



revista  
brasileira  
de estudos  
em dança




**GAGA:**  
em busca do *comum*

*GAGA:*  
*in search of the common*

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa

SOUSA, Demmy Cristina ribeiro de. GAGA: em busca do *comum*. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, v. 2, n. 3, p. 355-380, 2023.



## RESUMO

Nesse texto parto do interesse em promover uma reflexão sobre a linguagem de movimento *Gaga*, desenvolvida através do coreógrafo israelense Ohad Naharin, no início dos anos 90. Artista de intervenções, choques e acontecimentos propõe na sua linguagem metodológica e obras coreográficas o contato com outros mundos, onde as regras são diferentes. Dessa forma, utilizo a perspectiva da observação, experiência em workshops, participação em aulas regulares, análise de materiais bibliográficos, metodológicos, vídeos, entrevistas e espetáculos, com a pretensão de identificar o *comum* que atinge a sua prática.

PALAVRAS-CHAVE *Gaga*. Ohad Naharin. *Comum*. *Batsheva*.

## ABSTRACT

In this text I start from the interest in promoting a reflection on the language of *gaga* movement, developed through the Israeli choreographer Ohad Naharin, in the early 90's. An artist of interventions, shocks and events proposes in his methodological language and choreographic works the contact with other worlds, where the rules are different. In this way, I use the perspective of observation, experience in workshops, participation in regular classes, analysis of bibliographic and methodological materials, videos, interviews and shows, with the intention of identifying the common that affects their practice.

KEYWORDS *Gaga*. Ohad Naharin. *Common*. *Bathsheva*.

# GAGA: em busca do *comum*

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Manuara, artista da dança, professora, pesquisadora em dança-teatro e da linguagem de movimento Gaga. Doutoranda em Artes Cênicas (UDESC). Email: [demmy.h@hotmail.com](mailto:demmy.h@hotmail.com).

### *Gaga?*

Na mesma proporção que nos movemos, *Gaga* nos afeta à medida que a aula cria ritmo, corpo, dinâmica e textura. Às vezes, você se sente engraçado com aparência do movimento, mas ninguém dá a mínima para o que pareça. Pois, todos estão na mesma. Sendo engraçados, *bobos* e deixando que os olhos guiem. Apenas *se conecte a paixão do mover*.

Um pequeno estímulo pode nos levar para muitos lugares. Mesmo ao término da aula somos contaminados por uma sensação de “*extraordinaridade-brilho-ferocidade*”. *Seriam as faíscas deixadas por Gaga?* Como um vulcão que acabou de entrar em erupção. Sensação que o faz sentir mais colorido. A impressão que dá é que tudo o que você pensava conhecer ganhou um outro significado – vívido (Figura 1).



**Imagem 1:** Demonstração aula *Gaga*.

**Fonte:** Publicada na rede social *Gaga*<sup>2</sup> em 22 de novembro de 2022.

Nesse momento de exploração da dança acontece uma experiência que afeta e traz algo à tona, às vezes, escapa. Observo que o meio de aprendizagem ocorre por intermédio de linhas entrecruzadas, dispo de um vocabulário extenso e que está em

---

<sup>2</sup> Publicação disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CIRiDymOTZg/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>>. Acesso em 22 de novembro de 2022.

constantemente atualização. Mas, *como descrever Gaga? O que seria Gaga? Gaga?*

É uma experiência que brinca com as temporalidades revisita o passado restaura significados para que possam ser recosturados no presente, ao mesmo tempo, que lança para o futuro motores que impulsionam, que se acumulam e não cessam. Talvez seja por isso difícil chegar a um pensamento sólido a respeito de *Gaga*, por ser uma linguagem sempre em movimento. Sua essência é acumulativa no devir de sua existência. Ela é o próprio movimento.

Na linguagem é possível observar múltiplas camadas que se formam ao longo de sua experimentação. Essas camadas as compreendo como a forma que percebemos a existência das coisas. É a própria revelação. É a vibração da existência de algo. *Duração*. Vale reforçar que sua prática revela estados importantes no corpo, como – *disponibilidade, prazer, o poder explosivo dos movimentos, a escuta, conflitos* etc. Seu treinamento é dinâmico e segue uma variedade de instruções que permitem que o participante possa degustar uma cartela extensa de estímulos. A partir da fala de Ohad Naharin sobre sua linguagem no artigo publicado no site *Dance in Israel*<sup>3</sup>, por Gallili, em 2008:

“Gaga desafia tarefas de várias camadas. É fundamental que os usuários de Gaga estejam disponíveis para este desafio. Ao mesmo tempo, nós, os usuários, podemos estar envolvidos em se mover lentamente pelo espaço enquanto uma ação rápida em nosso corpo está em andamento. Essas dinâmicas de movimento são apenas uma parte do que mais pode acontecer ao mesmo tempo. Estamos deixando nossa mente observar e analisar muitas coisas de uma só vez, estamos cientes da conexão entre esforço e prazer, nos conectamos ao “sendo de tempo de sobra”, especialmente quando nos movemos rápido, estamos cientes da distância entre nossas partes do corpo, estamos cientes do atrito entre carne e ossos, sentimos o peso de nossas partes do corpo, estamos cientes de onde mais... Estamos ouvindo, vendo, medindo, brincando com a textura da nossa carne, podemos ser bobos, decorando nosso interior, podemos rir de nós mesmos (...)” (NAHARIN *apud* GALLILI, *Dance in Israel*, 2008, tradução nossa)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Texto publicado no site: <<https://www.danceinisrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharins-movement-language-in-his-own-words/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2023.

<sup>4</sup> “Gaga challenges multi layer tasks. It is fundamental for gaga users to be available for this challenge. At once we, the users, can be involved in moving slowly through space while a quick action in our body is in progress. Those dynamics of movement are only a portion of what else might go on at the same time. We are letting our mind observe and analyze many things at

Nesse sentido a linguagem explora simultaneamente a duração de vários movimentos, manifestando algo que vive nas profundezas do indivíduo. Conjurando outros mundos como se lançasse um feitiço sobre nós. Isso porque, explora o processo de formação do movimento ao invés da forma. O que permite explorar com atenção cada fragmento, captando o que geralmente escapa no processo criativo. Em outras palavras, é um trabalho mais humano que instiga o seu participante a pensar sobre si, sobre seus hábitos.

