

# Efeito colateral: tensionamentos possíveis no processo de criação de uma videodança

Julia Pereira Soares

Pontifícia Universidade Católica de Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Rafaela Lins Travassos Sarinho

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Carlos Eduardo Félix da Costa

Pontifícia Universidade Católica de Rio de Janeiro (PUC-Rio)

## Resumo

O presente texto é a reflexão teórica sobre um projeto prático que congrega posturas de áreas da criação que investem na serendipidade. A arte aqui desenvolvida parte do conceito de campo expandido, proposto por Rosalind Krauss (1979), e da apreciação de manifestações artísticas pós-modernas que, inspiradas na teoria da deriva – abordada a partir de Guy Debord (1958), Santiago Navarro (2011) e Francesco Careri (2013) – ampliam as possibilidades criativas do corpo. Dessas provocações, a artista Julia Soares desenvolveu uma videodança apoiada no método das *chance operations*, de Merce Cunningham e John Cage, e no estudo do movimento de Rudolf Laban. Nessa conversa, instaurou-se um jogo entre acaso, objeto e expressão, estabelecendo tensões entre corpo e cena doméstica, originado no ato de colecionar cartelas de um remédio. Ao questionar seus efeitos colaterais, a artista produz uma torção poética que transforma o gesto repetitivo em expressão, revelando o potencial criativo do ordinário.

**Palavras-chave:** deriva; campo expandido; operações ao acaso; serendipidade; videodança.

## 1. Introdução

*Era sempre um conflito e com o conflito surge o movimento.  
No corpo, na casa, na vida. [...] Só mais tarde descobri que  
o espaço existente entre as oposições gerava os conflitos, assim como  
a maneira de expressá-los. [...] A vida em movimento está nesse espaço.*

(Klauss Vianna, *A dança*, 1990, p. 77)

É sobre conflitos internos – aqueles que se manifestam de forma inconsciente, mas que, ao se materializarem externamente, nos surpreendem – que se desenvolve este trabalho. A artista e primeira autora, Julia P. Soares, se vale desse tipo de embate para gerar movimento/dança. Imbuída do ato quase instintivo de colecionar cartelas de um remédio

administrado ao longo dos últimos doze anos, percebe que, a partir de questionamentos sobre seus efeitos colaterais, pode promover uma torção, na qual um novo efeito pode ser engendrado: o prazer contido no movimento que produz arte. Como veremos a seguir, a construção aqui proposta entre substância, som e gestos leva a uma cena performada no corredor de sua casa e explora de forma lúdica as contradições que se expressam nesse ambiente, observando que é possível provocar, dentro de um cotidiano programático, a produção de poesia entre quarto, banheiro e cozinha.

Para delinear os caminhos teóricos que possam dizer sobre essa prática, começamos refletindo sobre os contornos do pós-modernismo, momento de transição no qual se inserem os artistas abordados neste estudo. A partir das rupturas no campo estético do modernismo para o pós-modernismo, observamos, conforme enfatizado por Hal Foster (1987), a crise do projeto de modernidade que, ao ser absorvido pela sociedade, tornou-se a cultura oficial, consolidando-se como tradição. Diante disso, e com o intuito de manter vivo um projeto que desafiava uma “falsa normatividade”, Foster indaga de que maneira esse moderno poderia ser excedido, ao propor a seguinte reflexão: “como podemos [...] progredir além da era do Progresso (modernidade), ou transgredir a ideologia do transgressivo (vanguardismo)?” (Foster, 1987, p. ix).

Partimos, portanto, do pensamento da crítica e teórica Rosalind Krauss como um modo de operação da problemática anunciada por Foster. O conceito de campo expandido (1979) apresentado pela autora tem a função não só de identificar os atores e as condições que marcaram o limite histórico de mudanças entre arte moderna e pós-moderna, mas também de propor formas de reestruturar essa relação: compreender as conexões entre as obras, seus meios expressivos e os contextos históricos, sociais e institucionais em que se inserem. Nesse sentido, é fundamental contextualizar as obras e pesquisas artísticas desenvolvidas neste período de desconstrução e resistência ao *status quo* que inspiram e embasam o presente processo criativo. Nesse cenário, os escritos de Krauss, Santiago Navarro e Francisco Careri, em diálogo com a dupla John Cage e Merce Cunningham, e Rudolf Laban contribuem com teorias, abordagens experimentais e metodológicas, tensionando os limites entre arte, corpo, espaço e cotidiano que vigoram nessa época. Pensamos que o que forma a amálgama entre esses autores – teóricos e práticos – são as novas vias de criação que inauguram, almejando a contemplação e a atuação em um espaço gerado pelo conflito.

Veremos que o que acontece no espaço, tal como na epígrafe deste texto, citando o coreógrafo Klauss Vianna, são gradações que existem entre forças opostas – e é o que interessa a nós nas investigações dos nossos interlocutores. Conforme Regina Miranda (2002) nos conta, Laban identifica, ainda na primeira metade do século XX, uma cisão problemática modernista, que criava as dicotomias mente e corpo e objetivo e subjetivo, levando à visão do corpo como instrumento da mente. As teorias de Laban traçaram, então,

um novo entendimento ao sobrepor essas abordagens e foram precursoras de outras teorias que afirmaram “a primazia da experiência vivida na constituição do sentido” (Miranda, 2002, p. 22). Sob o olhar de Miranda, nos interessa incorporar os estudos de Laban como uma teoria “em movimento” (*ibidem*), constantemente revisitada e revisada colaborativamente por seus pesquisadores.

Portanto, com base nessas referências que inspiram e fundamentam esse percurso, foi concebida a videodança denominada *Efeito colateral*, que investiga um alargamento das possibilidades criativas do corpo à luz da teoria da deriva e do campo expandido. Sua elaboração apoiou-se no método das *chance operations*, de Merce Cunningham e John Cage, e nas qualidades dinâmicas do movimento desenvolvidas por Laban.

Todas essas referências, enquanto participam ativamente desse momento histórico de transição ideológica, defendem – como o olhar proposto por Foster – um modo de fazer arte a partir de uma desconstrução crítica da tradição moderna (e não de repúdio), que “procura questionar em vez de explorar os códigos culturais” (Foster, 1987, p. xii). O presente texto, assim, é a reflexão teórica sobre um projeto prático que congrega posturas de áreas da criação que investem na serendipidade. A arte está ao alcance nos contextos diários, em estratégias micropolíticas de subversão do cotidiano, criando calosidades poéticas a partir de uma ciência caseira e empírica disponível a todos.

