

GEORG, Hariane E. S.; GERALDI, Silvia Maria. **Processos de produção da cena contemporânea: técnicas, poéticas e pedagogias**. Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena; Doutorado; Silvia Maria Geraldi. Professora Doutora.

RESUMO

O presente artigo apresenta o resultado parcial da Mesa Temática que reuniu professoras e alunas integrantes do Grupo "Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea", vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp. A discussão foi norteadada por questões que atravessavam e potencializavam composições entre as investigações singulares das participantes. Para essa comunicação, duas das autoras que participaram da Mesa apresentam um recorte das reflexões encaminhadas na prática, aprofundando algumas das questões propostas: O que emerge da quebra de fronteiras entre os gêneros cênicos e suas práticas em termos de novas expressividades e construção de linguagem? Qual a potência política das experiências e poéticas cênicas?

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Interdisciplinaridade. Poética da Dança. Políticas da Cena.

ABSTRACT

This article presents the partial result of the Thematic Table that brought together professors and students of the Group "Practice as Research: processes of production of the contemporary scene", linked to the Performing Arts Graduate Program of Unicamp. The discussion was guided by issues that have crossed and enhanced compositions between the singular investigations of the participants. For this communication two of the authors who participated in the Table present a cut of the reflections held in practice, deepening some of the questions proposed: What emerges from the breaking of boundaries between scenic genres and their practices in terms of new expressiveness and language construction? What is the political power of the scenic experiences and poetics?

Keywords: Contemporary Dance. Interdisciplinarity. Poetic of the Dance. Scenic Politics.

Essa comunicação relata parte das discussões conduzidas pela Mesa Temática "*Processos de produção da cena contemporânea: técnicas, poéticas e pedagogias*", realizada dentro do V Seminário de Pesquisa do PPG Artes da Cena, Unicamp. A mesa reuniu as professoras Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Marisa Martins Lambert e Silvia Maria Geraldi e duas doutorandas, Hariane Georg e Elisa Abrão, todas integrantes do Grupo "Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea", com a proposta de discutir temas ou questões que atravessassem, potencializassem e/ou problematizassem as pesquisas acadêmicas/artísticas/pedagógicas das participantes. Para tal, cada uma das cinco pesquisadoras lançou propostas temáticas que foram previamente debatidas pelo grupo e organizadas em quatro grandes perguntas norteadoras do debate: 1) qual o impacto das abordagens somáticas na produção cênica contemporânea? 2) o que emerge da quebra de fronteiras entre os gêneros cênicos e suas práticas (em termos de novas expressividades e construção de linguagem)? 3) como os ideários relacionais

atravessam os processos de criação e gestam (novas) pedagogias da dança? 4) qual a potência política das experiências e poéticas cênicas?

Durante a realização da Mesa, a aproximação às temáticas acima se deu de modo dialógico: uma das questões era lançada por uma das participantes que, após uma breve exposição inicial, era livremente comentada pelas demais até que outra das perguntas fosse introduzida e nova rodada se iniciasse. Priorizou-se, desse modo, as interfaces entre as pesquisas práticas/teóricas em curso das pesquisadoras, explorando similaridades, diferenças, tensões, sem a finalidade de se chegar a resultados conclusivos, mas, sobretudo, de favorecer a emergência de uma produção conceitual *in situ*, como consequência do fluxo de ideias e dinâmica de partilha.

Para a presente comunicação, nós, Hariane Georg e Silvia Geraldi, respectivamente doutoranda e orientadora, nos debruçaremos com maior ênfase sobre duas das questões acima apresentadas: a investigação das artes de fronteira e as relações entre arte e política.

Com a intenção de alcançarmos uma melhor compreensão tanto de nossas pesquisas individuais quanto de seu diálogo, idealizamos uma escrita em duas partes: na primeira, Silvia Geraldi situa o campo de questionamento acerca do híbrido nas artes da cena, enfocando conceitos como corporeidade dançante, tonalidades estéticas e teatralidade coreográfica; na segunda, Hariane Georg explora empiricamente algumas destas noções ao analisar o trabalho da Cia Nova Dança 4 e suas poéticas de ruptura e resistência na cena contemporânea.