### Formação e Gaga Lexicon

No meio do furacão *Gaga* algo muda de rota e a tempestade ameaça camadas invisíveis. A tormenta passa pelo *groove*<sup>5</sup> trazendo modos abstratos de mover. Em seguida, o *shake*<sup>6</sup> traz pequenas agitações que acontecem em áreas estratégicas até chegar no *quake*<sup>7</sup> que contamina todo o corpo. Na reta final, em meio a ventania você flutua com a ajuda do *float*<sup>8</sup>. É uma tempestade que avança destruindo hábitos até atingir o *olho do furacão* (Figura 2).

---

once, we are aware of the connection between effort and pleasure, we connect to the “sense of plenty of time”, especially when we move fast, we are aware of the distance between our body parts, we are aware of the friction between flesh and bones, we sense the weight of our body parts, we aware we hold unnecessary tension, we let go only to bring life and efficient movement to where we let go... We are listening, seeing, measuring, playing with the texture of our flesh, we might be silly, decorating our inside, we can laugh at ourselves (...).” (NAHARIN *apud* GALILI, *Dance in Israel*, 2008).

<sup>5</sup> *Groove* representa o ritmo interno;

<sup>6</sup> *Shake* representa o chocalhar que acontece em áreas isoladas do corpo;

<sup>7</sup> *Quake* corresponde ao terremoto que reverbera no corpo todo;

<sup>8</sup> *Float* é o estado de flutuação do corpo;



Figura 2: Tornado Gaga.<sup>9</sup>

Arquivo pessoal, 2023.

Quando você acessa o centro do – *olho do tornado* – é o alcance experiencial entre *ordem-caos*. É um lugar comum. Habitável. Que segue seu fluxo. É rebelde a consciência sensorial que nos provoca. *Gaga* nasce do instável e do estável, ao mesmo tempo que é sensível a forma que nos arrebatam. Como Naharin explica no documentário britânico *Move: O mundo da dança* (2020), dirigido por Thierry Demaizière e Alban Teurlai:

“Ouvir o meu corpo é algo que me fascina. A dança me conecta ao campo de sensações. De uma só vez, posso me conectar a minha forma pura meu animal interior, minha paixão, no sentido da existência. Dançar, não significa se apresentar. Na realidade, é um ato íntimo que se pode fazer sozinho. Significa permitir que o caos encontre a sua zona de conforto. Dançar é como estar no olho do furacão que é um lugar muito tranquilo. Quando danço, estou nas nuvens. Uma sensação de felicidade, não consigo pensar em algo que me dê mais prazer do que dançar.” (NAHARIN, *Move*, 2020).

O *groove*, *shake*, *quake* e o *float* são estímulos provenientes da linguagem *Gaga*, durante as aulas são palavras utilizadas com

<sup>9</sup> Na imagem, representa a minha compreensão do tornado *Gaga*. Numa aula de *Gaga* o participante recebe muitos estímulos de forma simultânea do professor, alunos, ambiente, temperatura, música, respiração ofegante. Todos colaboram na construção de um caos coletivo, mas você precisa estar atento ao seu corpo, ao que os pequenos e grandes movimentos estão sendo formados.

frequência. Surgem a partir de comandos vocais tendo o objetivo de instigar o praticante a perceber e promover pequenas ações que acontecem dentro do corpo. Por mais desafiador e exaustivo que pareça, sua ação potencializa todo o movimento e conectar-se com o prazer.

Os estímulos da *Gaga*, podem ser chamados de *Gaga Lexicon*<sup>10</sup>. De acordo com Hogstad (2015), são aproximadamente 32 palavras que servem para a investigação, onde posso citar algumas: *lena*, *biba*, *pika*, *dolfi*, *ashi*, *tashi* etc. Na maioria das vezes, sua origem contém valor sentimental, por exemplo, a palavra *dolfi* é em homenagem ao jardineiro de Naharin e sua intenção na prática é um alerta para estar disponível para mover-se.

A compreensão do *Gaga Lexicon*, só acontece através da demonstração do professor, ajuda na focalização ativa e direta o qual o corpo precisa atingir naquele momento. Além disso, também existe a substituição de palavras técnicas, por exemplo, utiliza-se a palavra “carne” no lugar de “músculo”. Outras expressões utilizadas são as metáforas como exemplo: *cordas nos braços*, *balões de hélio levantando os joelhos*, *suavidade no movimento*, *afastando os ossos da carne*, *macarrão cozinhando* etc.

Esses estímulos permitem uma aproximação e um conhecimento mais subjetivo a respeito do próprio corpo, permitindo que cada indivíduo tenha a sua experiência com a *gaga*. Como afirma Naharin no texto escrito em 2008 por Deborah Gallili:

Gaga desafia tarefas multicamadas. É fundamental para os usuários da *gaga* estar disponível para este desafio. Ao mesmo tempo nós, os usuários, pode estar envolvido em mover-se lentamente através do espaço, enquanto uma ação rápida em nosso corpo está em andamento. Essas dinâmicas de movimento são apenas uma parte do que mais poderia continuar ao mesmo tempo (...). (NAHARIN *apud* GALLILI, 2008).

Nesse sentido, *Gaga* permite explorar o corpo potencializando camadas sensíveis que habita o indizível, preservando a maneira individual de mover-se. Seu desenvolvimento prático e teórico oficialmente deu início nos anos

---

<sup>10</sup> O *Gaga Lexicon* são termos fixos em *Gaga*, para a sua melhor compreensão necessitam de metáforas.



90, dentro da *Batsheva Dance Company*<sup>11</sup>, pelo coreógrafo israelense Ohad Naharin (Figura 3). Ao longo de sua trajetória artística Naharin sofreu uma lesão nas costas, causando assim, a mudança na forma de se relacionar com a dança.



**Figura 3:** Ohad Naharin ministrando aula de *Gaga*.

**Fonte:** Publicada na rede social de *Gaga*<sup>12</sup> em 11 de outubro de 2022.

Segundo o coreógrafo no documentário *Gaga: O amor pela dança*, produzido em 2017 por Tomer Heymann, esse acidente teria ocorrido durante uma apresentação sentiu sua perna ceder e ficar entorpecida. E complementa que, “através dos anos, recebi muita informação errada sobre como levar meu corpo, como usar meu corpo. Lentamente, terminei por danificar mais e mais minhas costas.”

