

TRANSMISSIBILIDADE NAS ARTES DA CENA EM UM MUNDO EM RUÍNAS: FRANÇOISE DUPUY, BECKETT E BOWIE¹

Veronica Fabrini²

Universidade Estadual de Campinas

 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.11992

¹ A pesquisa da qual esse ensaio é um dos resultados contou com o apoio do FAEPEX, Unicamp.

² Atriz e encenadora, diretora da Boa Companhia por 25 anos, é professora livre docente do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP.

 vefabrini@unicamp.br

 orcid.org/0000-0001-7853-895X

 lattes.cnpq.br/2293069430569435

Transmissibilidade nas Artes da Cena em um mundo em ruínas: Françoise Dupuy, Beckett e Bowie

Resumo: Este ensaio-memorial, organizado em seis movimentos, discute a transmissibilidade em Artes da Cena abordando a dança e o teatro, considerando corpo, linguagem e imaginário. O primeiro e segundo movimentos estabelecem a dimensão ética implicada no ato de transmitir e a dimensão política da presença, característica fundamental da área, especialmente relevante no contemporâneo. O terceiro e o quarto movimento, abordam a transmissibilidade na dança e no teatro, a partir de um desafio de criação: criar uma pequena obra cênica seguindo o rastro da poética de Françoise Dupuy (1925-2022) através de sua discipula e minha parceira de criação, Isabelle Dufau. O quinto e sexto movimento abarcam a criação em si, garimpando os modos de transmissão apontados, finalizando com o texto-roteiro cênico.

Palavras-chave: Transmissibilidade; Dança; Teatro; Corpo; Presença.

Transmissibility in performing arts in a world in ruins: Françoise Dupuy, Beckett and Bowie

Abstract: This essay-memoir, organized into six movements, discusses transmissibility in the performing arts, addressing dance and theatre, considering body, language, and the imaginary. The first and second movements establish the ethical dimension implied in the act of transmitting, and the political dimension of presence, a fundamental characteristic of the area, especially relevant in the contemporary world. The third and fourth movements address transmissibility in dance and theatre, starting from a creative challenge: to create a small scenic work following the poetics of Françoise Dupuy (1925-2022) through her disciple and my creative partner, Isabelle Dufau. The fifth and sixth movements encompass the creation itself, exploring the modes of transmission indicated, ending with the scenic script.

Keywords: Transmissibility; Dance; Theatre; Body; Presence.

Transmissibilidad en las artes escénicas en un mundo en ruínas: Françoise Dupuy, Beckett y Bowie

Resumen: Este ensayo-memoria, organizado en seis partes, aborda la transmissibilidad en las artes escénicas, centrándose en la danza y el teatro, y considerando el cuerpo, el lenguaje y el imaginario. Las dos primeras partes establecen la dimensión ética implícita en el acto de transmitir y la dimensión política de la presencia, característica fundamental del ámbito, especialmente relevante en el mundo contemporáneo. La tercera y la cuarta parte tratan la transmissibilidad en la danza y el teatro, partiendo de un reto creativo: crear una pequeña obra escénica siguiendo la poética de Françoise Dupuy (1925-2022) a través de su discipula y compañera creativa, Isabelle Dufau. La quinta y la sexta parte abarcan la creación misma, explorando los modos de transmisión indicados, y culminan con el guion escénico.

Palabras clave: Transmissibilidad; Danza; Teatro; Cuerpo; Presencia.

Françoise Dupuy, Beckett e Bowie

Dedico esse breve ensaio a todo/as meus professores/as cujas vozes ainda reverberam em meu corpo.

1 Imaginando distopias: humus x chips

Em meio aos arrepios e palpitações provocados pelo avanço vertiginoso da inteligência artificial, das realidades virtuais, dos robôs humanoides e de drones compondo imagens espetaculares na imensa tela do céu, ou destruindo cidades e povos, me sobrevém o impulso enantiodrômico³ — aquele que nos faz correr para o oposto, e, arrisco afirmar que as artes da presença, como a dança e o teatro, são refúgios, nichos de preservação daquilo que até o antropoceno costumávamos chamar de humano. Dança e Teatro como tesouros que guardarão as tecnologias do corpo e do convívio — tecnologias da presença.

Imagine uma realidade distópica na qual pequenos grupos anônimos e apaixonados, talvez em terrenos baldios, talvez em subsolos ou algum bosque sobrevivente, se reúnam para fazer ou para assistir uma peça de teatro, de dança ... ao vivo, em *carne e osso*. Ao findar a sessão, talvez depois do breve transe dos aplausos, esse pequeno grupo, artistas e público, relembrem desse sabor/saber tão profundamente humano. Oxalá esse evento secreto e sagrado (transgressor dessa distopia tecnocrática) insufla a ambos uma boa dose de vida. Eram só corpos humanos frente a outros corpos humanos. Mas algo além acontecia, pois o teatro é o lugar da aparição dos fantasmas, dos encantados, lugar onde forças anímicas tomam forma.

O antropoceno⁴, era geológica caracterizada pelo impacto devastador das atividades humanas no planeta, condena o humano ao aspecto destruidor, horrendo, comedor de mundos. Não há dúvidas sobre isso. Várias vezes por dia,

³ Essa palavra estranha vem do grego antigo combinando duas palavras, *enantios*, indicando oposição, e *dromos*, que tem o sentido de um lugar para movimento, como em autódromo, por exemplo. Esse conceito-imagem é criado pelo filósofo pré-socrático Heráclito, amante do movimento e das oposições, e de certa maneira condensa sua visão de fluxo e da dinâmica entre opostos. C.G. Jung retoma esse conceito como chave de nossas dinâmicas psíquicas.

⁴ Lá se vão 26 anos desde que o termo fez sua entrada-denúncia nos anos 2000, pelas vozes dos cientistas Paul Crutzen (químico) e Eugene Stoermer (ecólogo), alertando que as atividades humanas haviam alcançado tal magnitude que se fazia necessário um novo termo geológico.

dia após dia, guerra após guerra, me envergonho de ser dessa espécie nefasta, brutal. Mas, sou um ser do teatro e tenho que ativar a percepção para as contradições, conflitos e contextos. Então, refaço a frase: o capitaloceno, era geológica moldada pela aventura fálica, patriarcal e capitalista, comendo a Terra e os *terrano*s⁵. Terranos é como Ailton Krenak (2018) se refere aos humanos que não perderam a conexão com a terra, reconfigurando o campo do domínio social do “seleto clube dos humanos”, para os terráqueos, aqueles que se recusam a separação entre Natureza e Humanidade e a brutal vertigem destruidora do antropo-capitalo-ceno.

