

SCIALOM, Melina; TESCAROLLO, Isabela; MOREIRA, Guilherme; CARVALHO, Jean. **Dramaturgia em seu campo expandido: estudos de processos dramáticos na dança, teatro e performance**. Campinas: UNICAMP. Professora Colaboradora do Departamento de Artes Cênicas; Pesquisadora de Pós-Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (FAPESP processo 2016/0889-5). Bacharêu em Dança UNICAMP; pesquisadora de Iniciação Científica (FAPESP processo 2018/13636-4)(orientação Melina Scialom). Graduando em Artes Cênicas; UNICAMP; pesquisador de Iniciação Científica (bolsa PIBIC/SAE) (Orientação Melina Scialom). Graduando em Artes Cênicas; UNICAMP; pesquisador de Iniciação Científica (bolsa PIBIC/CNPq) (Orientação Melina Scialom).

RESUMO

A dramaturgia é um conceito nas artes da cena que vem se expandindo junto (no fazer artístico) e por vezes paralelo (em amplas discussões teóricas e publicações acadêmicas) aos desenvolvimentos das práticas cênicas. Essa expansão pode ser vista como um retorno do termo ao seu sentido primeiro da organização das ações, seja no suporte do texto ou na materialidade da cena e seus sistemas de signos. Falamos de dramaturgia do ator, da cena, do movimento, da dança, da luz, do tempo, sonora... tendo o conceito se transformado, ampliando o leque de opções, de fazeres e de linguagens que têm a dramaturgia como léxico. Dentro dessa perspectiva, propomos olhar para o conceito de dramaturgia hoje, associando-o à inquietações provindas do fazer cênico contemporâneo na dança, no teatro e na performance, não restrito à linguagens, estéticas e formas, mas sustentadas pela individualidade do sujeito e sua prática artista.

Palavras-chave: dramaturgia, dança, teatro, performance

ABSTRACT

Dramaturgy is a concept that has been expanding together (within artist practices) and at times parallel (in theoretical discussions and academic publications at large) to the developments of scenic practices. This expansion can be seen as a return to the term in its primary sense of an organization of actions, be it with the support of the text or in the materiality of the scene and its systems of signs. We speak of dramaturgy of the actor, of the scene, of movement, dance, light, time, sound... having the concept transformed, widening the possibilities of practices and knowing that have dramaturgy as a lexico. Within this perspective we propose to consider the term as it is practiced today, associating it to the questions raised by the contemporary dance, theatre and performance art making – not restricted to the styles, aesthetics and forms but supported by the individuality of the subject and its artistic practice.

Keywords: dramaturgy, dance, theatre, performance art.

Introdução

...o que é a dramaturgia? A resposta não pode ser senão múltipla, com diversas possibilidades, caleidoscópica. (DANAN em CALDAS; GADELHA, 2016, p. 190)

Como olhar para a produção das artes cênicas contemporâneas a partir do que a cena demanda em seu tempo? Este artigo oferece uma proposta de desdobrar esta pergunta olhando para o conceito de dramaturgia e como ele vem sendo articulado no fazer artístico contemporâneo de jovens pesquisadores. A partir do cruzamento de investigações no campo da dança, do teatro e da performance, trazemos exemplos de processos criativos associados a espetáculos e performances que procuram esmiuçar o que pode a dramaturgia na contemporaneidade.

Assim, a principal pergunta que engloba esta apresentação é: como trabalhar com dramaturgia em uma cena expandida, quando cena já não se restringe mais ao palco e transborda para o cotidiano e para o urbano performativo; quando o processo criativo passa também a ser obra cênica; ou quando os afetos, intensidades não representacionais, passam a ordenar as ações, partituras e estruturas cênicas? Esta pergunta resume o objeto de três pesquisas diferentes que tiveram a dramaturgia enquanto ponto de fuga. Dentro da linguagem teatral, a dramaturgia do ator foi o território para investigar a possibilidade de articular afetos em partituras corporais e composição cênica. Na dança, a dramaturgia aglutinou diferentes corporeidades que combinaram estados/habilidades físicas à percepções cotidianas sensíveis em composições coreográficas. Já na performance, investigou-se a porosidade do ator-performer quando percebe que sua intervenção performática na urbe é regida pela dinâmica do urbanismo citadino e não mais por sua idealização conceitual anterior a ação.

