

SCIALOM, Melina. **O performer como dramaturgo no processo criativo**. Campinas: UNICAMP. Departamento de Artes Cênicas; Professora Colaboradora e Pesquisadora de Pós-Doutorado; FAPESP processo n. 2016/08669-5 e 2017/17050-1.

**RESUMO:** Este trabalho visa discutir partes de um processo criativo onde o performer se torna dramaturgo da obra cênica. Para tal uso do conceito Dramaturgia do Performer criado por Melina Scialom e uso de exemplos de procedimentos realizados no espetáculo de dança Memórias. A Dramaturgia do Performer é uma pesquisa que surgiu a partir de uma inquietação sobre a possibilidade do ator e/ou bailarino (performer) ser o dramaturgo de seu próprio trabalho. Nesse contexto, os Estudos Coreológicos de Rudolf Laban e Valerie Preston-Dunlop são uma plataforma que permite o performer a agir de forma a se “pensar em movimento” e portanto realizar a dramaturgia de seu trabalho. A partir dessa premissa criamos um espetáculo onde os performers foram também os dramaturgos do trabalho. Assim, o processo de criação do trabalho aconteceu por meio de uma gama de procedimentos que geraram matrizes de movimento e estas foram sendo trabalhadas, aprimoradas e organizadas em estruturas dramáticas. Estas por sua vez também foram experimentadas e re-elaboradas a partir do diálogo entre a experiência de cada um dos performers, resultando em um espetáculo onde a dramaturgia da obra foi resultante da experiência do corpo em movimento e de sua presença no ato criativo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia do performer. Dramaturgia. Processo de criação. Estudos coreológicos.

**ABSTRACT:** This paper aims to discuss parts of a creative process where the performer becomes the dramaturge of a performance. For this means I bring the term Performer Dramaturgy created by Melina Scialom, giving examples from the creation of the piece entitled *Memories*. The Performer Dramaturgy is a research that was born from the possibility of having the actor and/or dancer (performer) as the dramaturge of its own creative work. In this context, the Choreological Studies of Rudolf Laban and Valerie Preston-Dunlop are a platform that allows the performer to act and “think in motion”, and thus develop the dramaturgy of its own work. From this premise we created a performance work where the performers were also the dramaturges of the piece. The creative process of the work happened through a series of procedures that generated movement patterns that were worked on, improved and organised in dramaturgical structures. These were also experienced and re-elaborated based on dialogues between experience of each one of the performers with the movement material. It resulted in a dance-theatre piece where the dramaturgy was the product of the experience of the body in motion in the creative act.

**KEYWORDS:** Performer dramaturgy. Dramaturgy. Creative process. Choreological studies.

O espetáculo *Memórias* foi construído a partir de lembranças e recordações dos performers-atores-bailarinos-criadores e organizado a partir da experiência física com a incorporação delas. O processo de criação teve como objetivo investigar o como intensidades imateriais – como as memórias – se manifestam em forma de movimento e podem ser organizadas dramaturgicamente para comporem cenas e um espetáculo. *Memórias* também faz parte de uma pesquisa que indaga sobre a possibilidade do ator-bailarino ter autonomia dramática no processo de criação. Assim, o performer se torna responsável por organizar o material criativo que emerge de sua atuação. Neste caso, a dramaturgia da obra acontece através da perspectiva de “primeira pessoa” (SHEETS-JOHNSTONE, 2011) dos artistas criadores desta obra.

Para Maxine Sheets Johnstone a perspectiva em primeira pessoa (*first-person perspective*) é um olhar e uma referência sobre algo que nasce a partir da experiência de um indivíduo sobre algo. Este conceito integra um ponto de vista fenomenológico da subjetividade humana, que valoriza a experiência como referência para aquilo que é apreendido e logo se tornam acontecimentos aos indivíduos. É, portanto, a partir dessa experiência com o fazer cênico e o uso dessa experiência para organizar as ações que surge *Memórias*.

### ***Memórias***

O público entra na sala de espetáculo e ao entrar, cada um ganha algumas frases que vieram das memórias dos artistas, escritas em papéis recortados. O público é convidado a ler em voz alta suas frases em qualquer momento do espetáculo. Entra uma mulher em cena e se senta de pernas cruzadas em uma cadeira no canto frontal esquerdo do palco e começa a ler um texto. Este texto é uma carta, escrita por um dos artistas-criadores da obra para si mesmo. Atrás dela está um módulo com uma projeção, onde está sendo projetado o texto que a performer esta lendo. Ao finalizar o texto ela se levanta e sai para o lado esquerdo do palco.

