

SANTOS, F. C. H.; SILVA, R. L. Maria e Eu – O Tecer de uma Dramaturgia Corporal. Goiânia – Go: Universidade Federal de Goiás. Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais – UFG. Professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp e professora do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais.

RESUMO

Neste trabalho propõe-se iniciar uma discussão e reflexão acerca do processo de criação do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*, a partir do trabalho de tessitura da construção da personagem Maria, criação essa feita por meio da abordagem metodológica e estética utilizada pelo Núcleo Coletivo 22. Nesse processo, os elementos das culturas populares e da cultura afro-brasileira foram de extrema importância para a construção da personagem. Neste artigo, serão apresentados alguns caminhos percorridos que potencializaram essa dramaturgia corporal.

Palavras-chave: Corpo. Memória. Performance negra. Processo de criação. Teatro.

ABSTRACT

In this work it is proposed to initiate a discussion and reflection about the process of creation of the play *Por Cima do Mar Eu Vim*, based on the construction work of the character Maria, a creation made through the methodological and aesthetic approach used by Núcleo Coletivo 22. In this process, the elements of popular cultures and Afro-Brazilian culture were extremely important for the construction of the character. In this article, some paths that have enhanced this body dramaturgy will be presented.

Keywords: Body. Memory. Black performance. Creation process. Theater.

INTRODUÇÃO

O ator é o poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em como ele vive e representa suas ações assim desenhadas e delineadas.

(Luís Otávio Burnier)

O ofício de atuar envolve distintos procedimentos, tais como: conhecer, acionar, praticar, fazer e agir. Na concepção de Burnier (2006), “a arte trabalha antes de mais nada com a percepção” (p. 23). É por meio dessa ampliação da percepção que nos tornamos únicos em uma totalidade e descobrimos, ao longo da caminhada, nossas singularidades, nossos limites e a relação que se estabelece com outro.

O processo de criação de um espetáculo teatral envolve o trabalho engajado de todos os (as) envolvidos (as) nesta etapa. É durante esse período que o intérprete coloca em cheque todos os seus medos, bloqueios, dúvidas, erros, anseios, acertos, expectativas e certezas. Cada grupo possui uma metodologia de trabalho, sistematizada ou não, sendo ela a responsável por conduzir todo o processo de consciência, percepção, criação e de criação da dramaturgia corporal.

Dramaturgia corporal é uma organização no corpo do intérprete de todas as ações/movimentos investigados durante o processo. Segundo Pavis (2015), dramaturgia “designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (p. 113).

Ainda sobre dramaturgia, Barba (1995) a define como “o trabalho das ações” na representação. Uma técnica para organizar os materiais a fim de construir, revelar e tecer relações” (p. 68). Martins (apud DE MARINIS) aponta que a dramaturgia pode ser definida como “o conjunto de técnicas e teorias que moldem o conjunto de signos expressivos e ações que são urgidos para criar a tessitura da performance” (p. 52). Ou seja, é um processo pelo qual todos os envolvidos passam juntos, de forma coletiva, e que vai se diluindo na composição individual de cada integrante.

As escolhas estéticas e ideológicas do Núcleo Coletivo 22 têm como base o trabalho da diretora artística Renata de Lima Silva, que, a partir de sua tese de doutorado, sistematiza um método de preparação e criação corporal baseado em princípios da cultura popular brasileira, mas específico da capoeira angola e dos sambas de umbigada. Foi na vivência e no experienciar dessas manifestações que ela percebe a potência geradora de energia e de presença cênica dessas manifestações. Um dos procedimentos metodológicos usados pela diretora é a instalação corporal.

A instalação é vista como um trabalho de consciência corporal e transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano). É um corpo diferenciado. Esse processo envolve o ato e efeito de se aliar à imagem de si e à sensação de si através de exercícios que acionam um tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração distintos do cotidiano. (SILVA, 2012, p. 125)

A instalação corporal é vista como uma técnica que busca ampliar a consciência corporal, além de proporcionar um estado potente de expressão e de criação, pois ativa a percepção de si, acionando um corpo sensível, e extrapola a dimensão do cotidiano. Para Burnier (2011), “a verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas...” (p. 27). A instalação corporal é um caminho que prepara o corpo e possibilita essa dinamização, pois amplia e instala uma consciência corporal, gerando um tempo/espaço diferenciado.

A personagem Maria foi inspirada em Maria Navalha, uma Pomba Gira¹ que foi amante de Zé Pelintra. Sua história é marcada por abusos, violência e

¹ Uma entidade da umbanda. Mulher feminina e muito sensual, liberta de opressões e de conservadorismos. Amante de todos os prazeres mundanos.

malandragem. Assim como Zé, Maria Navalha está presente no nosso imaginário como uma figura ancestral da realidade afro-brasileira.