## **2. Campo expandido, deriva e *chance operations*: esboços de uma aproximação**

Ao longo das décadas 1960 e 1970, uma diversidade de obras aparentemente heterogêneas passaram a atribuir novos significados para o então estabelecido termo “escultura”. A crítica e teórica Rosalind Krauss (1979), em uma discussão sobre o alargamento desse significante no espaço da arte, percebe a necessidade de mapear e identificar o novo campo que as obras escultóricas vinham ocupando. A autora identifica que no período modernista, a produção escultórica cruza o limite de uma lógica até então convencional, que a definia como um monumento necessariamente fixo e estável. Desde então, torna-se uma categoria difícil de definir pela quantidade de manifestações artísticas diversas e intransponíveis que incorpora. A escultura transforma-se em uma abstração, autorreferenciada e autônoma, sem local fixo. Um dos exemplos que marcam essa mudança, segundo Krauss, é a obra *Coluna sem fim* (1937-38), de Constantin Brancusi, realizada em um campo na cidade de Târgu Jiu, na Romênia. Trata-se de uma proposta que borra a definição de pedestal, até então entendida como aquilo que sustenta uma obra de arte, dando-lhe estrutura e fixidez. Nesse transbordamento, *Coluna sem fim* é tanto obra como pedestal – ou melhor, não é nem obra, nem pedestal. Sua natureza paradoxal advém daquilo que Krauss denomina de espaço de “condição negativa” (Krauss, 1979, p. 34). Na pouca obviedade de seu resultado artístico, a obra passa a ser definida pelo que não é, ou seja, a partir de uma combinação de exclusões:



das obras desses artistas eram “algo em frente a um edifício, mas não era um edifício; algo na paisagem, mas não era a paisagem” (Krauss, 1979, p. 36).

A obra *A Line Made by Walking* (1967), de Richard Long, é explicitada como um exemplo de *marked site*, na medida em que obedece ao esquema binário formado por paisagem e não-paisagem. Na obra de Long, uma linha é desenhada no solo por meio de uma operação contínua de pisoteamento. Segundo Francesco Careri – artista italiano que se vale da tradição sintetizada por Krauss para realizar práticas caminhatórias no espaço urbano –, na ação de Long, onde somente um rastro é deixado no terreno e “o objeto escultórico está completamente ausente, o caminhar transforma-se em forma de arte autônoma” (Careri, 2013, p. 30). Nessa afirmativa, o autor não apenas corrobora a proposta de Krauss como integra a prática da caminhada à dinâmica do campo expandido. Em seus termos, o caminhar como prática artística torna-se também responsável pela expansão do significante escultura, inserindo o corpo nessa dinâmica, um ator-objeto que intervém no espaço, deixando registros e marcas nem sempre previstas. A obra de Long, ao ser lida nesses termos, apesar de não expor a representação de um corpo físico no ambiente, revela os passos, os indícios, deixados em um sítio completamente transformado por uma presença ativa.

Desse modo, ciente das potencialidades do corpo no espaço, em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013), Careri faz uma arqueologia das práticas de caminhada na história ocidental, elaborando sobre os seus sentidos ampliados ao se diversificar em modalidades da arte. O autor inicia um percurso que começa com um levantamento dos modos de deslocamento do corpo ancestral nômade, passa pelas andanças exploratórias dos dadaístas e surrealistas – que de modo único instituíram laços entre corpo e inconsciente em suas perambulações – e termina nos trabalhos gerados pelo movimento situacionista das décadas de 1960 e 1970. Uma arqueologia que se inicia intuitivamente com o conflito bíblico entre Caim e Abel, que funcionam como arquétipos presentes nos modos de vida humana desde a Antiguidade: o sedentarismo e o nomadismo, respectivamente. Com esses personagens, pensamos como o conflito entre o permanecer e o explorar perpassa a existência humana nas diversas configurações de coletividade, revelando um ciclo que se constitui entre “dois desejos: estabelecer-nos em alguma parte, pertencer a um lugar, e encontrar alhures um novo campo de ação” (Tiberghien *apud* Careri, 2013, p. 20).

Seguindo tal dualidade arquetípica inerente ao ser humano, Careri observa como certas manifestações artísticas irão provocar tensionamentos entre esses polos. O autor percebe que, no início do século XX, os dadaístas irão encontrar no caminhar, por meio de deambulações por lugares menos célebres da cidade, uma forma de escrita e de inquietação do espaço real “capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade” (Careri, 2013, p. 29). Já os surrealistas irão propor a deambulação como um dispositivo criativo. André Breton, considerado um dos fundadores do movimento, quando publicou a novela *Nadja*, em 1928, ressaltou a

prática da errância como um importante modo de expressão e de apreensão do espaço urbano em transformação. Em seus termos, a caminhada errática, principalmente a noturna, possibilitava a fluidez do inconsciente. Era, assim, uma atividade que permitia que corpo e mente se deparassem com o imprevisível, dando espaço para o acometimento de choques poéticos.

No final da década de 1950, a teoria da deriva é desenvolvida por Guy Debord (1958), ao observar as potencialidades oferecidas pelo ato de deambulação experienciado nos movimentos de vanguarda. O surrealismo aparece como a principal fonte de inspiração para os artistas praticantes da deriva, que buscavam na caminhada uma forma de conexão com os pontos mais enigmáticos de si e do espaço comum. Nessa influência, as evasões de Debord se constituem como um movimento, o situacionismo, que propõe a caminhada ininterrupta como técnica, colocando o sujeito em um estado lúdico-construtivo. Esse movimento promoveu uma abertura a novas formas de criação artística no cotidiano, provocando deslocamentos nas práticas rotineiras, abrindo espaço para a observação de outros pontos de vista do que parecia corriqueiro.

Por acreditarem que as criações deveriam partir de exercícios de abertura do corpo, os situacionistas o colocavam à prova: entre anotações e desenhos, eram produzidos novos dados, combinações e regras para o corpo no ambiente explorado. Essas atividades vinham seguidas de uma série de intervenções estéticas que rompiam com a ordem considerada normal de um determinado espaço. A partir de exercícios práticos, observavam como seus corpos acabavam por renunciar certos motivos racionais que os sujeitavam, deixando-se guiar pelas solicitações do terreno, pelos ruídos presentes no sítio explorado, entre outras provocações (Debord *et al*, 1958).

Interessado na deriva, o artista e pesquisador argentino Santiago Garcia Navarro observa como tal prática foi se alargando ao longo dos anos, aparecendo sobretudo como uma forma de expor o corpo à maior quantidade possível de perspectivas. Em fragmentos de seu texto *73 notas sobre a deriva* (2011), Navarro provoca o leitor, entre outras coisas, a se colocar numa deriva em que o corpo, hipersensibilizado aos estímulos da cidade, é o dispositivo que filtra o fluxo de sensações na sua relação com o ambiente. O autor afirma que ao buscarmos “técnicas” alternativas para nos deixarmos guiar, entramos em contato com o não evidente, “com a vida invisível”, passamos a ter consciência do que não vemos em situações comuns. É, em parte, sobre convocar o corpo a uma forma de deriva que o trabalho a ser apresentado se estrutura.

Pensamos, com esses autores, como a fabricação de situações entre corpo, tempo e espaço pode propiciar novas disposições entre eles, uma equação que pode levar ao crescimento de possibilidades de interferência no mundo. Na quebra de regras convencionais, defendemos que os sujeitos podem ser transformados em agentes que modificam a si e a seu

entorno. “Devemos então inventar novas técnicas em todos os campos, visual, oral, psicológico, para depois uni-las na complexa atividade que engendrará o espaço urbano” (Debord *et al.*, 1999, p. 56, tradução dos autores).

Desse modo, no diálogo aqui inaugurado entre Krauss, Careri e Navarro, tomamos o campo expandido como o lugar de uma deriva atualizada, como nos propõe Navarro (2011), ampliando o conceito. Partindo da noção tradicional de escultura, que se alarga com Krauss (1979), nos interessa observar como as transformações engendradas desde as décadas de 1960 irão repercutir em modos de criação entre os espaços cênico, corporal e sonoro. Pensamos como essas mudanças produzem deslocamentos nos ambientes estéticos, deixando esses significantes abertos à criação e liberando-os para frutíferos exercícios de entrelaçamento. É dessa observação que adicionamos à conversa o método colaborativo de criação entre o coreógrafo Merce Cunningham e o compositor musical John Cage (figura 2), que nos serve de exemplo de como ampliar os modos de realizar composições.