Ascendem as luzes laterais, formando um corredor na boca de cena. Este se torna um espaço de interação onde os quatro performers começam um jogo de movimento, estabelecendo relacionamentos entre si com

diferentes tipos de aproximações, toques e (i)mobilidades. Este jogo permanece criando e ao mesmo tempo desfazendo diferentes tipos de relações entre os performers que dialogam através de seus corpos em movimento. O jogo permanece até que soa uma explosão, o resto do palco se ilumina e os performers iniciam uma corrida pelo espaço e que os levam para uma situação onde impulsos tomam conta de seus corpos. A movimentação se torna uníssona – todos reproduzindo um mesmo padrão de movimentos.

De quando em quando aparece uma voz, vinda de alguém do público que está lendo o conteúdo das filipetas recebidas. Diferentes vozes soam, criando ritmos e sonoridades particulares para a cena que acontece no palco. Os bailarinos continuam a se mover, hora com movimentos similares (em uníssono) e hora descoordenadamente. Em seguida, uma das performers começa a filmar a cena que é instantaneamente projetada no módulo a esquerda do palco. Nessa projeção aparecem detalhes do que está acontecendo no palco. Nesta cena dois performers realizam movimentações similares, como se estivessem contando uma mesma história ou memória através de suas subjetividades. Enquanto isso uma terceira performer realiza uma sequencia de movimentos entre os dois, sugerindo uma segunda história paralela.

Na cena seguinte e com a câmera ainda filmando detalhes da movimentação que acontece no palco e sendo projetada ao vivo, duas das performers realizam uma mesma partitura de movimentos, como se estivessem contando outra história. Um terceiro circula pela cena, como se estivesse tentando interagir com das duas dançarinas e até fisicamente impedir uma delas a se mover, como se estivesse tentando acordar alguém de um sonho. Enquanto isso, os detalhes dos corpos estão sendo revelados na tela de projeção (filmados pela quarta performer), como se fossem lembranças do que se passou, mas que se passam em tempo real. Memórias que são como sonhos e que apesar da tentativa de muda-las ou impedi-las, não se pode mudar, pois já aconteceu. Memórias são sempre como se fossem... passado... presente... A cena acaba com os performers

dispersando e correndo, cruzando o espaço até os limites do palco sem parar. Lentamente vão diminuindo a corrida até entrarem em uníssono.

Na cena seguinte, os performers se engajam em uma sequência de movimentos onde, a partir de uma ação inicial que todos realizam juntos, eles começam a realizar movimentações diferentes, novamente como se estivessem contando cada um uma história distinta. Esta sequência é repetida diversas vezes, como um coro de vozes que também contam histórias através do timbre de suas vozes.

Ao longo do espetáculo as cenas vão somando camadas de material dinâmico e afetivo, em coreografias que envolvem a repetição de matrizes de movimento (detalhadas mais adiante neste artigo) por um ou pelos quatro atores-bailarinos em cena. As matrizes vão surgindo e desaparecendo até que surgem novamente no corpo de outro bailarino ou de vários. São transformadas pela linha temporal que atravessa o espetáculo, e que traz para o presente aquilo que já se passou, como memórias que surgem e se misturam ao presente vivido. A cada presente ou passado revivido uma camada sobreposta, assim como as memórias empilhadas em nosso passado.

O espetáculo termina com os performers novamente correndo, como uma memória do que já se passou (e já visto no início do espetáculo). Porém desta vez estão rindo em voz alta. Eles continuam cruzando a cena desordenadamente e vão desaparecendo um a um até o último sair de cena e as luzes se apagarem.

O que acontece quando uma obra de dance-teatro é inteiramente organizada a partir da experiência dos atores-bailarinos criadores sem uma história ou um sentido pré-determinado? Seria possível o ator ou o dançarino atuarem como dramaturgos de uma obra cênica? O que seria a dramaturgia feita pelos performers atuantes – criadores e executores do trabalho? Há dois anos tenho feito estas perguntas para mim mesma e também junto com os participantes de meu grupo de pesquisa focado sobre a dramaturgia do movimento. Estas inquietações partiram do meu próprio questionamento relativo ao discurso sobre a dramaturgia na dança e a atuação do dramaturgo

nos espetáculos cênicos. Como produto desta indagação nasceu o espetáculo *Memórias*.