Mas, há humanos que ainda são húmus, “não *Homo*, nem *antropos*”, (Haraway, 2023, p. 113). Nos cabe ser húmus fértil, seres refeitos em composição multiespécie, habitantes do Chthuloceno — uma “terceira estória necessária”, daqueles que resistem ao chamado apocalíptico dos dramas dominantes do Antropoceno e do Capitaloceno, afinal “as ações de seres humanos reais e situados importam”, pois “as atuações principais não estão restritas aos jogadores grandes-demais do Capitalismo e do Antropos, que incitam estranhos pânicos apocalípticos e denúncias desengajadas, em vez de práticas atentas de pensamento, amor, fúria e cuidados” (*Ibidem*, p. 114). Nos resta, *terrano*s feitos do húmus da terra, seguir criando nas ruínas.

Certa vez, me disse o dramaturgo e diretor João da Neves (meu guia, agora morando junto às estrelas), que o teatro é como as baratas — nem um desastre nuclear consegue dar fim. Sou professora de teatro há mais de 30 anos. Não deixo de me impressionar, quer nas provas de aptidão, quer no número quase nulo de evasão, como há tantas pessoas que queiram estudar, fazer teatro! Esse pequeno ensaio parte dessas imagens iniciais que desenham uma paisagem de ruínas, na qual o teatro insiste porque o humano resiste. E a forma que fundamenta essa insistência, essa resistência, tem a ver com sua forma de transmissibilidade.

⁵ Referência ao modo como Ailton Krenak (2018) se refere aos humanos, como os *terrano*s, reconfigurando o campo do domínio social do “seleto clube dos humanos”, para os terráqueos, aqueles que se recusam a separação entre Natureza e Humanidade e a brutal vertigem destruidora do antropoceno..

2 Lui, respeita Januário/ Lui, respeita Januário

Lui, tu pode ser famoso, mas seu pai é mais tihoso
E com ele ninguém vai, Lui, Lui
*Respeita os oito baixo do seu pai.*⁶

Figura 1 – Januário, pai de Luiz Gonzaga, com sua sanfona de oito baixos



Fonte: <https://blogdoims.com.br/luiz-e-januario-de-filho-para-pai-por-carlos-sandroni/>

⁶*Respeita Januário*, é um baião de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, de 1950, gravado pela RCA-Victor, RJ. A letra conta a história do filho que volta famoso pra sua cidade natal, contando vantagem e com muito dinheiro, mas que deve respeito total e honras a simplicidade daquele que tudo lhe “transmitiu”.

Transmitir o quê? Antes de pensarmos em “o que” ou mesmo em formas de transmissibilidades, me entusiasma pensar em “para que”, pois, essa pergunta gera movimento, um movimento de andar para trás antes de avançar. De escutar o tempo, de ativar a parte de trás do corpo, de honrar a terra batida que fez a estrada por onde caminhamos. Pode parecer uma colocação trivial — mas especialmente nesse momento histórico, não é. Talvez estejamos tão imersos nos próprios enredos acadêmicos e aflitos com os gráficos do Google Acadêmico, que o óbvio pode parecer um susto. Qualquer professor nascido no século passado e formado com e por bases analógicas (que é o modo de operar da linguagem poética), humanas, no confronto com um mundo material, áspero, com emoções reais, talvez sinta o peso da urgência desse tema. Quando nossos/as alunos/as estão cada vez mais enredados pela vida digital, pela lógica dos algoritmos, pelo mais novo modelo de qualquer coisa que seja, pelas emoções petrificadas e estéreis dos emojis, deprimidos, ansiosos, hipnotizados pela velocidade e excesso de imagens num *scrolling* infinito que mistura genocídio e gatinhos tocando piano, a transmissibilidade passa a ser algo além de uma discussão da nossa “área”. É quando a “nossa área” se investe de sua potência política, de sua responsabilidade ética na preservação do humano-terrano-húmus. Comprometer-se numa abordagem de transmissão é um ato ético.

6

A transmissibilidade nas artes da cena - ou artes da *presença* – se dá por meio da presença. Parece óbvio, mas tal obviedade vem se tornando a cada dia mais turva, afundando no *demodê* passado analógico e que parece não pertencer mais a esse mundo. Para nós, artistas da cena, a substituição do modo analógico (aberto, gerador) pela digitalização do mundo — o “zero ou um” — assim como o desprezo pela presença (a ponto de a presença ser um incômodo, causar desconforto) é uma ameaça de extinção. Nada mais antagônico do que a solidão deslizando na superfície lisa do *black-mirror* e o suor coletivo da sala de ensaio, ou o momento da roda, onde de mãos dadas gritávamos “merda!” antes de entrar em cena. Se aprendia “com os mais velhos”, se criava conversando e transformando o já criado. Existe na questão da transmissibilidade o desejo de criar junto, a partir de, em diálogo com. Há no impulso da transmissibilidade um impulso amoroso de compartilhar algo que foi

importante, forte, transformador, pois se gostamos juntos de alguma coisa, esse gostar é potencializado. Admirar junto é mais do que somar, é multiplicar. Há também o desejo de “conversar” com artistas que nos inspiram, de conversar com o tempo e o lugar de onde vieram. Rita Lee dizia que ela não *sofria* influência. Que ela *gozava* influências. O desejo de olhar para trás, de conversar com quem já trilhou caminhos similares — ou caminhos que de tão diferentes nos seduzem exatamente pela diferença, nos traz a companhia de bons fantasmas, nos dá a segurança de algo sólido na realidade líquida, enxurrada mutante que nos arrasta para um abismo.

Conviver com os mestres. Era assim que se fazia. E cada vez menos. Nosso saber não cabe nas bibliografias, nos links, nos pdfs, nos QR-codes. Difícil demais contabiliza-lo nos rankings das redes. Sim, pode-se falar bem e bonito sobre as artes da presença, sobre a dança, o teatro, a performance. Pode-se tecer brilhantes análises, elegantes e inteligentes ensaios. Mas quem faz? Quem passa a diante esse conhecimento tão singular? Precisamos de corpos, de pessoas — precisamos de vidas ao vivo. Presentes. Ainda que seja para evocar os mortos. Aliás, essa é uma das funções dessa misteriosa e ancestral arte: dar presença a quem não está mais presente, razão pela qual se faz necessário *ampliar a presença*, ter uma presença potencializada. Não a *sua*, mas um outro tipo de presença que abre espaço para os fantasmas, para tudo aquilo que não está. E isso inclui desde os seres ficcionais como personagens e outros encantados, quanto nossos mestres que já se foram, mas que nossos corpos em cena, nossa musculatura se lembra. Sentir que se tem uma herança que te sustenta, não para reproduzi-la, ou conservá-la, ou repeti-la, mas como companheira. Sentir o corpo como arquivo não só da própria história, mas de outras que também passaram por ali. Esses arquivos acionam personagens, personagens antiquíssimos, alguns com mais de dois mil anos já encarnados por incontáveis e diversos corpos, das mais diversas formas, nos mais diversos lugares. Acionam também personagens e danças futuras, jamais pensadas, inusitadas — porque o tempo é uma espiral. E na Natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.

