



POÉTICAS DE UMA EXPERIÊNCIA EM VIEWPOINTS

Fernanda Dias de Freitas Pimenta (Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - IA - UNICAMP)

Resumo:

Esse trabalho apresenta o andamento de uma pesquisa de mestrado que propõe a reflexão sobre o treinamento do ator com base em uma experiência prática que articula fundamentos de encontro/exploração de limites e procedimentos da Teoria dos Viewpoints. Relata aspectos do estudo até então realizado e arrisca-se em breve análise das reverberações causadas em cada indivíduo e na interação coletiva entre atores resultante dessa prática, tendo como intuito a busca de um corpo poético.

Palavras-chave: *Limites. Viewpoints. Experiência. Corpo poético;*

Abstract:

This work aims to present the progress of the master's research focuses on reflection on a training experience that explores hybridity between fundamentals of limits exploration, and procedures of the Viewpoints Theory and the subsequent analysis of the reverberations caused in each individual and the collective that forms through this practice, with the intention to search for a poetic body.

Keywords: *Limits. Viewpoints. Experience. Poetic body;*

Oficialmente esta pesquisa de mestrado teve início em 2014. Entretanto, a história que me fez chegar até aqui começa em março de 2003, quando eu, então estudante de Direito, conheço o teatro e apaixono-me pelas artes da cena. Através dessa experiência pude conhecer meu corpo⁷ em perspectivas nunca antes por mim imaginadas.

Aos poucos, e tendo a oportunidade de encontrar alguns mestres do teatro e também da dança, fui conscientizando-me de minha corporeidade, de minha singularidade, de minhas preferências, tornando-me, enfim, atriz. Meu corpo nunca mais seria o mesmo. Ao longo desses anos conheci diferentes procedimentos do fazer teatral, assim como diversos métodos de criação e exploração da cena artística.

A ideia e a escolha de pesquisar limites e *Viewpoints* não é por acaso. Questões de afinidades permeiam a eleição e exploração desses temas. Segundo Renato Cohen:

Várias motivações podem levar à escolha de um tema e à delimitação de um feixe de interesse: motivações ideológicas, estéticas e até afetivas. Evidentemente existe uma combinação desses fatores, mas, talvez, o mais importante seja mesmo a identificação afetiva através da empatia com a obra e o processo criativo de alguns artistas. (COHEN, 1989, p. 19).

Meu desejo em pesquisar o encontro com limites e o seu conseqüente ultrapassar, surge na ideia do **treinamento energético**⁸, apresentado por Luís Otávio Burnier e praticado inicialmente pelo Lume Teatro. Nesse trabalho o ator vai ao encontro de limites físicos que, quando encarados e explorados, instrumentalizam o artista na obtenção e utilização de um corpo mais orgânico, mais condizente com a cena, isto é, mais presente e fluido. Pratiquei um trabalho similar ao **treinamento energético** no início de meu percurso teatral, através de oficina com o preparador Rodrigo Cunha⁹.

Atualmente, um dos discípulos de Burnier, o ator e pesquisador Renato Ferracini, propõe um novo pensamento acerca da exploração de limites, deslocando-os do **treinamento energético**, enraizado no esgotamento físico, e os instalando em outros parâmetros e procedimentos. Esses limites agora se expandem e podem ser espaciais, emocionais, psicofísicos, sensoriais, relacionais, temporais. Enfim, agem em diferentes vieses do artista, provocando-o e impulsionando-o a buscar novas configurações de si, quebrando possíveis padrões de conduta. Em entrevista Ferracini (2015) afirma:

Se o ator atinge esse estado de limite, possivelmente ele abre canais pra outra formatação de si, outro modo de operação de organização corporal. Outras expressões, outras composições do corpo. Quando se diz corpo, se quer dizer mente-corpo. Então há um princípio que não é o da exaustão, é o princípio do limite. Então um estado de limite leva o corpo a se reorganizar. (informação verbal).