Durante sua recuperação o artista teve de readaptar-se e aprender com seus obstáculos, como esclarece, “lidar com minhas limitações foi a experiência de aprendizagem mais significativa no

---

<sup>11</sup> A companhia foi fundada pela Baronesa Bethsabée de Rothschild, na época ela estudava dança em Nova York com Martha Graham e a convidou como sua primeira consultora artística. Em fevereiro de 1990, Naharin passa assumir a direção artística da companhia israelense. Com sua chegada propôs trabalhar de forma diferente com os dançarinos, inserindo gradualmente a “aula de Ohad” como forma de preparação corporal, o que mais tarde viria a ser chamada de *Gaga*. Para mais informações, segue o link de acesso ao site da companhia <<https://batsheva.co.il/en/home/>>.

<sup>12</sup> Publicação disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CjIR8RNrOHw/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>>>. Acesso em 11 de outubro de 2022.

estudo do meu corpo.” (*GAGA: O amor pela dança*, 2015). Começa então, a desenvolver a *Gaga* pesquisando formas de como poderia explicar e criar uma linguagem a partir de palavras e movimentos.

A sua abordagem explora o processo de formação e elaboração do movimento, ao invés do resultado. É possível reconhecer e romper os limites e explorar as potencialidades criativas, o qual parte do íntimo. Sua dimensão em termos de trabalho contém uma universalidade preexistente nas camadas, a única obrigação que temos é em ouvir o nosso corpo. Mas, *como Naharin se relaciona com o comum na gaga? E como identificá-las?* Tais implicações surgiram a partir da experiência com a linguagem e na apreciação de suas obras coreográficas.

### *Em busca do Comum em Gaga*

No processo de criação percebo que o lugar onde habito existe um duplo movimento, há uma política da espera que permite o *comum* aparecer dentro do conjunto interpretativo. No contexto da prática todo movimento está atrelado ao processo da atenção, de estar conectado ao momento presente. É nesse instante que camadas são reveladas e a vitalização do *comum* é percebida.

Captar a essência do *comum* no contexto atual é algo desafiador. Visto que ao longo dos anos o modelo do capitalismo modificou a relação coletiva e privatizou-se em sistemas e normas. Ele impregna, contamina e manipula toda fruição do pensamento artístico, a partir do pensamento de Christian Laval e Pierre Dardot no livro *Comum: Ensaio sobre a Revolução do século XXI* (2017) aponta que, o homem como parte do cosmo e participante da humanidade deve conformar seu interesse às obrigações da vida em sociedade, ele se move de acordo com suas vontades e se relaciona a partir de contratos sociais. Já no contexto de práticas corporais a relação se dá pela proximidade e o toque físico sendo fundamentais para a dança.

Diante disso, quando práticas corporais buscam viabilizar uma visão além do modelo predominante de produção, faz ressoar o seu desmoronamento. Quando o coreógrafo insere na sua obra outros modos de relação e percepção de mundo, ele passa a

evidenciar a possibilidade da existência de outros mundos. Com base nisso, levo em consideração que o indivíduo pode existir em vários planos de experiência como se pertencesse a vários mundos.

Sobre a existência de um indivíduo nesse mundo, David Lapoujade no livro *As existências mínimas* (2017, p. 14) reflete, “ele existe como corpo, existe como “psiquismo”, mas também existe como reflexo em um espelho, como tema, ideia ou lembrança no espírito de outro, tantas maneiras de existir em outros planos.” O que naturalmente chamamos de mundo, são vários *intermundos*<sup>13</sup> o qual se conectam e inter cruzam-se durante sua relação.

O modo como cada indivíduo se relaciona não é uma existência, mas uma maneira de fazer existir. A percepção do *comum* não está naquilo que já conhecemos, mas no que ainda será criado, toda existência é proveniente de um gesto sendo uma maneira de revelar formas do existir no singular. Por isso que a fruição do *comum* dentro do coletivo ameaça a normalidade do sistema.

No contexto da obra artística, ela pode mudar a percepção do espectador gerando um alumbramento diante dos acontecimentos, em outras palavras, nossa “Percepção é participação.” (LAPOUJADE, 2017, p. 47). Esse alumbramento compreendo como o potencial subversivo que entra em colisão com as imagens que abrigam no cotidiano, nos convidando a refletir sobre a realidade desnudada.

Durante a prática da linguagem *Gaga* os professores trabalham através do cruzamento entre a fala e movimento, viabilizando o contato com diferentes camadas. Mesmo que as aulas aconteçam por meio da improvisação em dança, sempre retornam ao vocabulário criado por Naharin – *Gaga Lexicon*. Isso age de forma direta e ativa a focarmos em partes necessárias no momento. Encontrando assim, a nossa individualidade, o *comum* com base nas imagens formadas pelo movimento. Como Naharin explica (*Move*, 2020):

---

<sup>13</sup> Termo utilizado por David Lapoujade, no livro *As Existências Mínimas* (2017, p. 14).

Ouvir o meu corpo é algo que me fascina. A dança me conecta ao campo de sensações. De uma só vez, posso me conectar a minha forma pura, meu animal interior, minha paixão, no sentido da existência. Dançar não significa se apresentar. Na realidade, é um ato íntimo que se pode fazer sozinho. Significa permitir que o caos encontre sua zona de conforto. Dançar é como estar no olho do furacão que é um lugar muito tranquilo. Quando danço, estou nas nuvens. (MOVE, 2020).

O vocabulário de Naharin permite intensificar o motor, engloba a capacidade de articular e escutar o seu corpo antes de dizer o que tem de fazer, escutar o balanço, antes de precisar da música. Para isso, é necessário se conectar com o instinto animal utilizando todas as camadas numa investigação profunda, é nessa busca que o *comum* é atingido.

Posso comparar a experiência com a linguagem *Gaga*, sendo um tecido composto por retalhos, o qual chamo com recorrência de camadas. A relação estabelecida entre a prática e o gerir de imagens, são os componentes sociais, políticos e culturais que habitam no indivíduo. No ato da relação eles se cruzam, se chocam, se colidem, causam tensões revelando assim, outras percepções.

Qualquer modo de existência envolve a noção de experiência. O desdobramento das camadas do pensamento surge através de escolhas primárias, é a partir da importância que damos aos primários que focamos nossa atenção em algo. Posso dizer que os estímulos de *Gaga* só são atingidos quando alcanço um estado consciente de atenção, em outras palavras, dou importância para o evento ocorrido no momento de sua aparição. Por esse motivo, os professores recorrentemente mencionam a frase – “Esteja disponível.”

