

MOREIRA, Guilherme; SCIALOM, Melina. **Investigando a relação entre corpo, estudos coreológicos, afetos e imagens na criação e composição dramática**. Campinas: UNICAMP. Departamento de Artes Cênicas e Graduação em Artes Cênicas UNICAMP. Aluno de Graduação. Bolsa de Iniciação Científica PIBIC. Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes; Professora Colaboradora e Pesquisadora de Pós-Doutorado; FAPESP.

RESUMO: Este artigo busca refletir sobre as relações entre corpo, estudos coreológicos, imagens e afetos nos processos de criação, baseando-se na pesquisa teórico-prática realizada no grupo de pesquisa “A Dramaturgia do Performer” e na pesquisa de Iniciação Científica “A Dramaturgia Corporal no Trabalho de Composição do Ator – O Corpo que Opera Sobre Imagens e Gera Afetos”, investigando como esses elementos se relacionam entre si e podem se tornar os materiais principais na criação de dramaturgias.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia corporal. Dramaturgia do performer. Estudos coreológicos. Corpo-imagem. Afetos.

ABSTRACT: This paper reflects on the relationship between body, choreological studies, images and affects in the creative processes, based on practical theoretical research carried out in the research group “The Performer Dramaturgy” and the Scientific Initiation research “Body Dramaturgy in the Actor's Composition Work - The Body that Operates with Images and Generates Affects”, investigating how these elements relate to each other and can become the main materials in the creation of dramaturgies.

KEYWORDS: Body dramaturgy. Performer's dramaturgy. Choreological studies. Body-image. Affects.

Introdução

Em abril de 2018 ingressei no grupo de pesquisa “Dramaturgia do Performer”, da professora Melina Scialom no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, onde surgiram as primeiras ideias para o um projeto de Iniciação Científica que iniciei alguns meses mais tarde. Reunindo atores, bailarinos, performers e estudantes de graduação e pós graduação em artes do corpo, o intuito deste grupo era pesquisar o como o ator-bailarino (performer) poderia ter uma atitude dramática em um processo de criação cênica. Mais ainda, Melina tinha o objetivo de investigar a possibilidade de realizar uma dramaturgia afetiva.

Para atingir estes objetivos Melina guiou os participantes a mergulharem na práxis do artista-pesquisador Rudolf Laban – que foi responsável por criar um sistema de análise e prática do movimento expressivo que chamou de Coreologia (SCIALOM, 2017) – e nos Estudos Coreológicos – adaptação da Coreologia para a prática cênica contemporânea criado pela pesquisadora Valerie Preston-Dunlop. Além de considerar a Corêutica e a Eucinéctica – estudo dos aspectos qualitativos do movimento, suas qualidades expressivas, ritmos e dinâmicas (RENGEL, 2001) – de Laban, Valerie também sistematizou as categorias de Corpo, Ação e Relacionamento (PRESTON-DUNLOP e SANCHEZ-COLBERG, 2010).

Trabalhamos sistematicamente sobre os dois braços da Coreologia - a Harmonia Espacial e a Eucinéctica - através de exercícios que Melina adaptou destes princípios de movimento. Nessas práticas, buscávamos sempre observar como nosso corpo se sentia e reagia ao realizar os exercícios e como os “Afetos” (conceito que explicaremos melhor adiante) que surgiam se manifestavam no movimento, quais as qualidades deste, e em seguida buscar reproduzir esses mesmos movimentos mas sem se preocupar com os afetos e sim com as qualidades expressivas de cada um.

Utilizamos do movimento e seus princípios para iniciar um estudo sobre a teoria dos afetos, de acordo com Spinoza (2009), Massumi (1995) e Dee Reynolds (2012) e como eles se manifestavam em cada indivíduo. Investigamos como a afetividade se dava no movimento executado tanto por nós mesmos como pelos corpos dos outros participantes; como era gerar afetos, ser afetado e assim por diante.

Pensando nessa pesquisa como um estudo dos movimentos e nas possibilidades de afeto ao realizá-lo ou observá-lo, também buscávamos entender o corpo como compositor e produtor de imagens e suas definições, sua expressividade, suas leituras e como eles operam quando são afetados por estas ou outras imagens. Para isso, nos aprofundamos nos conceitos de dramaturgia corporal, imagens e afetos, que se relacionavam entre si cenicamente e os estudamos não só de maneira teórica, mas também de forma empírica, artística e experimental.