7 Quando digo “corpo” refiro-me a mente-corpo-sensações-singularidades-padrões-dificuldades-relações entre ambientes, a tudo que engloba o ser atuador, não somente o corpo físico.

8 “Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (Burnier, 1985, p. 31).

9 Ator e preparador goiano, onde teve contato com procedimentos similares aos do **treinamento energético**. No ano de 2004 ele ministrava aulas de preparação corporal para o Grupo Guará, do qual eu fazia parte.

Adotei nesta pesquisa, portanto, o princípio do limite, a premissa de que o artista deve se perguntar constantemente, segundo Ana Cristina Colla: “Posso ir mais? Posso ir além? Ir até o extremo até algo realmente acontecer, algo mudar” (COLLA, 2010, p. 65).

Minha ideia inicial era abordar a exaustão em hibridismo com outro método de treinamento que será aqui também abordado, os *Viewpoints*. Contudo, ao tentar conduzir uma prática de preparação do ator a partir de procedimentos de exaustão, reconheci que o que me instigava na experiência por mim vivida a tempos atrás, era uma questão mais ampla. Não me interessava mais adentrar ao material advindo da estafa física somente, precisava ir mais adiante, o que me levou a eleger os limites como um dos eixos desta investigação.

Se faz necessário esclarecer que esse princípio do limite não descarta a possibilidade de se trabalhar o esgotamento físico, mas para além dessa opção, abre espaço para outras formas de superação, que diversificam a ideia de exaustão. Antes o **treinamento energético** abrangia o encontro com limites, agora o contrário é proposto: o princípio dos limites abarca a estafa física como apenas uma de suas provocações.

Cantar seria uma tarefa muito simples para atores, que supostamente não sentem vergonha, não é mesmo? Entretanto, na experiência realizada, a qual vamos nos referir como treinamento núcleo¹⁰, pode configurar-se num limite capaz de paralisar o atuador.

Assim, resolvi pesquisar a Teoria dos *Viewpoints* porque pareceu-me uma renovação de todo o pensamento de teatro que eu tinha até conhecê-la. Aprendi o ofício de atriz focada em um teatro dito “mais tradicional”, com personagens bastante compostos, precisos fisicamente, e uma dramaturgia linear, por isso não tinha a dimensão da pluralidade que poderia ter a linguagem teatral. O trabalho com os *VPs*¹¹, iniciado em 2011, fez-me expandir meus horizontes em relação à linguagem cênica e à atuação, apresentando-me novas possíveis formas de criação e presença.

Essa teoria, que é também um Método, trata de princípios de movimentos e ações relativas aos aspectos de espaço e tempo. Experimentados em jogo de improviso, constituem técnica de treinamento para performers e de criação de ação para o palco. A prática busca aprofundar a percepção do ator e sua relação com o ambiente em que ocupa através de pontos de atenção específicos. São pontos de consciência do ator para com o todo da cena.

Preocupações com o lugar onde se está no espaço, ou um movimento realizado a partir de uma atenção para com o ritmo, constituem formas de pensar a cena que, até pouco tempo atrás, eram inconcebíveis para aqueles que se utilizavam, por exemplo, da ação a partir de emoções, como proposto no Método Stanislávski, ou procedimentos parecidos, que “psicologizam” a atuação cênica.

A história dos *Viewpoints* começa nos anos sessenta, quando a coreógrafa americana

10 O treinamento a que eu chamo de “núcleo” consiste na principal prática realizada nessa pesquisa, pois se configurou na vivência de maior tempo e intensidade durante o processo investigatório. Durante 20 encontros, 8 artistas da cena experienciaram em seus corpos a reverberação deste treino.

11 Abreviação de *Viewpoints*, comumente encontrada em estudos sobre o tema.

Mary Overlie¹² cria – a partir de tendências de movimentos da dança que já trabalhavam pautadas em noções de tempo e espaço – os *Six Viewpoints*, os quais, mais tarde¹³, seriam apropriados e refeitos por Anne Bogart, a criadora dos nove *VPs*, assim como são conhecidos atualmente¹⁴.

