



Entre a Dança e a Utopia, o Corpo como Metáfora

Revista Portuguesa de
Educação Artística Vol. 7, N.º 2
DOI: 10.23828/rpea.v7i2.
<http://recursosonline.org/rpea>

Between Dance and Utopia, the Body as a Metaphor

António Laginha

Gabinete de Estudos de História, Cultura e Dança (GEHCD) da Cátedra Convidada FCT /
Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização – Portugal
alaginha@meo.pt

RESUMO

No ano em que se comemoram quatro séculos sobre a morte de Cervantes e Shakespeare e 500 anos da publicação da Utopia, de Thomas More, a X Conferência Internacional da série: Culturas Ibéricas e Eslavas em Contacto e Comparação, decorreu em Maio de 2016 na Universidade de Lisboa, e foi dedicada à temática: Da Utopia ao utopismo. Antes de me envolver num trabalho tão aliciante como complexo – colocar lado a lado um conceito de que tomei conhecimento há muitos anos (a Utopia) e uma paixão que tem acompanhado toda a minha vida (a Dança) –, tentei perceber com que nível de suporte académico poderia contar. E, de seguida, a que patamar de originalidade poderia, eventualmente, aspirar. Com poucos instrumentos teóricos acabei por me basear maioritariamente na minha experiência de bailarino e de professor de História da Dança. E o resultado foi um texto que partiu do geral para o particular, da narrativa para a espiritualidade e da prática para a reflexão. Com ele encerrei o 45º Congresso Mundial de Pesquisa em Dança em Varsóvia (Polónia).

Palavras-chave: Dança; Utopia; Bailado; História

ABSTRACT

In the year the world commemorates four centuries since the death of both Cervantes and Shakespeare and 500 years since the publication of Thomas More's, Utopia, the X International Conference from the series Iberian and Slavonic Cultures in Contact and Comparison, held in May, 2016, in the University of Lisbon, had, as subject, From Utopia to Utopianism: Universal Brotherhood and other Utopian Modes. Even before getting involved with a work, as attractive as complex – putting side by side a concept (Utopia) that I got in touch many years ago and a passion that has followed me all my life (Dance) – first, I tried to understand what kind of academic works I could count on. And second, how original my ideas could be. With little theoretical instruments I ended up to relay on my long experience as a dancer and a Dance History teacher. And the result was a text that went from the general to the particular, from narrative to spirituality and from practice to reflection. With it I close the 45th World Congress on Dance Research, in Warsaw (Poland)

Key-words: Dance; Utopia; Ballet; History

Entre a Dança e a Utopia, o Corpo como Metáfora

Se te disserem que no meio do jogo está a hipótese, acredita. Se te disserem que no meio da hipótese está a conclusão, acredita também. Se te disserem que no meio do absurdo está a solução, não deixes de acreditar. Se te disserem que na superfície se encontra o que de mais profundo podes alcançar, acredita ainda. E se te disserem que no meio do humor tu atingirás a única verdade tangível acredita com fé.

Lídia Jorge¹



Figura 1 –

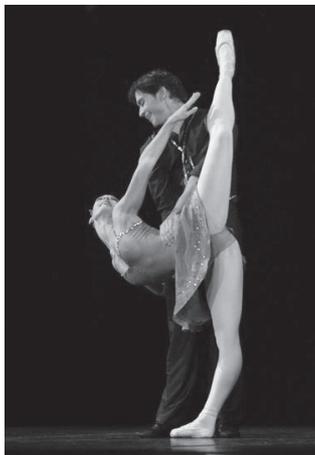


Figura 2 – Bailarinas dos séculos XIX e XX

Tal como o conceito de Utopia idealizado por Thomas More² (1478-1535), no seu livro com o título homónimo publicado em Inglaterra há cinco séculos, a Dança que pudemos conhecer ao longo dos séculos tem vindo a percorrer um caminho, por vezes, curioso e não poucas, susceptível dos mais diversos tipos de interpretação. Desde abordagens puramente técnicas a profundamente filosóficas, passando por análises históricas, antropológicas, religiosas, sociológicas e, naturalmente, artísticas. Referindo-se estas últimas especificamente a obras propriamente ditas. Para além das generalizadas (e habituais) recensões críticas em contextos mais jornalísticos ou mais literários.

