

## Eu Venho Perdendo Você: O Desaparecimento nos Vídeos- Performance “Madimoizele Gessyu – Sorte” e “Single Man Dances to Single Ladies”

Aroldo Santos Fernandes Júnior<sup>1</sup>

### Resumo

A proposta deste artigo é dialogar com as intervenções que possibilitam o avanço transdisciplinar ou mesmo pós-disciplinar que atravessam vários gêneros cênicos, no entendimento, na construção e na desconstrução do objeto e do sujeito que o olha e, com isso, confrontar as noções de performance com o lugar do visível. Escolho para essa análise as vídeo/performances “Single Man Dances to Single Ladies” e “Madimoizele Gessyu – Sorte”, disponibilizados no site da internet youtube.com. O objetivo é suscitar questões relativas à presença/ausência, ao rastro/desaparecimento e à memória no estudo das vídeo/performances de produção doméstica. Utilizo a ferramenta metodológica da Escrita Performativa, que desenvolve a compreensão dos conhecimentos, das subjetividades e das intervenções cênicas e sociais produzidas acerca dessas vídeo/performances, para criar um texto de cunho evocativo, metonímico, subjetivo, nervoso e citatório. Tomo por base a ideia de uma escrita para o esquecimento a uma escrita para a preservação, assim evoco o deslocamento da imagem já deslocada da performance ao vivo para vídeo, para uma re(a) apresentação textual.

**Palavras-chave:** Artes Cênicas; Vídeo/performance; Desaparecimento; Deslocamento; Escrita Performativa

### Abstract

The purpose of this paper is to dialogue with interventions that enable the transdisciplinary or even post-disciplinary advances that cross multiple scenic genres in the understanding, construction and deconstruction of the object and the subject who looks at it, thus, to confront the notions of performance with the place of the visible. I choose to this analysis the video/performances “Single Man Dances to Single Ladies” and “Madimoizele Gessyu – Sorte” available on the website youtube.com. The goal is to raise questions related to presence/absence, trace/disappearance and memory in the study of homemade video/performances. I use the methodological tool of Performative Writing that develops the understanding of the knowledge, subjectivities and social and scenic interventions produced about these video/performances to create a text imprint evocative, metonymic, subjective, nervous and citational. I start with the idea of writing for forgetting than writing to preserve, this way I evoke the already displaced image of live performance to the video, for a textual re/presentation.

**Keywords:** Performing Arts; Video/performance; Disappearance; Displacement; Performative Writing.

*“No teatro, assim como na vida, alguém sempre está  
morrendo em frente aos nossos olhos”  
Herb Blau<sup>2</sup>.*

Em 25 de novembro de 2008, uma terça-feira cinzenta e fria na Carolina do Sul, sul dos Estados Unidos, ao abrir minha caixa de e-mail, vejo a seguinte mensagem de minha mãe: “Júnior, Adriano sofreu um acidente e está em cirurgia, entre em contato com urgência! Gleide”. Ocorreu-me, ali, naquele momento, que eu estava perdendo o meu irmão mais novo. A angústia de saber disso, mesmo que sem a certeza da confirmação do fato, transformava meu corpo em um amontoado de nervos trêmulos, à beira de um colapso. Meus olhos marejavam, minha boca estava seca, meu coração descompassadamente acelerado.

Essa mesma sensação só experimentei outra vez, em meus 11 anos de idade, também em uma tarde fria e cinzenta, com meu irmão, o mesmo do e-mail, só que desta vez em Vitória da Conquista, na Bahia. Num ato de traquinagem, desviamos o caminho de casa desobedecendo às ordens expressas de minha mãe, e fomos brincar nas arquibancadas que estavam sendo montadas para o Carnaval, nesta cidade, em que nasci, quando, por um segundo de distração, meu irmão segura em um fio desencapado e fica preso pela corrente elétrica.