Conheci os *Viewpoints* em 2011, quando residia no Rio de Janeiro. Lá frequentei durante 2 anos um grupo de treinamento chamado LPC (Laboratório de Pesquisa Continuada), coordenado pelo ator e pesquisador Jarbas Albuquerque¹⁵. O objeto de treino desse grupo era exatamente os *VPs*. Na primeira aula fui embora instigada pelo desconhecido. Aos poucos, à medida em que conhecia mais as possibilidades que a prática oferecia, fui entendendo melhor sua dinâmica e deparando-me com as minhas novas percepções, que já sentia estarem em mim dilatadas. Pude perceber e apreciar a evolução de uma postura mais sensível e coletiva em todos os participantes do grupo, além de tomar consciência em meu próprio corpo de que não precisava mais pensar na cena antes dela acontecer, pois ela mesma ditaria a ordem de seus acontecimentos.

Os nove *VPs* são divididos em dois agrupamentos: **espaço**, que abrange topografia, relação espacial, arquitetura, forma e gesto; e **tempo**, referente ao ritmo¹⁶, à duração, à repetição e à resposta sinestésica. Adentrar cada um dos *VPs* é um trabalho meticuloso que não cabe no presente resumo, mas vale ressaltar que são instrumentos procedimentais de atuação.

Parte importante do método é também a **composição**, que só é trabalhada após a prática e o entendimento básico dos *VPs*. Segundo Bogart (2005, p. 12), **composição** “é a prática de selecionar e organizar componentes separados de uma mesma linguagem teatral em um trabalho de arte coerente para o palco”.

Porém, a parte mais interessante do Método ao meu ver – além da adoção de procedimentos relativos aos 9 *VPs* – está relacionado aos seguintes princípios que ele nos oferece e que procuramos instituir em nossa experiência: foco suave (visão periférica), escuta extraordinária (escuta com todos os sentidos a todo tempo), contínua percepção (clareza geral da cena), e estímulo e resposta (ação externa que dispara o movimento). A coletividade e a receptividade a que o jogo nos remete também é de extrema importância na nossa prática.

12 Coreógrafa americana, criadora dos *Six Viewpoints*, são eles: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história.

13 No fim dos anos oitenta Anne Bogart conhece a diretora Tina Landau e, trabalhando juntas durante dez anos, gradualmente expandiram os *Six Viewpoints* de Overlie para os nove *VPs*, que passaram a ser ainda mais usados no campo teatral. Elas desenvolveram também os *VPs Vocais* (2005, p. 6), que, não enfocados nesta pesquisa, mereceriam outro espaço de investigação para seu aprofundamento.

14 Atualmente a diretora Anne Bogart e o diretor japonês Tadashi Suzuki mantêm a *SITI Company – Saratoga International Theatre Institute*, em Nova Iorque, onde eles desenvolvem, desde 1992, treinamentos e oficinas cujo foco é a pesquisa dos *VPs*. Em conjunto com os *VPs* eles desenvolvem a prática do Método Suzuki, um interessante procedimento de preparação do atuante que se baseia em caminhadas e posições estáticas e em movimento, com alto grau de esforço físico, o que mantêm os corpos em prontidão para encarar posteriormente os *VPs*.

15 Ator e pesquisador pernambucano radicado no Rio de Janeiro há 15 anos, onde desenvolve ainda hoje o trabalho com o LPC.

16 Originalmente Bogart chama esse *VP* de **tempo**, mas muitos profissionais usam outras terminologias, como ritmo, velocidade ou andamento.

Você leitor talvez esteja se perguntando: mas por que sobrepor justamente esses dois elementos, limites e *Viewpoints*? O que os aproxima? O que os distancia? As razões para se misturar limites e *VPs* começam na minha própria história. Conheço o encontro com limites desde o meu início nas artes, seja através de treinos físicos intensos, ou pela minha antiga dificuldade com a palavra, por exemplo. Já os *VPs* são mais recentes na minha prática, mas não menos importantes, pois me deram um novo fôlego quando os conheci, após nove anos de atividades teatrais.