Partindo de um pressuposto que desperta menos paixões, gera menos polémicas e é mais fácil de visualizar, a transformação da imagem do bailarino ao longo dos tempos – estudada por vários académicos dos quais se destaca a insigne escritora norte-americana Deborah Jowitt³ – poderemos colocar em relevo (entre algo tão quotidiano como a dança e um conceito literário-filosófico como é a utopia) o corpo como veículo de verdadeiras obsessões, tensões e atenções.

Tratado frequentemente num plano metafórico, o corpo sem temporalidade, sem espaço, sem peso nem forma precisa e sem lugar definido, pode assumir-se, no universo da dança, como uma representação simbólica do ser humano. Como uma espécie de entidade em si mesma, que se encontra antes e depois da dança. E, porque não, entre esta

² Utopia, palavra criada por Thomas More (ou Thomas Morus) que aos 57 anos seria decapitado por ordem de Henrique VIII para designar um país imaginário. O termo significa “em lugar nenhum”, e foi forjado a partir do grego *ou*, – não, negação sem origem clara, mas provavelmente aparentada ao latim *ve*, e *topos*, – lugar, palavra de origem desconhecida (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

³ *Time and the Dancing Image*, University of California Press, 1989.

¹ Conto intitulado Novo Mundo, *O Amor em Labito Bay*, p. 117, D. Quixote, Lisboa, 2016.

e a utopia?

Fascinante e, em simultâneo, utópico porque, afinal, o corpo não existe independente de um lugar, de um tempo, de um pensamento e de uma cultura em que se inscreve e na qual evolui.

Mas enquanto não tiver desenhado movimento e gerado dança, o corpo não se impõe como um elemento activo e performativo. Sabemos que, a montante, está toda uma longa trajectória de aprendizagem em que o artista passa muito do seu tempo, basicamente, a descobrir e a encontrar para, num futuro (mais ou menos longínquo) começar a perder!

O bailarino, genericamente falando, procura fazer do seu corpo, em cada momento, um instrumento do seu “prazer e de sua glória”. Um corpo portador de sonhos, anseios e desejos. Um corpo que em repouso, é como se a sua imobilidade se reduzisse a um estado de latência, sem esse fogo sagrado que, tantas vezes, “arde sem se ver”.

Desde o “mestre” de dança que, num espaço mais privado, utiliza uma linguagem que se dirige em simultâneo à mente e ao coração do aluno, até ao crítico, que já visa uma fase de profissionalização e parte de premissas discursivas para expor pensamentos e contextos de uma forma mais ou menos vívida e mais ou menos literária, muito do universo do artista da dança é alimentado por uma linguagem em que a metáfora pode ser de elevado valor simbólico e artístico.

É frequente, em estúdio, ouvirem-se expressões como “respira o movimento”, “sente o pulsar da música”, “agarra o chão”, “voa no espaço” e outras. Sendo, porventura, a mais conhecida a velha máxima de George Balanchine⁴ “ver a música e

4 Coreógrafo russo-americano, nascido em 1904 em São

ouvir a dança”.

Mas é no corpo do bailarino – esse lugar sagrado de todas as danças – que se encontram as muitas perguntas e todas as respostas. E também os sonhos e as utopias, apesar da sua intrínseca fragilidade.

O mundo proposto na ilha da Utopia, em certos aspectos, assemelha-se ao trabalho que muitos bailarinos vivem e partilham dentro de companhias em que exercem a sua actividade laborar. O espírito de “pertença, fraternidade e união” é uma mais-valia para a produção de arte. De uma arte tantas vezes colectiva, tantas vezes inter-geracional e quase sempre produto de uma máquina bem oleada.

Mas, não poucas vezes, nesses mesmos espaços partilhados – muitas vezes até à exaustão -, a natural tendência para o conflito e os inevitáveis jogos de poder (que pouco ou nada têm com a vertente artística) revela-nos uma outra face de uma mesma realidade. Aquela que se afasta irremediavelmente do conceito de solidariedade e partilha e que associamos a um conhecido contemporâneo de More, Nicolau Maquiavel⁵.