*Memórias* é um espetáculo experimental, que faz parte de minha pesquisa onde procuro entender e navegar sobre o conceito e a prática da dramaturgia na dança e nas artes cênicas em geral. O espetáculo estreou em 2018 a partir da pesquisa de movimento e criação de Ana Flávia Felice, Caroline Sobolewska, Guilherme Moreira e Melina Scialom e iluminação de Gabriel Gonçalves. O espetáculo surgiu da pesquisa sobre estados afetivos (ou intensidades) geradas a partir de fraseados de movimento (movimentos que se remetem à expressão pessoal de um indivíduo sendo organizados através da relação dos elementos constituintes na movimentação com um todo). A exploração sistemática de diferentes fraseados transforma as dinâmicas e organizações corporais em um conhecimento incorporado onde o ator-bailarino passa a se mover tendo consciência do como se move, em um tipo de “pensar em movimento” (SCIALOM et al., 2019). Este termo, vindo da práxis de Rudolf Laban, será detalhado mais adiante neste artigo.

O olhar sobre o processo de criação de *Memórias* nos oferece uma visão de dramaturgia que inclui dois tipos de atividade. Uma delas está na dramaturgia enquanto organização do material cênico e a outra envolve a dramaturgia enquanto a criação de uma estrutura para a obra cênica. Na primeira delas, quando nos voltamos para o processo criativo, destaco não somente a organização da forma e formatos das cenas como uma atividade dramaturgical, mas também venho considerando o pensamento dramaturgical presente nas ações de cada um dos performers quando em estados criativos e de composição cênica. Este processo tenho chamado de “dramaturgia do performer” (SCIALOM, 2019). Por outro lado considero também a dramaturgia enquanto estrutura (ou escrita da cena) que se revela enquanto a materialidade do todo do espetáculo. Esta seria a visão do espetáculo enquanto obra que acontece no espaço-tempo, como se revelasse um mapa que fornece um plano onde se desenvolvem ações, como descrito na introdução deste artigo.

Neste artigo irei focar sobre a primeira forma de dramaturgia citada acima – a dramaturgia do performer. Como exemplo trago um olhar sobre a

preparação do ator-bailarino – exercícios que desenvolvi ao longo dos últimos dois anos, visando fomentar um conhecimento incorporado que propicia um pensar em movimento ou o que venho chamando de atividade dramatúrgica em um processo de criação. Para tal, descrevo algumas das cenas do espetáculo, dando ênfase no como elas refletiram um processo dramatúrgico subjetivo e ao mesmo tempo coletivo dos atuantes.

Primeiramente, para desenvolver um pensamento em movimento que se torna dramatúrgico, busquei nos Estudos Coreológicos (PRESTON-DUNLOP; SANCHEZ-COLBERG, 2010) uma orientação para criar exercícios somáticos que desenvolvessem no performer um conhecimento incorporado de movimento e suas possibilidades dinâmicas e espaciais. Este trabalho foi construído a partir de exercícios sobre os princípios do movimento da Corêutica e Eucinéctica (Laban, 1978), associando qualidades de movimento como tempo, espaço, fluência e peso; organização do corpo no espaço cinesférico; estruturas de relacionamento entre dois corpos e objetos; e a desconstrução da estrutura corporal em partes independentes. Estes exercícios visavam associar cognição à cinestesia, percepção corporal e domínio do movimento de cada indivíduo.

A prática semanal destes exercícios possibilitou que os atores e bailarinos começassem a desenvolver uma consciência analítica sobre seus corpos em movimento, ou o que venho chamando de pensar em movimento. Ao se considerar o corpo em movimento como um órgão pensante o conceito adquire um teor somático, pois considera que o pensamento acontece não somente na mente (cognitivo), mas também pelo corpo inteiro, em especial quando este está em deslocamento.