Naquele momento, perdi a noção de tempo/espço, o impulso foi o de simplesmente gritar, não poderia perdê-lo, não ali na minha frente, eu tinha que fazer alguma coisa. Então, gritei até que a eletricidade tivesse sido desligada. Nesses dois momentos, me aproximei da morte e confesso que, mesmo na memória, a força dessa manifestação do desaparecimento é muito forte. Mas desta vez, ali, olhando para aquele e-mail, eu não poderia fazer nada! Isolado por uma tela de computador, não tinha como gritar! Eu era apenas o meu desejo de estar fisicamente presente, mas a única presença que se concretizava, naquela situação, era a minha ausência, representada por aquele e-mail. Aquela mensagem era a lembrança de minha família de que eu estava presente em memória, mas distante em tempo/espço daquele ato de desaparecimento que se manifestava.

Segundo Phelan (2004, p. 18), esta força de não-vida é freqüente e sumariamente, entendida como sendo morte (biológica). Mas, morte não é tão fácil de entender e captar; seu significado estende-se muito além de definições históricas e tecnológicas de encerramentos biológicos. Como aponta Baudrillard:

*No mundo real, morte também se torna real e segrega um comensurável horror. Considerando que, num mundo virtual dispensa-se a morte e o nascimento, como dispensar uma responsabilidade tão difusa e esmagadora que se torna impossível de suportar? [...] talvez isto esteja pronto para abandonar a transcendência e a metáfora, em direção às seqüências metonímicas. Não mais a polaridade, a alteridade, o antagonismo, mas, ao invés, uma supercondutividade, uma eletricidade estática de comunicação. Talvez pagando este preço nós devêssemos passar pela morte, no manto transparente de uma imortalidade feita sob medida (1996, p.37) <sup>3</sup>.*

Desenterrar essas memórias, apesar de dolorosas, é funcional para a autópsia e o entendimento dos objetos de estudo dessa pesquisa, que são criados para desaparecer em sua visibilidade midiática. Aparecem, acontecem e se desfazem em rastro/registro a partir de um “press on” da câmera de filmar e, mais além, dilui-se no emaranhado de informações pelo comando do “upload” do Youtube.com.

Em 1993, Phelan, em sua *Ontologia da Performance*, afirmou que a performance não pode ser gravada ou reproduzida, pois assim estaria se rendendo a uma economia de representação de representações e, portanto, deixando de ser performance para ser outra coisa. Gilpin (1996), por sua vez, pensa que:

*Por implicação ou desejo a performance está constantemente orientada para o desejo impossível de parar o desaparecimento. Se o desaparecimento é uma condição da performance, a repetição é uma estratégia crucial que chama a atenção para o próprio fato do desaparecimento, que manifesta as presenças ausentes daquilo que desapareceu (1996, p.110) <sup>4</sup>.*

Apresento em seguida duas vídeo/performance realizadas de forma “caseira” que traem a ontologia de Phelan (1993) e rendem-se à economia da reprodução através da linguagem do vídeo se repetindo num esforço contínuo de estabelecer permanência. A repetição tem sido o foco de grandes estudos filosóficos, psicanalíticos e literários, sem mencionar a sua importância nas áreas da música, física, cinema, arquitetura, história e artes visuais. A repetição contém noções de movimento e performance dentro de sua própria definição, ou seja, o ato ou uma instância de repetir ou ser repetido.



Figura 1 MERCADO, Shane. “Single Man Dances to Single Ladies”

### **Dancing Single Ladies**

A primeira vídeo/performance a ser apresentada é intitulada “*Single man dances to Single Ladies*”<sup>5</sup>, do dançarino norte-americano Shane Mercado, na qual reproduz a coreografia do vídeo clip “*Single Ladies*”, da *Pop Star Beyoncé*. Mercado está em seu próprio quarto e executa de maneira precisa uma movimentação específica, na tentativa de apropriação do feminino ideal, representado ali pela figura da cantora. Essa apropriação se dá a partir de uma identificação com a imagem da “diva”. A “diva” seria, segundo Lopes, esse “outro” antropofagicamente reconfigurado. “[...] mulheres de personalidade forte, que impõem sua excentricidade, sua diferença ao mundo, mesmo ao custo da solidão, como forma de ir além do estigma e do silêncio” (2002, p.217)<sup>7</sup>.

As imagens de Mercado surgem numa aparência pura que possui a ironia do excesso de realidade. Por um momento acredito que a performance está acontecendo em frente aos meus olhos, mas o que vejo não é o que vejo e, sim, outra coisa: é o rastro, o fantasma daquilo que, em determinado momento espaço-temporal e histórico, aconteceu.