3 Winnie: como eram mesmo aqueles versos extraordinários? ⁷

Quando se trata do teatro, outras camadas começam a se tecer ao redor do corpo no contexto da transmissibilidade. Camadas mais invisíveis, camadas que convocam a dimensão do imaginário. Afinal, uma personagem existe em duas dimensões, uma encarnada, pessoal, criada pela singularidade de um corpo-alma, e outra transpessoal, herdeira tanto da subjetividade de seu/sua autor/a, quanto de forças arquetípicas. Winnie, personagem de Samuel Beckett, em *Dias Felizes* (1973), é uma mulher com “cerca de 50 anos, restos de beleza. De preferência loura. Um tudo nada gorducha. Braços e espáduas nuas. Decotada. Colar de pérolas” (p.35) Ao ler a descrição, já somos visitados por uma infinidade de imagens. Winnie passa a ser um espectro, um fantasma, uma habitante de um outro lugar, com tantas formas e gestos quantas forem as mentes a imaginá-la. A frase de Winnie que abre esse movimento, “como eram mesmo aqueles versos extraordinários?” (sendo o adjetivo intercambiável entre extraordinários, maravilhosos, admiráveis, inesquecíveis, sublimes, imortais) (p. 38, 40-41, 56, 74, 80, 82) é repetida diversas vezes por ela durante a peça. Winnie está sempre querendo lembrar de um texto, um poema, uma canção, sempre buscando encontrar o fio perdido das transmissões.

8

Coube a mim, aceitar o desafio de encarnar Winnie, num excêntrico mosaico entre o texto de Beckett e *Space Oddity*, de David Bowie, costurados e encarnados na materialidade de corpos em cena pelo o legado de Françoise Dupuy, trazido pela minha companheira de criação, Isabelle Dufau. Em tempo: em *Space Oddity*, o personagem Major Tom, astronauta, perde o contato com a base na Terra. A transmissão é cortada: “Ground Control to Major Tom / Your circuit's dead, there's something wrong/ Can you hear me, Major Tom? / Can you hear me, Major Tom? / Can you hear me, Major Tom? Can you”.⁸

Nos dois últimos movimentos, como um breve memorial, reúno uma reflexão abordando como as ideias de transmissibilidade defendidas até aqui

⁷ Texto da personagem Winnie, em *Dias Felizes* (1973), de Samuel Beckett, repetido várias vezes com pequenas variações. A peça foi escrita em 1960, com estreia em Paris em 1963, com direção de Roger Blin e a presença de Beckett em praticamente todos os ensaios.

⁸ David Bowie compõe essa canção inspirado pelo filme *2001 Odisséia no Espaço*, de Kubrik. É essa canção que vai lançá-lo, numa sinergia com a viagem da Apolo à Lua.

encontram fluxo na prática criativa. Começamos pelo corpo, por um modo particular e belo de transmissibilidade que chegou até mim pela minha parceira de cena, a dançarina Isabelle Dufau, herdeira do legado desta grande artista da dança, Françoise Dupuy. Em seu artigo *Transmitir o in-tangível (Transmettre l'in-tangible)* Isabelle Dufau (2019) tece uma delicada reflexão sobre os desafios de transmissão do patrimônio imaterial da dança. A pesquisadora e dançarina tem esse saber cuidadosamente construído em seu corpo-alma, ao longo de anos, junto ao casal pioneiro da dança moderna francesa, Françoise e Dominique Dupuy. Isabelle foi aluna de Françoise em sua formação no Mas de la Danse, tornando sua assistente pedagógica a partir de 2008.

Por sua vez, Françoise nos dá uma pista de um de seus modos de transmissão:

Quando dou aulas hoje em dia, costumo cantar em vez de falar; prefiro cantar. É algo natural para mim, e percebo que minha conexão com os alunos — ou melhor, com os estudantes de dança — é mais genuína e autêntica. É o ritmo que dá expressão à dança.⁹

9

Vamos percorrer essa estrada um pouco mais para trás, para apreciar o conhecimento caminhando de corpos em corpos, gerações a gerações. Como ondas, uma após a outra, cada uma diferente da anterior, há um tipo precioso de conhecimento que se transmite nos estúdios, nos encontros, nos convívios. Como o som de um tambor, ele se propaga como o som no espaço, reverberando em corpos através dos tempos. Vamos seguir uma onda que nos leva ao começo do século passado, quando artistas da cena buscavam um sentido de totalidade da obra cênica, dissolvendo as fronteiras entre dança e teatro, movidos por um profundo sentido do ritmo como o organizador da cena (da vida).

⁹ Entrevista de Françoise Dupuy extraída do filme-documentário *Passage* (2017, 52 min.)* – dirigido por Natacha Zervas e Marie-Noëlle Battesti – editado pela Hop Musical para fins educativos durante as comemorações do centenário de nascimento de Françoise Dupuy (1925-2022). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GBR35MM6rfk>. Acesso 15. fev. 2026. No original: *Quand je donne un cours souvent maintenant je chante u lie de parlez, je préfère chante, c'est ça me vient et je trouve que j'ai l'impression que mon rapport avec les stagiaires enfin les élèves que sont là des danseurs est plus véridique est plus exact. C'est le rythme qui donne expression à la danse.* (tradução nossa).

4 Winnie: (...) canta. (pausa). Canta tua velha canção, Winnie.

Françoise: C'est le rythme qui donne expression à la danse

(É o ritmo que dá expressão à dança.)