Cohen (2008) explica que o pensamento somático pertence ao corpo como um todo, tendo cada uma de suas partes, órgãos e sistemas como unidades pensantes e dotadas de formas organizacionais exclusivas às suas materialidades constituintes. Esta epistemologia também está contida na práxis de Rudolf Laban (1978) que buscava um pensar que acontece quando o indivíduo está se movendo (dançando, atuando). Ao procurar formas de se trabalhar com o movimento expressivo, Laban (1978) tinha o intuito buscar entender quais os princípios fundamentais para todas as variedades de

movimento dos seres vivos. Para tanto, Laban categorizou o movimento a partir de qualidades (tempo, espaço, fluxo e peso) que chamou de Eucinéctica (ou Dinâmica) e do como o corpo usa e acessa o espaço ao seu redor, chamada de Corêutica, Espaço ou harmonia espacial (para detalhes sobre a práxis de Laban ver SCIALOM, 2017). Estas duas categorias fazem parte de um estudo que ele chamou de Coreologia.

A Coreologia integra os Estudos Coreológicos, desenvolvidos vinte anos após o falecimento de Laban, por sua aluna Valerie Preston-Dunlop (PRESTON-DUNLOP, 1980) ao pensar maneiras de dar continuidade no trabalho de Laban a partir da ótica do fazer artístico do final do século XX. A autora percebeu que o fazer artístico contemporâneo precisava de novas ferramentas ou plataformas de análise. Assim ela acrescentou três categorias - Corpo, Ação e Relacionamento às duas inicialmente pensadas por Laban Dinâmica e Espaço. Estas categorias visam atender os questionamentos e tipos de movimento da dança contemporânea que trazem outros corpos, narrativas (ou sua ausência), experimentações, movimentos e dramaturgia para a cena.

O trabalho com as cinco categorias citadas acima aconteceu de forma sistemática sempre no estúdio de dança, de forma a propiciar um espaço seguro de investigação corporal para atores-bailarinos. O trabalho recorrente com exercícios focados sobre cada uma das categorias permite que o corpo comece a pensar cenicamente através e por meio de seu movimento. Nestes exercícios os bailarinos e atores exercitavam a associação entre cognição e experiência física, aprimorando a possibilidade do corpo em realizar movimentação consciente e com variações expressivas. A partir destes, células coreográficas eram elaboradas e compartilhadas.

Diversos dos exercícios que realizávamos foram baseados nas escalas de movimento da harmonia espacial de Laban (Corêutica). Partimos do entendimento da cinesfera como o espaço que o corpo ocupa com seu movimento, sendo ele maior ou menor dependendo do alcance da movimentação realizada. Em seguida passamos a comparar a cinesfera com diferentes geometrias, em especial as utilizadas por Laban – os cinco sólidos platônicos (tetraedro, octaedro, cubo, icosaedro e dodecaedro). Após a

visualização da cinesfera como três destes cristais geométricos (octaedro, cubo e icosaedro), passamos a memorizar organizações corporais necessárias para se transitar entre os vértices dos sólidos platônicos em questão – o que Laban chamou de escalas de movimento. Estudamos as escalas de defesa (na geografia do octaedro), a escala diagonal (na geografia do cubo) e a escala A e B realizadas dentro da cinesfera (na geografia do icosaedro) (LABAN, 1966).

A memorização destas escalas é um aprendizado háptico e muscular onde o corpo vai aos poucos compreendendo o como materializar um espaço ao redor de si através de sua evolução dinâmico-espacial. Assim exercita-se um pensar que não está ligado a cognição cerebral mas, ao contrário, acontece no corpo como um todo. Em seguida partimos para improvisações livres sobre cada uma das escalas. Durante estes exercícios lembrava os participantes para que permanecessem atentos às sensações e imagens que surgiam das diferentes corporeidades experimentadas. Isto fez com que os performers desenvolvessem paralelos entre imagens/sensações que surgiam a partir do movimento do corpo que se projeta no espaço cinesférico e as formas corporais decorrentes da exploração deste corpo no espaço. Este e outros exercícios permitiram que os performers se tornassem cada vez mais conscientes de como seus corpos se organizam para realizar determinados tipos de movimento, enquanto, ao mesmo tempo, se atentam para o como também são afetados pelas sensações resultantes destas organizações corporais. Com tal prática, percebi que os atores/bailarinos estavam aprendendo a pensar através do/em movimento.