Nesse momento trago para o visível deste texto a descrição dos primeiros cinco segundos do vídeo de Mercado, um “*written up*”<sup>6</sup> daquilo que consigo apreender da experiência de ver um eterno re/aparecer desse evento, não para com isso tentar restaurar o momento em que aconteceu, mas sim, para pressupor o apagamento desse vídeo-performance de seu estado anterior, videografado, para o estado textual.

Sobre essa perspectiva de uma escrita para o desaparecimento, Phelan (1993) diz:

*A tentativa de escrever sobre o evento não-documentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, assim, alterar o próprio evento. [...] a performance crítica também deve entender que o trabalho de escrever sobre a performance (e com isso preservá-la) é também um trabalho que fundamentalmente altera o evento. [...] o ato de escrever para o desaparecimento, em vez de o ato de escrever para a preservação, deve lembrar que o efeito após o desaparecimento é a experiência da própria subjetividade (1993, p.147) .*

Quero com isso, também, estabelecer um caráter não-documental desse texto delegando-lhe o direito de, como performance, também vir a desaparecer. Uma vez lido, esquecido!

Mercado ajusta a câmera com a mão direita e anda para o fundo do exíguo espaço onde aquele ato acontece. Com a mão esquerda, pressiona “on” no aparelho de som. O espaço é um quarto com uma estreita e alta cômoda de madeira escura em que estão dispostos alguns livros e CDs, o aparelho de som e, no alto, à esquerda de quem olha (pelo olho da câmera), uma caixa de som.

Acompanhando o nível da cômoda, vê-se o *closet* pintado em laranja, cinza e branco. Um guarda-chuva espera pacientemente no canto entre o closet e a porta do quarto, que, por sua vez, segura objetos como toalhas e bolsa. Um grande espelho de moldura metálica dourada está pendurado na parede branca e perpendicular ao *closet*, refletindo a parte da cena que não conseguimos ver, como, por exemplo, o exato momento em que Mercado pressiona “on” no aparelho de som.

Mercado, ainda com a mão esquerda, aumenta o volume e, com o corpo voltado em direção à porta do quarto, aguarda o início da música. Seu foco é interno e demonstra um estado de prontidão cênica típica de dançarino profissional que é.

Esse “*written up*” do vídeo de Mercado abre espaço para a análise de todo o detalhe que foge à vista. Há nessa imagem um detalhe específico que o olho fixo da câmera que olha/filma Mercado registra e esconde e, somente no momento da descrição escrita, pude perceber. O duplo é criado dentro da imagem, o reflexo do

espelho dourado duplica Mercado e cria outra camada possível de percepção.

Segundo Baudrillard,

[...] esse efeito de descentramento para frente, esse ‘espelho’ de objetos posto de antemão contra um sujeito constitui, sob forma de objetos anódinos, o aparecimento do duplo que cria esse efeito de sedução. [...] retraza o ensejo louco do sujeito de abraçar sua própria imagem, e com isso desmaiar. Pois a realidade não é captável senão quando nossa identidade nela se perde (1997, p.16).

A afirmação de Baudrillard me dá possibilidades de problematizar a presença “real” de Mercado. Nesse vídeo, seu corpo é completamente exposto, extremamente iluminado, refletido e duplicado pela câmera e pelo espelho, sua presença perde-se nessa simulação, nesse *Trompe L’oeil*<sup>6</sup>.

A performance de Mercado assume um lado positivo permitindo funções de instabilidade e ambivalências que devem ser consideradas, contudo não vejo no vídeo de Mercado a performance em sua materialidade presente, sua presentidade, aquela que acontece antes do apertar do botão da câmera de filmar; vejo a rerepresentação da performance numa outra configuração que me dá a dica de que a performance ao vivo não está mais ali e não interessa mais estar.