A pesquisa se articulou em três etapas principais (divididas semestralmente), com diversos exercícios e discussões nas quais cada uma resultou em um espetáculo sintetizando as práticas e investigações realizadas até o momento. Para registrar estas atividades criamos um diário coletivo on-line para o grupo de estudos compartilhar suas impressões, descobertas e questionamentos e discuti-las na semana seguinte. Para registrar as práticas também filmávamos os exercícios para que os participantes se observassem e analisassem suas imagens e movimentos através de um olhar de fora.

A partir das atividades e exercícios elaborados por Melina fomos aos poucos adentrando a investigação da dramaturgia em seu campo expandido e buscando a criação cênica através da autonomia dramática de quem a realiza (o performer), baseando-se no potencial expressivo, afetivo e semântico de seu corpo. Desta forma, o grupo de pesquisas “Dramaturgia do Performer” buscou entender, pelo viés da prática como pesquisa, como o corpo concretiza e projeta imagens, pode afetar e ser afetado e possui uma dramaturgia própria: a dramaturgia corporal. Através desses conceitos buscamos responder às indagações: como a corporeidade do ator consegue afetar e ao mesmo tempo estar permeável a ser afetada? De que forma corpo, imagens e afetos se correlacionam na criação de uma dramaturgia corporal?

Para buscar respostas a estas questões onde o corpo é tido como locus de conhecimento e produtor de dramaturgias, o grupo de estudos “Dramaturgia do Performer” trabalhou sobre a ideia da prática como pesquisa e da incorporação (prática semanal dos princípios) dos Estudos Coreológicos vindos da Coreologia que a pesquisa buscou possibilidades de se produzir afetos, gerar imagens, criar composições dramáticas e desenvolver a dramaturgia corporal na atividade composicional do intérprete-criador. Assim, proponho discorrer brevemente sobre os conceitos que foram parâmetro da pesquisa e refletir através de suas práticas laboratoriais.

Imagens e corpo-imagem

Segundo Maria Lúcia Bastos Kern (2005), o termo imagem, desde sua origem, esteve relacionado à ideia de representação e imitação do real,

apresentando noções de duplo e de memória e adquirindo a função de tornar presente o ausente. A autora explica que a natureza da imagem não é apenas do domínio do olhar, mas de outros domínios mais complexos, nos quais a presença física e mental do ser humano é significativa, de modo que o corpo se faz um suporte de mediação da imagem, produzindo em sua memória corporal uma presença muito específica de algo que está ausente, mas que permite a elaboração de imagens mentais e semelhantes ao mundo visível (KERN, 2005). Através dessa ideia, é possível dizer que a dramaturgia corporal dialoga diretamente com as imagens que o corpo produz e a imaginação do performer: “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).

Sendo assim, as composições visuais e imagéticas realizadas pelo corpo do performer tem o potencial de afetar – em algum aspecto que seja, resultando em alterações físico-mentais – através dos seus próprios sentidos, tanto o performer que realiza a ação quanto quem o observa.

Para trabalhar com estes conceitos e a relação entre imagem, imaginação e corporeidade em um processo de criação, usamos a imagem de uma pintura como suporte para criação e movimento. Para finalizar esta etapa da pesquisa, realizamos um exercício cênico que chamamos de “Kandinsky”, uma experiência estética na qual realizamos composições corporais de maneira improvisada nos baseando no quadro “Composição II” do artista plástico Wassily Kandinsky.

Com esta pintura projetada em um pano branco ao fundo da cena, partimos de improvisações coletivas no qual deveríamos nos movimentar de acordo com os afetos gerados nos performers pela pintura. Esta imagem foi escolhida justamente pelo seu caráter abstrato e pela subjetividade e diversidade de leituras possíveis das formas e cores ali presentes. A proposta inicial era analisar outras imagens e realizar composições em cima destas, entretanto, o grupo concordou em se aprofundar na “Composição II” para explorar com mais detalhes suas questões. Após sua apresentação analisamos como cada um realizou essa “tradução” entre imagem visual e afeto: quais

ferramentas foram utilizadas, como os Estudos Coreológicos se relacionavam com essa improvisação, quais as sensações que surgiram e como cada performer foi afetado.