Este foi somente um dos exercícios realizados durante a preparação corporal dos atores e bailarinos que aconteceram durante os encontros do laboratório de pesquisa. Outros exercícios foram realizados com uso de combinações de qualidades de movimento, ou estruturas de relacionamento ou ainda fraseados rítmicos. O próximo passo seria levar o corpo em movimento pensante para um processo criativo com atenção sobre as operações emergentes na criação. Um destes exercícios criativos resultou no espetáculo *Memórias*.



Para criar *Memórias* decidimos partir de memórias individuais dos participantes para criar movimentos e o que chamamos de matrizes de movimento. A criação das matrizes de movimento se deu através de diversas sessões de improvisação onde cada participante investigou as reverberações afetivas e as imagens provindas de diferentes recordações sobre acontecimentos diversos em suas vidas e elementos que cada um trouxe para a sala de ensaio. Cada participante preparou diferentes células de movimento (que chamamos de matrizes). Diferente do que é comumente chamado de 'células coreográficas', as matrizes não tinham desenho e forma precisas e também não eram fechadas – apresentando espaço para a incorporação característica de cada indivíduo. Estas foram realizadas diversas vezes até que o corpo de cada um internalizasse as organizações expressivas oriundas de cada uma.

Após a incorporação de cada matriz individualmente passamos a ensinar e aprender as matrizes dos outros participantes. Este procedimento visou a criação de um vocabulário e uma corporeidade comum a todos. Para compartilhar as matrizes, ao invés de usarmos a orientação visual da forma que o corpo adquire ao se movimentar (procedimento também conhecido por imitação), utilizamos de indicações de dinâmicas, uso do espaço, configuração do corpo, ações e relação intra e inter corporal, ou seja, de um vocabulário Coreológicos. Assim, as matrizes permaneceram como sequências vivas, que ao invés de serem formas incorporadas, permaneceram como princípios de movimento em estado dinâmico. Este procedimento permitiu que o movimento permanecesse conectado às sensações corporais e à geração de imagens providas das diferentes qualidades incorporadas/realizadas. Tendo incorporado as matrizes uns dos outros percebemos que, apesar de realizarmos as mesmas qualidades de movimento, não compartilhávamos das mesmas imagens e as sensações. Isso fez com que a dramaturgia que cada um estava manipulando com seu movimento também se tornasse particular a cada performer. Portanto, não poderia mais falar em uma dramaturgia mas sim em dramaturgias de *Memórias*.

## **Dramaturgias do performer em Memórias – dois exemplos do processo de criação.**

O primeiro exemplo de uma dramaturgia do performer está na criação da segunda cena do espetáculo – o jogo descrito no início deste artigo. Esta cena foi elaborada a partir da improvisação dos performers com as matrizes de movimento criadas durante o processo e ensaiadas por todos, usando do conhecimento das estruturas de relacionamento estudadas e incorporadas pelos performers. As estruturas de relacionamento são uma das cinco categorias dos Estudos Coreológicos e representam a associação entre dois ou mais corpos (ou corpo e objeto) que se relacionam entre si Preston-Dunlop (1980). Pegamos as matrizes de movimento já incorporadas por cada um dos performers, e desenvolvemos improvisações com o uso de diferentes estruturas, buscando relações que nos traziam maior sentido para o movimento coletivo sendo realizado. Realizamos diversas improvisações testando cada uma das possibilidades de relacionamento encontradas. Aos poucos fixamos possíveis interações entre performers e matrizes. Ao definir esta cena para integrar o espetáculo, tínhamos também uma estrutura geral para ela, que envolvia determinadas sequências de matrizes e relações entre os performers. Esta cena, apesar de ser a segunda cena do espetáculo, ela foi a última a ser criada. Isto porque quando começamos a pensar o que seria necessário para iniciar nosso espetáculo, começamos a pensar sobre o conteúdo do espetáculo em si e o que deveria introduzir o material que já tínhamos.

Um outro exemplo está na criação da terceira cena do espetáculo. Nesta todos os quatro performers estão no palco e realizam uma sequência de movimentos definidos. O unísono nasceu da combinação de diferentes matrizes de movimento provindas das memórias dos artistas. O procedimento para criação desta cena envolve o trabalho de criação e compartilhamento de matrizes de movimento.