Como se fosse a agitação das coisas agitadas, isso diz respeito ao interesse que deposito em determinada ação. A finitude das coisas como Whitehead (1944), aponta que as coisas possuem uma finitude, o qual só existem porque alguma coisa abriu esse portal. Pode ser compreendida a partir do trecho abaixo:

A noção de mero fato é a tradução, em pensamento, do hábito de simples existência para coordenar com as necessidades da atividade externa. É o reconhecimento das ocorrências da natureza em que nós e todas as coisas em que estamos imersos. Tem sua origem na ideia de nós

mesmos, considerada como um processo, imenso em outros processos que estão além de nós. (WHITEHEAD, 1944, [s/p]).

A percepção das variantes se dá pela relação entre as coisas. Criamos acontecimentos que tem algumas características relacionadas. Por exemplo, o professor da *Gaga* menciona o estímulo e demonstra possíveis inícios, logo o seu participante as destaca na completude do processo criativo. Sendo assim, o participante desenvolve a capacidade de experimentação de imagens abstratas sem julgamento, além de ampliar a consciência corporal e a flexibilidade. Em cada aula existem desafios com a intenção de promover o desbloqueio criativo e atualização do repertório como uma bússola para sua interpretação.

Por exemplo, quando o professor de *Gaga* traz a provocação do “macarrão que cozinhou demais”, imediatamente é resgatada na memória a última vez que comi ou preparei um macarrão. À vista disso a imagem sugerida no corpo do professor, as imagens dos demais alunos e a junção das minhas lembranças do “macarrão que cozinhou demais”, simultaneamente criam muitos modos de existência que se fundem e geram uma variedade de imagens. Essa relação as comparo como um universo que se interliga a muitos planetas, onde estão em perpétua ressonância e numa relação de “intermundos”<sup>14</sup>.

Acredito que esse fenômeno seja apenas 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.

### *Experiência Gaga*

A dança pode ser vista como porta de entrada para o conhecimento implícito e explícito. A partir do pensamento de Einav

---

<sup>14</sup> De acordo com Lapoujade (2017, p. 15) – “os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é, de fato, o lugar de vários “intermundos”, de um emaranhado de planos.”

Katan, no livro *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research* (2016), *Gaga* age como vibrações vivas dentro do corpo e faz perceber a origem das coisas. Toda sua composição é um processo vivo, perceptivo, expressivo e guiado pelo corpo e abre espaço para a interação de significados impostos a partir de sua aparição.

Meu primeiro contato com *Gaga* ocorreu em outubro de 2019, onde participei de um workshop sobre a linguagem, foi dirigido pelo ex-integrante da *Batsheva Dance Company*, Shamel Pitts. O workshop focou nas ferramentas corporais apresentadas na proposta desenvolvida por Naharin.

A experiência proporcionou na descoberta de novas possibilidades criativas, a fim de desbloquear tensões corporais. Durante o workshop, nos foram apresentados os estímulos de forma gradativa, um deles foi a *lena*, localizada no centro do corpo na região do umbigo e do útero, sendo esta, responsável pela ativação de força e locomoção do movimento. A partir do comando vocal, a aula foi criando forma e corpo, sendo solicitadas variações de intensidade no movimento que se alteravam de 30% a 100% de energia.

Posso dizer que o *shake* surgiu na aula a partir de um comando, solicitando que nosso corpo chocalhasse como o movimento de uma cobra e o mesmo deveria acontecer entre as vértebras, como um eco. Na introdução do *float*, nos alertou que seu uso precisaria estar acompanhado de um sorriso, que nos daria a sensação de flutuação e deixaria o movimento mais leve.

Conforme os dias passavam a exigência aumentava. No terceiro dia, a aula iniciou com a explicação do *fufu*, localizada na região da perna como se fosse uma calda de sereia. Durante o treinamento, nos perguntou se estávamos sentindo dor e que deveríamos transformá-la em prazer, podendo ser comparado, tal movimento, com um alongamento. Além disso, nos afirmou que *gaga* é poético, pois segue o fluxo de energia que se faz presente no corpo e na alma. Neste dia, me pareceu que todo o treinamento estava criando vida dentro de nós, foi possível experienciar o movimento que nascia internamente e percorria as extremidades.

Permitiu encontrar movimentos que nunca havia escolhido, pois todos nasceram a partir da improvisação em dança. Além disso, percebo que existe certo mistério que permeia a linguagem, pois o seu aparecimento age de forma misteriosa. A cada instante está plastificando o que será transformado em introjeção do acontecimento, sua expressão sempre será uma relação simultânea entre sentir e difundir, em outras palavras, é preciso permitir mover-se a partir das faíscas que ocorrem na prática.

A partir dessa descrição, posso afirmar que o efeito do relacional é a cola que dá apoio para que as coisas possam aparecer na sua instância formal. Ele passa a agir como plataforma para que outras coisas aconteçam e viabilizar todas as possibilidades que coexistem no corpo, acessando camadas restritas que o *comum* se esconde. Entendo que na experiência *Gaga* você precisa estar antes de tudo disponível para brincar no seu *playground*.

Na descrição do vídeo *A rehearsal with Ohad Naharin* da Ópera de Paris, publicado em 28 de agosto de 2018. Naharin comenta sobre sua prática:

O estilo gaga está relacionado à minha pesquisa. Para mim, o estúdio de dança é um laboratório. Considero que o meu papel como coreógrafo não é criar passos, mas ajudar os bailarinos a ultrapassar a cada dia os limites do que lhes é familiar, ajudar os bailarinos na procura das suas linguagens em movimento, e sua maneira de conectar suas emoções, seus sentimentos, seus demônios e sua sensualidade para fazer disso uma forma. (A REHEARSAL WITH OHAD NAHARIN, 2018).

É evidente que o próprio ato da dança é antes de tudo uma questão de forma e de aparência, também é um fenômeno físico e um produto cultural o qual comporta formas de relações que são estabelecidas através da estruturação do movimento. Ela pode ser vista como um processo comportamental que gera conceitos e sentimentos, onde conseguimos criar uma forma de púlpito mantendo-nos atentos à extensão das sensações.