Dramaturgias em/da/na cena

Na linguagem teatral e mais especificamente no teatro físico, o estudo da dramaturgia aconteceu a nível da dramaturgia do ator. Esta foi o território para investigar a possibilidade de articular afetos em partituras corporais e composição cênica. O estudo dramaturgic se deu principalmente dentro do processo de criação de um solo de teatro físico, chamado *As Lacunas Sobre Um Alguém Em Suspensão* (ALSUAES). Este processo teve como ponto de partida o estudo dos afetos e das imagens geradas pelo corpo cênico, associado a estudos no território da dramaturgia do ator e conceitos próximos ou semelhantes, como a dramaturgia corporal ou do corpo. O processo criativo aconteceu a partir da ideia de “memória”. Este serviu como o tema principal a ser abordado no espetáculo, ao mesmo tempo em que se pensava esta palavra e suas acepções: o corpo como receptáculo de informações, imagens, experiências e ideias.

No teatro físico, a dramaturgia se estrutura, principalmente, na comunicação visual, imagética e energética realizadas pela fisicalidade do corpo cênico por meio de imagens e energia. A fisicalidade, as imagens e a energia sustentam a linguagem no que há de mais físico e orgânico no corpo do ator, explorando as potências do corpo humano em cena e sua expressividade, colocando sua materialidade psicofísica em evidência. Segundo Victor de Seixas (2009):

“Teatro físico é um termo vago e passível de diferentes interpretações quando utilizado para definir gênero teatral. A definição mais comum, onde todos concordam, é de um trabalho que coloca a fisicidade do artista cênico em primeiro plano no resultado estético final de uma performance”. (SEIXAS, 2009, p.86)

Segundo o autor, o termo surgiu na Inglaterra nos anos 70 pelo ator/dramaturgo/diretor Steven Berkoff, que estudou em Paris com Jacques Lecoq e Etienne Decroux, e explorava ao máximo a capacidade física de seus atores, em um tipo de “teatro extremamente visual onde a gestualidade/movimentação é o elemento primordial, colaborando ou às vezes substituindo a dramaturgia textual, também podendo substituir o cenário ou elementos cênicos pelo movimento/corpo dos artistas” (SEIXAS, 2009). Ao refletir sobre este termo e linguagem teatral, as pesquisadoras Eliana Rodrigues Silva e Rosemeri Rocha ressaltam que:

“O corpo do ator, a partir das mudanças históricas ocorridas no teatro desde o século XVIII, especialmente após as correntes pós-dramáticas, vem se revestindo, cada vez mais, de importância na composição da cena. A dramaturgia passa a nascer e se edificar a partir do corpo do ator e menos do texto ou da espetacularidade da cena.” (SILVA e ROCHA, 2009, p. 39)

As autoras esclarecem que foi desta corrente que nasceu o teatro físico, tendo o corpo como o principal elemento da cena e vetor semântico da dramaturgia, onde sua imagem visual, movimento e energia se tornam a base dessa estética.

A fim de investigar estes elementos para a criação de um solo de teatro físico onde o ator assume a função de articular a dramaturgia da obra criamos ALSUAES. Em ALSUAES, o trabalho envolvia transformar o corpo do ator no principal veículo de criação de camadas semânticas, utilizando o movimento como elemento central desta rede de signos. Para isso, buscamos entender as potencialidades próprias deste corpo através da ideia de dramaturgia corporal que, segundo Kalisy Cabeda de Souza e Sayonara Sousa Pereira, é um “conceito que pretende encontrar no corpo as ferramentas para a construção de uma linguagem cênica, onde as metáforas corporais sejam o principal veículo de criação” (SOUSA; PEREIRA, 2012, p.26). Assim foi possível articular uma dramaturgia a partir do corpo e sua multiplicidade, tendo as camadas semânticas como elementos chave no processo de criação. Através dessa ideia, é possível dizer que a dramaturgia corporal dialoga diretamente com as imagens que o corpo produz: “É assim que a imaginação parece se tornar matéria no corpo em movimento. Ao nos movermos, estamos criando comunicação, informação, expressão. Movimento é imaginação corporificada.” (NEVES, 2008, p. 75)

