

Referenciais Literários E Corporais Como Princípio Criativo Na Composição Do Espetáculo De Dança-Teatro Átridas¹

Milton De Andrade²

Diogo Vaz Franco Santiago³

Resumo: O presente artigo é uma reflexão sobre uma experimentação prática de trabalho em dança-teatro com atores iniciantes. Este trabalho apresenta-se como continuidade de uma pesquisa sobre pedagogia do movimento que iniciou em agosto de 2007 com revisão bibliográfica sobre o tema. O objetivo deste segundo ano de pesquisa foi experienciar um processo prático calçado no pensamento proposto no seu primeiro ano através do trabalho de improvisação e composição a partir de referenciais corporais. Deste processo resultou o espetáculo de dança-teatro *Átridas*, que teve como referencial literário sete tragédias gregas que tratam do mito grego da maldição familiar dos descendentes de Atreu. O presente artigo discute a influência destes pontos referenciais (literários e corporais) no trabalho formativo e compositivo do ator-dançarino.

Palavras-chave: Dramaturgia - Composição - Ator-Dançarino - Pedagogia - Movimento

Este artigo objetiva levantar reflexões sobre os procedimentos de criação coreográfica e dramática explorados na montagem do espetáculo de dança-teatro *Átridas*. A montagem deste espetáculo faz parte da segunda fase da pesquisa sobre pedagogia do movimento, que no seu primeiro ano trabalhou sobre princípios teóricos, históricos e filosóficos do ensino de dança, bem como o entendimento sobre o eficiente trabalho corporal com iniciantes. A partir destes conceitos estudados, que geraram o artigo "Sobre o Ensino da Dança: algumas considerações sobre a pedagogia do movimento", partiu-se para a experimentação de tais conceitos dentro de um trabalho prático. Interessou, então, a elaboração de um processo criativo que fosse ao mesmo tempo formativo para seus participantes: voluntários graduandos de Teatro da UDESC⁴.

O espetáculo, cujo processo é tema de análise deste artigo, trata do mito grego da maldição familiar dos *Átridas* (descendentes de Atreu), retratado em sete tragédias gregas pelos três poetas remanescentes daquela época: *Electra*, *Ifigênia em Áulis* e *Orestes*, de Eurípides; *Electra*, de Sófocles; *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides* (a trilogia *Oréstia*), de Ésquilo. O trabalho foi pensado inteiramente a partir da interpretação destas obras de assunto correlato. A partir do entendimento das situações retratadas no mito e da função e relação dos personagens em relação ao enredo, foi possível iniciar o processo de composição de partituras de movimento para o espetáculo.

Este trabalho de interpretação da obra é realizado em duas instâncias: uma primeira feita pelo diretor num período de pré-produção, no qual se faz a primeira análise da obra

♦ ♦ ♦ ♦ ♦

1 Projeto de Pesquisa "RITOS DA METAMORFOSE CORPORAL: ENTRE A DANÇA, A DRAMATURGIA DO CORPO E A PSICOFÍSICA DO ATOR" - UDESC - Centro de Artes.

2 Professor do Departamento de Artes Cênicas - Centro de Artes - UDESC.

3 Bolsista de iniciação científica PROBIC, acadêmico do Curso de Artes Cênicas - Centro de Artes - UDESC. diogovfs@yahoo.com.br.

4 Anderson Luiz do Carmo, Maria Carolina Vieira, Joana Kretzer Brandenburg, Juliana Riechel, Oto Henrique, Bezerra da Silva Leonardo Pinto e Pedro Henrique Pires Ferreira Coimbra.

de referência dramaturgica, e outra realizada em conjunto aos atores durante o processo de criação do espetáculo. Assim, este material textual se torna essencial no processo compositivo do espetáculo. Anne Teresa Keersmaeker (apud HAVIARAS, 2001: 25), coreógrafa belga que trabalha com dramaturgia teatral em suas coreografias, em uma entrevista concedida à revista alemã "Tanz Ballet", fala que, no seu processo, "o texto dramático serve para estruturar e para trabalhar o emocional da representação, como também, serve de tema para o processo que ao final terá uma narrativa própria".