Inicialmente as matrizes foram estudadas para que pudéssemos entender o tipo de movimento contido em cada uma. Queríamos traçar um paralelo entre os as qualidades de movimento e sua organização espacial e as imagens geradas para cada um dos performers ao executar a matriz.

Como por exemplo os fraseados rítmicos, a combinação de qualidades de movimento nas diferentes partes do corpo, o uso do espaço e as ações realizadas – todos estes traziam diferentes imagens ao executarmos os movimentos. O estudo coreológico do movimento contido nas matrizes, associados as imagens e conseqüentes expressividades de cada uma permitiu que todos os performers pudessem, ao invés de decorar movimentos, entender os princípios presentes na movimentação (e suas expressividades resultantes) e assim realizá-la - não de forma a executá-la mas sim como um corpo-pensamento. Assim, ao sugerirmos a realização de uma matriz, cada um já possuía um entendimento da organização corporal necessária para, não só reproduzir uma matriz, mas vivenciá-la em forma de movimento expressivo. Este estudo também permitiu que a corporeidade de cada um dos performers fosse respeitada, pois cada um encontrou uma maneira de incorporar os princípios que regiam determinadas matrizes. Ou seja, cada matriz se tornou uma seqüência incorporada e não apreendida.

### **Considerações Finais**

Este artigo procurou trazer discussões sobre partes do processo criativo de um espetáculo de dança onde os performers foram responsáveis pela dramaturgia da obra. Ao exemplificar processos de treinamento do performer e também da criação de cenas, ofereci pistas para processos onde o performer, a partir de seu “pensar em movimento” se torna dramaturgo de sua criação.

Como se criar a partir da experiência que o performer tem do espaço, tempo, imagem, expressividade e interpretação de suas ações/movimentos no mundo? Este artigo surge do questionamento que envolve o trabalho e função do dramaturgo como sendo a pessoa que coordena e orienta a composição de uma obra. Tanto na dança quanto no teatro aquele que tem a função dramaturgica muitas vezes está do “lado de fora”, ou seja, não está atuando, dançando, performando e sentindo diretamente as conseqüências expressivas e simbólicas das ações e movimentos no espaço-tempo. Aquele que está de fora,

portanto não tem a mesma experiência somática daquele que se movimenta e realiza as ações. Portanto, sugerir que o performer se torne o dramaturgo de seu trabalho, é também oferecer a possibilidade de associar experiência somática, imagens e afetos à elaboração de uma obra – sua criação e estruturação.

A experiência do corpo em movimento traz um entendimento ou um conhecimento/pensamento a nível somático que pode se revelar enquanto simbólico ou afetivo. Isso faz com que a percepção da cena pelo performer é diferente da percepção daquele que somente vê uma ação acontecer. Apesar daquele que assiste também ser afetado pelo que é percebido (pela forma vista), seu pensamento se difere do pensamento do performer que opera sobre a cinestesia e/ou afeto do movimento executado por seu corpo. Portanto, neste artigo defendemos um processo criativo onde a referencia dramática opera sobre a experiência do performer, regida pela suas sensações, imagens, afetos do movimento e não da recepção do observador.

## **Referências**

COHEN, Bonnie Bainbridge. Sensing, feeling, and action: the experiential anatomy of body-mind centering : the collected articles from Contact Quarterly dance journal 1980-2007 00. Northhampton, Mass.: Contact Editions, 2008.

LABAN, Rudolf Von. Choreutics. London: Macdonald & Evans, 1966.

LABAN, Rudolf Von. Domínio do movimento. Sao Paulo: Summus, 1978.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. Dance is a language isn't it? London: The Laban Centre for Movement and Dance, Univeristy of London, Goldsmith College, 1980.

PRESTON-DUNLOP, Valerie; SANCHEZ-COLBERG, Ana. Dance and the performative: a choreological perspective: laban and beyond. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010.

SCIALOM, Melina. Laban plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo, Brasil: Summus, 2017.

SCIALOM, Melina et al. A arte do movimento na prática como pesquisa. In: ANAIS DO X CONGRESSO DA ABRACE 2019, Natal, UFRN. Anais... Natal,

UFRN: ABRACE, 2019. Disponível em:  
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913>.

SCIALOM, Melina. Experimentando a Dramaturgia do Performer. Memória Abrace, [s. l.], v. 19, n. 1, p. 1–13, 2019.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. The primacy of movement. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Pub., 2011.