Através da corporeidade do ator, ALSUAES trata dos vazios existenciais cotidianos, ligados a uma tentativa de reconhecimento das próprias memórias, às sombras de pessoas, situações e objetos que já não habitam mais lá. No revisitar de uma memória (um copo de água que é oferecido a uma cadeira vazia), as sutis mudanças no corpo, e no espaço trazem novos significados àquela existência. A busca de preenchimento se dá tanto pelo espaço, na procura de se entender naquele ambiente, quanto na cartografia do próprio corpo, no esforço de se encontrar em si mesmo. Perseguida por seus fantasmas, em um espaço que serve de metáfora para seu próprio interior, essa personagem busca simultaneamente uma fuga e um reencontro a si.

Na dramaturgia desenvolvida, os signos construídos se manifestavam principalmente como sinais biológicos que atingem os sentidos por meio das ações

orgânicas através de uma experiência presencial, gerando interpretações subjetivas e individuais de imagens visuais, cinestésicas (sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo) e mentais projetadas sobre suas composições corporais. Sobre este assunto, Barba explica:

“O movimento de qualquer pessoa põe em jogo a experiência do mesmo movimento por parte de seu observador. A informação visual gera, no espectador, uma participação cinestésica. A cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões dos outros. Isso quer dizer que as tensões e as modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador [...] O visível e o cinestésico são indissociáveis: aquilo que o espectador vê produz nele uma reação física, a qual, sem que ele saiba, influencia sua interpretação sobre o que vê. [...] Entendo por “orgânico” as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincentes independentemente da convenção ou do gênero teatral do qual o ator faz parte.” (BARBA, 2010, p. 57)

Considerando o como o corpo em ação do ator afeta o espectador, observamos empiricamente o quanto o corpo humano está sujeito a afetar e ser afetado quando em contato com outros corpos e fatores ambientais, num movimento ininterrupto de afetação. A partir disso, escolhemos utilizar estes elementos (afetivos) como material primeiro de criação e composição de dramaturgia. Este procedimento de voltar a atenção do ator para seu corpo em movimento e os afetos que são gerado a partir dele teve a finalidade de oferecer ao ator uma autonomia e uma escuta de si na cena, desenvolvendo em si uma perspectiva dramaturgica de seu fazer.

Na dança, a dramaturgia aglutinou diferentes corporeidades que combinaram estados/habilidades físicas à percepções cotidianas sensíveis em composições coreográficas. No caso específico da dança contemporânea o conceito de dramaturgia se ancorou no processo criativo da obra. Através das experiências realizadas em laboratórios de criação, percebemos que a dramaturgia emerge dos desdobramentos que ocorrem durante o processo, sendo intrínseca à obra ao invés de dada a ela, numa operação de manipulação de energia (FABRINI E SCIALOM, 2019). Inclusive, de acordo com Van Kerkhoven (VAN KERKHOVEN, 1994), o entendimento de que a dramaturgia na dança é inerente ao processo criativo e não a uma narrativa elaborada antes da obra vem sendo discutido desde os primeiros discursos envolvendo o tema. A autora explica que ao se voltar a atenção para o processo, os materiais que influenciam a dramaturgia da obra são diversos, sendo o “material humano” (2016, p. 183) talvez o mais significativo. Isto porque a personalidade e a corporeidade dos performers se tornam fundamentais para a criação.

Seguindo este pensamento, nos voltamos para aquilo que está contido no processo de criação de uma obra de dança, o que qualifica e quais características tem o material humano (a performer) e portanto o que seria determinante na dramaturgia da obra. Passamos a considerar como parte daquilo que compõe a personalidade da performer o seu cotidiano sensível, as práticas de cuidado de si (QUILICI, 2015) como parte de seu processo de criação. Assim, os trabalhos práticos diários que a performer se propõe a realizar se transformam em uma preparação e sensibilização somática

(considerando o corpo como unidade pensante) para realizar a criação em dança. Nesta perspectiva, tensiona-se a fronteira (ou elimina-se ela por completo) entre o treinamento e a criação; entre laboratório criativo e vida.