Figura 2 – Merce Cunningham e John Cage em *How to Pass, Kick, Fall and Run*, 1965 (fonte: Merce Cunningham Dance Capsules, 2026)

Em 1944, Cunningham desenvolve sua própria pesquisa em dança e composição coreográfica. Derivando tanto do balé quanto da dança moderna – ambas técnicas já consolidadas –, sua abordagem, diferentemente, não se apoia mais na linearidade de elementos narrativos ou psicológicos, nem na música empregada (Cage, 1964). A composição não se move em direção a um clímax, a dança é autossuficiente e não necessita do apoio da música, “[...] os elementos (um movimento, um som, uma mudança na iluminação) se tornam

expressivos por si só, e o que eles comunicam é, em grande parte, determinado pelo observador” (*ibidem*, tradução dos autores).<sup>2</sup>

Juntos, Cunningham e Cage permitem que música e dança coabitem independentemente numa mesma performance, liberando-as da contação de uma história. As obras elaboradas por esses artistas revelam uma produtiva experimentação entre áreas: ao borrarem fronteiras, inauguram tanto uma nova forma de compor entre corpo/espço/som quanto um novo modo de ver e experimentar a arte.

Onde outras músicas e danças geralmente tentam “dizer” algo, este teatro é um que “apresenta” a atividade. Pode-se dizer que isso afirma a vida, introduz o público, não a um mundo especializado da arte, mas ao mundo aberto e imprevisivelmente mutável da vida cotidiana (Cage, 1964, tradução dos autores).<sup>3</sup>

Ambos os artistas, ao trabalharem colaborativamente em peças coreográficas, passaram a desenvolvê-las a partir do método das “operações ao acaso”, o que ficou conhecido como *chance operations*: práticas e exercícios artísticos frutos de decisões baseadas na imprevisibilidade. Inspirados no Zen Budismo, especificamente no jogo de I Ching – que carrega uma ética voltada, entre outras coisas, para a absorção do acaso, da pausa e do silêncio –, o método se baseia no sorteio de elementos (passos de dança/ sons) para o desenvolvimento das composições. Ao se utilizar desse método para compor, Cage dizia que sua responsabilidade passava a ser mais a de fazer perguntas do que realizar escolhas.<sup>4</sup>

Na proposta desses artistas, as composições, musical e coreográfica, elaboradas separadamente são unidas somente no ato da apresentação da performance, quando “as duas artes ocupam um mesmo lugar e tempo, mas cada arte expressa esse Espaço-Tempo da sua própria maneira” (Cage, 1964, tradução dos autores).<sup>5</sup> No entanto, existe um denominador comum entre as duas expressões artísticas, que é o compasso. Cage e Cunningham trabalhavam dentro de uma mesma estrutura rítmica e concordavam sobre certos pontos da composição, havendo, assim, um diálogo que se torna compreensível somente durante a execução da performance. De acordo com Cage, “quando existe essa independência entre música e dança, o observador se torna o terceiro ponto do triângulo. O espectador completa o trabalho [...]. E cada triângulo é um triângulo diferente” (Cunningham; Cage, 1981, tradução dos

---

<sup>2</sup> Extraído do texto *A Movement, a Sound, a Change of Light*. Notas de John Cage escritas para a turnê mundial de 1964 da Merce Cunningham Dance Company e posteriormente incorporadas ao programa da temporada de 1978 da companhia em Nova York, no Roundabout Theater. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/selected-readings/>. Acesso em: 6 jun. 2025.

<sup>3</sup> Ver nota 2.

<sup>4</sup> *John Cage: An Autobiographical Statement*. Disponível em: [https://www.johncage.org/autobiographical\\_statement.html](https://www.johncage.org/autobiographical_statement.html). Acesso em: 6 jun. 2025.

<sup>5</sup> Ver nota 2.

autores).<sup>6</sup> Desse modo, promovem desafios para os bailarinos, que se confrontam com o ineditismo sonoro, um estímulo não ensaiado previamente, abrindo possibilidades para a surpresa, considerada essencial para Cunningham (1968). Cada apresentação é única, e cabe ao espectador a tarefa de fazer a ligação entre as expressões. Sendo assim, múltiplos triângulos relacionais se desenham abstratamente no espaço-tempo performativo, a depender do estado, da referência, do repertório e do arrebatamento de cada espectador.



Figura 3 – Visualização da relação triangular segundo John Cage  
(fonte: esquema elaborado pelos autores, 2025)

Cunningham e Cage encontraram nesse método uma forma de se libertar de gestos e movimentos viciados, deparando-se com novos encontros a partir de junções contingentes entre elementos compositivos. Interessa-nos, nesse jogo, pensar como o corpo se abre inconscientemente para imprevistas possibilidades artísticas, podendo expandi-las, evitando repetir padrões corporais ou estilos predeterminados em suas direções de criação. Cunningham explica que a nossa atenção tem caráter altamente seletivo e editorial e, portanto, o uso do artifício das operações ao acaso visa liberá-la para encontrar o encadeamento coreográfico sem o seu comando. Em suas próprias palavras, o autor diz:

A sensação que tenho quando componho dessa maneira é que estou em contato com um recurso natural muito maior do que a minha própria inventividade pessoal jamais poderia ser; muito mais universalmente humano do que os hábitos particulares da minha própria prática, que surgem organicamente de um repertório comum de impulsos motores (Cunningham, 1955, tradução dos autores).

Assim, ao romper com a tradicional relação de codependência entre dança e música, a abordagem proposta por eles permitiu não apenas novas formas de hibridização entre esses campos, como apresentou maneiras de explorar esses meios de expressão de forma indepen-

<sup>6</sup> *Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage*. Disponível em: <https://youtu.be/ZNGpjXZovgk>. Acesso em: 6 jun 2025.

dente. Essa relativa autonomia possibilitou tensionamentos inéditos entre áreas, reverberando em exercícios experimentais que colocavam os corpos em um novo estado de atenção. Como vimos, unidos pelo encontro no palco, sob os olhos do público, as expressões artísticas por eles utilizadas desafiaram regras da cena e as lógicas internas coreográficas e musicais.

Esse movimento de abertura que libertava a dança e a música de suas estruturas tradicionais também ecoou em outros meios expressivos. Como observam Beatriz Cerbino e Leandro Mendonça (*apud* Brum, 2012), nesse alargamento da percepção do tempo e do espaço que marcou as práticas artísticas interdisciplinares dos anos 1960, insere-se igualmente a relação transversal entre vídeo e dança, dissolvendo as fronteiras entre essas linguagens. Nesse contexto, Merce Cunningham foi um dos pioneiros a explorar a aproximação entre os campos, ao compor obras experimentais de videodança em conjunto com John Cage e com o espírito do movimento Fluxus, que renunciava às convenções da obra de arte e integrava o cotidiano ao espaço estético (Brum, 2012).