Corporeidade dançante e as tonalidades estéticas (por Silvia Geraldi)

Ao tratar daquilo que distingue o teatro das outras formas espetaculares, Josette Féral (2004) lança uma reflexão válida tanto para a área teatral quanto para as demais áreas. A autora diz que, ao longo do século XX, a aproximação entre as práticas cênicas (o teatro, a dança, a performance e as artes multimídia) e, em consequência, a dissolução de suas fronteiras fez com que todas elas reconsiderassem suas certezas. Parece haver um esforço atual por parte de alguns estudiosos, incluindo a própria Féral, de (re)traçar caminhos de volta às origens com a intenção de recuperar certas evidências ou, ao menos, parâmetros comuns que tragam à luz uma natureza mais profunda e singular de cada arte. Isso equivale a nos indagarmos o que faz o teatro ainda ser teatro, o que faz a dança ainda ser dança e assim por diante.

Nos últimos anos, venho me dedicando, tanto na pesquisa acadêmica quanto na prática artística, ao estudo das manifestações cênicas híbridas, sobretudo aquelas em que a dança tangência-se ao teatro e à performance. Tornou-se, portanto, indispensável – e mesmo inevitável – interrogar-me também sobre as fronteiras deste campo de análise, levando em consideração que os próprios limites entre as artes do espetáculo (sobretudo a dança, o teatro e a performance) vieram sendo progressivamente questionados ao longo de todo século XX. Como nos relembra Féral (2004), ao colocarmos a questão dos limites ou das fronteiras, temos por tendência supor que estas sejam fixas, mas o que temos presenciado é o permanente deslocamento dos “mapas de saber” e dos diferentes campos de conhecimento (científico, filosófico, artístico). Tal mobilidade torna esse problema um pouco mais complexo, apesar de também mais desafiador e instigante.

Muito embora esteja navegando em campo híbrido de referências, ressalto que a área de estudos da dança se estabelece como foco principal de minha abordagem. É, portanto, na potência de diálogo da dança com as outras artes da cena que tenho plantado minhas dúvidas e análises práticas e conceituais. Esse interesse me levou a investigar, na pesquisa do Doutorado e em outras mais recentes, o que seria a teatralidade na dança ou “teatralidade coreográfica”, termo emprestado da historiadora da dança canadense Michèle Febvre (1995). Em seus estudos, a autora sublinha a corporeidade e experiência corporal do dançarino como lugares privilegiados para se compreender e produzir discurso em dança, em especial aquilo que ela denomina teatralidade coreográfica.

O fenômeno da corporeidade e do gesto dançante e(m) suas formas de manifestação na cena coreográfica contemporânea têm movimentado diferentes pesquisas no campo acadêmico-artístico. De antemão, é importante destacar que autores como Michel Bernard e Christine Roquet têm se recusado a utilizar a noção tradicional de “corpo” em suas pesquisas e escritos sobre o assunto por considerá-la restritiva e incapaz de abarcar a dimensão material e sensível da nossa vivência corporal (ROQUET, 2011). Como alternativa à noção e à palavra “corpo”, Bernard (1990) propôs o conceito de “corporeidade” que pode ser definido a partir do funcionamento indissociável dos domínios sensorial, motor, pulsional, imaginário e simbólico na experiência vivida.

Bernard insistiu, ainda, na necessidade de que as categorias de análise em dança sejam retiradas da própria experiência do bailarino e não sejam impostas de outros campos de saber (LAUNAY, 2013), o que o levou a definir a “corporeidade dançante” como possibilidade de elaboração de um pensamento sobre o gesto e sua carga expressiva na dança. A corporeidade dançante seria, portanto, o lugar ideal para se pensar de que forma a percepção opera especificamente na dança, tanto do ponto de vista do artista quanto do espectador. A partir do entendimento de corporeidade, Bernard definiu o que ele chamou de “tonalidades estéticas”: “[...] uma musicalidade que ultrapassa a categoria comum da música, uma teatralidade, uma plasticidade que ultrapassam o teatro e as artes plásticas, e ainda uma dancidade, que ultrapassa a categoria dança” (LAUNAY, 2013, p. 103).