Fator que justifica essa combinação **limites/VPs** é que: o primeiro requer uma atenção majoritariamente focada em si, em seu corpo, em sua entrega; já a prática dos *VPs* requer uma atenção voltada para o fora, o externo, o espaço além de si. Forma-se uma relação de complementariedade que nos interessa, pois o paradoxo ou polaridade em fluxo potencializa a atuação. Segundo Ferracini (2013, p. 95), “o paradoxo – o e – pode levar o corpo à fronteira, pode gerar uma linha de fuga, pode fazê-lo adentrar na zona de experiência e atravessar a macro-memória-lembrança. Outras potências, percepções, sensações, afetos”.

Utilizando os procedimentos de *VPs* como base de ação da experiência proposta nesta pesquisa, os limites foram instalados de duas formas. A primeira forma se dá dentro dos exercícios de *VPs*, fazendo com que os participantes os explorem ao máximo; como exemplo cito questões espaciais, quando só era permitido atuar em determinado espaço restrito da sala de trabalho. A segunda forma de lidar com os limites está em exercícios que não advêm dos *VPs*, mas que foram elaborados pensando nessa fronteira de si; como exemplo está o ato de cantar, já mencionado acima. O que busco ao contrastar limites e *VPs* é que haja uma transformação positiva do atuator, afim de potencializar a atuação cênica.

Convoco agora o conceito de **experiência** explanado no texto “Notas sobre a experiência e sobre o saber da experiência”, de Jorge Larossa de Bondia (2002), pois creio que esta reflexão versa sobre uma conduta que dialoga com o trabalho que proponho. Antes sugiro completar a nomenclatura com os termos “estado de”, resultando em **estado de experiência que**, portanto, seria a base de nosso território-pesquisa, atuando como pressuposto ético do nosso participante, de forma a potencializar o momento único que estamos a construir. Assim, as reflexões acima nos norteiam em direção a uma postura de dilatação do tempo e de busca da calma, possibilitando ao artista adentrar-se nesse **estado de experiência**.

A busca é por uma experiência que seja poética. Interessa-nos criar algo com o intuito de evoluir e desenvolver as potencialidades do artista da cena ao máximo. Assim, essa pesquisa se norteia com o objetivo de conquistar um **corpo poético** de atuação. Não apenas criar, mas criar de uma forma a evoluir nossas habilidades cognitivas e expressivas, potencializando as relações, os afetos, a cena. Entretanto, quais os requisitos para se obter esse **corpo poético**? O domínio de um estado cênico, ou poético, pressupõe a conquista de um corpo nessa vibração, um **corpo-em-vida**¹⁷, ou o corpo como uma **máquina auto-poiética**¹⁸. Nas palavras de Grotowski podemos encontrar mais vestígios para nosso

17 Termo utilizado por Eugenio Barba para designar o ator que integra suas dimensões interior e exterior, promovendo a ação de um corpo vibrante, fundamental para a arte de ator.

18 “(O termo) *máquina autopoietica* é o conceito de vida em Maturana e Varela. (...) Oras, criação é

entendimento do **corpo poético** que sugiro:

Aqui tudo se concentra na ‘maturação’ do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade: tudo isto sem a mínima marca de egotismo ou de auto-complacência. O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica do ‘transe’ e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de ‘transiluminação’. (FLASZEN, 2010, p. 106).

Analisando as palavras do mestre polonês acima citado, ele nos dá pistas de elementos e aspectos necessários à essa tal “transiluminação”, o que eu nomeio de **corpo poético**. Assim, na busca desse corpo, podemos ressaltar alguns fatores que se evidenciam condicionais para vivenciar essa outra disposição de si: primeiramente criar/agir, estando fisicamente presente; atuar na procura de uma intensificação de si; procurar os extremos (limites), desafiando-se continuamente; repudiar a vaidade ou qualquer tipo de ego latente; caçar a integração de si; recorrer ininterruptamente à coletividade; e ocupar-se da relação com o espectador e suas reverberações, abrindo-se aos afetos mútuos e potencializadores que daí emergem.

