

A PEQUENA DANÇA

Demmy Ribeiro, UDESC¹

RESUMO

Este artigo investiga e reflete sobre a linguagem de movimento *Gaga*, desenvolvida pelo coreógrafo israelense Ohad Naharin, no início dos anos 90 dentro da *Batsheva Dance Company*. Artista de intervenções, choques e acontecimentos, Naharin propõe na sua prática o contato com aspectos sensoriais e expressivos onde as regras são diferentes das formulações predominantes nas pedagogias do movimento contemporâneo, principalmente por estruturarem-se a partir de provocações e sensações físicas. Utilizamos a observação e diários de experiência em workshops, participação em aulas regulares, análise de materiais bibliográficos, metodológicos, vídeos, entrevistas e espetáculos, com a pretensão de destacar elementos sensoriais e expressivos que atribuem qualidades singulares ao método.

PALAVRAS-CHAVE

Gaga, Ohad Naharin, Pedagogia da Dança Contemporânea, Corporeidade.

ABSTRACT

This article investigates and reflects on the language of motion *Gaga*, developed by Israeli choreographer Ohad Naharin in the early 1990s within the *Batsheva Dance Company*. Artist of interventions, shocks, and events, Naharin proposes in his practice the contact with sensory and expressive aspects where the rules are different from the predominant formulations in the pedagogies of contemporary movement, mainly because they are structured from provocations and physical sensations. We use observation and diaries of experience in workshops, participation in regular classes, analysis of bibliographic and methodological materials, videos, interviews and shows, with the

¹ Sou Demmy Cristina Ribeiro de Sousa, Manauara, artista da dança, professora, pesquisadora em dança-teatro e da linguagem de movimento *Gaga*. Sou bolsista Capes, sou doutoranda em Artes Cênicas (UDESC), sob orientação de Bianca Scliar. Sou Mestre em Letras e Artes (UEA). Possui Graduação plena em Dança (UEA). Instagram: @demmyrs E-mail: demmy.h@hotmail.com

intention of highlighting sensory and expressive elements that attribute unique qualities to the method.

KEY WORDS

Gaga, Ohad Naharin, Pedagogy of Contemporary Dance, Corporeality.

A formação de Gaga

Não há uma data inicial que revele uma origem no desenvolvimento da linguagem de movimento, o que torna relevante o histórico de momentos que consideramos significativos atrelados à história de Naharin, apresentados no capítulo anterior. Penso que o surgimento do nome *Gaga* marca um momento poético de Naharin, quando a ideia que se torna coisa, dispositivo para provocar o movimento.

Levando isso em consideração, torna-se necessário refletir sobre a noção de dispositivo, conforme elaborada por Agamben (2009) que, a partir de Foucault (1977), descreve um dispositivo como – “tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...]” (*Dits et écrits*, v. III, p. 299-300 *apud* 2009, p. 28). Em outras palavras, um dispositivo tem como função essencial responder a uma urgência. Mas, *qual a urgência tinha Naharin a pretensão de responder?*

O que sabemos é que a formulação de *Gaga* é marcada a partir de uma lesão nas costas, que ocorreu durante uma apresentação em Nova York com seus dançarinos em 1987. Ele sentiu sua perna entorpecida e ficou por um tempo impossibilitado de dançar. Segundo declara, Naharin acredita que tal acontecimento teria ocorrido através das informações erradas recebidas ao longo dos anos sobre como mover o corpo, que teria levando-o a lentamente danificar a coluna.

Após uma cirurgia emergencial não sabia se ainda seria capaz de caminhar ou dançar. Ele passou a reeducar-se e aprendeu a lidar com suas próprias limitações, como esclarece que – “lidar com minhas limitações foi a experiência de aprendizagem mais significativa no estudo do meu corpo. E foi também onde comecei a desenvolver o que posso definir como a minha linguagem de movimento, *Gaga*.” (2017). Como a lesão causou um dano irreversível, ele teve que lidar com a dor e prosseguir com sua pesquisa a partir daquela condição corporal.