Nos exercícios, ao buscarmos apreender e imitar os movimentos dos colegas, além de entrarmos em contato com as lógicas corporais do outro, num grande exercício de alteridade, podemos descobrir aspectos em nossa própria corporeidade: padrões de movimento, possibilidades de organização corporal, imagens inscritas em nós mesmos, etc. Os mesmos movimentos, traduzidos para um corpo diferente, remontam novas leituras. Algo semelhante é relatado pelo ator e pesquisador Eduardo Okamoto (2010), quando escreve sobre a metodologia de mimese corpórea (cujo fundamento é a imitação), ao esclarecer que existem relações corporais e experiências inacessíveis ao ator imitador, mas que, na tentativa de se aproximar da organização do material vivo de outro corpo, pode entrar em contato com narrativas (e imagens) que ele mesmo porta em si.

As práticas realizadas nos convidaram a confrontar nossas experiências com estudos no campo da antropologia cultural. Observamos que existe uma relação entre diferentes organizações corporais e uma possível leitura sociocultural que se faz delas: o corpo é moldado pelo seu contexto social e cultural e é o vetor semântico de uma relação com o mundo (BRETON, 2007). Ou seja, mesmo que não se pretenda atribuir significados às imagens formadas pelo corpo, quem as vê pode criar interpretações de acordo com o que elas poderiam significar socioculturalmente dentro de algum contexto.

O corpo, em toda sua plasticidade, carrega informações concretas sobre sua materialidade (formas, cores, tamanhos, texturas) que, associadas em um contexto, podem atribuir-se de significados ligados à cultura, história, política, etc. Logo, a existência de um determinado corpo, em um determinado espaço, tempo e ambiente, já carrega por si só informações passíveis de serem interpretadas e de se atribuir um significado, possuindo em si uma expressividade concreta. Entretanto, através dessa materialidade, é possível considerar o corpo, também, como um veículo para algo além do visível, um

canal para a imaginação e para os afetos, em outro tipo de expressividade (VOLPE, 2011).

Afetos e corpo afetivo

A ideia de “Afetos”, como utilizamos no grupo de pesquisa “A Dramaturgia do Performer”, partiu da teoria dos afetos lançada pelo filósofo Baruch Spinoza que os define como uma modificação que ocorre no corpo (considerando aqui “corpo” como uma unidade integrada e indissociável da mente), pela qual sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada (SPINOZA, 2009). A partir daí, percorremos por outros autores que interpretaram e desenvolveram essa teoria e relacionamos suas ideias ao nosso campo de estudos.

Segundo a pesquisadora Dee Reynolds (2012), os afetos podem ser entendidos como algo que precede a emoção, mas que ainda não assumiram uma identidade definida, habitando um universo de linguagem não verbalizável. Já para o diretor teatral Antonin Artaud, a palavra afeto designa uma espécie de poder de contágio como, por exemplo, a capacidade que o teatro teria de afetar, inclusive organicamente, os que dele participam. Segundo o autor, existe um organismo afetivo acoplado ao organismo físico, passível de ser trabalhado e modelado (QUILICI, 2011).

Durante os laboratórios, praticamos exercícios e analisamos como eles afetavam os performers e os observadores. Em um deles, nos propomos a criar células de movimentos e em seguida aprender as células dos colegas e repetir da maneira mais precisa e semelhante possível à original. No processo de incorporação dos movimentos alheios, percebemos que fomos afetados de maneira semelhante ao realizarmos a mesma sequência, mas não exatamente iguais (aliás, é complexa a discussão no campo dos afetos, por se tratarem de elementos que fogem de uma definição verbalizável), principalmente após muitos ensaios, mostrando que, até certo ponto, é possível treinar e induzir alguns afetos.