1. A Vertente Espiritual na Dança Romântica

Se disserem que alguém vive feliz no meio de uma floresta, em que os pássaros chilreiam à volta de frágeis ninhos onde os ovos aguardam em pouso o tempo de serem perfurados por bicos

Petersburgo e falecido em 1983, em Nova Iorque, considerado o mais moderno de todos os coreógrafos de formação académico-clássica.

5 O autor de *O Príncipe*, juntamente com More, foi um dos mais ilustres e genuínos representantes do humanismo renascentista. Historiador, poeta, diplomata e músico italiano nasceu e faleceu em Florença respectivamente em 1469 e 1527. É conhecido como o ideólogo do pensamento e da ciência política moderna.

ansiosos, devemos acreditar. Se nos disserem que James Ruben amava serenamente Effie e a sua despreocupada vida campestre no seio de uma família escocesa foi drasticamente afectada no dia do casamento de ambos, também devemos acreditar. Mas se disserem também que tudo se desmoronou num ápice por causa de um ser imaginário, fugaz e insinuante, é necessário colocar algumas reservas.

Apesar de só as crianças acreditarem com fé nas delicadas mulheres aladas – fadas inventadas no século I DC e popularizadas na cultura ocidental muito mais tarde – elas encerram tudo o que há de mais utópico e sobrenatural, sobretudo, no imaginário masculino. Mas não tenhamos dúvidas quanto à inominável tragédia familiar e ao acto de libertação de um rapaz viçoso e inseguro que troca o certo pelo incerto, num momento em que não percebemos ser de fraqueza, engano ou de pura exaltação.

E se disserem que, depois de uma monumental agitação doméstica, James encontra alguma serenidade amorosa junto de um ser mitológico – longe dos olhares sancionatórios da sociedade que o viu crescer – numa clareira de uma idílica floresta rodeado por seres esvoaçantes que dançam despreocupados à sua volta, isso pode ser o prenúncio de uma tragédia ainda maior.

Assim se desenrola, de um modo resumido, a trama de um bailado (dito de reportório) estreado em 1832 quando na Ópera de Paris, reinava o coreógrafo Filippo Taglioni (1777-1871), pai da sublime Marie Taglioni (1804-1884) – a bailarina cristã⁶.

⁶ O escritor e crítico de dança Théophile Gautier, admirador confesso da rival de Marie Taglioni, a austríaca Fanny Elssler, chamava a esta a “bailarina pagã”, para acentuar os seus dotes de fogueira e sedução. Enquanto Marie era apelidada de “bailarina cristã” insinuando, aquele, uma certa frieza nas suas interpretações em palco.

Filippo, depois de algumas obras de sucesso, coreografou *A Sífide* para a música de Jean-Madeleine Schneitzhoeffler e fez da sua filha uma estrela de primeira grandeza tendo, por tal, o nome de ambos entrado na galeria dos imortais. Ainda que o seu corpo estivesse longe dos cânones da época – Marie era esguia e tinha uns braços anormalmente longos, enquanto as outras bailarinas, em geral, eram avantajadas devido em grande parte às agruras da sua vida íntima – pela sua individualidade física, pelas suas enormes capacidades artísticas e, sobretudo, pela sua exímia técnica, Marie reinou, indisputada, uns cinco anos na cidade de Paris. O que queria dizer mais ou menos na Europa civilizada de então. Não havia bailarina que não invejasse o seu talento (provavelmente ela terá sido a primeira artista a conseguir aguentar-se alguns segundos em pose ou em movimento em cima das pontas dos pés sustentada por umas sapatilhas apenas “reforçadas” nas solas) e mulher mundana que não invejasse a sua silhueta. Também não havia homem, frequentador dos teatros parisienses, que não sonhasse em assistir aos seus saltos e piruetas para experimentar o êxtase da chamada “boufande”. Um soltar de saia ao rodopiar, mostrando um pouco mais que os tornozelos debaixo do tutu, o vestido em forma de sino em tule cor-de-rosa que os Taglioni (pai e filha) terão inventado – juntamente com o pintor Eugénio Lami, figurinista da Ópera de Paris – e que fazia furor na alta sociedade parisiense da época. Para além de jóias e adereços de cabeça a acompanhar. Entre a “irmandade das sílfides”, Taglioni, naturalmente, distinguia-se como a mais etérea e inatingível, como referiu o crítico e historiador russo, André Levinson⁷.