Dentre as oito práticas disparadoras da reflexão realizadas durante esse processo de investigação, destaco o treinamento núcleo, já mencionado anteriormente, por ter sido uma oportunidade de muito aprendizado, seja com minhas falhas, enquanto condutora e preparadora de tal experiência, seja com as conquistas que pude notar em cada corpo, inclusive no coletivo. As outras práticas deram-se em diferentes formatos: treinamentos intensivos ministrados, minha participação em grupos de pesquisa como participante e como condutora, integrante de oficinas, e entrevistas.

No início do treinamento núcleo, deparei-me com as seguintes questões: como montar esse treinamento? Como organizar os procedimentos certos para que pudéssemos agir de acordo com os pressupostos de ação?

Inspirada na oficina “O Corpo como Fronteira”, ministrada por Renato Ferracini, e nas escolhas metodológicas realizadas pela Professora Marisa Lambert ao lecionar suas aulas, elaborei a estrutura pedagógica do treinamento núcleo. Dessa forma os princípios da presente pesquisa agem como propulsores na elaboração de procedimentos práticos selecionados para serem experienciados no treino.

Cada treino, em geral, é dividido em 4 partes, às quais eu nomeei como: alongamento, ativação, coletivo e expressivo. Ao final da maioria dos encontros eram registradas pequenas percepções advindas dos participantes. E assim fomos tecendo, adaptando, errando, procurando, acreditando e vivenciando esse desafio de buscar um **corpo poético** através desses procedimentos e princípios. Esses, apesar de, por vezes, mostrarem-se um pouco mecanicistas, devido ao jogo ser condicionado a regras de conduta, também, por vezes,

poiésis, então autocriação, uma máquina, máquina enquanto conjunto de partes que se relacionam, então um conjunto de partes que se relacionam enquanto autocriação é o conceito que eles criaram de máquina, ou seja, um conjunto de partes que se relacionam, e faz o que nessa relação? Autocria, ou seja, ela faz uma autopoiesis. Então a máquina autopoietica é uma relação de autocria.” (FERRACINI, 2015, informação oral)

nos presentearam com momentos únicos de unidade entre o coletivo, com interessantes composições e importantes conquistas individuais.

No decorrer da realização das práticas, alguns temas mostraram-se relevantes em serem estudados. Eles constituem o segundo capítulo da dissertação em construção, fruto da presente pesquisa de mestrado. Agora brevemente, relatarei alguns desses temas.

No subcapítulo “Construindo nossa língua” abordo as metáforas de trabalho. Encaradas como significações que remetem a um comando diverso daquele literalmente dito, as metáforas surgem de matéria sensível e deflagram a língua da obra, promovendo o encontro e a conscientização de um estilo próprio, seja por parte do condutor (que comunica através delas), ou por parte dos atuadores (que entendem o “devaneio linguístico” e reagem por meio dele). A metáfora é usada para acelerar o entendimento da questão, aumentando a dinâmica da tarefa e explorando com mais eficiência o fluxo do trabalho, por facilitar a compreensão de seus disparadores.

Importante parte dessa pesquisa diz respeito à “Atmosfera de Jogo”, outro subitem da dissertação. Dessa forma convoco o conceito de “jogo” abordado por Richard Schechner em seu “Performance e Antropologia” (2012), por entender que sua reflexão ampara a experiência vivida nessa pesquisa. Convido, então, o participante dessa prática a atuar não com suas referências anteriores de teatro, ou de dança, mas a encarar a experiência como um jogo. Uma possível faceta do jogo que é conveniente à nossa experiência é a de que não há certo ou errado nem vencedores ou perdedores. Procura-se a leveza e a diversão de um jogo aqui em nossa experiência, porque “Jogar é ‘brincar’” (SCHECHNER, 2012, p. 109).