No livro *A vida do Espírito* (2009, p. 17) de Hannah Arendt, afirma que “nada que é à medida que aparece, existe no singular.” Posso relacionar com o aparecimento de movimentos durante o processo criativo, o pensamento reflexivo da questão gera uma

ação. Pois, tudo o que se manifesta no campo da aparência já foi estabelecido socialmente.

A aparência permite que tenhamos uma projeção universal do corpo com outros elementos, no contexto da *gaga* é a própria caixa de ferramenta. É como se criássemos um *playground* em que temos que aprender as regras e os códigos, e desabilitar de algumas técnicas corporais ou até mesmo do hábito. Eventualmente provoca uma ruptura violenta e muda a ordem das coisas.

Quando o indivíduo se distancia do entendimento das coisas que aparecem, ele se abre para um novo entendimento. As formas externas são diversas e organizam-se de forma simétrica, já no interior só são percebidas através de agitações. Como na definição de Portmann (*apud* ARENDT, 2009, p. 24) esse abalo da percepção seria uma “aparência inautêntica”, pois sua visibilidade é codependente de uma interferência e de uma violação na aparência. No caso da *gaga*, percebo que a magia acontece no rompimento da normalidade do sistema, no sentido da mecanização do corpo. Essa ação permite que o movimento entre em metamorfose.

Para atingir tal interação no corpo depende de uma escuta profunda e ampliação da consciência das sensações físicas, posto que, as instruções acontecem por meio de imagens que estimulam a imaginação. Em vez de focar no “o que” da forma do movimento *gaga* realça o “como”, cintilando uma série de qualidades e opções de mover.

Em contrapartida, durante a sua prática seu participante passa a questionar os hábitos e pensar a dança como estado de contemplação. Eventualmente só ocorre a partir do abandono de máscaras e do estímulo de novas proposições, como aponta Lapoujade (2017, p. 62), que é “preciso desfazer a trama desses hábitos sólidos para introduzir nele novas conexões, costurar novas peças que vão estendê-la e que fazem ramificações.” A solidificação desses hábitos influencia no processo de criação e torna um percurso difícil.

A proposta *Gaga* acontece por intermédio de linhas entrecruzadas. Todo o seu repertório é aproveitado, as



experiências se cruzam e dão origem em novas imagens. O processo de atualização acontece em camadas internas e externas ao mesmo tempo, de certa forma, é uma maneira de estruturarmos a experiência e trazer à tona a identidade criativa. Entendo que a materialização do movimento estará sempre um passo à frente da descrição verbal, pois, é preciso fazer da ação um ato reflexivo. Neste caso, a imaginação excitada nas aulas colabora no surgimento dessas imagens.

Nessa circunstância, o que torna interessante é a forma de como as provocações repercutem na resposta corporal. O hábito não é algo que se tem consciência, a menos que você seja excitado a pensar, mas em *Gaga* toda a pesquisa acontece por meio do acolhimento das rachaduras provocadas pelo tornado.

Então, retorno para a imagem do furacão. Na sua naturalidade ele causa enorme destruição por onde passa, sua formação se dá no encontro entre um centro de baixa pressão e elevação da temperatura das águas oceânicas, o qual aumenta sua evaporação. O vapor d'água, ao sofrer condensação libera calor, são os principais ingredientes na formação do furacão.

Na própria estrutura do furacão é perceptível a existência de um centro de circulação fechada, no qual os ventos sopram para dentro e em torno dele. Poeticamente associo sua formação com o contato da prática *Gaga*, pois todas as transformações que acontecem dentro existem uma ordem de estabilidade e tranquilidade, para assim, reverberar nas extremidades. É preciso rever alguns padrões já estudados e buscar outros modos de trabalho. Criar a possibilidade de algo que não esteja vinculado a nenhuma instância, encontrar outros jeitos de estudar e solucionar problemas que surgem ao longo do trabalho. *Gaga* a compreensão está no detalhe, na revelação das camadas e na potência que o corpo se transforma.

Percebo que existe uma relação contínua em termos de *ordem-caos*, só não conseguimos vê-la, mas podemos saboreá-la. A respeito disso, Naharin comenta sobre o interesse no caos como objeto de pesquisa:

Mesmo quando não está se movendo, o fluxo de informação no seu corpo. Ouvindo o seu batimento cardíaco enquanto o suor escorre, e enquanto a energia flui. Você sente a pele encostando na sua roupa. Tudo isso pode ser caótico porque é difícil de descrever. Então, isso é algo que me atrai na composição. (MOVE, 2020).

Naharin abala a percepção da dança por meio da linguagem corporal que entra em oposição com outras camadas. Mas, *será que essas rupturas também acontecem nas obras coreográficas de Naharin? E como essa forma criativa dialoga no corpo dos bailarinos?* No enquadramento coreográfico existe um conflito estrutural da coreografia que acontece na relação entre *forma-dinâmica, ordem-caos, música-dança e obra-espectador*. Ele utiliza com frequência dessa intenção, como se fossem, ao mesmo tempo, aliados e adversários.

Por exemplo, na obra *The Hole* de 2013 (Figura 4), o coreógrafo problematiza o processo de construção de significado e evoca o não sentido, noto que ele não destrói o significado, mas desestabiliza sua interpretação. No espetáculo, utiliza-se da linguagem corporal em oposição a outros elementos, pode ser visto como um espaço particular que possui seus próprios códigos.



**Figura 4:** Obra coreográfica *The Hole* (2013), de Ohad Naharin.

**Arquivo:** Gadi Dagon<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Imagem disponível em: <<https://www.timeout.com/israel/things-to-do/batsheva-dance-company-presents-the-hole-by-ohad-naharin>>. Publicada em 9 de dezembro de 2018.

A narrativa coletiva é apresentada através dos bailarinos, eles redefinem-se no espaço e persistem na fala sobre si e no encontro com todos os elementos. Nós somos efeito do uso linguístico, o sujeito existe fora disso enquanto personalidade e indivíduo, a linguagem nos atravessa em todas as camadas. Naharin possui uma força criativa e estética, a potência de seu trabalho está na descoberta de outros mundos.

No meio da dança a rota política é aberta quando oito bailarinos se direcionam ao centro do palco e deitam-se no chão. Enquanto isso, oito bailarinas com as mãos na boca em forma circular, esse gesto assemelha-se a imagem de um megafone. Elas estão posicionadas na parte externa do palco camufladas entre o público. No momento descrito, ambos os grupos iniciam uma contagem em dois idiomas: árabe e hebraico. As mulheres permanecem de pé e os homens começam a se contorcer no chão.