Corpo, imagens e afetos na pesquisa prática

Na segunda etapa da pesquisa retomamos os exercícios baseados nas ferramentas e aprendizados incorporados no semestre anterior, e novamente colocamos em relação os Estudos Coreológicos com afetos e imagens, porém desta vez começamos a nos aprofundar nas relações entre afeto e movimento. Com o objetivo de realizar uma criação cênica mais elaborada, decidimos trabalhar a partir de memórias pessoais. Esta escolha aconteceu porque o grupo considerou que as memórias são um grande mobilizador de afetos e que a dramaturgia corporal possui uma forte relação com elas. Assim através das imagens e afetos provindos das memórias incitadas, criamos partituras de movimento de modo que os primeiros movimentos criados foram reflexo direto das imagens e afetos produzidos por aquela memória. Porém, ao longo da improvisação, a memória que havia despertado o movimento era deixada completamente de lado e o foco passava a ser unicamente a materialidade do corpo, as imagens e afetos que ele produz por si só. Nesse processo, os movimentos vão se transformando de acordo com eles, numa pesquisa e busca pelo seu entendimento através dos princípios do próprio movimento (Coreologia).

Através de improvisações e da escolha de sequências de movimentos utilizamos um mecanismo que chamados de “matriz dos movimentos”, ou seja, pequenas estruturas ou sequencias flexíveis de movimentos que foram sendo modificadas de acordo com os interesses dos performers, até serem fixadas uma partitura. Por um determinado período, o foco era estudar essas matrizes, realizar experimentações e analisá-las. Na incorporação de cada matriz procurávamos constantemente nos reconectar com os afetos que serviram de ignição para a criação e escolha dos movimentos, gerados no instante dessa gênese.

Em seguida, selecionamos matrizes que dialogavam entre si e se uniam através de misturas, justaposições e composições, criando-se diversas estruturas dramáticas. Por meio de experimentações e discussões, organizamos uma composição que, após ensaios e lapidações, resultou no espetáculo “Memórias”. A busca era pela composição de uma dramaturgia que não se pautasse diretamente nas significações dos elementos da obra (por exemplo, o conteúdo simbólico das memórias iniciais), mas que utilize como

elemento de composição primordial o corpo e seus afetos, seus movimentos e suas imagens, se distanciando da racionalização puramente mental que denota um entendimento linguístico e verbalizável àquilo que se percebe. Este seria um tipo de “pensar em movimento”, que faz parte da metodologia da “prática como pesquisa” em desenvolvimento pela pesquisadora Melina Scialom:

Junto com o movimento acontece uma atenção sobre a corporeidade e afetos sendo gerados, de forma que, quem está pensando não é somente a “mente” mas a integração corpo-mente ou o soma. Sem o movimento o pensamento se tornaria uma conceituação mental, o que vai de contrário ao que estou propondo. Portanto, introduzo um processo de “pensar em movimento” (thinking-in-motion) que acontece justamente no ato (presente) da criação. Laban (1978) já trabalhava sobre este conceito ao estruturar sua práxis que chamou de Arte do Movimento ou de Coreologia. (SCIALOM, 2018, p. 3)

Afetos nas composições dramáticas:

Ao longo do processo verificamos, através dos laboratórios práticos, que diversos fatores do ambiente são capazes de gerar afetos. Por exemplo, a inserção de uma música na realização de uma matriz pode afetar os performers de maneira diferente de quando realizavam a estrutura em silêncio, ou a realização da mesma em um ambiente pouco iluminado pode gerar afetos diferentes de quando a executavam em meio a uma iluminação mais intensa, assim como qualquer outra alteração ambiental. E quanto mais radical for esta modificação, maior o grau de alteração nas relações entre afetos. Neves esclarece a relação entre movimento e ambiente da seguinte maneira:

O movimento, facilitado nas condições citadas, se dá em relação ao ambiente externo, já que se insere no mundo. As conexões que se estabelecem podem ser vistas como relações de contaminação e troca. Ainda utilizando o exercício do tema corporal como exemplo, os estados corporais vão se alterando não apenas por razões internas, mas pela relação de troca com o ambiente. (NEVES, 2008, p. 106)

Percebemos através dos exercícios, que os afetos não são controláveis, já que os participantes não tinham pleno domínio do que os afetavam e a cada nova execução da matriz dramática de movimento, novos afetos surgiam. Ainda assim, é possível reconhecer seus efeitos e perceber sua capacidade de potencializar, mobilizar, despotencializar e desmobilizar. No entanto, nas repetições, verificamos que éramos afetados, em determinados aspectos, de maneira semelhante. Percebíamos, por exemplo, a

criação de uma atmosfera que nos levava a um mesmo lugar, sensações parecidas, percepções próximas. Deste modo, descobrimos que podemos utilizá-los como elementos de composição, tecendo a cena.