O olhar que não dissocia as "práticas da vida" das práticas criativas e de treinamento dialoga com o pensamento do artista pesquisador Ben Spatz (2015) que desenvolve um olhar particular sobre a política do treinamento do performer (ator/bailarino). Spatz defende que diferentes técnicas ou "práticas epistêmicas" (idem, p. 237) configuram o modo de fazer-pensar do artista da cena. Isso quer dizer que as práticas corporais realizadas pelo performer refletem na criação da obra artística como um todo. Inclusive, o autor sugere que práticas cotidianas não somente refletem na composição de um corpo, mas repercutem na produção estética criativa que este realiza. Para nós isto seria equivalente a dizer que as práticas corporais realizadas pelo performer determinam a dramaturgia de seu trabalho.

No caso particular desta investigação, a inquietação em relação aos modos de fazer do processo criativo em dança contemporânea não apenas tensionou os limiares da linguagem utilizada para criação, como os dissolveu, permitindo que o material coreográfico partisse de situações criativas tanto no estúdio de dança quanto fora dele no cotidiano da performer. As práticas cotidianas (como correr, caminhar no parque, ler, praticar yoga, realizar pequenos rituais diários) foram se consolidando como práticas de investigação criativas. A realização destas práticas permitiu que fosse possível perceber não somente os estados físico-psicológicos de determinado momento, mas também o como estes modificavam as qualidades de movimento, as relações com o espaço bem como que tipos de paisagens e imagens que as diferentes práticas geravam.

O olhar sensível para práticas cotidianas está relacionado a um estado de fluxo em que, de acordo com Fabião (2010) o corpo se posiciona como uma membrana vibrátil, receptível, associado à uma qualidade de presença e, portanto, de um estado de atenção sensível e sutil. Nesta pesquisa, o cultivo desse estado se materializou em diversos materiais, que, para além de serem partes independentes do processo criativo, foram o próprio processo em sua totalidade. Este tipo de material extrapolou os limites da linguagem corporal e foi também se manifestando em diferentes mídias como audiovisual (fotografia, vídeo e música), gráfica (desenhos no diário de pesquisa) e literário (transcrição de trechos de leituras que tinham repercussões poéticas nas atividades criativas). Esse conteúdo foi captado tanto nas atividades cotidianas (fora do estúdio) como durante os laboratórios práticos. Quando analisado, o conjunto desse material revelou possíveis territórios e temáticas pelas quais a criação circundava. Isso significa que o material também foi apontando para a dramaturgia da obra e do corpo da performer em cena. A experiência com abertura e disponibilidade para a fluidez de se deixar afetar pelos estímulos que sensibilizavam a criação permitiu emergir corporeidades diversas. Estas, após serem catalogadas (durante todo o processo) foram sendo revistidas e re-experenciadas a fim de descobrir as possíveis relações e associações entre elas. Este trabalho resultou na criação de partituras corporais e posteriormente cênicas que foram ordenadas para criação de uma estrutura significativa para a obra final.

Esta investigação e criação propõe uma dramaturgia associada a (ou emergente de) uma percepção sutil, inerente à vida/cotidiano, capaz de revelar

caminhos de construção coreográfica por vezes inusitados, mas não menos significativos e poéticos. A dramaturgia foi construída, portanto, por um desdobrar do próprio presente (FABIÃO, 2010), que aconteceu através da construção de corporeidades por um estado de fluxo constante de vida, numa relação dinâmica e fluída, que compreende o exercício criativo como pertencente a uma atitude interna (postura) incorporada pelo performer-criador na maneira como ele(a) cria a própria vida-obra.