Inspirada nesses autores, nossa proposta não se resume apenas em elaborar sobre a subversão do que se entende como escultura, mas pensar a ampliação da expressão artística. Trata-se de uma expansão que permite desenhar um olhar diferente para diversas produções estéticas que se utilizam do percorrer cotidiano para alcançar o descontínuo, produzindo uma série de modificações nos espaços – seja os da arte, seja os da vida corrente. Instaura-se, portanto, na conversa aqui estabelecida entre campo expandido, deriva e *chance operations*, a possibilidade de observar formas estéticas em suas potencialidades: a dança, a música, a performance, o vídeo, entre outras. Uma união que, como veremos, tem como resultado um jogo singular entre acaso, verbo, tempo, som e expressão.

### 3. Tensionamentos possíveis no cotidiano

Como modos de expressão, pensamos como produções artísticas podem produzir encontros e porosidades entre categorias, possibilitando outras concepções e intervenções no ordinário, libertando-as de suas perspectivas tradicionais. Neste tópico, seguiremos, portanto, o conselho dos situacionistas, que acreditavam que “os artistas têm a tarefa de inventar novas técnicas e de utilizar a luz, o som e o movimento. Em geral, todas as inovações que possam influenciar os ambientes” (Debord *et al.*, 1999, p. 54, tradução dos autores). Assim, entendemos que a combinação dos três conceitos mencionados acima oferece um conjunto de posições a serem exploradas por artistas de áreas distintas, deixando abertas as possibilidades de expressão por diversos meios. É a partir dessa confluência que, nesta seção, nos voltamos à observação e exploração de um exercício prático no qual, na torção do cotidiano, o objeto se transforma em sonoridade e movimento, oferecendo ao corpo possibilidades não evidentes e ampliadas.

É sob esse olhar que percorremos a criação de Julia Soares, que se vale desse repertório para a elaboração de uma intervenção na cena doméstica a partir do corpo em movimento. Veremos como, ao estabelecer tensões entre objeto, corpo, som e ambiente particular, a artista produz o inesperado com o que lhe é comum.

A proposta performática tem como diretriz o trabalho com alguns elementos de sua rotina e o compromisso com a subversão do habitar, sem expectativas quanto ao resultado. Da tensão proposta, que será mais bem explicitada nas linhas a seguir, decorrem três momentos autônomos, que traçam uma analogia à imagem triangular desenhada por Cunningham e Cage (1981): (1) o processo de criação sonora, (2) o processo de criação do movimento e, por fim, (3) o resultado compositivo da união dos dois processos, que culmina numa videodança. A seguir, narraremos o conceito-guia do trabalho, explicitado na voz da artista, transcrita em primeira pessoa:

Identifiquei, a partir de um mergulho nas teorias do campo expandido, da deriva e das *chance operations*, que eu possuía um compromisso diário com algo, que consistia na manutenção de um estado físico sem dor. Faço, há mais de 12 anos, a ingestão diária de um medicamento para aliviar os sintomas causados pela endometriose. Essa condição significa que as células do tecido do endométrio, por alguma razão ainda desconhecida, migram e passam a se desenvolver fora da cavidade uterina, causando lesões dolorosas onde se alojam. Após o diagnóstico, anos atrás, passei a administrar diariamente um comprimido da substância Dienogeste, cuja ação leva à redução da produção de células do tecido afetado, reduzindo o mal-estar. Associado à ingestão do remédio, está o ato de anotar, na cartela que o acompanha, o dia da semana em que o medicamento foi tomado. Trata-se de uma prática de controle, um auxílio para a memória, um guia do tempo. Os efeitos colaterais da ingestão da substância podem ser diversos: enxaqueca, depressão, redução de libido, ausência das flutuações emocionais etc. Foram essas reações indesejadas, e que afetam diretamente as minhas emoções e as formas como sinto o mundo, que me levaram a guardar as cartelas do medicamento. Elas serviram como uma forma de materializar não apenas os seus efeitos em meu corpo, mas a quantidade de doses, o tempo, o dinheiro e o comprometimento investidos na manutenção da ausência de uma dor em detrimento de outras menos prováveis.



Figura 4 – Cartela de medicamentos e cartela de anotação diária (fonte: elaboração da artista, 2025)



Figura 5 – Conjunto de cartelas tomadas desde outubro de 2017 até março de 2025  
(fonte: elaboração da artista, 2025)

É, então, a partir dessa prática diária de acumular cartelas, anotando e produzindo vazios entre os medicamentos consumidos, que se concebe o trabalho da artista. O conceito de deriva aparece, nesta fase, no compromisso cotidiano de produzir anotações, guardando as cartelas, tendo possíveis vácuos entre os apontamentos, frutos do esquecimento como desvio não intencional. Ao longo dos últimos seis anos, de outubro de 2017 até março de 2025, a artista armazenou 78 cartelas de medicamento consumido. Ao observar o conjunto de todas as cartelas utilizadas (figura 5), dentre as muitas informações que se apresentam, duas questões se destacam: (1) a forma como os dias da semana estão gravados – trinta e cinco círculos, distribuídos em cinco linhas de sete colunas, preenchidos quando o medicamento fora tomado; e (2) os dias em que o remédio não foi tomado, quando os círculos permanecem sem interferência. Trata-se de formas esvaziadas pelo esquecimento, produzidas de modo aleatório.

Mais uma vez, a artista, em suas palavras, relata o quê a leva ao processo de criação desta etapa:

Ao conjugar estes dois fatores – os dias em branco e as sete colunas da cartela –, não demorou para que eu fizesse a correspondência entre os sete dias da semana impressos e as sete notas musicais (Dó, Ré, Mi, Fá Sol, Lá, Si). Pareceu-me lógico transformar o efeito colateral de ausência de sentimentos em som e movimento, buscar novas sensações no corpo a partir da música e da dança que poderiam ser geradas a partir de algo improvável, como as cartelas do remédio (remediar o remediado). Sonoridade e movimento sempre me motivaram e são elementos expressivos que alteram o estado do corpo, podendo também promover outros tipos de cura.

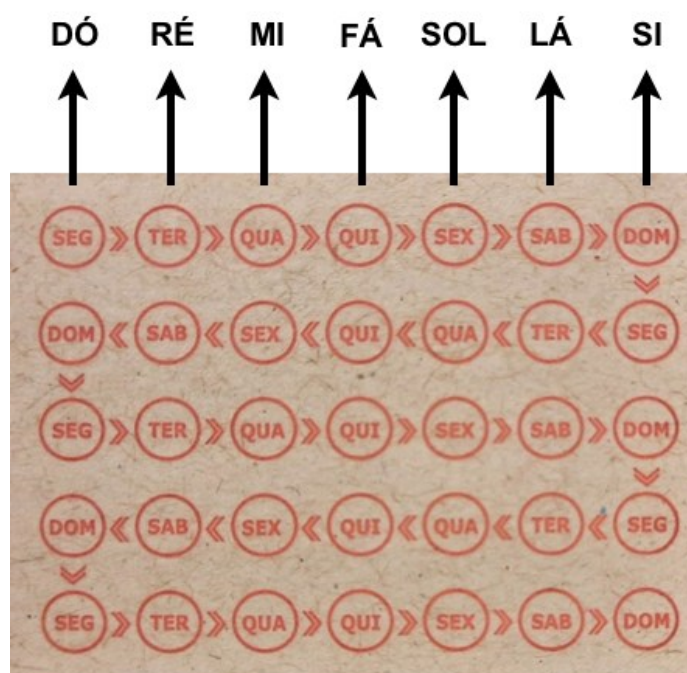


Figura 6 – Jogo de correspondência entre cartela e notas musicais (fonte: elaboração da artista, 2025)

Assim, a troca randômica produzida mês a mês entre corpo e cartela – esta última cheia de vácuos e de variações não programadas – estimulou a artista a produzir um desenho singular entre corpo/espazo/notas musicais. As cartelas promovem duas vias de movimento interno do corpo: uma composição corporal e uma composição musical. E, para tanto, a artista inspirou-se no método de Merce Cunningham e John Cage para esse processo de criação coreográfica e sonora. Analogamente ao trabalho dos artistas, o acaso como método é o que vai conduzir o processo compositivo, tendo o tempo como a estrutura que mantém a coesão entre as composições de som e movimento.