A palavra *Gaga* é a resposta à urgência de Naharin, técnica ou um dispositivo, compreendendo como estratégia do coreógrafo para manifestar algo com que pudesse seguir investigando na dança. Ele se inscreve numa relação, mas *que relação é essa?* É a partir daqui que procuramos compreender a sistematização de sua prática, que cruza forças difíceis de descrever para ativar potencialidades corpóreas.

Em entrevista com Zachary Whittenburg feita em 13 de fevereiro de 2011, publicada em 26 de maio de 2012 no site *Movement Research*, ele explica como sua lesão nas costas impactou seu pensamento sobre o treinamento formal em dança:

“Minha lesão nas costas foi uma etapa muito importante no desenvolvimento da minha linguagem de movimento porque, primeiro, ainda tenho muitos danos irreversíveis da lesão. Então eu tive que me tornar muito... é uma questão de eficiência. É sobre descobrir o prazer enquanto você está com dor. É muito sobre encontrar locais de atrofia e fraqueza no corpo. Então a lesão, lidar com a lesão, realmente me empurrou para muitas descobertas. Não sei como isso afeta meu movimento, em termos do que faço para coreografia. Não sei se tem, na verdade. Acho que é mais porque me ajudou a melhorar essa caixa de ferramentas que tenho para mim e para meus dançarinos.” (MOVEMENT RESEARCH, 2012, tradução nossa²).

O que percebo é que existe uma relação que produz um isto, a técnica e seus dispositivos, sem distanciar-se da disponibilidade em pesquisar o movimento a partir dos sentidos de seu criador. É a partir de sua experiência que ele cria algo capaz, no intuito de liberar uma sensação capturada no acontecimento.

Gaga surgiu como um processo de aprendizagem, onde o coreógrafo buscava formas de lidar com a condição do seu corpo. Ele passou a investigar formas de como poderia conduzir estados análogos em seus dançarinos e em sua prática, a fim de construir uma linguagem em palavras e movimentos. Luiza Saab (2015) compartilha sobre o aprendizado em dança através do vocabulário de Naharin:

² “My back injury was a very important station in the development of my movement language because, first, I still have a lot of irreversible damage from the injury. So, I had to become very... It’s about efficiency. It’s about discovering pleasure while you are in pain. It’s a lot about finding places of atrophy and weakness in one’s body. So, the injury, dealing with the injury, really pushed me to a lot of discoveries. I don’t know how it affects my movement, in terms of what I do for choreography. I don’t know if it does, actually. I think it’s more that it helped me improve this toolbox that I have for myself and for my dancers.” (MOVEMENT RESEARCH, 2012).

Gaga é considerado um processo de trabalho diferente da maioria dos treinamentos de dança já existentes. Os bailarinos não dançam combinações pré-estabelecidas de movimento, mas respondem aos estímulos verbais que chamam a atenção para partes específicas do corpo, qualidades e ações. Essa exploração “sem regras” dos movimentos fornece aos bailarinos uma gama imensa de movimentos que vão além dos métodos tradicionais de treinamento. Metaforicamente, podemos comparar os estímulos verbais a uma caixa de ferramentas cheia de “texturas” (como suave, forte, apertado, afiado, conectado, tenso, entre outros) que os bailarinos podem utilizar para aplicar em seus corpos. (SAAB, 2015, p. 33).

Gaga explora o processo de formação e elaboração do movimento sem predeterminar o resultado. Na prática é possível reconhecer os limites e explorar as potencialidades corporais, em uma busca por atingir profundidade e acesso ao que ele denomina camadas invisíveis, qualidades corporais geradas quando atravessadas pelos estímulos sugeridos. É como se permitirmos que as coisas viajassem através de nós.

A pesquisa de Naharin foca no desenvolvimento de uma atenção sobre o corpo em relação com o ambiente, partilhada a partir de um sentir comunitário e com prazer pela fisicalidade expressada na dança.