No começo do século XX, Dalcroze encontra Appia em Hellerau, a primeira cidade-jardim da Alemanha. Por três anos, criam ali um centro de formação artística, desenvolvendo uma pedagogia a partir da corporificação da música, do ritmo no corpo, uma formação revolucionária para os artistas da cena. A guerra, essa inimiga da vida, dá cabo dessa utopia. Mas o som se propagou, especialmente no campo da dança. Pouco depois do final da primeira guerra mundial, em 1925 um grupo de artistas criam a Hellerau-Luxemburgo¹⁰, na Áustria, desenvolvendo toda uma nova estética coreográfica e uma pedagogia. E outra vez, a guerra. Em 1938, as atividades são suspensas pelo nazismo. E outra vez, os conhecimentos se propagam até a França, por meio de corpos, no caso, da dançarina e professora de dança Hélène Carlut. Hélène levava consigo (em seu corpo, insisto em repetir) a herança de Hellerau que havia recebido oralmente em cursos coordenados por Dalcroze. Na França, esse saber encontra ninho e reverberação em Françoise Dupuy, uma das artistas da dança – e “transmissora” - mais revolucionárias do século XX, não apenas pelas suas criações como artista, mas pela sua pedagogia, pela sua potência como “transmissora”. Como jovem aprendiz, com apenas dez anos, Hélène a leva para assistir a todas as apresentações de Kurt Jooss; além de aluna, Françoise e Hélène dançam juntas. Tanto sua obra artística quanto sua pedagogia carregam esse legado, claro que com transformações, com o temperamento pessoal, com os acentos particulares de sua época e seu lugar — Françoise teve desde a juventude um intenso contato com as artes e com o ativismo, como escreve Rafael Madureira (2023, p. 3-4), em seu delicado e potente obituário:

¹⁰ Escola de Rítmica e Dança dalcroziana criada por Valeria Kratine e Rosalia Chladek em 1925, em atividade até 1938.

A formação artística de Françoise foi extensa e multidirecional: balé clássico, Rítmica Dalcroze, dança moderna (expressionista), acrobacia, mímica com Decroux, técnicas de teatro com Charles Dullin e Roger Blin, música com César Geoffray e pintura com Albert Gleizes, fundador do Moly-Sabata (1927) com quem ela aprendeu uma grande lição: “Não devemos buscar a forma, mas o seu devir. Buscamos a linguagem pessoal do ser humano, sua expressão. A forma vem depois, ela é uma consequência, não um objetivo.” (Dupuy, 2017). (...) Impossível falar de Françoise sem convocar a presença de Dominique Dupuy, seu companheiro de vida e jornada poética nascido em Paris no dia 31 de outubro de 1930. Os dois se conheceram na capital francesa em 1946 por intermédio de Jean Weidt, emblemático artista alemão conhecido como *der Rote Tänzer* (dançarino vermelho) devido à sua filiação ao comunismo e ao “agit-prop e os teatros não teatrais” (...) Françoise e Dominique tornaram-se discípulos de Weidt e passaram a integrar a sua nova companhia de dança.

Esse movimento seguiu reverberando, fecundando o campo das artes, se transformando e ajudando a criar a dança moderna americana, a dança contemporânea europeia... e segue em transmissão, em transformação. É no campo da disseminação da dança — descentralizando, des-elitizando e criando todo um movimento de democratização da dança, que esse movimento e vai exigir um forte investimento nos modos de transmissão. Ao lado de Dominique e num diálogo fértil com artistas inovadores, seu pensamento sobre arte avançava, cada vez mais borrando os limites das artes da presença, das linguagens artísticas entre si. O casal trabalhou com diretores de teatro como Roger Blin, que dirigiu a estreia de *Dias Felizes*, em 1963, em Paris, ao lado de Beckett. Nos mútuos contágios e fertilizações entre as artes, sua poética amalgamava a semente rítmica da herança dalcrozeana, a dança expressionista alemã e o teatro — com um gosto especial por Beckett, para quem aliás, a música e o ritmo eram a argamassa sutil de sua dramaturgia. Por outro lado, seu empenho em levar a dança onde não havia dança, em traduzir seu saber encarnado em partículas transmissíveis e geradoras fez com que ela “cantasse” seu conhecimento com precisão, reverberando em outros corpos — como no de Isabelle.

Ressoando além dos bombardeios das duas guerras, a matriz do ritmo segue. Talvez porque seja o mais próximo do coração. Dança como resistência da vida insistindo em viver frente a brutalidade humana. No artigo citado, Isabelle

apresenta uma reflexão profunda sobre a transmissão em dança, utilizando o estudo de caso da coreografia *Éclats*, de Françoise Dupuy, da qual ela participou de uma recriação, junto a um grupo de jovens. Para Dufau, transmitir uma obra coreográfica vai muito além da reprodução de movimentos. Ela vê a transmissão quase como um desafio holístico, ou seja, pede uma compreensão integral do fenômeno: envolve não apenas a memória, mas também a compreensão, a escuta, a adaptação, a humildade e a capacidade de fazer escolhas. É um processo que coloca em jogo novos corpos e novas interpretações, inscritos em contextos e experiências distintas.

Para a dançarina e pesquisadora, o corpo do/a transmissor/a é o primeiro arquivo. No seu caso, seu próprio corpo, moldado por anos de prática e convivência com Françoise Dupuy, é o depositário principal da memória e do sentido da obra. O corpo do/a intérprete/transmissora é um arquivo vivo que contém as "marcas orgânicas" e o "substrato sempre vivo" da obra. A vida da obra está em reconhecê-la não como *forma*, mas como *material* (ideia essa sempre destacada por Françoise). Isabelle defende que se deve transmitir o *material coreográfico* — a linguagem, o processo de criação, os princípios geradores do movimento — e não a forma final e fixa da obra. A forma surge como consequência, não como ponto de partida, como comenta Isabelle (Dufau, 2019, p. 4):

O corpo do intérprete – a sua corporeidade – transporta a memória, o sentido e a linguagem da obra; confronta-lhe a sua própria identidade, tece com ela uma experiência de transformação pois cada um, em contacto com o outro, abre novas redes sensoriais e cognitivas. Partir do meu próprio corpo e da minha experiência parecia-me, portanto, poder fundar uma abordagem de transmissão pertinente. Esta abordagem permitia-me além disso ocupar um lugar singular, ao mesmo tempo de *transmissora*, como teria dito Dominique Dupuy, mas também de coreógrafa. Dava-me um espaço de liberdade para introduzir a minha própria abordagem artística e o meu próprio olhar sobre a obra, sem a trair, desde que tivesse integrado os seus fundamentos. Dava também aos jovens do grupo um papel ativo de investigadores-criadores. (Dufau, 2019, p. 4)¹¹