### 3.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO SONORA

Para desenvolver a melodia, a artista definiu um código para traduzir os dias esquecidos em som. Primeiro, todos os dias da semana deixados em branco nas 78 cartelas – os dias esquecidos – foram anotados em ordem cronológica, do dia mais antigo para o mais recente.

Em seguida, como explicado anteriormente, desenhando uma relação entre os dias da semana e as notas musicais naturais, a segunda-feira traduziu-se na nota Dó, a terça-feira em Ré, e assim por diante, até domingo em Si. Uma vez definida essa correspondência, optou-se por utilizar, na composição musical, os acordes do campo harmônico maior de Dó (figura 7) para ampliar as possibilidades de composição e execução.

<b>Código musical:</b>		
<b>Dia da semana</b>	<b>Nota</b>	<b>Acorde</b>
Segunda	Dó	C
Terça	Ré	Dm
Quarta	Mi	Em
Quinta	Fá	F
Sexta	Sol	G
Sábado	Lá	Am
Domingo	Si	Bb

Figura 7 – Código para a composição musical  
(fonte: elaboração da artista, 2025)

O jogo de correspondências elaborado a partir da ordem registrada dos dias da semana esquecidos e os acordes musicais resultou na cifra melódica apresentada a seguir (figura 8):

<b>Cifra melódica:</b>
G - Am - Em - Am - Am - Em - Bb - Am
Dm - Em - F - Bb - Dm - F - Am - Dm
F - Am - Bb - G - F - Em - Bb - Am
G - Am - Bb - Em - Bb - Bb - C - Am
Bb - F - Em - G - G - C - Bb - G
G - F - Dm - Am - C - Bb - G - Am
F - F - C - Am - Dm - G - Bb - Em
G - Bb - Em - Bb - F - C - Am - C
Am - Bb - Am - Dm - F - Dm - Am - C

Figura 8 – Cifra melódica desenvolvida a partir dos dias não anotados nas cartelas<sup>7</sup>  
(fonte: elaboração da artista, 2025)

<sup>7</sup> Ressaltamos que, para fins do trabalho produzido para este artigo, as composições sonora e corporal foram desenvolvidas somente até a 26ª cartela, para que o trabalho não ficasse muito extenso.

Para a etapa de composição e execução, a artista, por não possuir uma formação em música – apesar de ter relativa intimidade com ritmos e acordes –, optou por executar a cifra melódica por intermédio do aplicativo de música virtual chamado Garage Band. Trata-se de um dispositivo equivalente a um estúdio de gravação que oferece os sons e as variações presentes nos mais diversos instrumentos musicais, sem exigir uma habilidade do interlocutor. A artista explicita que a composição foi desenhada a partir da combinação de quatro trilhas instrumentais diferentes: contrabaixo, piano, violinos e violão acústico. Essa escolha se deu pela seleção de instrumentos melódicos presentes no aplicativo, em detrimento dos exclusivamente percussivos.

A partir da cifra obtida por meio das cartelas, todas as escolhas compositivas partiram do princípio de se colocar corpo e mente em estado de deriva, estado lúdico de exploração construtiva, guiados somente pelo andamento marcado no metrônomo, peça fundamental que orientou ambas as composições: sonora e corporal. A harmonia se construiu, metaforicamente, pela predisposição de se deixar levar pelo território, neste caso, as teclas e cordas digitais na tela de toque do aplicativo.

### 3.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO MOVIMENTO

Neste trabalho, o corpo não se move conforme a música ou desejos individuais preestabelecidos, o movimento corporal também se constrói a partir do código que o impulsiona. Desse modo, para auxiliar nessa condução, um novo código-guia foi adicionado, proveniente do subsequente deslizamento da decifração das cartelas. Este é resultante de um jogo que, partindo da primeira relação entre os dias da semana transformados em notas musicais, transmuta as sílabas das notas em verbos, que, por sua vez, são “traduzidos” em qualidades dinâmicas de movimento referentes à proposta teórico-prática desenvolvida pelo coreógrafo e pesquisador do movimento Rudolf Laban, explicada a seguir.

Assim, a escolha de transformar as notas monossilábicas em palavras (verbos) é inspirada em duas fontes. São elas: (1) a origem da solmização e seu consequente uso em algumas canções e (2) o conceito de ações básicas de expressividade para o Sistema Laban de análise do movimento (*Laban Movement Analysis* – LMA, na sigla em inglês). Segundo Stuart Lyons (2007), a solmização, processo que atribui sílabas às notas musicais, foi sistematizada pelo monge beneditino e regente Giulio D'Arezzo, no século X, com a intenção de facilitar a leitura de partituras. O monge musicou o *Hino a São João Batista*, ao qual atribuiu a primeira sílaba de cada verso do hino à nota correspondente cantada. Outras referências que fazem uso dessa ideia – como a canção *Dó, Ré, Mi*, do musical *A noviça rebelde* (Robert Wise, 1965) e *Minha canção* da obra *Os saltimbancos* (Chico Buarque, 1977) – contribuíram nessa construção, como inspiração, por fazerem parte do repertório afetivo da artista.

A opção por trabalhar com verbos, especificamente, se inspira nos estudos teórico-práticos desenvolvidos por Laban (1879-1958). O Sistema Laban ou LMA é um complexo sistema de linguagem do movimento, em que este é decupado “até o seu elemento mais simples, correspondente ao fonema, e articulado até suas harmonias mais complexas, organizado em uma linguagem e simbologia próprias estruturadas à semelhança de uma partitura musical” (Miranda 2002, p. 22). É um sistema detalhado capaz de descrever as mudanças qualitativas que se apresentam numa frase de movimento. Sinteticamente, essa linguagem de mapeamento corporal se baseia em quatro categorias: Corpo; Expressividade<sup>8</sup>; Forma; e Espaço.<sup>9</sup> Essas categorias estão presentes em diferentes proporções em todo movimento humano, seja cênico ou cotidiano. Para o processo criativo deste trabalho, destaca-se a categoria “Expressividade”, a qual se refere às qualidades dinâmicas do movimento, que “expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores: fluxo, espaço, peso e tempo” (Fernandes, 2002, p.120). Cada um desses fatores pode variar entre duas polaridades e, quando combinados, caracterizam a expressividade do movimento. Sendo assim, o fator fluxo pode ir de livre a contido; o espaço pode ser direto ou indireto; o peso, leve ou forte; e o tempo, acelerado ou desacelerado. As qualidades expressivas no movimento humano sempre se mostram como combinações variadas entre esses fatores da Expressividade. A partir das combinações entre os fatores peso, espaço e tempo, no Sistema Laban, identificam-se oito Ações Básicas de Expressividade, que são verbos que servem ao sistema para expressar essas variações combinatórias, sendo eles: flutuar, socar, deslizar, açoiar, pontuar, torcer, espanar e pressionar. Por exemplo, o verbo flutuar consiste em um movimento composto por: espaço indireto, peso leve e tempo desacelerado (Fernandes, 2002, p.153).