Sempre como coreógrafo, penso minhas danças numa relação direta com o cinema ou *video-clip*, o movimento surge como uma imagem mental, para se (des)materializar no corpo. A partir desse relato, coreografo a minha escrita. Nesse ensaio, pensar na morte é minha maior pulsão e ver a mensagem de minha mãe em minha caixa de e-mail me fez pensar sobre o movimento de vida de meu irmão que estava acabando. Toda vez que retorno àquela mensagem recesso as sensações do momento em que a li pela primeira vez, contudo essas sensações só reforçam a certeza da ausência de meu irmão. Do mesmo modo, a imagem gravada no vídeo de Mercado, que teima em reaparecer toda vez que pressionar o *start/on* do vídeo no youtube.com, me diz que a performance não está mais ali e me lembra que não tive acesso a esse momento em que, ainda ao vivo, ela veio a desaparecer.

## Le Sortie da Madimoizele Gessyu – Sorte

Concentrar-me-ei, agora, em tratar da vídeo/performance que tenta um distanciamento e desidentificação da figura feminina da “diva”. Encontro essas características no vídeo chamado “Madimoizele Gessyu – Sorte”, que foi produzido pelo ator baiano Gessé Araújo e seu parceiro Yuri Tripodi. Araújo é aluno do Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA e Tripodi é aluno do Curso de Bacharelado e Interpretação Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

O vídeo mostra Araújo em *drag* parodiando típicos atos de sedução de relações heterossexuais. A ironia se revela no contraste das cenas de Madimoizele (Araújo) e seu parceiro (Tripodi) em relação ao que é dublado/cantado pela voz de Gal Costa, na música “Sorte” de Caetano Veloso.



Figura 2 ARAÚJO, Gessé, “Madimoizele Gessyu - Sorte”

*Close* na imagem de Santo Antônio segurando o menino Jesus. A câmera se afasta revelando a imagem de Nossa Senhora e uma parede branca ao fundo. Em frente à imagem de Santo Antônio, duas mãos postas num gesto de oração seguram um terço.

A pele é negra. À medida que a câmera se afasta, sua figura se revela, ela usa um xale branco com detalhes verdes que parecem estar em sintonia com a cor também verde da parede ao fundo e perpendicular à parede branca. Essa figura à qual me refiro é “Madimoizele Gessyu”. Madimoizele olha para a câmera, puxa levemente com a mão direita o seu xale, revelando o seu rosto anguloso, pisca o olho direito e, com



Figura 3 ARAÚJO, Gessé, “Madimoizele Gessyu - Sorte”

um sorriso cheio de ironia nos lábios pintados de vermelho, balança a cabeça num movimento de cima para baixo. (corte de edição).

“Todo olho traz consigo sua névoa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77), olhar para essas imagens, tanto as de Mercado quanto as de Araújo, me faz pensar na presença desses corpos. Onde eles estão? Desaparecidos nessa virtualidade fantasmática em que Araújo e Mercado estão imersos, os corpos deixaram de existir? Não! De acordo com Gonçalves (2004), o corpo não desapareceria, mas se alteraria da mesma maneira como as concepções que fazemos dele. Argumenta ainda que:

*Se o corpo é signo, pode-se pensar que, nas atuais formas de apresentação do corpo nas artes - através da mediação tecnológica, não há falência do corpo com a mediação. Se o corpo é em si construção, primeiramente no nível do discurso e consequentemente em seus distintos tipos de representação, o corpo mediado em performance será, sobretudo, um operador dos signos que o atravessam. (GONÇALVES, 2004, p. 94).*

A ausência que identifico nessas vídeo/performances é, na verdade, o vestígio deixado pelo desaparecimento de todo o resto, a dublagem do grito que não pude dar. Segundo Gilpin (1996), a performance através de sua encarnação da ausência, em sua atuação de desaparecimento, pode somente nos deixar rastros para procurar entre, dentro e além destes.

A cena está em preto e branco, a parede aparentemente branca é o fundo. Três cadeiras postas uma ao lado da outra compõem o espaço. Madimoizele já não tem mais o xale que lhe cobria a cabeça, seu cabelo é estilo

*Black Power*. Ela usa uma blusa frente única e uma calça jeans justa ao corpo. Senta-se com o corpo diagonalizado em relação ao olho da câmera e paralelo ao seu parceiro na cena. Seu parceiro está usando óculos escuros, possui cabelos curtos pretos, uma barba cheia, a pele é branca, veste uma camisa quadriculada e uma calça preta.