Conforme o ritmo da contagem aumenta os bailarinos se contorcem até virar o seu corpo, com os punhos fechados começam a esmurrar o chão. De acordo com Ruth Eshel<sup>16</sup> (2013), toda essa ação emana um olhar espiritual e pode ser comparada com a chamada de um *muezim* para a oração. A linguagem de movimento chama atenção, pois ela entra em contraste com a fala.

Em *The Role* o coreógrafo utiliza-se da linguagem corporal em oposição a outros elementos, pode ser visto como um espaço particular que possui seus próprios códigos. A narrativa coletiva é apresentada através dos bailarinos, eles redefinem-se no espaço e persistem na fala sobre si e no encontro com todos os elementos. Nós somos efeito do uso linguístico, o sujeito existe fora disso enquanto personalidade e indivíduo, a linguagem nos atravessa em todas as camadas.

A tensão sugerida pelo coreógrafo promove um falar sistêmico que fala a partir de um personagem. Em outras palavras, os bailarinos durante o ato não se apresentam como personagens de si, mas como agentes de enunciação. Criam no palco um lugar propício a reflexões de forças discursivas. A tensão estabelecida na

---

<sup>16</sup> Disponível em <<https://www.haaretz.com/israel-news/culture/.premium-batshevas-naharin-stays-fresh-with-the-hole-1.5237440>>.

fala entre os dois idiomas não pertence somente ao elenco, mas ao coletivo o qual demonstra uma ancestralidade cultural e social do agora.

A respeito disso, Ohad Naharin explica quanto à influência disso no seu trabalho, “não se trata de expressar minha opinião política. Trata-se da pesquisa da composição. É a pesquisa para encontrar a tensão correta entre todos os elementos, textura, dinâmica, volume e delicadeza.” (MOVE, 2020). Mesmo que o coreógrafo não tenha deixado explícito sobre a influência, é de referir que durante o processo criativo ideias políticas podem surgir ainda que não exista intenção.

Utilizando o termo apresentado por Hans-Thies Lehmann (2017, p. 248), no livro *Teatro pós-dramático*, esse choque desencadeiam uma perturbação linguística o qual denomina de *poética teatral da perturbação*, pois a própria linguagem entra em conflito. No contexto coreográfico essa perturbação está presente na relação entre a fala e o corpo.

Nesse sentido, o ser e o significado entram em conflito, ou seja, não conseguem estabelecer um significado imediato. Pois, algo é sugerido e exposto, porém coexiste na própria configuração estética um obstáculo na sua leitura. Isso afeta diretamente a compreensão da obra, ao ponto de nos levar a descoberta de sentidos contraditórios, essa tecitura possui fios soltos onde já estão amarrados ao longo do processo. A potência disso é estabelecida na dinâmica do uso da linguagem.

Naharin costura tensões já concebidas durante o processo criativo que são reveladas através de camadas já estruturadas. Seu entendimento atravessa a composição da fala e do corpo gerando uma ruptura, contudo, é evidente que existe uma estrutura que expressa algo e comunica. Essa quebra no significado nos impacta, pois ela nos confronta a refletir sobre o cotidiano e nos aproxima da visão do acontecimento.

Na cena em questão a ruptura está no acontecimento entre a repetição do árabe e hebraico, mas só é percebido por que existe uma estrutura e a clarificação do significado é a pulsão no interior dessa estrutura. Apoiado nisso, utilizo o termo *chora* citado por

Lehmann (2017), sendo a infraestrutura oculta da linguagem, em outras palavras, é o que escapa do significado.

A existência da *chora* se dá pela relação entre público e obra, auxilia na projeção e ampliação de outros entendimentos. Em *The Hole*, o coreógrafo problematiza o processo de construção do significado e evoca o não sentido, ele não destrói o significado, mas desestabiliza sua interpretação. Nesse sentido, a obra passa a ser vista como uma *chora-grafia* (LEHMANN, 2017, 247), sendo a “desconstrução do discurso centrado no sentido de invenção de um espaço que subtrai à lei do *télos* e da unidade.” Agindo diretamente na dessemantização da linguagem.

Nessa perspectiva, sua realização enquanto desconstrução da linguagem transforma e multiplica o sentido, ela não faz a “desagregação do sentido não é por sua vez destruída de sentido. Ela parodia.”<sup>17</sup> Contudo, não é um ato arbitrário é tecnicamente necessária, por exemplo, caso você perceba que pode utilizar uma palavra de outra maneira é necessário percebê-la primeiro, desde modo é viável criar variantes e proporcionar uma experiência similar no público.

Vale salientar que sem a construção de um mundo social não existe um significado, o qual a interpretação dos acontecimentos é dependente. Nas peças de Naharin é perceptível a coexistência de *choques* presente nas camadas da cena, fazendo com que o público se questione. Lapoujade (2017) em seu livro *William James, a Construção da Experiência*, cita que esses *choques* se dão a partir dos acontecimentos, o qual a denomina de *experiência pura*, como algo que nos obriga a afirmar a coisa sendo exterior à nossa percepção. Isto é, algo puramente imperceptível.

Essa *experiência pura*, trata-se da relação do sujeito com o mundo. Os acontecimentos são gerados a partir de outros acontecimentos, os quais se chocam e criam outras imagens. Com isso, é possível criar interpretações distintas nesse entrelaçamento. Mas, *como esses choques articulam-se em The Hole?* Pressuponho que o conflito territorial provocado pelo idioma seja o *choque* provocado durante o acontecimento do ato. O conflito se

---

<sup>17</sup> *Ibidem.*

torna o mediador entre o público e a obra, pois deságua questões reflexivas e torna-se um projeto político onde o sentido tradicional e social é deslocado no assunto da peça.

A sensação de tensão retoma o conflito como se fosse um filtro que é absorvido no corpo dos bailarinos, eles mediam o atravessamento político ao público. Aquele espaço toma outras proporções passa a ser reconhecido como o *buraco dos acontecimentos*. O conflito não é mais entre os bailarinos, mas passa a ser diretamente na relação entre o espectador e a obra. Desse modo, a recepção da obra mostra-se de forma dinâmica alargando um saber *corporal-sensorial*.