Ao romper com categorias e limites tradicionais das artes, a perspectiva das tonalidades estéticas apresenta-se como teoria propícia para se indagar o que na dança produz “efeito de teatro”. Convém perguntar também se tal efeito de teatro deve ser especulado como uma qualidade inerente à própria dança e, por conseguinte, à corporeidade dançante; ou se deve ser averiguado como algo exterior, do qual a dança se investe para criar tal impressão. Dito de outro modo: em que medida a noção de teatralidade se encontra ainda demasiadamente ligada a referências e modelos do teatro, sobretudo do teatro dramático?

Febvre (1995) e Bernard (1976) dirão que, para compreender sua especificidade na dança, é preciso deslocar o “teatral” como lugar da mimese e representação e compreender que este emergirá, muitas vezes, a partir de uma falta de vontade dos criadores em teatralizarem suas danças (grifo meu). Neste viés, o teatral surgirá frequentemente à força do processo de trabalho, seja como parte de dinâmicas aleatórias, da materialização da intuição ou da manipulação dos diversos materiais cênicos que irão, aos poucos, impondo sentidos. Isso significa que o desejo preponderante de muitos dos criadores da dança não é o

de fazer teatro, mas o de traduzir ideias, estados, sensações, intensidades, presenças. A tendência do bailarino/coreógrafo contemporâneo é trabalhar mais no trajeto ação-emoção (ação-ideia, ação-discurso) que em sentido inverso, buscando no próprio comportamento motor o acionamento dos domínios afetivo e simbólico.

É importante lembrar que a dimensão somática do indivíduo já é, em si, o lugar de inscrição tanto de uma história individual (o orgânico nunca é neutro, sempre possui um caráter “lírico” que lhe é inerente – tendência, aliás, muito explorada pelos criadores atuais), quanto de uma mitologia do corpo inserida num determinado ambiente cultural, que é o âmbito social de construção da corporeidade, segundo o bailarino e educador somático Hubert Godard. Para ele, “É no gesto que a produção de sentido se organiza” (GODARD, 2011, p. 32).

Partindo deste pressuposto – de que é no comportamento cinético do dançarino/performer, em sua corporeidade, gestos e ações que a produção de discursos e sentidos toma forma – minha pesquisa mais recente tem buscado compreender dois aspectos principais: 1) quais as condições de emergência poética subjacentes à corporeidade e gestualidade do dançarino contemporâneo na invenção de seu projeto coreográfico; e 2) como os atos intensivos do corpo, em suas tensões com a linguagem coreográfica, podem se converter em expressão cênica.

Para tanto, um dos vetores da pesquisa tem abrangido os estudos somáticos (relacionados aqui à chamada área da Educação Somática) e suas formas de conhecimento prático-conceitual na relação com o campo cênico/coreográfico. Nesse viés, a corporeidade e a experiência corporal do dançarino se tornam lugares privilegiados para a investigação dos processos de elaboração, composição e escrita coreográfica: os treinamentos, os procedimentos e filosofias de invenção, as formas de organização, os recursos poéticos de escrita, o fenômeno da percepção em dança, tanto do ponto de vista do artista quanto do espectador (recepção). Outra dimensão enfoca a “consciência somática” numa perspectiva crítica, investigando de que maneira o corpo que dança pode pensar-se como projeto político e ético, mobilizando dinâmicas renovadas tanto de produção cênica, como de hábitos, afetos, comportamentos e modos de vida. Esse último vetor será melhor desenvolvido a seguir, na segunda parte desta comunicação, onde Hariane Georg apresenta o estudo realizado com a Cia Nova Dança 4.