⁷ Le Ballet de l'Opéra, *La Revue Musicale*, Paris 1921.

Escassos oito anos após o sucesso de *La Sylphide* de a protagonista de *Giselle*, em 1840 e também na Ópera, é Carlota Grisi. Outra bailarina de sangue italiano na boa tradição da arte do “balletto” que viera de Itália para França com Catarina de Médicis e a sua corte. Mas a história de Gisela, com música de Adolphe Adam e enredo do poeta romântico Théophile Gautier, é diversa e, sobretudo, menos ingénua. A jovem camponesa está no centro de um conflito amoroso – e não uma figura masculina como James em *La Sylphide* – ao apaixonar-se, em má hora, pelo homem errado, um nobre comprometido com uma duquesa. Entre as bambolinas propõe-se, assim, a tragédia de uma vida frágil no terreiro de uma pobre choupana, algures na Silésia, no primeiro acto, e um pesadelo resgatado pelo amor incondicional entre espíritos nocturnos dançantes, no segundo.



Figura 3 – Isabel Santa Rosa e Armando Jorge em “Giselle” (1973) Grupo Gulbenkian de Bailado.

Uma velha capela ou catedral em ruínas no meio de árvores e arbustos esquecidos por entre as sombras, humedecidas por um espesso manto de nevoeiro, criam a ilusão de uma falsa e inquietante

eternidade. Em que eles (os homens que deambulam pelos campos) fogem espavoridos e elas (as almas penadas dos bosques) perseguem-nos na esperança de os executar. Punir e depois aniquilar, condenando-os a dançar até à morte, é um imperativo das *willis* que obedecem à sua vingativa rainha, a implacável Myrtha que, com o seu bordão de açucenas, impele os traidores a dançar até à exaustão. Morte inglória mesmo para aqueles que não tendo seduzido e enganado jovens raparigas virgens caem nas teias de tão malvadas criaturas. Myrtha, a soberana da noite que domina os movimentos da floresta nas horas mortas em que o luar cria sombras e das tumbas se elevam os corpos idealizados das donzelas bailarinas, ao condenar Albrecht ao sacrifício absoluto, permite que Gisela se agigante e represente o perdão e a redenção por via do amor incondicional.

Enquanto James vê na *Silfide* a imagem da utopia – de um amor impossível numa terra em que “um peixe pode ser feliz com um pássaro” –, Gisela, no I acto, sonha com um casamento sua à sua medida (de camponesa pobre) e não com alguém de outro nível social. Mas o destino dá-lhes a volta e Gisela, seduzida por Alberto – que acredita ser um rapaz simples do campo – cai na armadilha do amor. Porque, ironia do (mau) destino, ela que apenas quer ser feliz na dança e no amor, acaba enleada num triângulo amoroso no qual é o ele mais fraco.

Poder-se-á afirmar que a “tragédia” que serve de base a ambas as peças (*La Sylphide* e *Giselle*) no primeiro acto, se traduz numa espécie de veículo/pretexto para um fim que é diverso em ambos os bailados. Enquanto no segundo acto de *Giselle* a cortina cai sobre um Alberto exausto, mas salvo

da morte, no epílogo de *La Sylphide* James Ruben é aniquilado pela velha bruxa Madge que exulta por ter condenado a Sílfige – a representação do amor ideal – à morte e o seu amado às lágrimas e ao desespero.

Assim, a luta com o destino que, no fundo, é a quinta-essência do romantismo na dança, partindo de formas utópicas de amor – temperado por uma matriz sexual mais ou menos implícita – afirma-se num terreno em que, na maioria dos casos, conflui em formas de tragédia. E em outras (bastante menos) de libertação.