Vale destacar que a dança abre espaço para associações, é no seu processo receptivo que é revelada uma “finitude e a falibilidade do saber quanto a infinitude do nosso não-saber.” (BRANDSTETTER, 2012, p. 107). Movimentos do cotidiano quando utilizados em cena, podem trazer alteração no seu entendimento, nesse sentido, o próprio hábito é questionado. A dança e coreografia projetada no palco configuram um saber, a qual a autora comenta:

Dança e coreografia, enquanto movimento corporal no espaço e no tempo, configuram um saber situacional: a orientação cinestésica do corpo, seu equilíbrio, sua posição, sua dinâmica; a orientação no espaço e a estruturação do tempo em processos rítmicos e as configurações corporais no encontro em movimento com o outro. Entretanto, nem este saber cinestésico da dança nem as pesquisas científicas sobre a dança podem ser diretamente aplicadas ou traduzidas em uma prática. Mas este ponto é exatamente seu ponto político. (BRANDSTETTER, 2012, p. 109-110).

A dança de Ohad Naharin, consegue implicar em interrupções e perturbações que impactam o seu público. O movimento indica rotas abstratas que revelam camadas entorpecidas pelo hábito, com isso, expande o campo de interpretação em suas coreografias. A dança é mediadora entre forma e conteúdo, como comenta Poschmann (1997, p. 04), “Visto que, ela provoca a produção de sentido através de um processo semiótico que em primeiro lugar, constrói o “conteúdo” e, simultaneamente, torna perceptível, através de um movimento autorreflexivo, as condições da sua própria existência.” Naharin

utiliza-se de modos estéticos e agência na articulação e transformação de potência que florescem no diálogo com a obra.

Os bailarinos de Naharin articulam essas imagens, não apenas as executam, mas a vivenciam tornando sua dança uma manifestação de significados por meio do movimento. Cria-se passagens dentro da coreografia direcionando seu intérprete para a origem do movimento e não para a aparência, permite que investiguem seus próprios hábitos. Como Katan (2016, p. 18) explica:

A articulação do movimento sempre envolve um novo reconhecimento pela familiaridade, mesmo quando essa familiaridade está implícita. Conseqüentemente, enquanto dançam, os dançarinos não articulam apenas movimentos, eles articulam seu ato de compreensão física. (KATAN, 2016, p. 18).

Entendo que essa articulação não se dá apenas no desenvolvimento de significados, mas existe uma incorporação do significado dentro da dança. Os bailarinos possuem corpos sociais e biológicos, os quais compartilham experiências particulares de dança no aqui e agora, aglutinam no campo da compreensão suas técnicas físicas como sugestão para resolver desafios que materializam durante o processo criativo.

*Gaga* como pesquisa de movimento enfatiza na pesquisa por articulações em camadas restritas, dá acesso a reflexão entre mente e corpo. Permite que se extraia algo novo do movimento mesmo que seja familiar, ela quebra com suposições já concebíveis. Como Naharin comenta, “Eles têm ferramentas que outros dançarinos não têm.” (MOVE, 2020), isto ocorre, porque tomam consciência de suas fraquezas de lugares atrofiados no corpo e a partir do treinamento da *gaga* buscam colapsar e potencializar em movimento. Transformam-se em dançarinos mais sensuais, perigosos, misteriosos e bonitos.

Dentro desse fluxo criativo brevemente se cristaliza e projeta-se na experiência do sentir, seu conceito já está na ação, na performance. A partir disso, posso empregar o termo *agenciamento* de Erin Manning (2016), estaria empregado no sentido de focalizar nas coisas como forma de legitimar e revelar

algo maior. O *agenciamento* é a força que provoca a mudança que está em acontecimento e atravessa o indivíduo. Posso interpretá-lo como uma ideia que é relevada no ato da dança e corresponde aquela ideia que cola e persevera e impulsiona tal desejo, o qual perseverou no movimento.

Tudo o que acontece no sentido material, também acontece a partir de uma concepção de corpo dotado de sentidos. O corpo é o aparato sensorial, é a unidade mínima para a experiência no mundo, nesse caso, Mannig (2016) define esta relação de *gesto menor*. Diz respeito as bordas da percepção, o corpo passa pelo sentir, perceber e o experienciar. Atingimos certo nível de racionalidade, porque antes nos permitimos afetar pelo menor a magia acontece na relação em não transformar as imagens, mas em criar metáforas a partir delas. Como Manning (2016, p. 11) explica:

O gesto menor é o ativador, o portador, o agenciamento que traça o evento. Ele move o não-consciente à consciência, torna sensível o indizível no dizível, faz ressoar efeitos do campo que estariam de outro modo encobertos na experiência. Ele é a força-direta capaz de conduzir a tonalidade afetiva que ressoa no não-consciente e articulá-la, margeando-a por dentro da consciência, em novos modos de existência. (MANNING, 2016, p. 11).

O *gesto menor* conduz o acontecimento para outras extremidades e permite que o maior se manifeste e o desconhecido seja revelado. Consente olhar para algo anterior a formação da palavra, por exemplo. Leva o corpo para um estado de liberdade, a *gaga* não adere o modo opressor de modular o movimento no corpo, ela atua na sua condução como um *playground*. O sentido de liberdade para Manning (2016, p. 27), pondera que ela “é o modo como o acontecimento se expressa em seu acontecer próprio.” Viabiliza condições é força que desencadeia possibilidades criativas, talvez possa ser compreendida como uma sensação interior de conhecer a si mesmo que agencia reflexões personificadas.

Posso usar o exemplo de Naharin, “Você pode explicar o pôr do sol para uma pessoa cega? Ou contar um sonho sem arruiná-lo?” (MOVE, 2020) Compreendo que as ideias surgem para ajudar



o desenvolvimento do processo, mas algumas relações são difíceis de defini-las, elas simplesmente acontecem, se materializam e corrompem a normalidade das coisas. Para mim, a magia que envolve o entendimento da *gaga* está no indizível, no *comum*, no mínimo, no algo que não cabe em palavras. Talvez nesse sentido que o artista não defina a sua linguagem como uma técnica. *Gaga* não se enquadra e não se limita numa categoria definida, como a artista Meredith Monk descreve:

É estranho que essas técnicas tenham sido codificadas. Na verdade, às vezes me pergunto sobre isso porque acho que quando as coisas são codificadas ou nomeadas, então algo morre. Eu sinto que a arte realmente trabalha com o inominável. Assim que você nomeia, o mistério se perde. (2009, p. 37 *apud* HOGSTAD, 2015, p. 05-06).