NÚCLEO COLETIVO 22 – PESQUISAS ARTÍSTICAS

O Núcleo Coletivo 22 é uma companhia artística composta por intérpretes-criadores que, no limiar entre dança, música e teatro, vivenciam em sua prática formativa elementos da cultura popular e da cultura afro-brasileira para, no encontro, materializarem seus desejos, potências e estéticas artísticas.

A companhia nasceu em Campinas - SP, no ano de 2000/2001, a partir do anseio de duas estudantes do curso de Dança da Unicamp em buscar uma linguagem autoral de dança – prática bastante estimulada pelo próprio curso, inclusive no que diz respeito à cultura popular como mola propulsora e elemento constitutivo do processo de formação de bailarinos e educadores –, sendo que neste período sua formação era composta apenas por bailarinas.

A essa primeira formação juntaram-se outros artistas com experiência em danças populares, capoeira, teatro e música e a companhia passa a sediar-se na capital paulistana.

É nessa encruzilhada de diferentes formações de seus participantes intérpretes que a companhia ganha força. Procedimentos metodológicos como a instalação corporal e a ginga pessoal são experienciados, examinados e avaliados, tornando-se uma possibilidade de abordagem para o processo criativo da cena, um grande marco na identidade do grupo.

Atualmente a companhia tem duas sedes artísticas, sendo uma em São Paulo e outra em Goiânia. É vinculada à UFG, mais especificamente ao curso de Licenciatura em Dança, sendo ela um dos desdobramentos do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, que, além da companhia artística, instiga pesquisas acadêmicas de graduação e pós-graduação, projetos de extensão e várias produções artísticas.

Dentre algumas produções artísticas do Coletivo destacamos neste artigo o espetáculo cênico-musical *Por Cima do Mar eu Vim*. Explorando um espaço limiar entre dança, teatro, música e culturas populares, o espetáculo é constituído de duas partes. Na primeira, em geral realizada em um espaço externo, é contada a história de Nzinga Mbandi, uma rainha africana que, em meados do século XVII, reinou em alguns territórios pertencentes ao que hoje conhecemos como Angola, tendo permanecido 40 anos no poder.



Imagem 1 – Primeira parte do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*.
Aqui, os guerreiros da etnia jaga, nbundo, ndongo e matamba contam a história de Nzinga.
Artistas: Diego Amaral, Flávia Honorato, Lorena Fontes e Vinícius Bolívar.
Fotografia: Sílvia Patrícia (2017).

Na segunda parte, por sua vez, é mostrada a maneira com que a contribuição africana impacta sobre a religiosidade brasileira, por meio de figuras arquetípicas da realidade e do imaginário afro-brasileiro que estão presente em práticas religiosas como a umbanda.



Imagem 2 – Segunda parte do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*.
Aqui, figuras ancestrais: Casal de Pretos Velhos.
Artistas: Lorena Fontes e Vinícius Bolívar.
Fotografia: Sílvia Patrícia (2017).

Trata-se de Seu Zé Pelintra, Dona Maria Navalha, uma Pomba Gira, um casal de Pretos Velhos e um Caboclo. O mar, na condição de Kalunga Grande, entra em cena simbolizando o elo entre as duas partes do espetáculo, de modo a representar uma simbólica ligação entre a vida e a morte, o material e o espiritual, África e Brasil, passado e presente.

O TECER DE UMA DRAMATURGIA

O trabalho do intérprete-criador/performer envolve um processo de criar e recriar caminhos para uma composição cênica. Esses caminhos podem ser traçados a partir de uma estética e de uma identidade do grupo artístico. Durante o processo de construção da dramaturgia corporal do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*, perpassamos por algumas abordagens de práticas corporais como, por exemplo, capoeira angola, alguns sambas de umbigada (jongo, batuque, tambor de crioula), instalação corporal, ginga pessoal, lugar/momento, jogos teatrais e pesquisa de campo.

No decorrer do processo, esses procedimentos serviram não apenas para acionar um corpo diferenciado e disponível, mas também para assumir uma corporeidade relacionada com o contexto afro-brasileiro. Todavia, é importante frisar que esse tipo de trabalho deve ser pensado como algo contínuo, pois o corpo do artista da cena está em um processo de constante formação.

É nesse sentido que Pavis (2015) comenta que o intérprete é “aquele que faz significar o texto de uma maneira nova a cada interpretação” (p. 30), E é por meio dessa reconstrução que o corpo pode vibrar em diferentes frequências, trazendo à tona um outro tempo/espço: a cena.