Madimoizele possui uma postura ereta, contida e fechada em sua própria cinesfera. Esfrega, freneticamente, as mãos na calça jeans, dando-me a impressão de excitação. Seu parceiro, por sua vez, está sentado com a perna esquerda sobre o joelho direito, a mão direita repousa sobre a perna direita, o seu braço esquerdo se apoia na perna esquerda levando o seu tronco a uma inclinação para a esquerda.



Figura 4 ARAÚJO, Gessé, “Madimoizele Gessyu - Sorte”

Ele a percebe ao seu lado e olha em direção a ela. Madimoizele olha para o lado oposto a ele, num movimento de evitar o contato visual. Ele passa a observá-la com maior atenção, ela ainda o evita. Ele retira os óculos escuros e põe na camisa, Madimoizele ainda esquiva o seu olhar, entretanto sua atitude corporal tende a ser menos arredia. Ela finalmente o olha, estabelece-se, então, o contato visual.

Num ato mais propositivo, ele tenta tocá-la no ombro direito e é repellido com um tapa na mão. Ela se afasta num movimento brusco retirando-se do alcance daquele ato, sua expressão é de reprimenda. Ele retorna à sua cinesfera, a sua expressão é de não entendimento do ocorrido. (corte de edição).

Penso nessas imagens como notas, não realizadas em palavras, mas mantidas na

memória. Pensando em Baudrillard (1997), essas imagens são aquilo que assombra o vazio do “palco” onde a performance ocorreu, e descreve uma sedução mais que puramente estética, e sim metafísica da abolição do real.

A performance de Madimoizele me intriga pela capacidade de desencorporar, perder corpo, o próprio corpo de Araújo que se apaga para dar lugar ao corpo de Madimoizele. O corpo de Madimoizele toma para si a voz/corpo gravada de Gal Costa, a paródia desidentifica a “diva” e, conseqüentemente, nessa antropofagia, apesar do apagamento inicial, Araújo se amplifica.



Figura 4 ARAÚJO, Gessé, “Madimoizele Gessyu - Sorte”

Baudrillard explica:

Os seres, os objetos são conforme os transforma sua desapareção, que os muda. É nesse sentido que eles nos enganam, e que criam ilusão. Mas é nesse sentido também que eles são fiéis a si mesmos, e que devemos-lhes ser fiéis, no seu detalhe minucioso, na sua figuração exata, na ilusão sensual de sua aparência e de seu encadeamento. Pois a ilusão não se contrapõe à realidade, ela é uma realidade mais sutil que envolve a primeira com o signo de sua desapareção (1997, p.41).

Esses corpos são memória, são o já visto. É a projeção editada de determinado tempo/ espaço que sobrepõe significados. Sua subjetividade reúne fragmentos de uma alteridade despedaçada e só. São como os espíritos das ‘White Ladies’ de Davao nas Filipinas, citado por Ness (1996, p.143) em seu texto ‘Dancing in The Field’: “Eles são almas que não descansaram ainda, que requerem mais orações dos vivos e que podem invadir os espaços dos vivos imprevisivelmente”.

A única coisa material nessa busca é o rastro e o que tento aqui é uma arqueologia desses rastros deixados pela performance de Araújo e Mercado. Nesse exaustivo exercício de reter na memória a imagem perfeita, como no caso da “Câmara Clara”, de Roland Barthes, a ideia é fugir da morte, nesse caso representada pelo esquecimento causado pela ausência.

Da mesma forma que vi a possibilidade de meu irmão morrer em frente aos meus olhos no episódio da arquibancada, eu o estava vendo morrer pela *internet*, lendo aquele *e-mail*. Toda vez que assisto aos vídeos de Araújo e Mercado, a minha voz fica muda, o grito não sai! Vejo-os em desintegração, tornando-se vazios, esvanecidos, pálidos. Vejo-os morrer repetidas vezes e isso me causa um desconforto experimentado pela impotência do não conseguir gritar. E se eu gritasse agora? AHHHHHHHHHHH-HHHHH! Ainda assim não conseguiria retirá-los dessa liquidez “youtubiana” que os dissolve.