No trajeto da pesquisa passamos por uma criação que consistia ser um improviso total, uma que possuía um espaço limitado para improvisar e uma sem nenhum tipo de improvisação prevista. Ao longo dele, verificamos que os afetos sempre possuem diferenças, comparando apresentações distintas de uma mesma dramaturgia, porém nas estruturas mais abertas a improvisações a tendência é ter uma alteração muito grande nos afetos que são gerados, por serem muito imprevisíveis as ações que irão decorrer, criando sensações, atmosferas e estados muito variáveis. Enquanto nas estruturas mais fixas, os afetos tendem a gerar efeitos no ambiente de maneira mais semelhante. Ainda assim, percebemos que mesmo nas estruturas (ou dramaturgias) mais rígidas e pré-concebidas, os afetos são sempre diferentes.

Considerando a dramaturgia como uma composição cênica, e que envolve um processo de construção e estruturação, como nos sugere PAVIS (1947), a cada realização dessa dramaturgia, ou seja, em cada performance ou apresentação teatral, há uma atualização em sua estrutura, um “fazer de novo” (VOLPE, 2011, p. 93) que gera pequenas diferenças a cada execução, visto que cada apresentação acontece em um tempo-espaço-ambiente diferente, ou seja, a cada dia o tempo é outro, os corpos se encontram em estados outros, há novos olhares do público, outros ruídos, outras percepções, respiros e condições ambientes diferentes a cada performance. Seguindo o pensamento de Peter Brook (1947), podemos dizer que é através desses sutis detalhes e espaços de improvisação, que cada apresentação se torna única, em que cada performance há uma nova experiência a se estabelecer. Portanto, ainda que se siga rigorosamente as organizações corporais determinadas pela composição dramaturgical – sua macroestrutura – existem espaços de fissura, com sutis diferenças a cada apresentação, que alteram todo o evento cênico a cada performance, assim como ressalta Volpe:

Estas invisibilidades que a microestrutura faz transitar, podem afetar sim a macroestrutura do espetáculo, porém, aparentemente sem modificá-la. Este espaço faz esburacar e respirar uma estrutura rígida, permitindo ao ator reinventar (diferenciar) e não repetir

(executar). Na microestrutura vibram os afetos e perceptos do improvisador, que o fazem capaz de tornar visível o invisível. (VOLPE, 2011, p. 118)

Assim, percebemos que é exatamente na atualização viva do trabalho artístico, nessa “diferenciação”, que novos afetos surgirão. E se a dramaturgia se baseia nos afetos do próprio performer, concluimos então que ele poderia ser, portanto, o criador dela.

Estudos Coreológicos na descoberta do próprio corpo:

A prática dos Estudos Coreológicos permitiu a construção, desconstrução e reconstrução de estruturas de movimentos e padrões habituais de organização do corpo. Através deles foi possível aumentar as possibilidades corporais e expressivas, tanto físicas quanto imagéticas, descobrindo novas ferramentas e modos de utilizá-las. Foi importante o processo ter começado com os exercícios técnicos coreológicos, porque isso possibilitou criar um campo de análise. Ao estudarmos, no contexto dos laboratórios (através da prática e da análise) exercícios que investigam as qualidades do movimento (de peso, tempo, espaço e fluência) e a ocupação espacial (segundo a geografia dos sólidos platônicos, decupados por Laban em seu livro *Choreutics*), ficaram questões sobre o que essas qualidades podem expressar ou afetar o público. Aparentemente não há uma codificação clara ou um significado verbalizável na expressividade do movimento por si só, mas existem caminhos que levam a determinadas interpretações (ou que afetam, seguindo determinados padrões).