¹¹ No original (Dufau, 2019, p. 4): "Le corps de l'interprète – sa corporéité – porte la mémoire, le sens et le langage de l'oeuvre ; il lui confronte sa propre identité, tisse avec elle une expérience de transformation puisque chacun, au contact de l'autre, ouvre de nouveaux réseaux sensoriels et cognitifs. Partir de mon propre corps et de mon expérience me semblait donc pouvoir fonder une démarche de transmission pertinente. Cette approche me permettait en outre de prendre une place singulière, à la fois de passeuse, comme aurait pu le dire Dominique Dupuy10, mais aussi de chorégraphe. Elle me donnait un espace de

A precisão e a atenção aos fundamentos e o tratamento da obra enquanto material operam uma dinâmica ao mesmo tempo ancorada e criativa, na qual os/as interpretes são tanto arqueólogos (buscando as bases que estruturam) quanto visionários, que lançam a criação no inesperado do futuro. Tratar como material significa descascar a forma (peça teatral ou coreográfica), escavar até chegar na matéria, ir ainda mais fundo, até o coração da matéria, onde ela é vibração e ritmo, onde a matéria é viva. Nesse jogo arqueológico, podemos ainda ir mais fundo, até o DNA da matéria, rastrear seus fecundadores, artistas, fatos, lugares, pensamentos e pessoas que de algum modo ajudaram a criar a obra. Toda obra traz consigo uma aura imaginária que lhe confere um *ser próprio*¹², uma atmosfera ou uma imagosfera. Para captar uma transmissão de modo criativo, temos que respirar essa imagosfera.

Essa abertura ancorada, permitiu ler *Dias Felizes* com atenção especial aos ritmos internos, já anunciado pela precisão musical das rubricas de Beckett, dialogando com o ritmo como força vital e princípio de movimento, coração da dança de Françoise: pausa, impulsos, respirações. Beckett não apenas admirava e conhecia a música, que considerava “o espírito puro”, mas incorporava seus aspectos compositivos e formais em sua escrita, como se sua escrita dramaturgica tivesse uma estrutura musical subjacente. Ao dirigir suas próprias peças, ele era frequentemente ouvido usando os termos musicais *piano* e *fortíssimo*, *andante* e *allegro*. No campo da dança de Dupuy, Isabelle (Dufau, 2019, p. 6) nos ensina que,

O ritmo revela-se na alternância dos estados de corpo, pelas nuances de tensão e de distensão. Organiza-se por contrastes, nas variações de amplitude, de duração, de velocidade, através do fraseado ou da suspensão. É importante notar que todas estas noções não são formas, mas qualidades de movimento. A forma desenha-se progressivamente, como consequência da intenção e da dinâmica do movimento, do seu ritmo. Ela chega, mas no fim.¹³

liberté pour introduire ma propre démarche artistique et mon propre regard sur l'oeuvre, sans la trahir, dès lors que j'en avais intégré les fondements. Elle donnait aussi aux jeunes du groupe un rôle actif de chercheurs-créateurs” (tradução nossa).

¹² Ver logo adiante a ideia de “objeto por direito próprio”, do pintor Albert Gleizes.

¹³ No original (Dufau, 2019, p. 6): “Le rythme se révèle dans l’alternance des états de corps, par les nuances de tension et de détente. Il s’organise par contrastes, dans les variations d’amplitude, de durée, de vitesse, à travers le phrasé ou la suspension. Il est important de noter que toutes ces notions ne sont pas des formes, mais des qualités de mouvement. La forme se dessine progressivement, comme conséquence de l’intention et de la dynamique du mouvement, de son rythme. Elle arrive, mais à la fin” (tradução nossa).

Isabelle aponta ainda a influencia de dois conceitos que Françoise leva consigo, trazidos pelo pintor Albert Gleizes¹⁴, além da poética do ritmo (o espaço como superfície a ser animada ritmicamente). A "poética do ritmo" ensina que a verdadeira vida da obra está no movimento, na pulsação que anima a forma. Para Gleize (*apud* Dufau, op.cit.,p.7), conforme destaca Isabelle em seu artigo, ritmo e espaço são "as duas condições vitais da obra de criação", "o espaço encerra a noção de finito. O ritmo traz-lhe a noção de infinito". A poesia desprende-se então deste "entrelaçamento misterioso do finito e do infinito"¹⁵.

Os outros conceitos apontados pela autora são, o de "artesanato", no qual a arte se faz com rigor, com as mãos e com o corpo, transformando a matéria, e a obra como um "objeto por direito próprio", (*an object in its own right*). Isso significa que a obra de arte tem sua própria realidade (respira e gera sua singular *imagosfera*), suas próprias leis e sua própria materialidade, em vez de apenas imitar a natureza. Quando se aplica isso à coreografia, ela está propondo que a dança não deve apenas representar uma emoção ou contar uma história, mas sim ser uma entidade viva construída a partir do seu material bruto: o movimento, o ritmo e o corpo. Se para Gleizes, o artista era como um artesão que trabalha com suas mãos, imbuído de um saber fazer simples e direto, Françoise "modela" o movimento no espaço, tratando a coreografia como um trabalho manual e cuidadoso de construção, onde o corpo do dançarino é ao mesmo tempo o artesão e a matéria-prima.

Isabelle finaliza o artigo destacando a circularidade do processo de transmissão. Para ela, A transmissão não é um ato unilateral, mas um processo dinâmico de idas e voltas ("circulação múltipla"). Envolve pesquisa (arqueológica e artesanal), questionamento constante e abertura para que a obra se transforme ao encontrar novos corpos, sem perder a sua essência.

¹⁴ Françoise frequentava ainda criança a comunidade de artistas de Moly Sabata, perto de Lyon, onde tinha aulas de pinturas. Nesta escola -comunidade, fundado em 1927, se preconizava um regresso à terra numa comunidade de vida e de trabalho, e entendia e praticava a arte como ofício, simples, direto, semelhante ao dos artesãos. Vale visitar o link em <https://www.moly-sabata.com/>.

¹⁵ No original (Dufau, 2019, p. 7): "[...] les deux conditions vitales de l'oeuvre de création", "l'espace enferme la notion de fini. Le rythme y apporte la notion d'infini". La poésie se dégage alors de cet "entrelacement mystérieux du fini et de l'infini" (tradução nossa).