E porque “o corpo real (e não a sua representação imaginária e simbólica) é o lugar de investimento de desejo; e é emissor de pulsões desejantes” (Gil, 2009) a dança romântica utilizou bastante essas componentes nas suas narrativas que, invariavelmente, partiam de espaços realistas evoluindo para o campo do utópico e do imaterial.

2. O Espírito da Fraternidade

Voltando a essas duas formas icônicas do bailado romântico, as *willis* e as *sílfiges*, elas são, no caso das obras atrás citadas, espíritos femininos unidos por uma certa forma de fraternidade. Ainda que esse conceito surja de um modo algo subliminar aos olhos do espectador as mais variadas leituras são possíveis devido à complexidade dos bailados em questão. No primeiro caso parece imperar na “delicada comunidade feminina” uma espécie de solidariedade na bem-aventurança e na “joie de vivre”, ao passo que na segunda são motivos muito menos elevados que movem um “exército” algo sinistro.

Sob uma capa de ingenuidade, de cariz bucólico,



Figura 4 – Marie Taglioni, em *La Sylphide*, litografia de Alfred E. Chalon

ambas as danças exibem várias camadas distintas ao nível da interpretação e podem, naturalmente, ser entendidas como complexos jogos de cariz social e amoroso.

Enquanto as *willis* representam uma espécie de irmandade feliz que povoa as florestas à luz do dia, as *sílfiges* apresentam-se como um pequeno exército da noite, cujos soldados, isoladamente ou em conjunto, apresentam-se sempre pronto a atacar o mais incauto dos rapazes.

Se as primeiras brincam e dançam com o elemento masculino que, voluntariamente, deixa para trás a sua vida “terrena” em busca de um amor mais ou menos utópico – com uma mulher alada

em que não pode tocar – as segundas armadilhas a floresta para capturar os homens que elas marcam na noite. Os que enganaram as noivas antes dos esponsais condenando-as ao desgosto eterno e à mais vil e imerecida infelicidade.

Como atrás se viu, ainda que todos os seres imaginários saídos da pena dos escritores ou da exacerbada criatividade de alguns homens de teatro, designadamente os coreógrafos do chamado período romântico (e em apenas em dois paradigmáticos exemplos) poder-se-á afirmar que a sua entrada no mundo da dança traduziu-se numa espécie de cruzamento entre as “expectativas” do quotidiano e as aspirações de um mundo de fantasia em busca de uma compreensível necessidade de evasão. Por via do sonho e do transcendente chegaram-nos – de longe – histórias que partem quase sempre da uma mesma matriz em que se confronta o real com o fantasioso e em que, inevitavelmente, nem sempre as leis do amor triunfam. Assim sendo, a dança teatral do século XIX, na sua génese e com os meios ao seu alcance, traduz-se num sistema altamente sofisticado que, entre outras premissas, reflectia uma organização sócio-económica estruturada a partir de uma determinada escala de valores. Ora são esses valores que moldam uma arte marcadamente simbólica, no caso, cheia de vitalidade e prenhe de fantasia.

Toda a imagética que os criadores de então imprimiram nas suas danças é, em grande parte, traduzida em movimento que, de um modo geral, depende essencialmente do corpo que executa todo um sistema de códigos que muito evoluiu desde a época do bailado romântico até à actualidade.



Figura 5 – António Laginha, em *E o resto é silêncio*, coreografia de Lídia Martinez (2005), na igreja do Convento de S. Francisco, em Coimbra.

3. Às Vezes Luto com Deus, Às Vezes Danço

Será, pois, no campo da espiritualidade e no (sempre desejado) espírito de fraternidade, que o bailarino atinge as mais visíveis formas de utopia. Por isso não deixa de ser curioso verificar como um padre católico, José Tolentino de Mendonça⁸, parece resumir no título de um pequeno opúsculo, *Às vezes luto com Deus, às vezes danço*, esse ideal

8 Presbítero, poeta e teólogo (Machico, 1965).

utópico que, tantas vezes, prepassa a vida activa de um bailarino. Lutando umas vezes consigo e outras com os outros mas, dançando, sempre. Em busca de algo tão perto e tão longínquo, tão prozaico ou tão mágico.