Poéticas e políticas na Cia. Nova Dança 4 (por Hariane Georg)

A partir do tema proposto por esta comunicação, buscarei a convergência de duas das questões discutidas na Mesa Temática, tendo como suporte o estudo que desenvolvi durante o Mestrado em Artes da Cena. Trago a experiência da *Cia. Nova Dança 4* (CND4), dirigida por Cristiane Paoli Quito¹ e Isabel Tica Lemos² entre os anos de 1999 e 2002, e duas de suas obras, “Acordei

¹ Cristiane Paoli Quito estuda técnicas de jogo e máscaras na França e na Inglaterra com Philippe Gaulier (1989), sendo grande referência nacional nos estudos de *Clown*, *Commedia dell'arte* e improvisação cênica. Em 1996, entra para o universo da dança e integra, como sócia, o Estúdio Nova Dança, assumindo em seguida a direção da CND4 e parceria com Isabel Tica Lemos.

² Isabel Tica Lemos é a introdutora da técnica de Contato Improvisação no Brasil e uma das fundadoras e diretora do Estúdio Nova Dança e da CND4, onde exerceu a função de diretora, bailarina, preparadora corporal e professora. Graduiu-se em 1987 pela SNDO – *School For The New Dance Development* – em Amsterdam, Holanda.

pensando em Bombas” (1999) e “Palavra, a poética do movimento” (2000) como pontos de reflexão sobre os temas aqui enfatizados: a investigação das artes de fronteira e as relações entre arte e política.

Dentro do que norteou o campo de pesquisa, a saber, as relações políticas conectadas a um pensamento crítico no campo da dança e da arte, buscou-se levantar, através das criações da CND4, questões que olhassem e refletissem suas ações na cidade de São Paulo. Esse período se desenhou mais especificamente no decorrer da década de 1990, guardando, na transição entre um trabalho e outro, o interesse em refletir sobre seus movimentos de ruptura estética, suas necessidades de indagar e elaborar cenicamente questões críticas sobre aquele dado contexto, assim como seus engajamentos éticos frente às estruturas de linguagens até então vigentes nesse universo da dança.

A CND4, de Cristiane Paoli Quito e Isabel Tica Lemos, trouxe como elementos fundamentais de suas construções cênicas o estudo da improvisação em tempo real inscrito em um campo interdisciplinar que relacionava dança e teatro. Essa companhia se firmou no campo nacional da dança por assumir uma estética cênica bastante característica, propondo em suas composições atravessamentos com outras vias de linguagens artísticas. A música, a palavra, os gestos, os elementos cênicos, as relações com a plateia, com as mídias e o teatro compuseram conexões dialógicas com a improvisação cênica, tendo nessas reverberações um espaço de diminuição das hierarquias e de estruturas fixas, assim como o acontecimento pautado no trabalho coletivo para atestar o sentido da obra.

No início do grupo, ainda em meados da década de 1990, Cristiane Paoli Quito relata algumas problemáticas e prerrogativas acerca da aceitação e da compreensão dos processos improvisacionais na dança e dos atravessamentos desse campo com o teatro, estabelecidos sob esse período. Nesse contexto, a movimentação das estruturas compositivas enrijecidas e as ressignificações do papel tradicionalmente dado ao coreógrafo/diretor diante de um determinado grupo passam a ser gradativamente reavaliadas pelo universo da dança. Volta-se para o corpo enquanto dispositivo vivo e autônomo de enunciação. Seu autoconhecimento, suas percepções, suas capacidades criativas e cognitivas passam a ter uma alta relevância dentro das elaborações coletivas: “é uma fase [nos anos] noventa e poucos, em que o intérprete da dança está começando a tomar uma certa autonomia, pelo menos em São Paulo. A figura do coreógrafo começa a ser mais questionada [...]” (QUITO, 2015, p. 99).