Esta abordagem operou-se em duplo sentido: por um lado o que me tinha sido transmitido, que eu re-interrogava e re-compunha; por outro lado o que eu mesma transmitia ao grupo amador, e que evoluía com ele. Mas mais do que um duplo sentido, poderia falar de circulação múltipla. As trocas entre o grupo, a sua professora responsável e eu mesma, organizaram-se à maneira de conexões neuronais: em vez de uma transmissão vertical unidirecional, geravam uma circulação feita de idas e voltas, uma interconexão dos conhecimentos e dos questionamentos. A herança, longe de estar petrificada, tomava, portanto, uma parte ativa e móvel no processo de transmissão.¹⁶

Citando Laurence Louppe a autora conclui que a verdadeira transmissão não é "dar movimentos", mas sim "abrir um limiar" — um espaço de possibilidades, um caminho de aprendizagem, questionamento e transformação para o intérprete. A obra transmite uma caixa de ferramentas práticas e críticas, uma linguagem, não um conjunto de gestos a serem imitados: "para além da linguagem, por baixo do signo, a transmissão consiste menos em dar movimentos (por mais sublimes que sejam) do que em abrir um limiar" (*Ibidem*, p. 11)¹⁷.

¹⁶ No original (Dufau, 2019, p. 8): "Cette démarche s'est opérée à double sens : d'une part ce qui m'avait été transmis, que je re-interrogeais et re-composais ; d'autre part ce que moi-même je transmettais au groupe amateur, et qui évoluait avec lui. Mais davantage qu'un double sens, je pourrais parler de circulation multiple. Les échanges entre le groupe, leur professeure responsable et moi-même, se sont organisés à la façon de connexions neuronales : plutôt qu'une transmission verticale à sens unique, ils généraient une circulation faite d'allers-retours, une interconnexion des connaissances et des questionnements. L'héritage, loin d'être figé, prenait donc une part active et mouvante dans le processus de transmission (tradução nossa).

¹⁷ (Loupe, *apud* Dufau, op.cit., p. 11), no original: "Ainsi en va-t-il de la transmission en danse », écrit Laurence Louppe, « au-delà du langage, en-deçà du signe, la passation consiste moins à donner des mouvements (si sublimes soient-ils) qu'à ouvrir un seuil" (tradução nossa).

Figura 2 - Françoise Dupuy en représentation au Théâtre national de Chaillot, à Paris, le 8 mars 2005. LAURENT PHILIPPE/DIVERGENCE-IMAGES



Fonte: https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2022/09/16/la-mort-de-la-danseuse-francoise-dupuy_6141977_3382.html

5 No Liminar

Neste penúltimo movimento, trago algumas reflexões que localizam a dramaturgia performativa que brotou nesse limiar, *Les Beaux Jours?*, criada em parceria com Isabelle Dufau (*L'éclat des gestes*, núcleo de estudos, transmissão e criação em dança, com sede em Villiers le Bel, Paris), buscando diálogos, contágios e contaminações entre transmissibilidades na dança e no teatro. A primeira faísca foi a investigação do universo ficcional e poético da dramaturgia de Samuel Beckett, artista cuja radicalidade e objetividade retórica da escrita

alcança concentração máxima de intencionalidade poética. Tal refinamento literário exige do artista cênico, a lapidação atenta de sua qualidade de presença. A redução ao imprescindível dos gestos e das palavras demandam rigor nas escolhas de cada detalhe corporal e vocal; a qualidade sintética da ação dramática exige observância rigorosa ao texto e ao universo imaginário que lhe confere atmosfera. Decisões igualmente precisas são necessárias nas visualidades e nos desenhos de som e luz, visto que Beckett cria sua dramaturgia levando em conta toda a máquina cênica como referência. Beckett, além de ter dirigido várias de suas peças, escreve como se dirigisse. Há uma tridimensionalidade, uma temporalidade e senso de ritmo ímpar em sua escrita. É uma escrita que respira. Seus silêncios, suas suspensões temporais, a abstração espacial, operam como um ímã atraindo a subjetividade do espectador para um poço existencial no qual ressoa a pergunta: frente ao caos do mundo, qual o sentido da existência humana? Frente à crise contemporânea, depois de passada uma longa pandemia de mais de dois anos, sucedida por guerras, massacres, genocídios e destruição, frente a um novo-velho-mundo no qual os pouquíssimos ricos se tornaram mais ricos e a imensa massa dos pobres se tornaram mais pobres, frente ao planeta agredido, espoliado a exaustão, à beira de um colapso, essa pergunta permanece sem resposta, ainda que soe como um tipo único de silêncio, cada vez mais alto.

As peças de teatro, especialmente os textos clássicos, aqueles que permanecem — como o caso dos textos de Samuel Beckett — possuem a surpreendente qualidade de responder ao tempo em que são lidos ou encenados e, misteriosamente, revelam sombras ocultas desse tempo ou fazem-nas vibrar, soar como música ou profecia visionária. Como soaria *Dias Felizes*, escrita em 1960 e estreia em 1961, nesses dias-limites, à sombra do antropoceno? Ou do capitaloceno em seus furiosos, perigosos, aterradores e, oxalá derradeiros-estertores? E depois fim? O que haveria? Winnie como resto de mulher, como resto de humano sendo engolida pela terra, como se uma ampulheta gigante derramasse sobre ela a areia do fim dos tempos, do árido, das cinzas, do quase nada que sobrou. A presença de um mundo em ruínas, vítima de um brutalismo que reduz o que não rende mais em resto, resíduo, é uma constante na obra de Beckett. A terra se acaba junto com o corpo da mulher que envelhece e ambas

são um só corpo, corpo e memórias se esfarelado no vento do que foi e nunca mais será. Mas se a cena é propícia as heterotopias, poderíamos pensar na imobilidade de Winnie como uma espécie de quietude, as pausas como antevisão do Vazio Pleno, a íntima relação com os objetos, palavras e gestos como uma atenção ao detalhe, um deslizar pelo resto de vida que ainda que seja resto, é afirmação de vida? Poderíamos pensar o fragmento como fractal do todo, as formas mínimas como resistência ou mesmo oposição às macroestruturas que se impõem à realidade mental do sujeito? Resistência frente o capitaloceno e sua noção de utilidade, de produção? Winnie está sendo engolida pela Terra. O que diria a Terra? Que gosto tem Winnie? Poderíamos performar Winnie como cena tecno-Xamânica numa poética contra-antropoceno?

E finalmente, espero que no último movimento, a cena em si, na forma de um roteiro/dramaturgia, dê conta da transposição poética das ideias desse ensaio e o leitor possa ler com o corpo todo, e assistir na sua imaginação a performance das imagens.