Muito provavelmente os que são religiosos entenderão às divindades em que acreditam esse poder de quase sobrevivência num mundo altamente competitivo e em que a fé pode, verdadeiramente, constituir uma útil e persistente forma de luta. Às vezes luta-se com as próprias dificuldades físicas (e até mentais) e outras com as dificuldades que terceiros impõem porque, não poucas vezes, o acto de dançar constitui uma série de vitórias sobre as próprias limitações do artista-bailarino. E a maior utopia para muitos deles é procurar, incessantemente, ser “perfeito” num corpo que sabemos estar mais bem mais perto da imperfeição. Não será, pois, difícil perceber que aquilo que se interpõe entre a dança e a utopia é, na maioria das vezes, o esforçado corpo do artista. Porque a criação, propriamente dita, e o acto de dançar, num plano meramente prático, parecem ter pouco de utópico – entendendo-se como utopia uma viagem a um país imaginário em terras de ninguém. Porém, a interpretação do movimento e, sobretudo, das ideias a ele subjacentes, essas carecem de uma entrega física e espiritual tão intensa à qual apenas alguns conseguem dar uma resposta mais do que adequada. Uma resposta que, por vezes, toca a transcendência de forma de comunicação – frequentemente não-verbal – que termina onde todas as questões do foro íntimo começam a ganhar forma e a agigantar-se.

Em última análise a utopia não está, pois, na execução de uma peça de dança – no sentido mais

restrito da palavra – mas sim na espiritualidade que o artista bailarino consegue imprimir a essa transfiguração do real, quase sempre embalada pela música e tantas vezes também pelos seus sonhos e pesadelos. Por sonhos que comandam a vida e, frequentemente, se desfazem em cada “pequena morte” no proscénio, quando desce o pano, no fim de cada acto performativo.

Ainda que na dança teatral dita contemporânea, os corpos se apresentem mais desvinculados e menos “verticalizados” que na chamada dança académico-clássica, a necessidade de voar em direcção ao país dos sonhos poderá ser vital em ambas as formas de “representação” do quotidiano ou do divino.

Hoje há, mesmo, quem – até nos órgãos de comunicação social – defenda a ideia que a utopia morreu com as sociedades tecnológicas e de consumo. E com elas os ideais de aperfeiçoamento dentro de uma ordem mundial justa e democrática. O que, por analogia, não deixa de ser verdadeiro para certas formas de dança.

Tal como “uma sociedade sem utopia estaria morta pois deixaria de ter qualquer projecto, quaisquer metas prospectivas”⁹, também no universo da dança, faltando, na sua base, um continuado desafio da componente corporal, ela poder-se-á remeter quase a uma espécie de conjunto de movimentos rotineiros, mais ou menos criativos, mas desprovidos daquilo a que se poderá remeter para a “consistência artística”.

Assim sendo, um artista sem metas e desprovido da necessária coragem para testar constantemente os seus limites físicos (e mentais) está, muito provavelmente, condenado Não só à

9 Ricoeur, P. *Ideologia e Utopia*. Lisboa: Edições 70, 1986. P. 34.

mediocridade mas também ao esquecimento.

Em 1997, há duas décadas, o filósofo José Gil afirmava: assiste-se actualmente, depois do esforço psicanalítico, a uma verdadeira invasão do culto do corpo – visível, sobretudo através de dezenas de métodos terapêuticos que florescem nos Estados Unidos¹⁰. É claro que (com muitos anos de atraso) esse fenómeno haveria de chegar à Europa e, muito particularmente, a Portugal.

Acrescentava ainda o mesmo escritor: pretende-se fazer falar o corpo, descobre-se a propósito de tudo e de nada “um discurso do corpo”, pretende-se que ele se liberte ou se exprima. Como se o objectivo fosse, neste momento, descobrir uma língua do corpo à qual se subordina qualquer terapia ou outra forma de linguagem: artística, literária, teatral ou simplesmente comunitária.