Caetano Veloso poetizou que “cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”¹⁹. As singularidades de cada indivíduo determinam suas habilidades e sua capacidade de colocar-se em relação potente com o mundo e com a vida. Assim, as “diferenças entre os corpos” é tema de outro subcapítulo da dissertação. As singularidades e subjetividades são detectáveis pela forma como percebemos as coisas, pelo nosso entendimento dos acontecimentos. Portanto, para analisar cada encontro, cada dispositivo prático dessa pesquisa, temos que observar o perfil dos integrantes que formam o corpo único do grupo. O perfil de cada encontro, portanto, é traçado pela junção de seus componentes, e as qualidades que eles trazem para a relação.

Em continuação a esse último tema pretendo tratar de “intensidade e desejo”, refletindo sobre a vontade com que o artista trabalha em sua preparação e criação, fazendo um paralelo com a procura do tempo aiônico, *kraiós* (tempo da intensidade da criança) e sobre o desejo. Seguindo por esse caminho sugiro aprofundar na “dimensão das percepções”, refletindo sobre propriocepção, percepções e as micropercepções, nos ancorando nos estudos de José Gil.

Em “Precioso sim” desenvolvo o **princípio do sim**²⁰ e o conceito de **receptividade** (FERRACINI, 2013, p. 30). Através desse conceito vislumbra-se não somente uma relação

19 Frase da música “Dom de iludir”, composição de Caetano Veloso. Foi lançada através da voz de Gal Costa no álbum “Minha voz minha vida”, em 1982.

20 Utilizado por Narciso Telles em seus grupos de pesquisa prática, consiste em aceitar ações sugeridas pelo jogo.

de causa e efeito, como estímulo e resposta, mas almeja-se um estado tal de sintonia de afetos relacionais que poderia o artista antever e antecipar o movimento ou a ação do outro, amparando o fluxo que sustenta a cena.

Por falar em “fluxo”, que se apresenta como outro tópico que merece seu espaço, apresentaremos-o como condição de jogo e analisaremos sua hipossuficiência e seu funcionamento qualitativo quando em plenitude, nos amparando nas reflexões de Lambert, Schechner e Eleonora Fabião.

No último capítulo dessa pesquisa em andamento, abordarei reflexões acerca da cena “Noites Brancas”, inspirada na obra homônima de Fiódor Dostoiévski. Esta cena, de aproximadamente 14 minutos, foi criada nos cinco últimos encontros (de vinte) do treinamento núcleo. Sobre tal trabalho pretendo tecer os seguintes temas: criação e composição, estética performativa, dramaturgia eruptiva, e performer X personagem.

Na conclusão, pretendo adentrar os problemas que surgiram pelo percurso, assim como a (minha) condução. As minhas escolhas serão aqui acolhidas e meus enganos serão mencionados, afim de que tenhamos uma dimensão mais aproximada dos ganhos e insuficiências obtidas no trabalho. Gostaria de discorrer aqui sobre uma condução feliz, alegre e potente, mesmo diante dos impasses inerentes ao jogo.

Por fim, apresentarei as pistas de potencialidades em preparação, refletindo sobre a capacidade de emprego dos procedimentos e princípios aqui utilizados na manutenção de atadores atentos, disponíveis e poéticos.

Referências:

BOGART, Anne. LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book**. A practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, 20-28, 2002.

BURNIER, Luíz Otávio. **A Arte de Ator - Da Técnica a Representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminhos. Só rastros**. São Paulo:

Perspectiva, 2013.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997(1).

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, estado Cênico**. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Entrevista I**. (ago, 2015). Entrevistadora: Fernanda Pimenta. Campinas, 2015.

GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções** - Estética e Metafenomenologia. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 2005. 2ª edição.

RABELO, Flávio. **Cartografia do Invisível**. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp. Orientação Prof. Dr. Renato Ferracini. Campinas: 2014.

STUART, Izabel. A Experiência do *Judson Dance Theater*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Orgs.). **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: Univercidade, 2000. p. 191-203.

TELLES, Narciso. **Entrevista I**. (ago. 2015). Entrevistadora: Fernanda Pimenta. Uberlândia, 2015.