Em um mergulho nesse princípio das Ações Básicas de Expressividade, a artista, no presente processo criativo, se vale de outros verbos que, de forma semelhante e à sua maneira, podem ser traduzidos por meio dos fatores expressivos para engendrar a gestualidade a ser desenhada na cena que irá compor ao final. Metodologicamente, inspirada na idealização da solmização, a escolha dos verbos utilizados nessa composição se deu pela procura daqueles que se iniciassem com as mesmas sílabas das notas musicais e que remetessem a experiências da vida cotidiana doméstica vividas pela artista, mas que também pertencessem aos lugares-comuns da vida de forma geral. Assim, foram selecionados dois verbos para cada nota-sílaba: dormir/ dominar; recuperar/ rebelar; minguar/ mirar; faxinar/ falhar; soltar/ solidificar; lavar/ lamuriar; e silenciar/ sincronizar. Esses pares de verbos inserem conflitos ou oposições, seja pelo significado ou pela expressividade manifesta corporalmente segundo as qualidades

---

<sup>8</sup> Na literatura da *Laban Movement Analysis* (LMA), em língua inglesa, a categoria aqui traduzida como *Expressividade* por Ciane Fernandes (2002) é denominada *Effort*.

<sup>9</sup> As categorias são escritas metodologicamente com letras maiúsculas para diferenciá-las dos fatores expressivos, conforme adotado na LMA.

do movimento. Elas objetivam realizar um impulso para a dinâmica dos movimentos a serem desenvolvidos pela artista. A transposição das notas em verbos, que configura o código corporal, se apresenta na figura 9, a seguir:

<b>Código corporal:</b>		
<b>Dias da semana</b>	<b>Notas musicais</b>	<b>Verbos</b>
Segunda	Dó	Dormir/ Dominar
Terça	Ré	Recuperar/ Rebelar
Quarta	Mi	Minguar/Mirar
Quinta	Fá	Faxinar/ Falhar
Sexta	Sol	Soltar/ Solidificar
Sábado	Lá	Lavar/ Lamuriar
Domingo	Si	Silenciar/ Sincronizar

Figura 9 – Código para a composição do movimento  
(fonte: elaboração da artista, 2025)

Assim, uma vez escolhidos os verbos a serem usados na composição coreográfica, ao associá-los à ordem dos dias esquecidos – estabelecida anteriormente como na cifra melódica –, formou-se a seguinte frase corporal (figura 10):

<b>Frase corporal:</b>
Soltar - Lavar - Minguar - Lavar - Lamuriar - Mirar - Silenciar - Lavar - Rebelar - Minguar - Faxinar - Sincronizar - Recuperar - Falhar - Lavar - Rebelar - Faxinar - Lamuriar - Silenciar - Solidificar - Falhar - Minguar - Sincronizar - Lavar - Soltar - Lavar - Silenciar - Mirar - Sincronizar - Silenciar - Dormir - Lamuriar - Sincronizar - Faxinar - Minguar - Solidificar - Soltar - Dominar - Silenciar - Solidificar - Soltar - Falhar - Recuperar - Lavar - Dormir - Sincronizar - Solidificar - Faxinar - Falhar - Faxinar - Dominar - Lavar - Rebelar - Soltar - Silenciar - Mirar - Solidificar - Sincronizar - Minguar - Silenciar - Falhar - Dormir - Lamuriar - Dominar - Lavar - Sincronizar - Lavar - Recuperar - Faxinar - Rebelar - Lamuriar - Dormir

Figura 10 – Frase corporal (fonte: elaboração da artista, 2025)

Essa frase corporal foi, então, recitada e gravada pela artista em formato de áudio para servir de guia para execução dos movimentos e, assim, desencadear uma coreografia. Os verbos narrados seguiram o mesmo andamento, orientado pelo metrônomo, da música

composta anteriormente. A movimentação/dança foi improvisada a partir da reação do corpo da artista ao se deparar com sua própria voz recitando-os na ordem proposta. Os verbos motivam a qualidade do movimento à medida que o corpo atento interpreta que fatores expressivos compõem cada verbo-ação. Nesse jogo, o corpo encontra um tempo interno, sem abandonar por completo o tempo externo. Apenas ao final ocorre um descompasso proposital, uma escolha formal da artista para refletir sobre a rebeldia inconsciente do esquecimento.

Para a elaboração da cena, a artista optou pelo corredor de seu apartamento – um espaço de circulação curto e estreito. Essa escolha foi motivada pela contradição inerente ao lugar: ao mesmo tempo, passagem (movimento) e confinamento para seu corpo. Um território normalmente vazio, ignorado, pouco expressivo, local transitório de acesso aos compartimentos da casa, um espaço meramente utilitário, quase um não lugar, mas que, metaforicamente aqui, nos leva a um destino. Sendo um espaço de contraste, lhe pareceu apropriado pela proposição de obstáculos e pela necessidade de desvios calculados. Na perspectiva do coreógrafo, bailarino e professor Klauss Vianna, “mudar de local de refeição e de dormir, dentro da própria casa, são estímulos que geram conflitos e novas musculaturas dentro do nosso cotidiano” (Vianna, 1990, p.80). Ao fazer uma correlação com o caminhar à deriva, esse é o território a ser explorado sob nova intenção. Na deriva, como explica Navarro (2011), o corpo se mantém em estado de atenção. No presente trabalho, a técnica de Laban constitui o meio pelo qual a percepção do próprio corpo se amplia e se potencializa.

### 3.3 COMPOSIÇÃO FINAL: VIDEODANÇA

A frase corporal foi registrada em vídeo diversas vezes, improvisada sob as mesmas condições a cada vez. Nessa proposta, aliou-se a estreiteza do corredor ao confinamento que uma tela na vertical nos impõe. A partir dessa ideia foi possível compor com essas gravações para que gerassem uma imagem única na horizontal.

As duas experiências gravadas de forma independente (as frases melódica e corporal) foram então unidas. Inicialmente, o trabalho se ocupou menos da produção do vídeo – naquele momento, apenas um registro do acontecimento. No entanto, a partir da exploração da exaustão do processo, o trabalho começou a se materializar, mostrando coerência a partir do excesso de imagens e das repetições. Surgiu, portanto, o desejo de compor intencionalmente com as imagens geradas, reconhecendo nelas não apenas registros da experiência, mas matéria coreográfica em si. Foi na união delas que se compreendeu didaticamente o processo e se conformaram as estruturas que, alinhadas pelo compasso, promoveram a coesão. Por este motivo, definiu-se o resultado obtido como videodança – uma forma artística cujas possibilidades de edição e montagem culminam em uma composição coreográfica que só é tornada possível por meio da relação com o vídeo. Como afirma Paulo

Caldas (2009), é a possibilidade de “dançar o impossível”<sup>10</sup>: ao falar de todas as dimensões que a relação entre vídeo e dança acolhe e as experiências artísticas que produz. Além de tomá-la como um híbrido nascido do diálogo indissociável entre dança e vídeo – “como uma obra coreográfica que existe apenas no vídeo e para o vídeo” (Caldas, 2009, p.32) –, o autor considera importante reconhecer a dimensão coreográfica dos procedimentos que envolvem a composição: o corpo, a câmera e a edição.