É nesse tempo/espço distinto da cotidianidade que o intérprete-criador revisita, recupera e cria comportamentos/ações corporais, tecendo assim a sua dramaturgia de corpo. Nesse sentido, Richard Schechner traz o conceito de comportamento restaurado, à saber:

O comportamento restaurado é o comportamento que se vive, assim como um cineasta trata uma porção de negativo. Estas porções de comportamentos podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos etc.) que as ligam à existência. Elas possuem vida própria. [...] O comportamento restaurado inclui um vasto leque de ações. Na verdade, todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste de porções recombinadas de comportamentos previamente vivenciados. [...] Performances são comportamentos marcados, enquadrados ou elevados. [...] O comportamento restaurado envolve ações marcadas pela convenção estética enquanto teatro, dança e música. Pode envolver ações concretizadas dentro das “regras do jogo”, “da etiqueta” ou do “protocolo” diplomático – ou qualquer das miríades de ações da vida, conhecidas de antemão. Elas variam gradativamente de cultura para cultura. (SCHECHNER, 2006, p. 35-36)

O intérprete lida diretamente com esse comportamento, com essas “ações marcadas”, mas é preciso um dispositivo para que essas ações sejam acessadas e marcadas. Ainda sobre o comportamento restaurado, nesse mesmo sentido, Burnier (2011) comenta que este “pode ser traduzido por restauração das ações. O que reflete a memorização e codificações de ações, ou seja, o próprio processo de elaboração e codificação técnica do ator” (p. 172). Na concepção de Barba (2012, p. 244) “[...]os performers entram em contato com essas sequências de comportamento ao recuperá-las, recordá-las ou, inclusive, ao inventá-las...”

Por esse motivo é interessante uma metodologia de trabalho (acesso) para viabilizar esse processo, justificando assim a necessidade de treinos e ensaios, pois um trabalho técnico pode, indubitavelmente, potencializar a expressividade do corpo.

A importância do trabalho de experimentação e exercício do intérprete é algo ressaltado pela Antropologia Teatral, que aponta que antes do nível expressivo se tem o nível pré-expressivo, que segundo Barba (1995, p. 188) “... é o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva [...]”. É nesse nível que acontece todo o treinamento corporal. Ferracini (2003, p.144) salienta ainda que é nesse nível que “o ator aprende a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão”.

A preparação corporal do processo de criação do *Por Cima do Mar eu Vim* abordou, entre outros recursos já citados, a capoeira angola e os sambas de umbigada, e isso, ao nosso ver, de alguma maneira possibilitou que o grupo tivesse a oportunidade de acessar memórias ancestrais e uma maior identificação com a questão da negritude, para além de um desenvolvimento técnicos de elementos como força e resistência muscular, flexibilidade, postura corporal e ritmo, pois segundo Silva (2012, p. 76) “capoeira e os sambas de umbigada têm o seu sentido criado em uma esfera de significação tecida pelo corpo em um devir de realidades, tempos e espaços sobrepostos pela força da tradição [...]”

Tanto nos jogos teatrais, na instalação corporal, como na ginga pessoal² foi possível a dinamização de energias para instaurar um corpo extra cotidiano. A ginga pessoal está aliada a ginga da capoeira que é uma importante movimentação, pois por meio dela o (a) capoeirista tem mobilidade, agilidade, consegue se defender e atacar. Todos os movimentos partem dela. Ela proporciona ao capoeirista uma dinamização de energia que o coloca atento para qualquer eventualidade que possa surgir no jogo. Um corpo brincante, um corpo atento e malicioso.

Ao aliar a ginga com os elementos da instalação (enraizamento dos pés, arqueamento dos joelhos, seta do cóccix, zíper no púbis, cachoeira nos ombros e fio de nylon) o corpo ganha outra dinâmica no espaço. A consciência corporal é ampliada e o corpo se instala tornando-se único, capaz fazer ressoar outras possibilidades. Segundo Silva (2012, p. 125) “um corpo instalado é o corpo diferenciado. Ele é sensivelmente preparado para uma abordagem extracotidiana do movimento corporal”.

² O conceito de ginga pessoal é proposto por Silva (2012) como um jogo, em que o corpo diferenciado coloca em movimento os instrumentos da instalação, brincando com peso, tempo, fluência e espaço.

Por meio da junção de exercícios que estimulam o equilíbrio, a concentração, a atenção, o tônus, a respiração e as articulações foi possível o acesso de um tempo/espaço sensível. Todo trabalho com um único foco de ampliação de trabalho pré-expressivo e que segundo a Antropologia Teatral é um trabalho que todos os intérpretes devem passar.