6 *Les beaux jours?* ou Beckett encontra Bowie, Winnie encontra Major Tom

Figura 3 - Clermont Pithan, Isabelle Dufau e Veronica Fabrini, na colagem que reúne as inspirações do roteiro cênico



Fonte: acervo pessoal

Parte 1: Caindo do futuro nas ruínas do planeta

(exploração gestual rítmica com trilha gravada)

Um imenso tapete de jornal. No fundo do palco, à esquerda, rente ao tapete, uma cadeira e uma bolsa do lado, bolsa da Winnie. Do lado direito, avançando até o meio do tapete, mas fora dele, uma guitarra, um pedestal com microfone. As duas interpretetes estão de baixo do tapete. Aguardam aí, imóveis, debaixo dos escombros de tantas notícias, que o público entre. Enquanto o público se acomoda, entra um homem com um jornal na mão e uma sombrinha no braço. Vai até a cadeira, senta-se, abre o jornal. Ao som das páginas, viradas pelo homem, se percebe alguns movimentos embaixo do tapete.

*Som/ritmos; o virar das páginas do jornal. Ruído branco de estática de rádio. Busca de sintonia. Recortes de voz de Françoise sobre a dança, recortes de Madeleine Renaud, na primeira versão de *Dias Felizes*. Os recortes são*

breves, quase imperceptíveis. Criam uma musicalidade junto ao ruído branco. O jornal “respira” com o movimento das intérpretes. O mundo ainda pulsa.

Uma nova textura sonora-rítmica: o som dos planetas (a conversão em frequências audíveis dados eletromagnéticos e de plasma emitidas pelos planetas — no caso, o planeta Urano). Novas sonoridades se sucedem enquanto partes dos corpos começam a aparecer, a escorrer para fora do tapete até saírem completamente. São dois seres que parecem astronautas de ficção científica. Com o corpo todo coberto. Observam o espaço. Seus olhares se encontram.

Parte 2: Como arqueólogas do espaço, vasculham as ruínas

Imagem 4: Clermont Pithan, Veronica Fabrini e Isabelle Dufau, apresentação de *Les beaux jours?* na 25ª edição da mostra « Les Conviviales de L’Art », La Seyne sur mer, França, junho, 2025



Fonte: acervo pessoal

Nova sequencia sonora: fragmentos extraídos do disco de ouro da sonda Voyager (lançada em 1977), que incluem saudações em várias línguas, sons da terra como latidos, músicas de diferentes povos. As intérpretes/astronautas estão em pé; começam a realizar um percurso lento (evocando as caminhadas de Françoise Dupuy), até se encontrarem no centro. Realizam pequenas e simples sequencias de peso, compondo pequenas células em dupla, costurando com o foco e com gestos o espaço de um céu infinito, em oposição ao foco baixo,

nas notícias. Uma e outra, sustentando pausas, suspensões, respiração. As duas juntas. Iniciam a leitura das notícias. Fragmentos, manchetes, repetições. Os textos inspiram os gestos em sua qualidade e em seu ritmo. Aceleração gradual, em crescendo em intensidade e velocidade. As vozes e ruídos se sobrepõe. Aumentam muito. Explosão. Silêncio. Escuro.

Parte 3: Winnie se lembra de *Dias Felizes*

Imagem 5: Clermont Pithan, Isabelle Dufau, ensaio no núcleo *L'éclat des gestes de Les beaux jours?* Villiers le Bel, França, junho, 2025



Fonte: acervo pessoal

O tapete de jornal se transformou num imenso monte. Winnie está no alto do monte, enterrada até a cintura. A seu lado, de costas para o público, o homem segue lendo seu jornal. É Willie, seu parceiro de antes, muito antes. Do lado direito, a outra interprete, que vamos nomear como Winnie-astronauta-do futuro, está em pé, com a guitarra, de frente para o público. Os fragmentos do texto de Beckett seguem como indicado, em contraponto com a guitarra, fazendo variações com Space Oddity, de David Bowie, num diálogo rítmico, gestual,

suspendendo atmosferas como bolhas de tempo, que vez ou outra estouram, como bolhas de sabão.

Winnie: *(fixando o Zênite): Mais um dia celestial! (Pausa. Endireita a cabeça, olhando de frente. Pausa. Junta as mãos e leva-as a altura do peito. Fecha os olhos. Os lábios ondulam numa oração muda): pelos séculos dos séculos, amém. (abre os olhos, apoia a mão no monte feito de jornal amassado) Começa Winnie, começa o teu dia. Como eram mesmo aqueles versos?*

Winnie do futuro com guitarra *(tocando os primeiros acordes)* e **Winnie cantarolam:** *Ground Control to Major Tom/ Ground Control to Major Tom*

Winnie *(Ajeita o cabelo. Pausa. Sorri. Pausa. Desmancha o sorriso): Ainda é um pouco cedo demais para a minha canção. Cantar cedo demais é um grande erro, acho. (vasculha com o olhar o monte de jornal. Aponta, busca alguém para compartilhar o espanto, encontrando uma formiga). Olha o que é que nós temos aqui!*

22

Winnie do futuro *(que deixou seu posto, executa pequenas sequencias pelo espaço)*

Winnie *(seguindo os movimentos e as pausa. Joga com o ritmo da outra): Parece algum tipo de vida! (Pausa. Espanto.) Uma formiga, uma formiga viva!*
Winnie do futuro desaparece atrás do monte.

Winnie: *(buscando com o olhar, girando como possível o tronco semienterrado no monte) Onde ela foi parar...*

Winnie do futuro reaparece, trajeto rápido, carregando bolinhas de jornal

Winnie: *ah!... ela está carregando um tipo de bolinha branca nos braços... (Winnie do futuro desaparece atrás do monte). Foi pra dentro da Terra... parecia uma bolinha branca.*

O homem ao lado, Willie (*folheando jornal*): ovos.

Winnie: o quê?

Willie (*folheando jornal*): Ovos. Fornicação.

Winnie do futuro reaparece, retoma seu posto com a guitarra e o pedestal do microfone.

Winnie (*Ri. Pausa. Busca com o olhar os ovos, O espaço atrás do monte. Ri. Pausa. Desmancha o sorriso. Pequeno gesto de tentar desenterrar o troco. Desiste. Pausa. Suspiro. Olha o Zênite. Volta o olhar*): A impressão que tenho é de que se eu não estivesse presa deste jeito eu iria simplesmente levantar, flutuar no azul...

Winnie do futuro com guitarra (*contagem regressiva, como na música de Bowie*): 10, 9, 8, 7....

23

Winnie (*mudando a qualidade de movimento, antes densa, suavizando*): e que um dia talvez a Terra vá ceder e me deixar partir de tanto que puxa (*pausa curta, suspiro*) e abrir-se ao meu redor e me deixar sair.

