intuiu José Gil (2001).

"O meu corpo é a realidade persistente que resta" escreveu um dia Yvonne Rainer (*apud* Burt 2004: 29). E quando chamo a isto "meu" e digo "corpo" atribuo-lhe uma imagem visual com limites de individuação e de propriedade privada. Uma forma individuada que lhe dou quando penso, percepciono e imagino os limites de um corpo que se diz ser "o meu" e que fui vendo, ao espelho, ou conquistando em fotos e vídeos, através do tacto também. Toca alguns limites, corpo-cambalhota, cima e baixo em simultâneo, invertido. Não sabe quase nunca, apenas saboreia, afina um conjunto de relações vagamente reconhecíveis. "Reconhecer", tal como "reparar" pede um duplo movimento de saborear. Re-lembrar, como "*remember*", voltar a pôr os membros no lugar. Reconstituir um corpo com órgãos. Completar uma imagem que teima na insipiência. Vagamente orientando os pés para a terra e a cabeça para o tecto e em seguida imaginarmo-nos "sem-terra" e "sem-tecto". Manter, talvez, os baldios para nós "sem-terra" e devolver os devolutos a nós "sem-tecto". Será corpo também aquilo que põe o dia a andar?

## Referências bibliográficas

- BURT, Ramsay (2004), "Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker" in Lepecki, André, *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Connecticut, Wesleyan University Press.
- COELHO, Sílvia Pinto (2010), *O espinho de Kleist e a possibilidade de dançar-pensar*, dissertação de Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, Lisboa, FCSH, UNL, texto inédito. (Repositório da U.N.L.: <http://run.unl.pt/bitstream/10362/5752/1/O%20Espinho%20de%20Kleist.pdf>).
- (2012), "Os *Tuning Scores* de Lisa Nelson", in programa de *Go de Lisa Nelson e Scott Smith, Ciclo Improvisações / Colaborações*, Porto, Auditório da Fundação de Serralves.
- (2013) "Dançar-pensar enquanto investigação e poética", in José Carlos Cardoso (ed.), *Pessoas e lugares - pensar com as práticas artísticas. Um catálogo*, Sment, Barcelos, (no prelo).
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (1992 [1991]), "Percepto, afecto e conceito", in *O que é a filosofia?*, Lisboa, Editorial Presença.
- DELEUZE, Gilles (2004 [1966]), "A intuição como método", in *O bergsonismo*, São Paulo, Brasil, Editora 34.
- EUGÊNIO, Fernanda / FIADÉIRO, João (2013), *O encontro é uma ferida*, Lisboa, GHOST.
- GIL, José (2001), *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- JOWITT, Deborah (2012), *Portaging the '60s into 2012*, in <http://www.artsjournal.com/dancebeat/?s=simone+forti> (última consulta 2014-12-02).
- LAMBERT-BEATTY, Carrie (2008), *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960's*, London, England: MIT Press.
- MANNING, Erin (2009), *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. ("Brian Massumi and Erin Manning, editors") London, England: MIT Press.
- MASSUMI, Brian (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, London, Duke University Press.
- (2009), *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, London, MIT Press.
- MIRANDA, J. A. Bragança de (2008), *Corpo e imagem*, Lisboa, Nova Vega.
- SCHLENZKA, Jenny (2009), *Drunk With Movement*, in [http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo\\_det&id\\_art=478&det=ok&title=simone-forti](http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=478&det=ok&title=simone-forti) (última consulta 2014-12-02).
- SUMMERS, Elaine / OLIVEROS, Pauline (2011), *Sun, Moon & Stars. Ciclo Improvisações / Colaborações*, Auditório da Fundação de Serralves. Porto.

## Sitiografia

- <http://citemor2012.blogspot.pt/2012/05/dom-31-jul-2230-teatro-esther-de.html>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne\\_Rainer](http://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer)
- <http://www.artsjournal.com/dancebeat/2012/11/portaging-the-60s-into-2012/>
- <http://www.c-e-m.org/reflexoes/028.htm>
- [http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo\\_det&id\\_art=478&det=ok&title=simone-forti](http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=478&det=ok&title=simone-forti)