A relação com a linguagem improvisacional *in situ*, além de outras estruturas interdisciplinares que habitaram os dois trabalhos citados, trouxeram uma importante contribuição para os modos de compreensão dessas escritas cênicas e as diferentes nuances percorridas em suas elaborações. A composição da primeira obra se deu como um trabalho de improvisação, porém sem que isso fosse revelado ao público, o que a coloca em contraposição à segunda obra, na qual o improviso manifestou-se transparentemente.

Os depoimentos de Cristiane Paoli Quito e Isabel Tica Lemos, ambas entrevistadas por mim, bem como os diversos materiais disponibilizados por elas para a pesquisa (vídeos, fotos, reportagens de jornal, dentre outros), compuseram uma rede de discursos que atravessaram e dialogaram com o ideal da escrita. Em suas falas pude notar o forte desejo de comunicar sentidos e discursos por meio da dança e da relação estabelecida através das trocas tecidas entre o espectador e o artista.

A ruptura com sistemas fechados (de trabalho, produção, composição cênica), o improvisar, a palavra falada, a relação com a narrativa, o limite borrado entre as muitas estruturas cênicas (música, dança, teatro), compuseram alguns dos territórios percorridos por essas obras e suas duas diretoras, em que suas posturas éticas e críticas diante das questões do mundo, encontraram vias de manifestação e se objetivaram sensivelmente.

Alguns dos conceitos que possivelmente atravessaram os trabalhos dessa companhia surgem através da noção de teatralidade, trazida nessa pesquisa pela perspectiva da pesquisadora Sílvia Geraldi (2012). Esse conceito, pensado e desenvolvido para o campo da dança, traz em suas semânticas as respectivas relações com os discursos críticos e narrativos emergidos nesse fazer. Assim sendo, a dança não seria mais pautada pela sua relação com a forma ou com o bailarino/virtuosismo, mas passaria a ser tornar propositora de outros meios de sentido pautados na relação com o mundo.

[...] assistimos a um deslocamento fundamental do papel concedido ao corpo na cena, excedendo seu fim puramente (re)produtor de significado – corpo como mediador de um *texto* – para o alcance de uma forma multiexpressiva que relaciona discurso e ação, pensamento e movimento. Neste tipo de experiências cênicas, o corpo expressa predominantemente estados, intensidades, fluxos energéticos, pulsões, presenças, sensações, afastando-se da mera representação mimética da realidade (GERALDI, 2012, p. 21).

Essas artistas, sendo fruto de um pensar diferenciado em relação ao corpo, à cena e às demandas inseridas no comunicar dessas proposições, trazem em sua trajetória uma importante contribuição para um lugar ético da dança. Assumem posições de dissenso estético em virtude de engajamentos que se voltam ao corpo, ao grupo, ao espectador em sua inserção nesse fazer, buscando caminhos que se emancipem de determinismos, de sistemas fechados e verticalizados; essas diretoras colaboram, nesse momento, para uma politização da dança, não só em seu sentido histórico e institucional, mas por pensá-la também como possibilidade de discursos éticos sobre o mundo.

Quito traz, no momento inicial do grupo, um destaque para a relação de uma atitude comportamental assumida nesse contexto, uma atitude não só ideológica, mas também uma busca por aproximações com outras linguagens, espaços, interfaces, públicos. Assumem-se posturas de experiência diante de lugares outros, outras formas e circuitos não ainda tão ocupados artisticamente, buscam-se relações não convencionalizadas, no sentido de compreender o funcionamento e sensibilidades desses espaços/lugares/pessoas. Quito fala sobre posturas ligadas a uma liberdade comportamental: “fazíamos muitas performances em ruas e espaços públicos, tomávamos atitudes não convencionais que, para aquele momento, talvez não fosse natural” (QUITO, 2015, p. 103).