Ciente de que a videodança é um campo já bastante consolidado e em constante evolução, este trabalho não se pretendeu a uma pesquisa profunda sobre suas raízes históricas ou técnicas, mas à vivência do processo criativo, que por meio do estado de deriva possibilitou à artista jogar com os resultados obtidos. A escolha pela simplicidade técnica utilizada investe numa estética caseira: feita com os recursos disponíveis e em diálogo com a cultura da imagem atual; a iluminação é a que está presente no momento da ação – qualquer ajuste é realizado automaticamente pelo aplicativo da câmera do aparelho celular –; o enquadramento vertical focaliza somente o corredor que, assim como a escolha do plano, nos remete às coreografias, reproduzidas repetidamente, filmadas para aplicativos de redes sociais digitais.

Merce Cunningham e seus bailarinos não ouviam a música antes da própria apresentação, criando assim um elemento surpresa. Nesse trabalho, de forma similar, música e dança só são percebidas em conjunto quando adicionadas ao vídeo. Portanto, em nenhum momento se dançou conforme a música. A surpresa, prezada por Cunningham, surge a partir da observação do que a videodança possibilita. Neste momento, forma-se, portanto, o terceiro vértice do triângulo proposto por Cage.

Assim, a coreografia final, após o cumprimento de todas as etapas, diz respeito a um efeito colateral proveniente do esquecimento, que se desdobra em incontáveis metáforas: ato falho, indisciplina, o corpo intoxicado buscando, no rastro artificial criado, um meio para se expressar. É possível pensar como as cartelas revelam as brechas no tempo, articulando pausas criativas. Elas impõem o ritmo, motivam os verbos. Nesse jogo, o resultado se transforma em uma equação em que nada mais aprisiona o corpo: nem o tempo, nem o espaço, nem a técnica corporal, nem os julgamentos internos, nem os clichês que ditam o que não merece ser levado adiante em uma coreografia. Pensamos como as produtivas correspondências criadas entre aspectos visuais, verbais e sonoros desencadeiam encontros (e desencontros) não calculados: no compasso criado, a artista desenha ações e pausas, solta o corpo, desenvolve um bailar que se choca com o seu espaço comum – subjetivo e de sua casa. Desse modo, livremente inspirado nesse jogo entre verbo-expressão, a artista engendrou novos significantes que, de forma semelhante, produzem deslizamentos que traduzem diferentes expressividades.

---

<sup>10</sup> Uma referência do autor ao título do artigo de Lisa Kraus, “*Dancing the impossible*” (Caldas, 2009, p. 28).

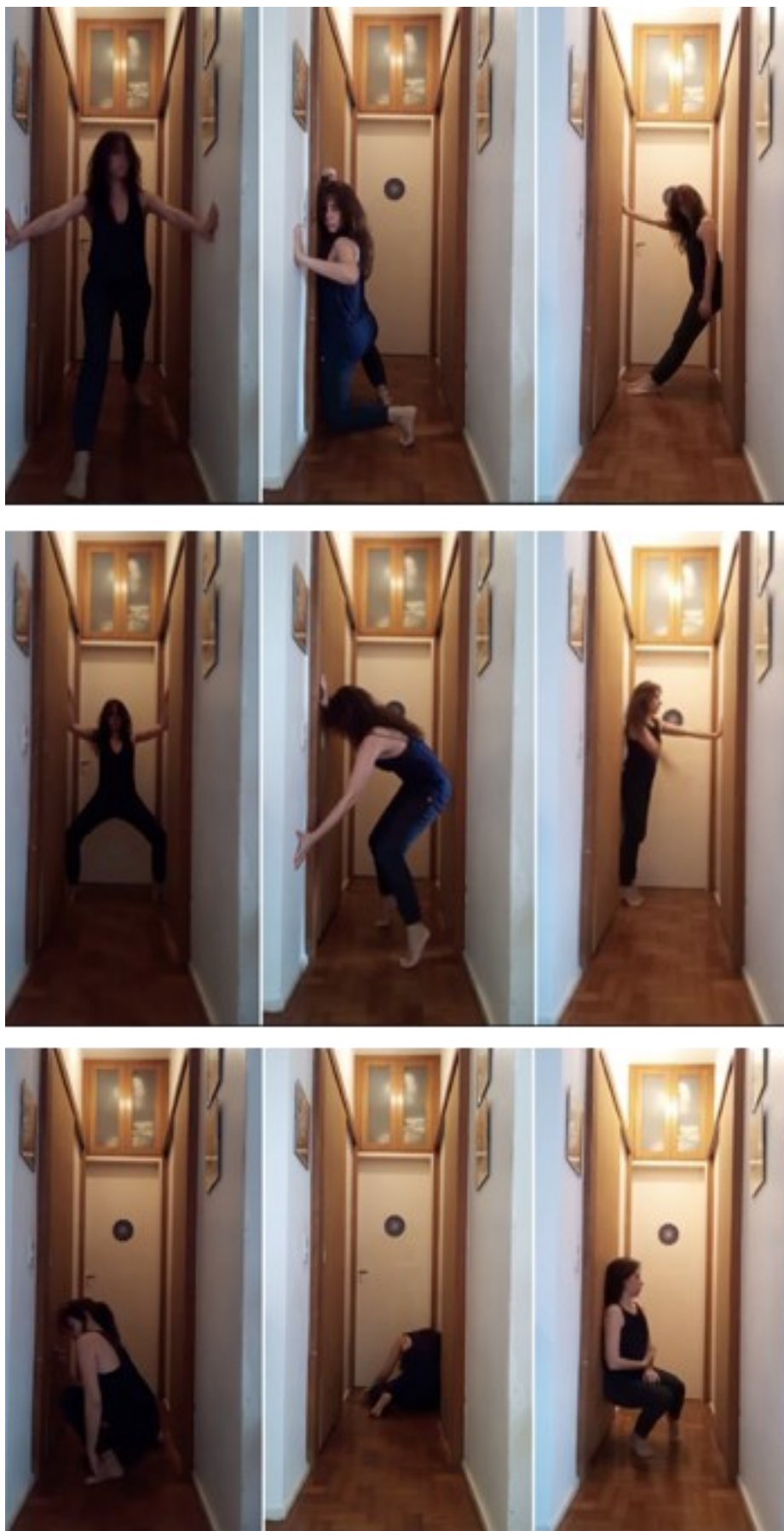


Figura 11 – Frames da videodança *Efeito colateral*  
(fonte: elaboração da artista, 2025; <https://youtu.be/6mivTk24Q8w>)

O resultado é também o que o processo promoveu ao corpo. Assim como os trabalhos de Richard Long – cujo objetivo vai além do simples registro fotográfico ou textual e se concentra na performance da caminhada em si –, a prática da artista volta-se à experiência do percurso e ao modo como ela influencia seu corpo. A presença rígida do tempo contado está relacionada ao compromisso diário, o tempo que passa inevitavelmente. Como no trabalho do artista Roman Opalka (1931-2011), cuja obra de sua vida foi registrar em telas a contagem de números infinitamente,<sup>11</sup> a intenção original do gesto elaborado em *Efeito colateral* é que se prolongue a cada mês, a cada cartela ingerida. Não tem ponto alto, clímax. Afinal, o “clímax é para aqueles que são tomados pela véspera do ano novo”<sup>12</sup> (Cunningham, 1952, p. 39, tradução dos autores).