A dúvida que pairava era o quanto essas interpretações estão relacionadas com o ponto de vista de quem assiste e o quanto estão relacionadas com os princípios do próprio movimento. Por exemplo, através da prática foi possível observar que os movimentos com a dinâmica de "impulso" parecem expressar uma vontade, uma determinação de ir até algo. Mas por que eu tenho essa sensação ao observar este tipo de movimento? O movimento em si denota uma urgência de sair de um lugar e ir para outro, mas também revela uma gama de possíveis interpretações. Através do exercício que chamamos de “Kandinsky”, descobrimos que quando observamos uma

imagem, um quadro, por exemplo, conseguimos absorver determinadas sensações ou sentimentos que vêm dela, somos afetados de alguma maneira através dos sentidos e muitas vezes atribuímos algum tipo de significado àquilo que se observa. O mesmo processo ocorre quando observamos os corpos e seus movimentos, de modo a notarmos que os aspectos visuais de uma obra cênica são geradores de afetos e produtores de imagens.

O olhar de fora e os afetos

Ao realizarmos os exercícios cênicos diante do público percebemos que sua presença é um fator que modifica radicalmente os afetos gerados em cena, mesmo executando uma estrutura dramática previamente fixada, por ser um fator que altera o ambiente com outros olhares, respiros, movimentos. Nas apresentações dos espetáculos percebemos que surgiram diferentes afetos do que quando ensaiávamos a mesma dramaturgia sem a presença de espectadores. Assim como cada apresentação é única, a percepção de cada espectador é igualmente singular e subjetiva:

O espetáculo não é um mundo que existe igual para todos; é uma realidade que cada espectador experimenta de maneira individualmente na tentativa de penetrá-la e de apropriar-se dela. A substância definitiva do teatro são os sentidos e a memória do espectador. É essa substância que as ações dos atores atingem.” (BARBA, 2010, p. 252)

Entendemos, portanto, que o olhar externo é também muito importante para ajustar a obra ou aquilo que será percebido pelo espectador. Este olhar determina uma espécie de dramaturgia do espectador. Nas criações discutidas acima, trabalhamos com este olhar de fora usando o suporte do vídeo (gravando e assistindo aos ensaios) e também assistindo uns aos outros relatando suas percepções sobre a cena, mas procurando sempre manter a autonomia do performer enquanto dramaturgo dos trabalhos. Já na criação e apresentação do meu solo “As Lacunas de Um Alguém em Suspensão” ou ALSUAES a orientadora da pesquisa assumiu a posição de olhar de fora e pudemos assim exercitar a atividade que relaciona a dramaturgia do performer e a dramaturgia do espectador.

Foi através desta pesquisa e dos três espetáculos apresentados e discutidos acima que pudemos observar 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 afetos. A partir disso, verificamos que é possível utilizar estes elementos como material primeiro de criação e composição de dramaturgia, promovendo ao ator/performer uma grande autonomia e uma forte escuta de si na cena.

Referências

BARBA, E. **Queimar a casa**: origens de um diretor. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRETON, D. L. A **Sociologia do corpo**. Tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

BROOK, P. **A porta aberta** – reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 122 p.

KERN, M. L. B. **Tradição e modernidade**: a imagem e a questão da representação. Estudos Ibero-Americanos, vol. XXXI, núm. 2, dezembro, 2005, pp. 7-22. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil.

NEVES, N. **Klauss Vianna**: Estudos para uma Dramaturgia Corporal. São Paulo: Cortez, 2008. 111p.

OKAMOTO, E. Anotações para uma dramaturgia de ator. **Rebento** – Revista de Artes do espetáculo nº2. São Paulo – SP. Julho de 2010.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1947.

PRESTON-DUNLOP, V.; SANCHEZ-COLBER, A. **Dance and the performative**: a choreological perspective: Laban and beyond. Alton, Hampshire: Dance books, 2010.

QUILICI, C. (2011). Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. **Sala Preta**, nº 2, 96102.

RENGEL, L. P. **Dicionário Laban**. 2001. 138 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2001.

SCIALOM, M. **Experimentando a dramaturgia do performer**. X Congresso da ABRACE. v. 19, n. 1 (2018).

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

SPINOZA, B. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte – MG: Autêntica Editora, 2009.

VOLPE, M. F. E. **Cartografia de um improvisador em criação**. 2011. 209 f. Dissertação (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas–SP,2011.