No dealbar do século XXI e perante um universo complexo, multidisciplinar e bastante livre de preconceitos artísticos, a dança, quiçá, está a pagar muito caro os reflexos de disseminados e inconsequentes “discursos do corpo”, para além de uma espécie de recusa em manter alguns ideais utópicos, sobretudo na área da interpretação. Até há relativamente pouco tempo o bailarino, de um modo geral, demonstrava uma vontade férrea de, constantemente, se ultrapassar. Frequentemente os artistas quase pareciam ter por objectivo (sagrado) desafiar os seus limites não só nos estúdios mas também nos palcos.

Com o advento da prática de técnicas e linguagens – para além das mais tradicionais – e de outras abordagens cénicas no campo performativo, chegando-se, mesmo, a um conceito (de origem gaulesa) que dá pelo nome de “não-dança”, a re-

dução do movimento ao mínimo – para não falar na recusa de “dançar” em muitos casos – está a matar essa bela e transcendente premissa que encerra o lato conceito de utopia.

Sobretudo numa época em que, a todo o custo, se está a implementar e a difundir a ideia de “corpo democrático”. Quando, isso sim, quase todos parecem concordar ser uma verdadeira utopia ao nível das artes teatrais e, muito mais, no âmbito da dança de carácter profissional.



¹⁰ Gil, J. *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997, p. 14.

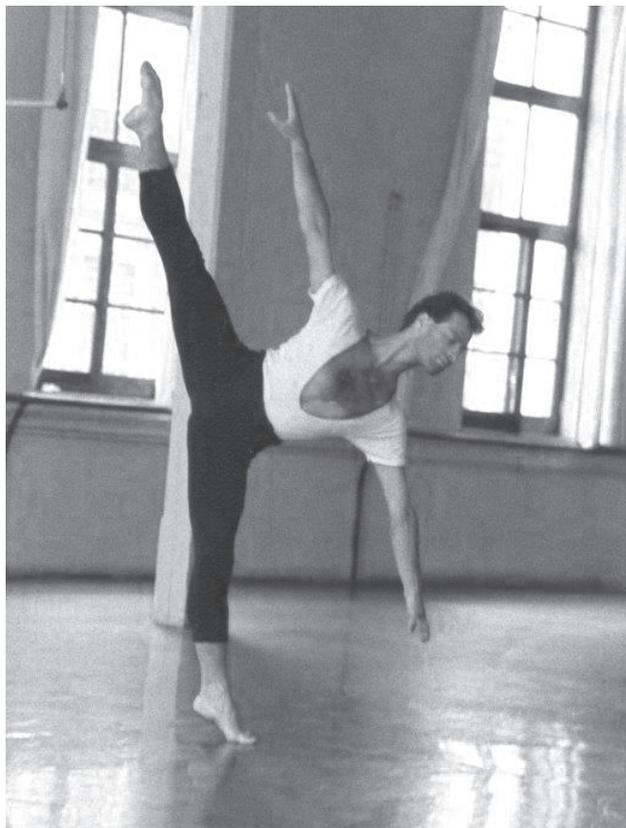


Figura 6 – Bailarinos dos séculos XIX e XX

Referências Bibliográficas

- Anzieu, D. (1981) *Le corps de l'oeuvre: essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1984) *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2009) *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes.
- Gil, J. (2001) *Movimento Total – O corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gil, J. (1997) *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Jowitt, D. (1989) *Time and the Dancing Image*, L.A.: University of California Press.
- Lido, S. (1953) *Ballet 3. Paris: Art et Industrie*.
- Loupe, L. (1997) *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.
- Martin, A. (2010) *Utopie et autres lieux du corps*. In: FÉRAL, J.; POISSANT, L. (org.). *Body MARTIN, A. Abécédaire du corps dansant : X... variable inconnu, texto da versão cênica*.
- Mendonça, J. (2015) *Às vezes luto com Deus às vezes danço*. Lisboa.
- Merleau-Ponty, M. (1985) *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- More, T. (1973) *Utopia*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Rocoeur, P. (1986) *Ideologia e Utopia*. Lisboa: Edições 70.