Entendo que a técnica seja apenas um meio de acessar a compreensão do movimento, mas o treinamento diário de *Gaga* melhora as habilidades físicas e o reconhecimento delas, como forma de reorganização corporal. Toda investigação acontece individualmente, como uma brincadeira ativa a criatividade.

Em contrapartida, considero a prática *gaga* sendo uma tecnicidade. Nela existe uma relação que transborda, que ultrapassa camadas interpretativas. Nesse espaço o indizível pode sentir, mas não existe uma definição clara como Manning (2016, p. 47) descreve, “A tecnicidade seria a experiência de como a obra se abre para o seu potencial, para o seu mais-que. A tecnicidade é essa qualidade indizível do mais-que – é possível senti-la, mas é difícil articulá-la em linguagem.” Ela é o composto que preserva a técnica e ao mesmo tempo se molda, toda técnica tem sua tecnicidade. Pois é difícil falar do indizível que ocorre nessa potência.

O nosso corpo é formado por técnicas, por exemplo, caminhar, correr, pular, falar etc., são técnicas que compõe a nossa existência. No treinamento consistente utilizamos nossos hábitos para aproximar do que desejamos alcançar, as técnicas funcionam como artifício para chegar mais perto do que almejamos. Quando o indivíduo se fecha nesse sistema é difícil que a novidade apareça. Independente de cada treinamento recebido ao longo da jornada, o

corpo é semelhante apto para ir além de seus limites familiares. O que Naharin estabelece no seu vocabulário é a criação de um meio em acessar a pesquisa corporal em relação com o estar no mundo, como explica:

Não importa o nosso treinamento, devemos sempre enfrentar a mesma força, a gravidade e como você lida com isso. Se alguém é muito coordenado e deslocado ou tem uma técnica de dança muito boa, isso é uma vantagem. Então, o que estou tentando fazer é dar-lhes as chaves para abrir esses tesouros que estão aí, porque são talentos, apaixonados, imaginativos e aproveite sua riqueza. E enquanto o fazemos, esquecemos a escola e os estilos. (A REHEARSAL WITH OHAD NAHARIN, 2018).

Não se trata em transformar o corpo em apenas uma execução de movimento, mas em ter o discernimento em desapegar dos hábitos e saber ser afetado por ele. Pois, a *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 devir e sujeito a redefinições constantes, não é constituída como na tradição da dança em um vocabulário determinado. Mas, um dicionário, cuja escrita nunca aspira terminar e os termos são um convite para uma leitura subjetiva, uma plataforma de crescimento permanente com organização corporal que varia ao longo do processo. Considero o acolhimento da expansão perceptiva, o qual tais intenções estéticas influenciam na forma de mover.

O contato com a prática promove um diálogo contínuo entre partes interconectadas, entre o meu corpo e o ambiente. Porém, reconheço que seja um engajamento contínuo que enriquece incomensuravelmente habilidades individuais e a capacidade criativa. Pois, *Gaga* proporciona a facilidade de apropriação de tamanho, velocidade, textura, flexibilidade e intensidade, sendo possível mapear o corpo e atravessar dimensões e a extensão do eufemismo ao exagero em instante.

## Referência

ARENDDT, Hannah 1906. *A vida do Espírito*. 10ª edição. São Paulo: Civilização brasileira, 2009.

BATSHEVA DANCE COMPANY. Disponível em: <<https://batsheva.co.il/he/home/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2023.

BRANDSTETTER, Gabriele. *Dança como cena-grafia do saber*. Tradução de Stephan Baumgärtel. Urdimento, nº 19, novembro de 2012.

CANELAS, Luciana. *A que sabe um morango?* Disponível em <<https://www.publico.pt/1999/03/05/jornal/a-que-sabe-um-morango-130437>>. Revista Público, acesso em: 05 de março de 1999.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: Ensaio sobre a Revolução no século XXI*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017.

DEMAIZIÉRE, Thierry; TEURLAI, Alban. *MOVE: O mundo da dança*. Colorido, NTSC, legendado, episódio 2, 47 minutos. França: Netflix, 2020.

ESHEL, Ruth. *With New Dance, Batsheva's Naharin Lives Up to Expectations*. Acesso em <<https://www.haaretz.com/israel-news/culture/.premium-batshevas-naharin-stays-fresh-withthe-hole-1.5237440>> . Apr. 09, 2013.

GAGA. Disponível em: < <https://www.gagapeople.com/en/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2023.

GAGA.PEOPLE.DANCERS. Disponível em: <<https://www.instagram.com/gaga.people.dancers/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2023.

GALLILI, Deborah Friends. *Going Gaga: My Intro to Dance Classes*. Israel: 2008. Disponível em: <<https://www.danceinisrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gaga-dance/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. *Gaga: Ohad Naharin's Movement Language, in His Own Words*. Dance in Israel: 2008. Disponível em: <<https://www.danceinisrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharins-movement-language-in-his-own-words/>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2008.

HEYMANN, Tomer. *Gaga: O amor pela dança*. Colorido, NTSC, legendado, 1 hora e 43 minutos. Paris: Icarus Films, 2017.

HOGSTAD, Ine Terese. *Finding Layers in the Gaga Movement Language: A study of Lived Experience of the Gaga Movement Language in the Dancing Community Gaga/people at the Suzanne Dellal Center, Tel Aviv*. Norway, 2015. 71f. Master thesis dance studies. Department of Music, Dance studies, Norwegian University of Science and Technology Faculty of Humanities, Norway, 2015.

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 existências mínimas*. Tradução Hotencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Orfeu Negro. 2017.

MANNING, Erin. *O gesto menor*. Durham: Duke UP, 2016.

OPÉRA NATIONAL DE PARIS. *A rehearsal with Ohad Naharin*. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=FSXsV5mGB\\_8&t=155s](https://www.youtube.com/watch?v=FSXsV5mGB_8&t=155s)>. Colorido, legendado, 5 minutos, 2018.

POSCHMANN, Gerda. *O texto teatral e o teatro fundamentado no texto*. Tradução de Stephan Baumgärtel. Capítulo 2.1 do livro: *Der nicht mehr dramatische Theater text: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

WHITEHEAD, Alfred. *Modos de pensamento*. Tradução de Joaquin Xirau. Argentina: Bs. As. Editor Losada, 1944.

Recebido em 02-11-2022.  
Aprovado em 15-03-2023.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN  
UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança