

SILVA, Carolina Pinto da; ALLEMAND, Débora Souto. **NELA: caminhos e escolhas em composição coreográfica**. Pelotas: UFPel. Graduanda do Curso de Dança Licenciatura UFPEL, Licenciatura e Pós-Graduação em Educação Física da UFPEL, Bailarina e Coreógrafa. Professora substituta no curso de Dança Licenciatura da UFPel, Arquiteta e Urbanista pela UFPel, Licenciada em Dança pela UFPel, Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela UFPel.

RESUMO

O presente texto é resultado da pesquisa conceitual, criação e produção artística desenvolvida dentro da disciplina de Composição Coreográfica I do curso de graduação em Dança Licenciatura pela UFPEL. O trabalho de concepção coreográfica surge a partir dos estudos de princípios e métodos de composição, assim como dos conceitos sobre a dramaturgia da dança. Aborda como proposta principal a continuidade de pesquisa de elementos, ideias e questionamentos referentes ao universo da mulher, um tema desenvolvido ao longo das disciplinas de Expressão Corporal e Análise do Movimento com construções e processos criativos de pesquisa de movimentos do cotidiano da mulher em vários contextos. Como principais aportes teóricos de pesquisa foram utilizados textos, técnicas e exercícios a partir das teorias de LOBO e NAVAS (2008), FERNANDES (2000), TRAVI (2011) e ROCHA (2016). Portanto, o texto tem como objetivo expor a pesquisa realizada no que diz respeito ao processo de criação relacionando-o com as referências bibliográficas realizadas durante o semestre e refletindo sobre as técnicas usadas e a poética resultante.

PALAVRAS – CHAVE: Composição. Coreografia. Processo. Dramaturgia. Mulher.

ABSTRACT

This text is the result of the conceptual research, creation and artistic production developed within the discipline of Choreographic Composition I of the undergraduate course in Dance Degree by UFPEL. The work of choreographic conception arises from the studies of principles and methods of composition, as well as the concepts about the dramaturgy of dance. The main objective of this research is the continuity of research on elements, ideas and questions related to the universe of women, a theme developed throughout the disciplines of Body Expression and Analysis of Movement with constructions and creative processes of research of women's daily movements in various contexts. As main theoretical contributions of research were used texts, techniques and exercises from the theories of LOBO and NAVAS (2008), FERNANDES (2000), TRAVI (2011) and ROCHA (2016). Therefore, the text aims to expose the research carried out with regard to the creation process relating it to the bibliographic references made during the semester and reflecting on the techniques used and the resulting poetics.

KEY WORDS: Composition. Choreography. Process. Dramaturgy. Woman.

Nela...expressão contraída equivalente a “em ela” [...] retoma a ideia do que foi mencionado anteriormente[...] Um caminho de memórias e de vida são traçados em dias, anos e décadas.... Há contextos e padrões de comportamentos da mulher que se repetem e outros se transformam... há escolhas, mas há resignação.... Poucos diálogos, mas há rebeldia e libertação... (RELEASE da composição coreográfica “Nela”).

Refletir sobre um processo de criação tão “movente” quanto este, me causa certa dificuldade. Trata-se de uma construção de composição coreográfica que é atravessada de muitas formas e “coisas”, mas ela é, principalmente, um caminho que venho trilhando ao longo da graduação em Dança-Licenciatura. Esse caminho refere-se à continuidade de pesquisa de elementos, ideias e questionamentos referentes ao universo da mulher, um tema desenvolvido ao longo das disciplinas com construções e processos criativos de pesquisa de movimentos do cotidiano da mulher em alguns contextos. Contextos esses relacionados ao papel da mulher na sociedade e sua invisibilidade ao longo da história, desigualdade e violência silenciada.

Assim sendo, esse resultado de pesquisa conceitual, criação e produção artística aconteceu dentro da disciplina de Composição Coreográfica I e foi orientado pela coautora do trabalho que, além de ministrar a disciplina, me acompanha nesta trajetória, orientando as outras pesquisas referentes a este tema. O trabalho envolveu vários aspectos, não só de concepção coreográfica a partir dos estudos de princípios e métodos de composição e dos conceitos sobre a dramaturgia da dança, mas também das experimentações e utilização de “dispositivos” criativos para a cena, partindo do entendimento de coreografia, segundo Lenora Lobo e Cassia Navas:

A coreografia não é o simples ato de construir e desenvolver frases de movimento, mas a construção de grafias impregnadas de significados carregados na ação do corpo que dança construindo pensamentos (2008, p. 137).

Na busca de um tema (no caso referente à mulher, mas na busca dos aspectos escolhidos) e nos primeiros *insights*, se fazia necessário refletir as diferenças de coreografia para composição coreográfica, onde esta envolve todo um conceito criativo, um conjunto de elementos inerentes a uma composição em dança. Um dos aportes teóricos para esse processo, Lobo e Navas (2008) em *Arte da Composição*, propõem o exercício de desenvolver a capacidade de observação, percepção e questionamento contínuo, apresentando uma estratégia que possibilita a análise da estrutura de uma composição através dos fundamentos dos vértices do triângulo da composição do Teatro do Movimento¹. Esta análise permite repensar questões a partir do imaginário criativo, do corpo cênico e do movimento estruturado como procedimento de integrar melhor estes três aspectos da obra em si, o que mais tarde durante o processo, contribuiu nas minhas escolhas e observações de onde poderia ser maior o foco da composição.

No triângulo da composição, as autoras definem que o Imaginário Criativo se trata das questões relacionadas à dramaturgia, a tudo que envolve o imaginário

¹Teatro do movimento é um método criado por Lenora Lobo, sistematizado em parceria com Cássia Navas no livro Teatro do movimento: um método para o intérprete criador, onde abordam o conceito de Triângulo da Composição que tem com vértices: o corpo cênico, o imaginário criativo e o movimento estruturado.

do ator-bailarino suas sensações, pensamentos, emoções e memórias, buscando-se que intérprete-criador observe em sua obra aspectos sobre os elementos escolhidos, se a construção de sua dramaturgia está coerente com o que se espera. O Corpo Cênico são as questões relacionadas à corporificação da cena, ou seja, os movimentos e as intenções que compõem a coreografia. Busca-se um corpo disponível, presente, através da sensibilização do conhecimento mecânico do movimento e do conhecimento expressivo². Já o Movimento Estruturado são as questões relacionadas a estruturação coreografia, tudo que se refere às ações selecionadas, o uso do espaço e tempo, dinâmicas e relacionamentos (LOBO; NAVAS, 2008).

No Movimento Estruturado, Lenora apresenta o método de Laban através da estrela da composição do movimento - *Estrela Labaniana*³ -, em que cada uma das pontas compõe os elementos estruturais do movimento na dança, organizando-se em corpo, espaço, ação, dinâmica e relacionamento. Giustina (2009) faz uma reflexão sobre as relações dos componentes da estrela colocando que

[...] existindo a premissa de que todo movimento é executado por um corpo, que ocupa um espaço, realiza ações, com dinâmicas diferenciadas e estabelece relações com algum objeto, música, tema, imagem, pessoas, luz etc (GIUSTINA, 2009, p. 82).

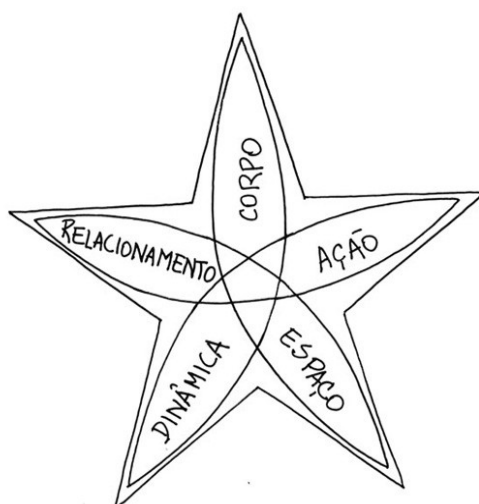


Figura 1: Estrela Labaniana. Fonte: <http://www.alayadanca.com/metodo/>

Porém, no início do processo, o que mais afligia era: então, de onde começar? Do tema? Do movimento? Que movimento...? Em princípio, os caminhos e metodologias utilizadas são basicamente escolhas e investigações a partir das práticas realizadas na disciplina de Composição, assim como referências anteriormente abordadas nas pesquisas de movimento tanto em disciplinas de Expressão Corporal e Análise do Movimento, como da própria pesquisa e

²Lobo propõe duas abordagens de conhecimento expressivo: Corpo expressivo, que é capaz de expressar-se na repetição de frases coreográficas propostas, e Corpo expressivo criativo, que além de repetir, é capaz de criar suas próprias frases (LOBO, 2007, p.117).

³O pensamento de Laban – hoje chamado de coreologia –, desenvolvido atualmente por sua discípula Valerie Preston Dunlop e organizado na conhecida “estrela labaniana”, é a base fundamental para se entender e estudar, no teatro do Movimento, o que Lenora define como Movimento Estruturado (<http://www.alayadanca.com/metodo.html> Acesso em: 17/01/18).

investigação através da prática para a criação. Nesse sentido, faz-se necessário abordar algumas “ideias” sobre pesquisa e metodologias artística, pois as definições sobre pesquisa em artes são ainda complexas e controversas. Fortin e Gosselin (2014) colocam que esta categoria apresenta a mistura de “teoria e prática ao longo do processo criativo e no objeto de arte”, sendo assim a utilização de diferentes ferramentas metodológicas.

Haseman (2015) em *Manifesto da pesquisa Performática*, discute sobre a relevância da pesquisa “guiada-pela-prática” como estratégia interessante e potente para pesquisadores (principalmente do campo artístico) que apresentam sua investigação através da prática e encontram restrições metodológicas em seus processos de pesquisa e coloca

[...] muitos pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de “um problema”. Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como “um entusiasmo da prática”: algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado [...] Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge (HASEMAN, 2015, p. 44).

As metodologias e caminhos a partir da prática acabaram sendo escolhas que me permitiram estar aberta aos atravessamentos que acompanham uma pesquisa artística de um “corpo-experiência” e assim, buscando um jeito próprio de fazer pesquisa em dança. Um recurso muito importante em minha composição foram os registros no diário de processo, onde posso rever todas os dilemas que fui vivenciando durante a criação da obra, como coloca Leite “nesse tipo de escritura tudo se encontra em estado de acontecer” (2017, p. 20). Todas as sensações resultantes dos processos vivenciados tanto nas aulas, quanto no processo criativo da composição, foram registradas no diário, sendo estimulada a reflexão sobre a criação e todas as estratégias e possibilidades utilizadas na construção da dramaturgia.

Sendo assim, as primeiras criações e inspirações foram a partir de exercícios de isolamento de uma parte do corpo (articulação) e da criação de sequência, explorando a Estrela Labaniana através, inicialmente, dos componentes (pontas da estrela) dinâmica e ações, fazendo surgir algumas primeiras possibilidades de movimentação. Outros estímulos foram experimentados nesta primeira célula, como mudança no espaço e planos.

Dentro deste universo abrangente de tema, de discussões e questões que atravessam o feminino, algumas escolhas começaram a direcionar o início da criação: em relação à movimentação, a utilização da repetição/transformação com base no conceito de Pina Bausch⁴ de “repetir para transformar”. De acordo com Maria Tereza Travi, Bausch trata a repetição como uma potência que deveria levar à criação, à transformação, e não ser a simples e mecânica reprodução:

No processo de criação, em que as respostas dos bailarinos às questões propostas por Pina são, de certa forma, reconstruções (repetições) de experiências passadas, atualizadas no presente [...] A repetição é utilizada como recurso cênico, através de cenas que se repetem durante o

⁴ Pina Bausch (1940 - 2009) bailarina, coreógrafa e diretora é considerada uma das grandes representantes da dança-teatro alemã. Em 1973, assume Tanztheater Wuppertal, trazendo transformações para dança com um novo pensamento sobre a cena e a criação. Conta histórias com suas coreografias baseadas nas experiências de vida dos bailarinos, colocando-os como co-criadores da cena. Sua fonte de criação sempre partia das pessoas e suas relações.

espetáculo, exatamente iguais ou modificadas, mas remetendo a um momento anterior (TRAVI, 2011, p. 29).

Como ponto de partida desta movimentação, aconteceu a observação e reflexão do papel da mulher na sociedade, na família e no trabalho, entendendo uma relação de desigualdade que não é biológica e sim uma “construção social”, conceito que Simone Beauvoir (1949) trata no seu livro *O Segundo Sexo*, uma das principais referências teóricas do movimento feminista internacional, trouxe as primeiras ideias das características e elementos escolhidos referentes à dramaturgia do corpo cênico desta mulher.

A segunda escolha foi que, para chegar numa transformação (através da repetição), a mulher em cena “poderia” atravessar o tempo, ou também remeter a mulheres em épocas diferentes e seus contextos. Sobre essa relação, não se teve a preocupação de levar para cena a representação do que acontece de transformação ao longo do tempo, ou seja, se é uma ou várias mulheres em seus contextos, mas sim utilizar dispositivos/elementos de cotidiano e da construção social do que é ser mulher para criação e inspiração da movimentação. Assim, as movimentações escolhidas trouxeram na sua subjetividade, o pensamento/sensação/emoção relacionados às memórias de um universo feminino pautado de regras, silêncio e luta.

Como terceira escolha, o espaço de uma diagonal, e algumas ideias de iluminação a partir da sequência neste espaço, é concebida com sentido de dar mais ênfase na repetição e trajetória construída, destacando a ideia de passagem: o que fica deste caminho para o próximo. Lobo e Navas (2008) abordam sobre as questões da transposição da coreografia para o espaço cênico e a importância de entender que tudo faz parte de um todo onde precisa-se buscar a coerência na escolha dos elementos que compõem a cena. E neste momento que se entende a importância da ação efetiva de um (a) diretor (a), pois cabe a ele (a) a conexão da coreografia com os outros elementos que constituem a cena, trazendo “a identidade visual” da obra artística.

A partir das primeiras escolhas foram sendo experimentadas, estudadas e definidas as questões sobre luz, figurino, imagens do personagem, elementos cênicos, trilha sonora. Neste momento, as experiências em aula trouxeram alguns conhecimentos, em específico sobre iluminação, que descobri ser de extrema dificuldade para mim, tanto por falta de prática, quanto pela complexidade e auxílio profissional que este elemento exige. Segundo Lenora e Cássia, é preciso perceber a luz como um componente essencial da composição

A luz não ilumina somente o espaço escuro do palco. Ela define a plasticidade dos corpos em cena, recorta espaços vazios, aumenta ou diminui o ângulo de visão e traz o foco para determinada cena. É ela também que cria climas e atmosfera, que pinta a cena com suas cores, dialogando com o figurino e a cenografia (LOBO; NAVAS, 2008, p. 164).

Nesse sentido, o exercício de ambientação é algo que vai se adquirindo com a prática. Assim, a escolha da iluminação foi, basicamente, em busca de destacar o percurso, o caminho a ser repetido e transformado, criando uma atmosfera estante, porém de tensão e de ressignificação de trajetória. Com isso e já experimentando um figurino/acessório pude definir algumas ideias que já trazia referentes a mulher/sapato/acessórios/significados. O sapato influenciaria qualquer

tipo de movimentação, o que já produzia uma transformação significativa no corpo quem anda, desequilibra e se organiza para caminhar.

Em uma de nossas experimentações na disciplina, com células coreográficas que já tínhamos, utilizamos o silêncio o que, para mim, funcionou melhor do que a escolha de uma música. Assim, a “provocação” (proposta pela professora da disciplina) de trabalhar sem música mecânica para que pudéssemos explorar as capacidades criativas que o silêncio produz/traduz, me fez pensar nas possibilidades de sons, como verbalizar palavras (perturbações) com ou sem sentido lógico, mas a riqueza do som do sapato (de salto alto), mais tarde funcionou na criação das movimentações e no diálogo que este som produzia.



Figura 2: Fotos da apresentação realizada no curso de Dança Licenciatura da UFPEL no dia 14/12/17. Foto: Jaqueline Farias

Então neste ponto, com elementos suficientes e pré-escolhidos, outras células coreográficas da composição surgem em uma experimentação onde exploramos o imaginário criativo (como já citado, tudo que envolve sensações, pensamentos, emoções e memórias). Com a escolha de uma imagem relacionada com o meu tema (mulheres dos anos 1920 caminhando pela rua), pude deixar alguns impulsos e sensações surgirem onde esse “caminho” foi gerando dispositivos para a movimentação. Em outro momento, visualizando as imagens de todos colegas, experimentamos nos deixar inspirar e criar a partir das sensações, cores, movimentos que as imagens suscitavam, um relógio e sua estrutura, o movimento dos ponteiros, o pulsar das horas, remetem a passagem do tempo monótona e fugaz, o pêndulo seu movimento linear e horizontal; o caminhar das moças fez pensar sobre a palavra “escolhas”, a imagem de sonho/nuvens/mulher a tristeza, as posturas femininas.

Nessa e nas outras vivências que se seguiram, construí a minha “diagonal” coreográfica, a partir de exercícios de improvisação propostas em algumas aulas. Sobre estratégias de improvisação Santinho e Oliveira (2013) destacam algumas propostas de trabalho, dentre elas, a possibilidade de acessar estados sensíveis para improvisar com várias fontes de inspirações como memória, imagem, sensação e sentimentos, afirmando que

[...] o improvisador deve estar sempre pronto para encarar o caos e o risco que o mergulho em seu inconsciente pode provocar. Se esse mergulho acontecer, certamente o participante do exercício terá resultados bastante positivos, repletos de potencial criativo (SANTINHO e OLIVEIRA, 2013, p. 66).

Assim, através de elementos como cheiros e poema e das sensações/memórias/significados que traziam/provocavam, dores, superações, perdas, foi possível um entrega acessando um caos interno. Um poema onde refletia estados emocionais e angústias do cotidiano de algumas mulheres; uma reflexão

que se fez presente neste momento é que, criar sempre tem, inevitavelmente, uma história de si mesmo...

Essa célula da diagonal, ou seja, o caminho de movimentação que seria percorrido e transformado (repetição) três vezes, foi criado destas experimentações e improvisações. Em cada uma dessas passagens há mudanças nas ações e dinâmicas de movimento, onde o espaço, tempo e peso são modificados e assim, as qualidades expressivas vão ganhando uma dramaticidade diferente, incorporando a cada repetição, elementos que vão sendo ressignificados. Acontece uma releitura, quando é inserido o figurino, os acessórios (sapato, cinto, cabelo que se desmonta), mas, principalmente, os elementos cênicos, pensando no relacionamento (componente da estrela Labaniana) como dispositivo de diálogo na cena. Esses elementos cênicos aparecem também da necessidade que se fez de percorrer um caminho (diagonal) não tão linear, não seria exatamente obstáculos, mas sim meios de ampliar a dramaturgia desta movimentação. Uma mesa (grande) e uma cadeira.



Figura 3: Fotos da apresentação realizada no curso de Dança Licenciatura da UFPEL no dia 14/12/17. Foto: Jaqueline Farias.

Sobre a cenografia, Lobo e Navas (2008) afirmam da diferença na proposta de “caixa cênica” de antigamente para uma mudança de função da cenografia, onde cenários e objetos cênicos passam a interferir no todo da criação, saindo da sua função de paisagem e moldura para ambientes repletos de funções e sentidos. Assim, o cenário contribui na plástica da cena e em conjunto com as grafias de movimento, compõem a estética da obra. A ideia da repetição e transformação é reforçada neste diálogo do corpo com esses elementos.

Voltando um pouco sobre a ideia de repetição de Pina Bausch, Ciane Fernandes fala um pouco sobre escolhas de gestos e movimentações que, quando entram em cena e com a repetição, são transformados dos seus cotidianos

Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético. Nas primeiras repetições, o gesto gradualmente se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea. Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências em ambos, bailarinos e plateia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo e sofrendo mutações em meio a repetições (2000, p. 23).

As repetições desta sequência construída vão, a cada etapa, sofrendo mutações, tanto por esta relação com os elementos, quanto por sensações e emoções referentes ao tema da mulher em alguns contextos que são inseridas a cada etapa da cena. Durante o processo criativo, vieram algumas reflexões sobre o quanto algumas experiências de vida, enquanto mulher, não “faladas” estão gravadas no corpo, independentemente da nossa consciência. Elas vêm, transbordam em nosso processo criativo e ficamos na “tentativa” de controlar o

impulso do corpo de falar “quase sempre” a mesma coisa. Essa escuta do silêncio, traduz uma experiência dolorosa, mas rica e necessária que traz o acaso, o risco e o caos como potência criadora...

Sobre opressão, submissão e agressão, em seu livro *Feridas invisíveis*, Mary Susan Miller traz relatos de mulheres que sofreram/sofrem em situações de violência não-física onde

A violência física em toda sua enormidade e horror não é mais um segredo. Entretanto, a violência que não envolve dano físico ou ferimentos corporais continua num canto escuro do armário, para onde poucos querem olhar. O silêncio parece indicar, que pesquisadores e escritores enxergam as feridas que não deixam cicatrizes no corpo, e que as mulheres agredidas não fisicamente, tem medo de olhar para as feridas que deixam cicatrizes na alma (MILLER, 1999, p. 20).



Figura 4: Foto da apresentação realizada no curso de Dança Licenciatura da UFPEL no dia 14/12/17.
Foto: Jaqueline Farias.

Em meio a todas estas tomadas de consciência (sobre escolhas e temas) os estudos sobre dramaturgia, trouxeram discussões sobre a dramaturgia na Dança, seus vários conceitos que existem e as diferenças de dramaturgo (do teatro) e dramaturgista, termo usado para a dança, sendo este, aquele que se coloca em questionamento sobre o sentido da obra, sobre o tecido de sentido, que ali se fabrica (ROCHA, 2016). Essas questões sobre que tipo de dramaturgia se quer a partir do texto de Thereza Rocha, trouxeram o entendimento e a tranquilidade, de certo modo, que o caminho se faz caminhando, ou como a autora coloca que “a graça reside em descobrir o meio de fazer no meio do fazer.” (ROCHA, 2016, p. 225).

E em meio a este “fazer” fui tecendo a “trama do drama”. Fazendo escolhas e selecionando as ações e as delimitações que se apresentam. As ideias de uma iluminação simples (três focos e um corredor), a seleção de um figurino que não representasse nada específico (cores neutras), mas que também pudesse remeter a várias coisas, sem comprometer as transformações. O sapato e sua desconstrução de utilidade, além de proporcionar outras formas de se movimentar, trouxe um pouco o diálogo entre o som e o silêncio. Vão acontecendo alguns

desapegos de alguns caminhos e sendo construídos outros, buscando “no que acontece o seu acontecer. É isso também fazer dramaturgia (ROCHA, 2016, p. 227).

E assim, buscando compreender através das minhas escolhas e investigações, que cada ação vivenciada teve um potencial de ser transformada e reinventada em material para composição, e que acima de tudo os aspectos processuais por vezes complexos por seres inconstantes e mutáveis, são tão mais relevantes para criação em dança, pois fazem entender que as transformações que ocorrem durante este percurso, tornam-se mais importantes que o resultado em si, como coloca Britto

A compreensão da dança, portanto, não se resume ao que se vê nos palcos – as composições coreográficas propriamente ditas –, mas inclui tudo aquilo o que se refere ou deriva delas, como produção de conhecimento, ação pública e/ou aplicação prática. Importa entender como esses campos se engendram para compor um ambiente e como tudo isso se articula no tempo modificando-se mutuamente, numa dinâmica coevolutiva [...] (2011, p. 186).

A criação partir das memórias, contextos e conceitos de uma mulher que se debate entre o território dos homens, dos iguais, da liberdade, do direito, e o segundo, lugar das mulheres, do doméstico, da subjetividade, do cuidado, me fez reviver e repensar que território é esse que a evolução/revolução do “feminino” conquistou, o lugar que a mulher foi ocupando com o passar do tempo e em que lugar é este que me coloco e me desacomodo agora... Enquanto intérprete-criadora-pesquisadora-mulher...

Assista ao clip da apresentação da composição coreográfica no seguinte link:

<https://youtu.be/3mFEHuWNN1A>

Referências Bibliográficas

BRITTO, Fabiana Dultra. **Processo como lógica de composição na dança e na história**. Sala Preta, Brasil, v. 10, p. 185-189, nov. 2010. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57445/60427>>. Acesso em: 29 jan. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p185-189>.

DELLA GIUSTINA, Fabiana Marroni. **Dançar jogando para jogar dançando**. 2009. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

FERNANDES, Ciane. **Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações**. São Paulo, SP: Hucitec, 2000.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. ARJ. Brasil. Vol. 1/1 | p. 1-17| Jan./Jun. 2014.

HASEMAN, Brad. **MANIFESTO PELA PESQUISA PERFORMATIVA**. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1, 205 p.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras Performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição: Teatro do movimento**. Brasília: LGE, 2008.

MILLER, Mary Susan. **Feridas invisíveis: abuso não-físico contra mulheres**. Tradução Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 1999.

ROCHA, Thereza. **Derivas de um plano de composição em dança: o todo é menor do que a soma de suas partes**. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (org.) *Tubo de ensaio: composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **Dança da Mente: Pina Bausch e Psicanálise**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/adancadamente.pdf>.