A contaminação por atitudes e conceitos trazidos pela *Performance Art* – em assimilar novos espaços, estabelecer novas relações com o público, estando ali em tempo real – a relação com a *teatralidade* e com afetações trazidas pela composição também improvisacional de seus músicos, traçam caminhos para uma percepção não disciplinar e demarcam características interdisciplinares no pensar dessa companhia. Fernando Villar (2005) inflama essas concepções sobre a CND4, destacando o caráter ético de suas proposições artísticas, sendo política e também anárquica por conceder direitos

e deveres iguais para a criação, questionando as hierarquias fixas. “No querer de Lemos e Quito, este terreno artístico expandido inclui os corpos, almas, estéticas e éticas dos jogadores e jogadoras atuantes, em contínua, total e ininterrupta improvisação” (VILLAR, 2005, p. 26).

Assim como outros artistas, que também buscaram romper paradigmas arregimentados à dança dentro do cenário paulistano e nacional, indaga-se aqui esse grupo e seus dois trabalhos por reconhecer em sua organização coletiva uma considerável referência cênica nesses âmbitos contextuais. Suas duas diretoras, sendo pessoas incontestavelmente importantes no que diz respeito a determinadas práticas – Lemos como uma grande conhecedora da improvisação e contato improvisação, Quito em sua forte referência com o palhaço e a *commedia dell’arte* – possibilitaram o reconhecimento de uma estética bastante peculiar nos trabalhos dessa companhia.

A partir dos campos que emergem múltiplos entendimentos da dança e sua produção de sentido, o conceito de teatralidade, aqui já fixado por Geraldi (2012), permite compreender as relações de aceção dessa linguagem, configurada na dança com características e propriedades diferenciadas daquelas relacionadas ao teatro. Geraldi aponta para o espectador e seu olhar, sendo essa relação entre o observador e o observado o que possibilitaria um espaço outro, espaço virtual ou de alteridade, diferente do cotidiano e que permitiria a emergência da ficção. “A teatralidade é, assim, aquilo que força o espectador a perceber o espetacular ou o ato de representação”³ (GERALDI, 2012, p. 19). A pesquisadora acentua a forte propensão, ocorrida a partir dos anos de 1960, de ações transdisciplinares assumidas pela música e a dança. Esses movimentos abarcavam a imbricação de áreas até então segmentadas, o que resultou no decorrer dos anos de 1970 em uma “tendência crescente por parte dos novos coreógrafos de reconduzir a dança à narratividade e à produção de novas redes semânticas”. Muitos criadores passaram então a utilizar-se de propriedades “teatralizantes” para o processo de criação coreográfica (GERALDI, 2012, p. 17). A partir do que se expõe sobre a tendência da dança em partir para campos preenchidos por organizações narrativas – assim como na teatralidade enquanto acontecimento que se dá a partir das trocas tecidas com o mundo diante do ver e ser visto – a teatralidade como potencialidade de experiência se consolida quando é vivenciada, ou ainda, ela só se constitui por meio de ações relacionais: no olhar e ser olhado, no afetar e ser afetado, num entrecruzamento de fluxos que constantemente recriam a obra diante do olhar do espectador.

Sendo assim, perante à complexidade do corpo em pesquisar e criar outras lógicas de apreensão diante das proposições exercidas na cena, traz-se em tais concepções abordadas uma possível pista de associação ao fazer dos artistas na criação destas obras. As inclinações alçadas por esses artistas – sejam elas intuitivas, experimentais, aproximativas, investigativas – possibilitaram o aprofundamento de uma estética muito peculiar nas ações dessa companhia. Tendo em vista o desejo do grupo por comunicar e gerar outros campos de vivência diante do fazer desse trabalho, abriram-se brechas

³ A representação é aqui entendida simplesmente no sentido de algo que se diferencia da existência comum e do real (GERALDI, 2012, p. 19).

para pensar uma dança que tomasse outras organizações estéticas, tendo em vista a complexidade desse campo e a crescente busca por problematizar questões referentes às suas fundamentações históricas. Quito retoma, no percurso da companhia, as tentativas de contraposição a certas estruturas e valores determinantes que cercavam o fazer da dança no período, tendo sido esse um momento de levantar questionamentos sobre o movimento e seus propósitos poéticos/estéticos. “[...] Houve um tempo para a maturação dessas questões, acho que não só no Brasil, mas no mundo inteiro, muitos questionamentos sobre a relação filosófica da dança ou das artes cênicas (QUITO, 2016, p. 105).