Aliada a esse trabalho de corpo, os intérpretes realizaram uma pesquisa de campo para conhecer o universo religioso que povoa nosso território brasileiro. Uma etapa prazerosa e de grande importância para a observação, interpretação dos fatos e ações, coleta de dados e quebra de preconceitos. A intenção de coletar dados está ligado ao campo vivido, onde todos os integrantes viveram de perto toda a rotina do espaço. Desde a preparação do espaço, o transe dos médiuns e o final de cada trabalho. A entrada no universo da umbanda³ possibilitou a materialização do encontro com Zé Pelintra, Pomba Gira, Pretos e Pretas Velhas e Caboclos, que são figuras arquetípicas desse contexto vinculado à ideia de ancestralidade.

O terreiro visitado foi o AVI – Associação Vida Inteira, localizado em Águas Lindas de Goiás, a vivência foi de suma importância para a composição de cada dramaturgia, pois ver de perto a corporeidade encontrada em cada figura traz outras possibilidades de criação/matrizes corporais. Ferracini (2012) traz o conceito de matrizes como ações corporais/vocais, um material inicial para a construção da dramaturgia corporal.

As ações criadas (corporais/vocais) instauram um estado corporal que é uma ponte de ligação entre o que está no momento da cena e as vivências no campo, bem como nos laboratórios. Os procedimentos utilizados na preparação corporal e no processo de criação, tal qual a capoeira auxiliaram nesse processo de instauração do estado corporal a medida que carregam em si marcas de uma identidade que se quer abordar é ainda uma potência de dilatação do corpo.

MARIA E EU

Não mexa com ela

³ A Umbanda é uma religião afro-brasileira que sincretiza o catolicismo, o espiritismo e as religiosidades africanas.

Imagem 3 – Segunda parte do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*.
Aqui, a figura de Maria Pomba Gira.
Artista: Flávia Honorato.
Fotografia: Layza Vasconcelos (2015).

O trabalho de criação do espetáculo teve início pela segunda parte, pois, como o texto dramático estava em construção, resolvemos levantar os dados coletados durante a pesquisa para compor a dramaturgia corporal das figuras citadas.

A umbanda é povoada por entidades tidas como “Pombas Giras”, entre elas: Maria Navalha, Maria Padilha, Maria Mulambo, Pomba Gira Cigana, Maria Quitéria, entre outras. Por vezes, essas figuras povoam o imaginário coletivo como uma figura ruim e promíscua, imagem facilmente associada às mulheres ao longo da história da humanidade, que não poupou forças, fogueiras e calabouços para condenar mulheres consideradas bruxas, feiticeiras e pecadoras. Assim, ser Maria foi, em uma primeira instância, ser mulher e revelar as marcas e os estigmas sociais que giram em torno do universo feminino, sobretudo no que tange à violência e à sexualidade.

Sim, as Pombas Giras podem ser compreendidas como mulheres da vida, ligadas aos prazeres da carne e ao mundo da rua – inclusive, a denominação “Pomba Gira” tem sua origem em *Bombogira*, *Pambunjila*, deus bantu patrono dos caminhos, das encruzilhadas e da cópula.

As Pombas Giras são, então, espíritos de mulheres que em vida, na grande maioria das vezes, teriam sido prostitutas, devido à falta de outras oportunidades. Mulheres que passaram por algum tipo de opressão, violência ou assédio e tiveram que escolher um caminho para a sobrevivência, conforme pode ser observado no trecho de fala de uma médium que, em transe, incorporava a menina da estrada no terreiro AVI:

[...] Fui abusada pelo meu pai com treze anos de idade. Minha mãe!? Minha mão resolveu ficar com ele! Daí, tive que fugir levando meu irmão caçula. Como não tinha condição de sustento, fui logo abrindo meu negócio.

Nessa fala, nota-se o descaso e as consequências que sofreu. A Pomba Gira, quando incorporada, gosta de receber oferendas e presentes como rosas e cigarro. São procuradas para a resolução de problemas no campo afetivo (amor) e apresentam-se sempre de vestidos e saias cujas cores são determinadas pela entidade. Sua movimentação é sensual e debochada, trazendo sempre em suas falas algumas gargalhadas.

Partituras codificadas durante o processo como o abrir do leque, o vibrar dos ombros, o girar da saia, a gargalhada e um olhar penetrante foram criadas a

partir de elementos levantados na vivência em campo. Durante a gira⁴, essas ações se tornavam fortes e emblemáticas. No texto do espetáculo, o fragmento pronunciado pela personagem Maria foi uma compilação de falas de várias Pombas Giras ouvidas durante a pesquisa de campo.