#### Referências:

- ARAÚJO, Gessé; TRIPODI, Yuri. Madimoizele Gessyu – Sorte. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=8y3-ryu\\_GM4](http://www.youtube.com/watch?v=8y3-ryu_GM4). Acesso em: 29 de maio. 2010.
- BACHELARD, Gaston. Intimate Immensity. In: The Poetics of Space. Boston, Beacon Press, 1994, p. 183-210.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. A Arte da Desaparição. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. The Perfect Crime. Translated by Chris Turner. New York & London: Verso 1996
- DIDI-HUBERMAN. O que vemos, o que nos olha. Trad. de Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 1998, p.77.
- GILPIN, Heidi. Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance. In: Foster, Susan Leigh. (org.), Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and power. New York, Routledge, 1996, p.106-128.
- GONÇALVES, Fernando. Performance: um fenômeno de arte – corpo – comunicação. Logos 20: Corpo arte e comunicação. Rio de Janeiro, ano 11, no. 20, p. 76 – 95, 1º. Semestre de 2004.

- LEPECKI, André. Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory. In: *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown, CT Wesleyan University Press, 2004, p. 1-9.
- LOPES, Denílson. O Terceiro Manifesto Camp. In: *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 89-120.
- MATERNÓ, Angela. O olho e a Névoa: considerações sobre a teoria do teatro. Sala Preta. São Paulo, Dep. de Artes Cênicas da ECA/USP, n.2, 2000, p. 31-41.
- MERCADO, Shane. Single Man dances to Single Ladies. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SGemjUvafBw>. Acesso em: 29 de maio. 2010.
- NESS, Sally Ann. Dancing in the field: notes from memory. In: Foster, Susan Leigh. (org.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and power*. New York, Routledge, 1996, p. 129 – 154.
- PASSOS, F. A. de P. What a Drag! Etnografia, Performance e Transformismo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, 2004.
- PHELAN, Peggy. Uncovered Rectums: Disinterring the Rose Theatre. In: *Mourning Sex: Performing public memories*. London & New York, Routledge, 1997, p.73 – 94.
- PHELAN, Peggy. On Seeing the Invisible: Marina Abramović's, The House with the Ocean View. In: *Live: Art and Performance*. New York & London, 2004, p. 16 – 26.
- PHELAN, Peggy. The Ontology of Performance: representation without reproduction. In: *Unmarked: The Politics of Performance*. New York & London, Routledge, 1993, p.146– 166.
- POLLOCK, Della. Performing Writing. In: *The Ends of Performance*. PHELAN, Peggy; LANE, Jill (orgs.) New York & London, New York University Press, 1998, p. 73 – 103.

## Notas

- 1 - Mestrando em Corpo (e)m Performance pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA, com Bolsa CNPq. Professor do DCHL – Departamento de Ciências Humanas e Letras – Colegiado de Artes da UESB. Coreógrafo, Performer e Co-diretor Artístico do Grupo HIS – Contemporâneo de Dança.
- 2 - PHELAN, Peggy. On Seeing the Invisible: Marina Abramović's, The House with the Ocean View. In: *Live: Art and Performance*. New York & London, 2004, p. 16 – 26. Tradução minha.
- 3 - Tradução minha.
- 4 - Tradução minha.
- 5 - Todas as fotografias apresentadas foram extraídas e digitalizadas a partir dos vídeos "Single man dances to Single Ladies" <http://www.youtube.com/watch?v=SGemjUvafBw>. Acesso em: 29 de maio. 2010 e "Madimoizele Gessyu – Sorte" [http://www.youtube.com/watch?v=8y3-ryu\\_GM4](http://www.youtube.com/watch?v=8y3-ryu_GM4). Acesso em: 29 de maio. 2010.
- 6 - Termo utilizado por Sally Ann Ness em seu Texto "Dancing in The Field: Notes from memory" para tratar das descrições etnográficas de suas experiências com aulas de danças em Davao, nas Filipinas, e Ubud, em Bali, a partir de sua própria memória.
- 7 - Tradução minha.
- 8 - Trata-se de uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que mostra objetos ou formas que não existem realmente. Provém de uma expressão em língua francesa que significa engana o olho e é usada principalmente em pintura ou arquitetura.