Winnie do futuro com guitarra (*concluindo a contagem regressiva*): 2, 1, zero.

Winnie (*para Willie*): Você nunca tem essa impressão de que estar sendo sugado? às vezes você não tem de se agarrar em alguma coisa? (*sem resposta. Pausa. Inclina o olhar para o monte, depois para cima*) ...sugado para o alto, pro azul do céu como um fio de seda. (*busca a outra Winnie com o olhar*) Como eram mesmo aqueles versos extraordinários? (*volta o olhar para o Zênite*).

Figura 6 - Clermont Pithan, Veronica Fabrini apresentação de *Les beaux jours?* na 25ª edição da mostra « Les Conviviales de L'Art », La Seyne sur mer, França, junho, 2025



Fonte: acervo pessoal

Winnie do futuro com guitarra: *(acordes da Space Oditty)*

Winnie do futuro com guitarra e Winnie cantam:

For here

Am I sitting in a tin can

Far above the world

Planet Earth is blue

And there's nothing I can do

Winnie do futuro com guitarra: *sustenta acordes que ficam mais sombrios, menos melódicos. Pausas. Estranhamentos sonoros. O som acompanha e pontua, ora apoiando ora contrapontando a fala que segue.*

Winnie (*olhando com assombro e curiosidade a plateia*): Os últimos seres humanos. Tudo parece estranho, muito estranho. Cada vez muito mais estranho. (*Pausa. Sorri. Desmancha o sorriso. Alcança a bolsa. Busca algo dentro dela.*) Tudo bem. Acho que no fim das contas é natural, humano - o que há de fazer o dia inteiro, dia após dia...? (*Encontra um baton e um espelho. Passa o baton. Guarda ambos na bolsa. Levanta lentamente o olhar para cima. Volta. Busca Willie. Ele não a percebe. Suspira*). O velho estilo! Grandes bênçãos! Como eram mesmo aqueles versos?

Winnie do futuro com guitarra e Winnie cantam: Can you hear me Major Tom? Can you hear me Major Tom? Can you -

Willie (*com jornal*): Procura-se jovem dinâmico.

Winnie (*sorrindo*): Ah hoje é um dia feliz! Mais um dia de Felicidade apesar de tudo até agora.

25

Willie (*lendo os anúncios do jornal*): Chale com duas peças- calmo- ensolarado.

Winnie (*desmancha o sorriso. Pega a bolsa. Pega um lenço dentro da bolsa. Enxuga a testa. Dobra e guarda o lenço*): Você acha que a Terra perdeu a atmosfera? O globo terrestre... talvez não completamente... Às vezes me pergunto: de tudo fica um resto, de tudo alguns restos...

Winnie do futuro com guitarra e Winnie cantam: Planet Earth is blue
And there's nothing I can do (*segue sons da guitarra esparsos, com ecos*)

Winnie (*olhar parado, como se pressentisse algo*) : Poderia ser inverno para sempre, o gelo sem fim... mero acaso... imagino um acaso feliz! (*pausa. Sorriso. Desmancha. Relaxada*) ah sim grandes bênçãos, grandes bênçãos! E agora a Terra, é claro... e o céu.

Winnie do futuro com guitarra: *realiza um pequeno solo, mais melódico.*

Winnie(sorri): O velho estilo.... É... são dias felizes quando há sons, quando eu ouço os sons ...

Winnie do futuro com guitarra: *o solo vai se desfazendo em fragmentos.*

Winnie: Alguma coisa resta... sons, como pequenos deslizamentos, pequenos desabamentos...

Winnie do futuro com guitarra :*explorando sons com a guitarra.*

Winnie: como eram mesmo aqueles versos extraordinários?

Winnie do futuro com guitarra *(já com sons mais distorcidos, apenas fragmentos da melodia)*

Winnie *(falando o texto da letra, sem nenhum resquício da melodia):*

And the stars look very different today

Far above the world... Far above the moon

I'm feeling very still

And I think my spaceship knows which way to go

Winnie do futuro com guitarra silenciosa.

Winnie: Não mais ouvir *(pausa)* sorrir docemente *(pausa)* cantar radiante.

Perdemos nossos clássicos ... Ah... não de todo... uma parte resta... uma parte ...isso é que eu acho maravilhoso... fica uma parte dos nossos clássicos pra ajudar a atravessar o dia.

Mas preciso continuar.

É preciso que alguma coisa se mexa.

Que qualquer coisa no mundo.....isto.

(Respira. Pausa.)

Mais um sopro... *(sorri)* como era mesmo aqueles versos imortais?

(Desmancha o sorriso. Pausa) talvez seja a escuridão eterna.

Noite negra sem fim.

Mero acaso.

Imagino

e agora e agora.

Ouçó gritos.

Winnie do futuro com guitarra: retoma o som gradativamente, com distorções, como um sonar espacial, que cresce em oposição a luz que cai.

A luz cai aos poucos. Escuro. Guitarra. Silêncio.

FIM

Figura 7 – O Nascer da Terra (visto da Lua)¹⁸



Fonte https://pt.wikipedia.org/wiki/Nascer_da_Terra

¹⁸ Nascer da Terra (em inglês, *Earthrise*; nome oficial: AS8-14-2383HR) é uma fotografia da NASA tirada por William Anders¹ durante a missão Apollo 8 à Lua, em 24 de dezembro de 1968.

REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. Seara Nova, Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

BOWIE, David. **Space Oddity**. Lyrics © Sony/ATV Music Publishing LLC, T.R.O. INC., 1969, Disponível em: <https://lyrics.lyricfind.com/lyrics/david-bowie-space-oddy-3>. Acesso em: 03 jan. 2026.

DUFAU, Isabelle. **Transmettre l'in-tangible**. Recherches en danse [Online], 7 | 2019, publicado online a 18 dezembro 2019, DOI: 10.4000/danse.2382. Disponível em: <http://journals.openedition.org/danse/2382>; Acesso em: 10 fev. 2026.

GONZAGA, Luiz e TEIXEIRA, Humberto. **Respeita Januário**. RJ: RCA-Victor, 1950. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/luiz-e-januário-de-filho-para-pai-por-carlos-sandroni/>. Acesso em: 10 mar. 2026.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema. Fazer parentes no Chthuluceno**. São Paulo, N-1 Edições, 2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

MADUREIRA, José Rafael. **Françoise Dupuy (1925-2022) - a dança como afirmação da vida**. Conceição|Conception,Campinas,SP,v.12, 2023. (p. 4-5).

Recebido: 15/03/2026

Aceito: 18/05/2026