A partir de nosso levantamento bibliográfico podemos afirmar que o avanço da pesquisa de *Gaga* se dá quando o coreógrafo retorna para Israel e assume a direção artística da *Batsheva Dance Company*, em 1990, conforme apresentamos anteriormente. Por conseguinte, foi implementada a “aula de Ohad” como parte do treinamento, além da necessidade de se comunicar com os dançarinos e ajudá-los com a interpretação de seu repertório. Como Deborah Friedes Galili comenta no site *gagapeople.com*:

Gaga tornou-se um dialeto compartilhado entre Naharin e a companhia Batsheva, e a aula diária é uma conversa contínua entre muitas partes interconectadas: Naharin e seu corpo, Naharin e os dançarinos, os dançarinos e seus corpos, os dançarinos e seus colegas. Todos estão envolvidos em um contínuo dar e receber que enriquece imensamente tanto sua habilidade individual quanto sua capacidade de funcionar como uma unidade artística. Quando o ensaio começa às 11h30, os dançarinos estão preparados física e mentalmente. A pesquisa de classe pode continuar a ser explorada dentro do processo artístico. (GALILI, *gagapeople.com*, tradução nossa³).

³ “Gaga has become a shared dialect between Naharin and the Batsheva company, and daily class is an ongoing conversation among many interconnected parties: Naharin and his body, Naharin and the dancers,

Nos intriga no sistema especialmente a operação simultânea entre partes do corpo, conduzida de modo integral e menor simultaneamente. *Gaga* formula-se na gradação entre operações de tamanho, velocidade, textura e intensidade, aspectos que discutiremos com mais precisão ao apresentar os elementos disponíveis na caixa de ferramentas de *Gaga*.

A experiência em Gaga

Durante o processo de escrita ensaiei vários começos e acumulei muitas impressões em diários de bordo e rascunhos armazenados no computador. Conversei com autores de outras áreas, a fim de estabelecer uma conexão que pudessem alcançar os aspectos da pedagogia de *Gaga*, da organização dos termos e metáforas que se apresentam durante as aulas. Revisitá-los foi um aprendizado através do labirinto de pensamentos, corpos, humores, temperaturas, desenhos, experiências e escuta de si. Mas, *como bordar tudo no texto?*

Me conectei às minhas experiências e passei a utilizar os *intensificadores*, como instrumento de análise e transformar os achados sem escrita e diagramas. Encontrei novas ideias na *brincadeira criativa* de Ohad Naharin e me permitir ser criança novamente que se diverte no *playground Gaga*.

No meio da dança uma frase surge “– Encontrei a minha dança.” Naquele momento a temperatura do corpo estava alta, o suor percorria a pele como a força d’água da cachoeira sob as pedras, a respiração ofegante em cansaço físico, mesmo assim – sentia

the dancers and their bodies, the dancers, and their colleagues. All are engaged in an ongoing give-and-take that immeasurably enriches both their individual skill and their ability to function as an artistic unit. When rehearsal starts at 11:30, the dancers are primed physically and mentally. The research from class may continue to be explored inside the artistic process, and the tools that Naharin has given both today and throughout the dancers’ exposure to *Gaga*, while also highly applicable in other dance contexts and in everyday life, are utterly indispensable to the performance of the choreographer’s repertory.” (GALILI, *gagapeople.com*).

prazer ao movimentar. A *carne* estava *macia*, no centro do peito algo transbordava até que um sorriso se manifestou. Uma *pequena dança* acontecia.

Revistar minha primeira experiência *Gaga* abraça um sentimento em expansão, que reflete disponibilidade para todas as ações com mudanças simples que iluminam zonas corpóreas de difícil acesso. Poderia chamar de pulsação, desejo ou necessidade, mas que compreendo como uma abertura para minhas percepções.

Passei a ter acesso a esta *pequena dança* permanecia no momento em que experienciei *Gaga*. Na filosofia de Leibniz, reavivada pelo pensamento Deleuziano, descobri um conceito que deu sentido àquilo que percebi neste dançar. Leibniz (1646 – 1716) descreve a *mônada* como unidades que constituem a natureza, carregando qualidades que ajudam na composição das coisas. Bonneau (2009, p. 137) comenta que uma *mônada*, “se apresenta como pura possibilidade, capaz de dar conta da infinidade de arranjos que compõem os indivíduos no mundo.” Uma *mônada* movimenta-se a partir de si que se afirma em totalidade, ela já é a própria ideia de mundo. Em minha *pequena dança*, nas sensações *mônada* em meu corpo, uma gama de proposições externas deu passagem para uma pulsação criativa.

Chamo *pequena dança*, mas poderia designá-la *mônada*. Ali está o centro de força que move uma galeria de modos de existência. Ali esta potência mantém-se em esboço, recebendo leves contornos. Uma *mônada* manifesta-se qualitativamente a existência. Guarda qualidades que reverberam no todo da entidade à qual se associa. Ali há o germe, percepções e impressões que se expressam em todas as partes. Comparativamente, em meu exercício de aproximação com este conceito filosófico, regresso à *Gaga* para defender que existem qualidades ainda não expressas. Mas a partir do contato com os estímulos modificam a dança.

Quando afirmo ter encontrado a minha dança acredito que ela já existia, ela já pulsava e era desejosa sua incorporação, sua materialização no campo da presença. De portas e janelas fechadas, tais qualidades compunham minha experiência de mundo, mas permaneciam mudadas, isoladas e nutrindo em um universo interior ou anterior o movimento expressado?

A abertura para tais qualidades revela uma pulsação em movimento distinta de como meu corpo movia-se anteriormente. Nesse sentido, as técnicas que um performer

encontra para manifestar tais qualidades é que viabilizem a criação de uma dança tanto quanto revelam modos de existir singulares.

É evidente que, por tratar-se de uma técnica que busca revelar ou alcançar este modo qualitativo que alimenta a vontade de mover, não existe um único modo exclusivo para alcançar essas existências. Percebo que mesmo após a manifestação dessa *pequena dança*, ela incorpora-se regularmente de modo único. O que *Gaga* propõe é constantemente remover camadas para revelar tais forças na expressividade de uma dança.

David Lapoujade, no livro *As experiências mínimas* (2017), traça a seguinte pergunta – *Como tornar mais real aquilo que existe?* Trata-se de aumentar a realidade do que já existe, a partir dos *intensificadores* que ampliam sua existência. No caso de *Gaga*, o aumento da realidade se dá a partir dos estímulos corporais que impulsionam, chocam, colapsam e afetam as camadas que antes permaneciam como esboços ou rascunhos. O que me faz perceber é que na vida interior habitam preciosidades que estão à espera de algo que possa trazê-las para realidade.

Não se trata de iluminar o oculto, mas experienciar sua potência, como num processo de escavação. Quanto mais se cava e se encontra algo relevante é necessária a remoção com auxílio de pincéis mais finos. Mas, *o que estou desenterrando? Que outras coisas estou navegando? Caso continue cavando, o que mais vou descobrir?* É um mergulho ao desconhecido que pode existir em vários planos, sempre em devir.

Gaga acontece por intermédio de linhas entrecruzadas. Todo o seu repertório é aproveitado, as experiências se cruzam e dão origem a novas ideias. O processo de atualização acontece através de camadas internas e externas ao mesmo tempo, de certa forma, é uma maneira de estruturarmos a experiência e *fortalecer o motor*.

Toda investigação baseia-se na experiência física, gerencia os hábitos do movimento e direciona o seu praticante a focar para a origem do movimento e não para aparência. Como comenta Einav Katan, no livro *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's movement research* – “No entanto, *Gaga* é um processo criativo de raciocínio e é possível definir os padrões; conseqüentemente, suas instruções direcionam o treinamento dos dançarinos.” (2016, p. 26, tradução nossa). A partir das metáforas e estímulos propostos durante as aulas, revelam uma variedade de movimentos, dinâmica e textura. Escava a *mônada* através de sua pulsação.

Gaga é sugestiva, seu treinamento sugere a construção do corpo sensual, capaz de explorar e encontrar uma consciência das sensações, uma tendência a focar em pequenas forças do mover sem questionar ou distrair-se. Concordamos com Steve Paxton, que no livro *Gravidade* (2022, p. 50) remarca que a consciência vaga internamente pelo corpo e esse – “vagar implica tomar o tempo necessário à exploração.” Nesse sentido, aprendemos o caminho através do labirinto da escuta do corpo, da disponibilidade para essa escuta e do sentir das ondas sonoras em sua reverberação infinitesimal.

Mesmo o corpo estando em colapso, uma movência de exploração atravessa o corpo, a consciência do movimento criado não se anula pelo contraste. A atenção é sugada para a matriz do movimento. Quando a *pequena dança* surgiu, meu corpo já estava em colapso e, mesmo assim, me permiti continuar com a escavação. Desse modo tive acesso ao que Paxton (p. 50) chama de consciência das sensações quando complementa – “A consciência estava evidentemente mais forte. Ela se manteve apta à tarefa por períodos crescentemente extensos, sem se distrair com memórias ou perguntas”.

Mesmo após essa experiência, meu corpo ficou em estado desejoso pelas sensações que conseguia alcançar com *Gaga*. Numa relação análoga à imagem da fita de *möbius*, pensava no treinamento como instância de *presença* de um observador de si, atravessando simultaneamente a face interna e externa do processo criativo.

Chamo esta sensação de relação *möbius na presença* ao juntar minha compreensão de *presença* (que entendo como *estar disponível*), implica atenção ao acontecimento, e a imagem da fita de *möbius*, para reverenciar a qualidade deste processo de atenção. Nesta sensação *möbius de presença* (Figura 01) já há muitos rascunhos e outras capturas, quando um estímulo externo atravessa este campo, as sensações misturadas ganham a superfície expressiva do corpo.

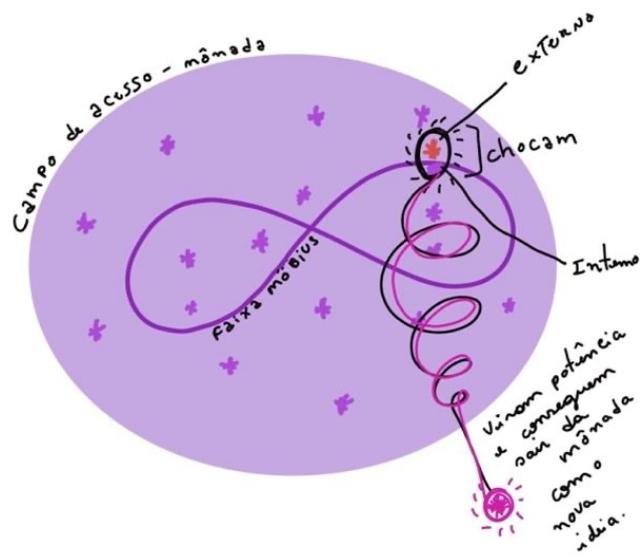


Figura 01: Ideia de mônada e faixa möbius.⁴

Cada parte experimenta o mundo à sua maneira – “Existir, é sempre existir de qualquer maneira. Ter descoberto uma maneira de existir, uma maneira especial, singular, nova e original de existir, é existir à sua maneira” (SOURIAU, 1993, p. 367 *apud* LAPOUJADE, 2017, p. 15), escreve Lapoujade a partir de sua reflexão sobre as existências mínimas. Ele complementa:

Souriau não se interessa por esse fundo indistinto, mas pelos modos esboçados a partir dele, que conquistam paulatinamente sua realidade, à medida que se tornam mais precisos e determinados. A maioria desses modos permanece no estado de rascunhos ou de esboços; não conseguem se diferenciar da base indistinta onde tornam a mergulhar. Outros, porém, erguem-se em direção ao topo, através de uma intensificação da sua realidade. Ganham precisão, “lucidez”, até atingirem seu máximo. São como lufadas de realidade. (LAPOUJADE, 2017, p. 18).

Gaga cria condições para que esta compreensão sobre as existências em um corpo possa ser alcançada no processo de treinamento e expressividade do movimento. Os comandos verbais durante as aulas são pistas que possibilitam a abertura de

⁴ Arquivo pessoal, 2022.

exploração, iluminando uma variedade de maneiras de ser. Não se trata apenas de chegar a uma ideia ou sensação, mas de encontrar maneiras para deixá-la reverberar até a superfície expressiva do corpo

Conforme o praticante investiga a partir das provocações *Gaga*, a imaginação se articula com o corpo, incorpora o movimento, configurando uma travessia de qualidades para a forma e fluxo tomado. A cada aula existem mais desafios que criam relações e ajudam na atualização do repertório, como uma bússola para a pequena dança, intensificando a realidade expressa no corpo.

Breve aparição e dissipação: A pequena dança se transformando em coisa.

A *pequena dança* coloriu-se a partir das nuances previstas em *Gaga*. Lapoujade (2017, p. 29) define que “uma nuance é a “alma” do fenômeno, pois mostra a ação de um princípio formal fugidio (...)”. É a partir do corpo e arquitetura, do corpo e proposição que uma nuance conquista um modo de existência, por mais ínfimo que possa parecer.

Complementarmente, o modo como estes afetos passam a existir pode ser limitador *Gaga*, ao interessar-se pela maneira como as sensações compactam para revelação da forma revelam estruturas e processos, quando o dançante acessa uma consciência embrionária do movimento, o movimento está sempre em composição.

Percebo que após a aula meu corpo permanece em pulsação, pulsar que entendo como ecos. Como se um *resíduo-sensação* estivesse apontando para a movência anterior e manifestadora dessa dança. Inicialmente não conseguia compreender com clareza, mas a partir do momento em que o treinamento passou a ser diário – esse pulsar se corporifica e compreendi não apenas o fenômeno, mas como as sensações tomam forma. É o que chamo de “tornado”, aquilo que conquistou o direito de assumir uma permanência através do espaço-tempo.

Cada estímulo proposto em *Gaga* consegue promover uma variedade de manifestações, o que compete no acesso das experiências individuais do participante e, é o que vai determinar sua manifestação no *espaço-tempo*. Para que se torne uma ideia, elas precisam se fundir, serem atraídas como imã e assim assumirem o direito de se tornar coisa.

Para que uma coisa tome a sua existência, ela também estará ligada a outras, como explica Lapoujade (*idem*, p. 32) – “Para ser coisa, uma existência deve estar ligada a outras e formar com elas uma unidade sistemática, compor uma história que as ligue em um cosmos definido.” (Figura 02), destacando o aspecto relacional das forças existenciais.

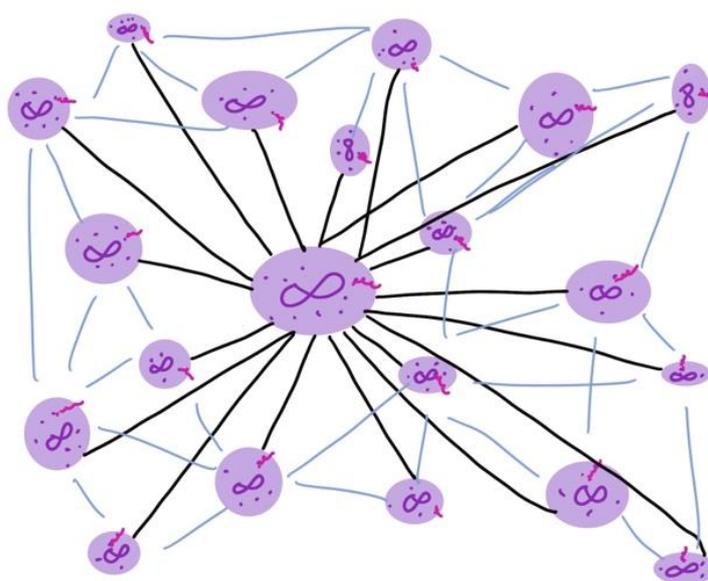


Figura 02: Ligação com outras existências⁵.

Em *Gaga*, a criação desse cosmos se dá através do professor. No diagrama n. 02, experimento com a representação da disposição do professor e alunos em sala de aula. Lembro-me, através do diagrama de quando em aula experimentei a provocação do “macarrão que cozinhou demais”, quando imediatamente foi resgatada a memória da última vez que comi ou preparei um macarrão.

À vista da imagem sugerida no corpo do professor, as expressividades dos demais alunos e a junção das minhas lembranças do “macarrão que cozinhou demais”, criam

⁵ Arquivo pessoal, 2022.

muitos modos de existência que se fundem e geram uma variedade de outros ecos de movimento. Comparo essa relação com um universo onde gravitam muitos planetas, em perpétua ressonância e numa relação de “intermundos”.

Destaco o aspecto relacional, representado no diagrama como o que impulsiona as coisas a se tornarem coisas. Para que as coisas se tornem coisas, precisam de um pensamento para mantê-las vivas e, que possam construir um cosmos de coisas que se ligam entre si. No contexto *Gaga*, o professor é a fonte dessa ligação.

Quando uma conexão é estabelecida em sala de aula, uma coisa puxa a outra, depois outra, de maneira ilimitada. Como Lapoujade comenta no livro *Ficções do pragmatismo* (2022, p. 09) " - Qualquer “ponta” de experiência pode ser ligada a uma outra “ponta”, prolongar-se ou bifurcar-se em algum lugar, de acordo com relações móveis e provisórias.” O que percebo é que a própria disposição dos elementos em sala de aula, são iminentes a existência de um fluxo contínuo, cruzamentos e enredos para novas direções.

Podem ser entendidas como linhas de contágio que se ligam, revelam, tornam fusões possíveis. Cada impulso participa simultaneamente de vários sistemas. Além deles, Lapoujade destaca a existência dos *seres de ficção*, inseridos nesta sopa relacional e que pertencem aos quase-mundos. Eles não obedecem a nenhuma lógica de aparição. A forma de sua existência depende das crenças e são determinantes para o trânsito entre potência e gesto

Quando a minha pequena dança se manifestou, já aspirava o seu encontro. Ela permanecia sob o desejo de uma aparição. Ela se mantinha no reino das ficções. *Mas antes disso, o que era?* Acredito que pertencia a *nuvem dos virtuais*, como esboços e ensaiando vários começos. Quando minha dança criou vida meu corpo estava em exaustão e permanecia imerso aos muitos estímulos *Gaga*. Foram só alguns estímulos e condições e, no entanto, reconheci nelas uma espécie de clarão, onde todas as possibilidades de uma dança ganhavam vida.

A *nuvem dos virtuais* desencadeia um desejo criador, uma vontade e uma pulsação. À espera de algo que desperte uma qualidade, como um vulcão que permanecia em repouso e que sem aviso prévio entra em erupção.

Gaga é uma prática de treinamento, antes de tudo é uma ferramenta de pesquisa. Questiona como se dá o sentido interpretativo do movimento, expande a própria possibilidade do fazer artístico. É um código aberto sempre em estado de devire sujeito a redefinições constantes, não é construída como na tradição da dança em um vocabulário determinado. Mas, um dicionário, cuja escrita nunca aspira terminar eos termos são um convite para uma leitura subjetiva.

Considero o acolhimento da expansão perceptiva, o qual tais intenções estéticas influenciaram na minha forma de mover. As aulas diárias promoveram um diálogo contínuo entre partes interconectadas, entre o meu corpo, corpo e ambiente, corpo virtual. Porém, reconheço que é um engajamento contínuo que enriqueceu incomensuravelmente minhas habilidades individuais e a capacidade criativa. A *Gaga* me proporcionou a facilidade de apropriação de tamanho, velocidade, textura e intensidade, sendo possível mapear o corpo e atravessar a extensão do eufemismo ao exagero em instante.

BIBLIOGRAFIA

- BONNEAU, Cristiano. **Heidegger e Leibniz: A abertura do conceito de mônada**. Apresentação do texto na Jornada “Recepção pela contemporaneidade do pensamento do século XVII”, em 26 e 27 de maio de 2009, na USP, promovido pelo Grupo de Estudos Espinosanos.
- HEYMANN, Tomer. **Gaga: O amor pela dança**. Colorido, NTSC, legendado, 1 hora e 43 minutos. Paris: Icarus Films, 2017.
- KATAN, Einav. **Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin’s movement research**. 1º ed. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência**. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- _____. **As experiências mínimas**. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- _____. **Ficções do Pragmatismo**. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- PAXTON, Steve. **Gravidade**. Tradução Rodrigo Vasconcelos. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- SAABI, Luiza Beloti Abi. **As coisas que viajam dentro de você: Um registro do processo de trabalho de Gaga**. Brasília, 2015. 110f. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- A rehearsal with Ohad Naharin**. Colorido, 5 minutos e 10 segundos. Youtube: Opéra national de Paris. Disponível em: <https://youtu.be/FSXsV5mGB_8>. Publicado em 28 de agosto de 2018.
- BATSHEVA DANCE COMPANY**. Disponível em: <<https://batsheva.co.il/en/home/>>. Acesso em 25 de fevereiro de 2023.