A Maria do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim* foi inspirada na Maria Navalha, que era uma das amantes de Zé Pelintra. Segundo Ligiéro (2004), ela “era conhecida como uma das mais agressivas e perigosas, como o próprio nome já diz” (p. 126). Sua navalha era sua proteção contra a agressividade que encontrava em seu caminho. As partituras criadas com o leque foram inspiradas na ideia de movimentação de uma navalha.



Hoje eu vim aqui à procura de um amor, e eu quero um homem vivo, porque você já viu homem morto fazer alguma coisa? (Risadas).

Vosmecê me conhece? E vosmecê? Já ouviu falar de mim? Num tenha medo, pode vim e deixe essa mulherzinha aí – porque, minha filha, ele até pode seu, mas ele é seu, meu e de muitas outras... (Risada).

Me chamo Maria. Fui abusada pelo meu pai com treze anos de idade. Minha mãe!? Minha mãe resolveu ficar com ele! Daí, tive que fugir levando meu irmão caçula.

Como não tinha condição de sustento, fui logo abrindo meu negócio. Um PUTEIRO, pra ser mais clara... (Risos). Lá atraí olhares maliciosos de meus fregueses e foi lá que conheci o Zé. Êta moço bonito! Alguém aqui viu o Zé? Zé? Zé?

Zéeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee...

(Fala de Maria. Trecho da peça Por Cima do Mar eu Vim).

Imagem 4 – Segunda parte do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*.
Aqui, a figura de Maria debochando de sua situação.

Artista: Flávia Honorato.

Fotografia: Layza Vasconcelos (2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁴A gira é um agrupamento ou uma reunião de determinada figura ancestral (Pomba Gira, Zé Pilintra, Preto velhos) incorporada por um Mèdiu. Podendo ser de trabalho ou de festa. Durante a pesquisa de campo fomos em Giras de trabalho e de festa.

Companhias fazedoras de performance com identidade negra, por vezes, buscam construir sua abordagem metodológica e estética a partir de elementos da cultura popular e da cultura afro-brasileira, afirmando um lugar estético e político, numa atitude de enfrentamento ao racismo e a favor da diversidade cultural. Por meio desse canal de comunicação e de produção de conhecimento, é possível perceber a importância e as contribuições da cultura negra no campo artístico.

A construção de uma dramaturgia corporal demanda que o intérprete-criador invista em descobrir, incorporar e explorar uma gestualidade que transborde o seu cotidiano – e quando isso está relacionado a um contexto ritualístico e afro-brasileiro, exige ainda um cuidado para não se escolher o caminho da “tipificação”, isto é, de formas estereotipadas que, ao invés de revelar saberes e poéticas ignorados ou marginalizados, podem reforçar estigmas e preconceitos.

Parece-nos que a vivência em campo, bem como uma preparação corporal que aproxime deste contexto, são caminhos viáveis. No processo de construção da personagem Maria, tivemos a oportunidade de conhecer e experimentar o terreiro de umbanda, com seus sons, cheiros, arpejos e narrativas que carregam um pouco da história do Brasil. Assim, a dramaturgia corporal da personagem Maria foi construída a partir dos procedimentos elegidos, capazes de restaurar, de forma dinâmica, tanto memórias da vivência em campo como os próprios sentidos e percepções da atriz sobre sensualidade, dor, paixão e o ser mulher.



Imagem 5 – Segunda parte do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*.
Aqui, a figura de Maria lembrando seu amante Zé Pilintra.

Artista: Flávia Honorato.
Fotografia: Layza Vasconcelos (2015).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas, SP: Editora Hucitec, 1995.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola: Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**, São Paulo: É Realizações, 2012.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. 2. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

_____. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Editora Fapesp, 2006.

_____. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Editora Fapesp, 2006.

LAGES, Sônia Regina Corrêa; D'Ávila Neto, Maria Inácia. **Vida cigana: mulheres, possessão e transgressão no terreiro de Umbanda. Pesquisas e práticas psicossociais**, 2(1), São João del-Rei, 12-17 mar/ago, 2007. Disponível em: <<https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalapi/2artigo.pdf>>. Acesso em: 23/08/2017.

LIGIÉRO, Zeca. Malandro Divino: **A vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.

_____. (Org.) **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em sombra**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PASCALI, Maria Júlia. **Licenciatura em Artes Cênicas, v. I**. Goiânia: Funape: Ciar, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob orientação de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-intérprete-pesquisador: processo de formação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: processo de criação em dança**. Goiânia: Editora UFG, 2012.