O encontro das fronteiras borradas tão fortemente assumidas nesse trabalho, a tal ponto de colocá-lo em questão quanto à legitimidade de um trabalho de dança, veio como ressonância de um momento em que as demarcações entre as linguagens artísticas voltam a ser repensadas. Laurence Louppe (2012) aponta para a presença do caos como evento integrante no fazer da dança contemporânea, sendo ele esperado e ocorrido “a partir da trama sensível da tomada de consciência e dos saberes corporais. Deleuze e Guattari recordam-nos que o caos se torna um limite indispensável da complexidade composicional, sem o qual a opacidade do mundo nunca se despedaçará nem revelará o desconhecido” (LOUPPE, 2012, p. 239).

Sendo assim, presume-se que reativar os percursos desses artistas que, de muitas formas, contribuíram para o acionamento de outros olhares e atitudes nos processos e nas ações da cena, pode vir a proporcionar um menor distanciamento entre esses campos de conhecimento, sejam eles históricos, conceituais, políticos, estéticos, e a relação com a sociedade no conhecimento de sua própria cultura. Dentro do território da dança e do conhecimento dos muitos valores atrelados a ela, desconfia-se que adentrar ao tema de questionamento das relações éticas e políticas desse campo como modo de enunciação crítica seja ainda um lugar tênue, com muitas proposições, mas também muitas lacunas.

A compreensão das estruturas que possivelmente habitaram o ideal e o fazer desses artistas permite reconhecer as articulações de seus engajamentos sobre a dança e sobre o momento que a circunscrevia. Suspeita-se que, de algum modo, esse sobrevoo ao percurso inicial do grupo e o reviver de tais instâncias – tendências, trocas, necessidades, contaminações – que se instalaram sob seus trabalhos, possa auxiliar na elucidação das organizações que se exerciam nesse contexto na cidade de São Paulo.

Referências bibliográficas

- BERNARD, Michel. Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. In: PIDOUX, Jean-Yves (Org.). La danse, art du XX siècle. Laussane: Payot Lausanne, 1990, p. 68-76.
- FEBVRE, Michèle. Danse contemporaine et théâtralité. Paris: Editions Chiron, 1995.
- FÉRAL, Josette. Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. 1ª.ed. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- GERALDI, Silvia. O lugar da teatralidade na dança contemporânea. Revista Sala Preta, vol. 12, n. 2, p. 13-26, 2012.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001, p.11-35.

LAUNAY, Isabelle. Entrevista com Isabelle Launay. In: LIMA, Daniella; AURÉLIO, Mariana; SOTER, Silvia (Orgs.). Gesto: práticas e discursos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013, p. 103-115.

LOUPPE, Laurence. Poéticas da Dança Contemporânea. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

QUITO, Cristiane Paoli. Depoimento concedido a Hariane Georg. Anexo II, São Paulo, 19 jun., 2015. In: GEORG, Hariane. Entre Bombas e Palavras: a resistência nas poéticas da Cia. Nova Dança 4. 124 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017, p. 95-100.

_____. Depoimento concedido a Hariane Georg. Anexo II, São Paulo, 11 mai., 2016. In: GEORG, Hariane. Entre Bombas e Palavras: a resistência nas poéticas da Cia. Nova Dança 4. 124 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017, p. 101-112.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. O Percevejo online, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, Vol. 03, Nº. 01, p.1-15, janeiro-julho/2011 trânsitos. Revista do Lume, nº.6, p. 25-39, 2005.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Palavras em movimento, Nova Dança 4 e outros trânsitos. Revista do Lume, nº.6, p. 25-39, 2005.