Já no campo da performance, investigou-se a porosidade do ator-performer quando percebe que sua intervenção performática na urbe é regida pela dinâmica do urbanismo citadino e não mais por sua idealização conceitual. Poderia o performer ser um dramaturgo, no sentido de organizar e manipular acontecimentos na urbe a partir de suas ações performativas? Poderia ele, ao mesmo tempo, ser levado pela dramaturgia citadina que opera o cotidiano das cidades? Estas perguntas se tornaram contundentes ao refletir sobre as ações performáticas realizadas na cidade onde o performer passa a interferir no jogo social cotidiano e a modificar os fluxos dos transeuntes, tanto espaciais – modificando seus percursos – quanto internos, ao abrir espaços para trocas poéticas sensíveis e humanas entre performer e transeuntes.

Para alimentar e formatar o argumento que olha para a prática da performance como criação de dramaturgias, nos voltamos à noção de dramaturgia expandida (SANCHEZ, 2011) que derruba as fronteiras que separam a escrita cênica em palavras da escrita cênica pela ação (cênica e/ou performática), pelo movimento, pela voz, pelas visualidades, pela luz, etc. Encarando os acontecimentos todos como elementos que juntos conferem determinados sentidos a uma obra, podemos encontrar diversas potências para as dramaturgias do cotidiano, essas escrituras são feitas pelos corpos, pelos sons, pelas palavras e até pelas escolhas feitas no dia-a-dia de cada indivíduo. Nessa perspectiva, entende-se que o cotidiano do indivíduo e o do coletivo já compõem dramaturgias particulares que se somam e se cruzam no espaço e no tempo da cidade.

Para exemplificar estes pensamentos trazemos um série de ações performativas que foram executadas no centro da cidade de Campinas. *Olhos – GRÁTIS* é uma ação que propõe o silenciamento da voz física como uma oportunidade de abertura de canais para que se estabeleça outra forma de comunicação inter-humana entre o performer e o transeunte-participante. Nesta ação o performer cria uma dramaturgia através de seus movimentos improvisados, a qual sofre interferências diretas da dramaturgia individual de cada pessoa que participa da ação. Este seria um exemplo de como se originam o que chamamos de microdramaturgias do performer, elemento que leva a ação a se tornar um emaranhado de pequenas narrativas que se opõem, se alimentam e se conectam.

Percebemos que nas diversas execuções de *Olhos – GRÁTIS* foi que o movimento, as escolhas de permanência ou de partida, o modo como o performer olha para o participante que também olha de volta, tudo isso se transforma em uma partitura de ações mais ou menos improvisada e espontânea. Essa partitura de ações se torna o centro gravitacional do performer que, ao agir, compõe sua dramaturgia própria, a qual o orienta no decorrer de toda sua ação. Essa sequência (dramatúrgica) não é rígida e nem prevê e estrutura de forma categórica toda a ação performática. Pelo contrário. Ao contrário de um texto dramatúrgico que prevê todos os acontecimentos da obra esta

seria um tipo de “escrita improvisacional” que acontece no decorrer da ação. Apesar de ter sido mais ou menos esquematizada, a ação não foi ensaiada ou milimetricamente repetida, o que garante a imprevisibilidade e a organicidade do ato criativo.

O que chamamos acima de microdramaturgias, são o ponto de partida da fricção do performer em relação à cidade, pois são a formatação e a concretização das ideias e das vontades do ser que performa, que transmuta uma informação do plano ideal para o horizonte de eventos do plano concreto, ou seja, que age. Já a macrodramaturgia seria a relação coletiva que integra as forças das diversas microdramaturgias relacionais existentes em um determinado espaço. É a resultante absoluta da integração das inúmeras narrativas pessoais e individuais em ação na cidade. Apresenta uma qualidade final que aglutina todas as variáveis e suas características, ou seja, todas as pequenas ações realizadas pelos seres que transitam e coexistem na malha urbana ou em um recorte específico dela. Olhos – GRÁTIS, por sua vez, também lida com este panorama geral que é a macrodramaturgia, uma vez que é uma ação influenciada pelos comportamentos-narrativas da massa de pessoas que transita durante sua execução; além do fato de que o performer desta ação também percebe e reage à sensação do todo que a cidade emana através dos diversos indícios de vida e movimento que nela existem.