#### 4. Considerações finais

Neste trabalho, propusemos uma discussão sobre a qual uma subversão do lar e a ressignificação do doméstico se desenvolveram diante da produção de calosidades poéticas no cotidiano. Esse processo opera no desencabulamento da construção de uma linguagem, na qual o aparentemente banal e o ordinário são tensionados, desestabilizando a rigidez das estruturas pragmáticas que regem o dia a dia. A linguagem produzida assume um caráter experimental e lúdico, explorando as fissuras da normatividade. Trata-se de uma construção que não ocorre de forma livre e espontânea, mas se desenvolve a partir de um diálogo constante entre teoria e prática, elaborado à medida que certas intuições encontram ressonância em movimentos artísticos e ratificam métodos adotados por criadores anteriores. Esse “balanço” nos parece configurar o equilíbrio ideal para a atuação da pesquisa artística no âmbito acadêmico: articular a perspectiva histórica e as linguagens práticas com a dimensão subjetiva.

Ao abordarmos o contexto doméstico, vamos ao encontro, inevitavelmente, de discussões que tangenciam as temáticas de gênero e as perspectivas de cuidado relativas ao ambiente doméstico. Entre a manutenção de um corpo e a manutenção da casa – tarefas de compromisso quase sempre atreladas ao fazer feminino –, a obra “Efeito Colateral”, aqui teorizada, penetra em um espaço constituído por incontáveis véus, que encobrem um esforço invisível, inesgotável e essencial, mas que se mantém sem reconhecimento. Trata-se de atos contínuos que se constituem pela repetição diária, que dominam e estruturam certas experiências corporais, condicionando gestos e ritmos. Seguindo uma trama foucaultiana (2019), pensamos essas repetições não apenas como um modo de controle do corpo – que tem entre os seus efeitos o “enclausuramento” corporal –, mas, paradoxalmente, como produção constante de um (novo) corpo capaz de desafiar certas tramas históricas,

---

<sup>11</sup> Sobre a obra *OPALKA 1965/1-∞*, ver em: [https://opalka1965.com/fr/index\\_fr.php?lang=en](https://opalka1965.com/fr/index_fr.php?lang=en). Acesso em: 7 jun. 2025.

<sup>12</sup> Texto original: “*Climax is for those who are swept by New Year’s Eve*”.

produzindo fissuras, resistindo aos modos de enquadramento que insistem em “normalizá-lo”. Pensamos que é nessa trilha que a artista encontra modos de estar atenta à operação de um campo de forças invisível: mesmo atada ao consumo de uma substância que torna seu organismo ilusoriamente funcional e sem distrações, ela age produzindo novas vazantes, outras saídas para si e para o seu espaço comum. Nesse sentido, seu corpo parece intuir que é preciso “desviar-se do desvio [...] desviar-se de si”, como nos lembra Navarro (2011).

O hábito diário tornou-se um disparador para o movimento e inspirou a materialidade do gesto. Entre as ações básicas de expressão caseira – lavar, faxinar, dormir – e os impulsos de resistência e transformação – rebelar, lamuriar e soltar –, o corpo, mesmo submetido a um ciclo de exaustão, encontra brechas para se desviar, redefinir trajetórias e abrir espaço para outros modos de existir. Aprendemos, portanto, a partir desta articulação entre reflexões teóricas, métodos e prática, que há meios pela arte de produzir torções, novos significantes naquilo que aparentemente seria destinado apenas à manutenção da vida e do viver.

## Referências

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: 100/cabeças, 2024.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BRUM, Leonel. Videodança: uma arte do devir. In: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel; BONITO, Eduardo; LEVY, Regina (org.). *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. Disponível em: [https://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro\\_2012.pdf](https://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro_2012.pdf). Acesso em: nov. 2025.

CAGE, John. A Movement, a Sound, a Change of Light. *Foundation for Contemporary Arts Program*, 1964. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/selected-readings/>. Acesso em: 7 jun. 2025.

CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: Interfaces. In: CALDAS, Paulo; BONITO, Eduardo; LEVY, Regina (org.). *Dança em foco: dança na tela*. v. 4. Rio de Janeiro: Contra Capa; Oi Futuro, 2009. Disponível em: [https://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro\\_2009.pdf](https://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro_2009.pdf). Acesso em: nov. 2025.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CUNNINGHAM, Merce. On Composing a Dance. *Dance Perspectives*, n. 34, Summer, 1968. Transcrição. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/on-composing-a-dance/>. Acesso em: 6 jun. 2025.

CUNNINGHAM, Merce. Space, Time, and Dance. *Trans/formations*, Wittenborn & Co, n. 1, p. 150-151, 1952. Transcrição. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/>. Acesso em: 6 jun. 2025.

CUNNINGHAM, Merce. The Impermanent Art. *7 Arts*, Colorado, Falcon's Wing Press, n. 3, p. 69-77. 1955. Transcrição. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/the-impermanent-art/>. Acesso em: 7 jun. 2025.

CUNNINGHAM, Merce; CAGE, John. *Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage*. Minneapolis: Walker Art Center, 1981. Disponível em: <https://youtu.be/ZNGpjXZovgk>. Acesso em: 6 jun. 2025.

DEBORD, Guy *et al.* *Internacional situacionista: Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*. Vol. 1 e 2. Madrid: Literatura Gris, 1999.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FOSTER, Hal. Postmodernism: A Preface. In: FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1987. p. ix-xvi. Disponível em: [https://monoskop.org/images/0/07/Foster\\_Hal\\_ed\\_The\\_Anti-Aesthetic\\_Essays\\_on\\_Postmodern\\_Culture.pdf](https://monoskop.org/images/0/07/Foster_Hal_ed_The_Anti-Aesthetic_Essays_on_Postmodern_Culture.pdf). Acesso em: 7 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 17, p.128-137, 2008.

KRAUSS, Rosalind. The Expanded Field of Sculpture. *October*, Cambridge, v. 8, p. 30-44, Spring 1979. Disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_Sculpture\\_in\\_the\\_Expanded\\_Field.pdf](https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf). Acesso em: 7 jun. 2025.

LYONS, Stuart. Singing Horace in antiquity and the early middle ages. *Early Music History*, v. 40, p. 167-205, 2021. DOI: 10.1017/S0261127921000085. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/early-music-history/article/singing-horace-in-antiquity-and-the-early-middle-ages/5BFDB7C34DC8AE3311BF281291B7B05>. Acesso em: 7 jun. 2025.

MERCE CUNNINGHAM DANCE CAPSULES. *How to Pass, Kick, Fall and Run*. Carrossel de imagens (*slider*) de *website*. Disponível em: <https://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46043>. Acesso em: 10 jun. 2026

MIRANDA, Regina. Introdução. In: FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

NAVARRO, Santiago García. 73 notas sobre a deriva (fragmentos). In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Itinerários, itinerâncias/ Itineraries, itinerancies: 32º Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011. p. 244-246.

SOARES, Julia P. *Efeito Colateral*. Videodança. YouTube, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/6mivTk24Q8w>. Acesso em: nov. 2025.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.