Expostas as microdramaturgias e as macrodramaturgias, indaguemos: o que tem a ver performance com dramaturgia, afinal? Em decorrência das experimentações realizadas no campo da performance, sugerimos que as ações performativas concebidas e realizadas traçam uma linha de acontecimentos que se tornam escritas dramáticas efetivas, embora não tradicionais (literárias), e que elencam elementos conscientes e inconscientes, concretos e subjetivos, individuais e coletivos. Essas dramaturgias são espécies de narrativas criadas pelas ações dos indivíduos, que, ao se juntarem, criam em tempo real (no momento em que a ação e os encontros se consolidam) uma dramaturgia coletiva, a se modificar a cada instante de acordo com os acontecimentos.

Conclusão

Neste artigo pudemos ver o como a dramaturgia na prática e na pesquisa artística contemporânea têm sugerido a desfronterização do conceito para que este corresponda ao que os artistas da cena articulam em suas práticas. Através da pesquisa sobre o que pode a dramaturgia em dança, teatro e performance na contemporaneidade, concordamos com Ariel Nereson (2017) de que a dramaturgia tem se revelado como um território que possibilita adentrar um campo interdisciplinar e poroso nas artes cênicas, oferecendo formas de organizar a composição do artista da cena por ela/e mesmo. Este fazer seria uma "dramaturgia do performer" (Scialom, no prelo) onde os artistas da cena se apoderam da prática dramática para ampliar o pensamento cênico dentro de uma criação, não se limitando a territórios ou fronteiras mas articulando prática e pesquisa para um pensamento expandido.

Referências bibliográficas

- BARBA, E. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça – São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e Dramaturgia[s]*. Fortaleza: Nexus, 2016.
- FABIÃO, E. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*, v. 10, n. 3, p. 321–326, 2010.
- FALKEMBACH, M. *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na Composição do Corpo Cênico*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro).
- LEPECKI, A. Coreopolítica e Coreopolícia, *Ilha* (Revista de Antropologia), Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, janeiro/junho, (2011) 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em 25/11/2019.
- KERN, M. L. B. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Estudos Ibero-Americanos*, vol. XXXI, núm. 2, diciembre, 2005, pp. 7-22.
- NERESON, A. Dance Dramaturgy in Theory and Practice. *Theatre Journal*, v. 69, n. 1, p. 103–114, 2017.
- NEVES, N. *Klauss Vianna: Estudos para uma Dramaturgia Corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.
- QUILICI, C. S. Antonin Artaud: O ator e a física dos afetos. *Sala Preta*, nº2, p. 96-102, 2011
- QUILICI, C. S. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.
- REYNOLDS, E. D.; REASON, M. *Kinesthetic Empathy and the Dance's Body: From Emotion to Affect. Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Ed. Dee Reynolds and Matthew Reason. Chicago: Intellect/University of Chicago Press, p. 121-138, 2012.
- SANCHEZ, J. A. Dramaturgy in an expanded field. In: BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J. (org.). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga: CENCDOC, p. 39–57, 2011
- SEIXAS, V. O que é teatro físico? *Mimus – Revista online de Mímica e Teatro Físico*, ano 1, no.1. 2009
- SILVA, E; ROCHA R; Seu Bomfim: Potência E Imagem No Teatro Físico. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v.4, n.2 p.38-49, jul./dez. 2009 .
- SOUZA, K.; PEREIRA, S. Dramaturgia Corporal: Em busca de um Corpo Virtual. *Revista Aspas*, v. 2, n. 1, p. 26-31, 7 out. 2012.
- SPATZ, B. *What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research*. New York; London: Routledge, 2015.
- VAN KERKHOVEN, M. Looking without Pencil in the Hand. *Theaterschrift*, v. 5.6 On dramaturgy, p. 140–149, 1994.
- VAN KERKHOVEN, M. O processo dramatúrgico. In: CALDAS, Paulo; ERNESTO GADELHA (org.). *Dança e Dramaturgia[s]*. Fortaleza: Nexus p. 179–190, 2016.