Neste sentido, o que está em jogo é a comunicação que a cena pode estabelecer com o público e em que medida o trabalho com referenciais literários pode contribuir para tal. Mais do que ser um mero roteiro em que o público pode se apegar para "entender" a cena/coreografia, os referenciais literários/dramaturgicos são o ponto de partida para que o ator trabalhe a ação cênica, possibilitando então uma comunicação com o espectador. E é importante salientar que esta comunicação não se dá pela figuração do que tal referencial propõe, mas sim pela potencialização do trabalho do ator-dançarino para que este crie sua narrativa própria, da própria cena que se apresenta, como bem afirma Keersmaeker.

No processo de **Átridas**, foi feito, a partir da análise de todas as obras, um roteiro inicial do espetáculo organizando os aspectos essenciais do mito trabalhado com o objetivo de criar uma estrutura dramaturgica. Segundo Ivana Mara Bonomini (2000: 30), "a função da estrutura dramaturgica é dar visibilidade ao pensamento ali contido", configurando na cena a coerência lógica da obra artística. Este estrutura dramaturgica dada pela elaboração de tal roteiro inicial serve também para objetivar o processo criativo no tocante à elaboração do treinamento dos atores-dançarinos através da seleção por parte do diretor de referenciais corporais que apoiaram o intérprete no trabalho compositivo. Ao mesmo tempo norteia o espetáculo como um todo, do ponto de vista das escolhas estéticas e conceituais, tendo em vista o que diz Patrice Pavis no tocante à estrutura dramaturgica.

Segundo Pavis (1999:149), a "estrutura indica que as partes constituintes de um sistema são organizadas segundo um arranjo que produz o sentido do todo", e neste todo deve ser pensado os vários sistemas da representação: "a fábula ou a ação, as personagens, as relações espaço-temporais, a configuração da cena, e mesmo, no sentido mais amplo, a linguagem dramática" (PAVIS, 1999:149).

Neste trabalho inicial já ouve uma preocupação em estruturar o espetáculo sobre preceitos épicos, entendendo épico no sentido de relação com a epopéia e também com as técnicas do teatro épico propostas por Bertolt Brecht - que também se fundamenta em aspectos da epopéia no seu caráter narrativo. A idéia de montar **uma epopéia dançada** tem relação direta com o tema dramaturgico do espetáculo - sete tragédias gregas. Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, epopéia é um longo poema sobre assunto grandioso e heróico. Assim, a estruturação do roteiro visou criar a idéia de narração da história desta família mitológica formada por heróis e heroínas: Agamêmnon, Clitemnestra, Electra, Orestes, Ifigênia e Egisto. O intuito é já na estrutura dramaturgica do espetáculo estabelecer um caráter narrativo no sentido de contar a história desta família amaldiçoada ao mostrar a sucessão de fatos que eles vivem e as consequentes ações derradeiras que executam uns contra os outros - como se tratasse de uma epopéia encenada.

Neste ponto é que entram em questão os princípios do teatro épico de Bertolt Brecht. Pode parecer contraditório a expressão 'teatro épico', haja vista que se pensava "que a forma épica e a forma dramática de narrar uma fábula eram fundamentalmente distintas uma da outra [cuja] diferença existente entre ambas se atribuíam apenas à circunstância de uma ser apresentada por seres vivos e de a outra utilizar a forma do livro" (BRECHT, 2005: 64). Entretanto Brecht quebrou com essa aparente contradição ao incorporar na representação elementos narrativos.

O conhecido efeito de distanciamento proposto pelo encenador alemão, pode ser definido como "o meio através do qual os processos narrativos e a atitude dialética serão traduzidos cenicamente" (BONFITTO, 2002: 64). Segundo Bonfitto, as técnicas de distanciamento abarcam uma série de procedimento "que acompanharam praticamente todo o processo de construção das personagens e do espetáculo, desde a abordagem do 'acontecimento' presente na obra, até a escolha e definição de cada gesto de uma personagem" (BONFITTO, 2002: 64), onde a questão da narratividade ganha destaque.

Brecht utilizou uma série de aparatos técnicos e cenográficos que dessem conta deste elemento narrativo: "A fim de produzir este efeito, Brecht elaborou um grande arsenal de técnicas, [...]. Todas elas se ligam à concepção fundamental do teatro épico, isto é, à idéia de introduzir uma estrutura narrativa que já como tal, implica o **gestus** da serena e distante

objetividade do narrador em face do mundo narrado” (ROSENFELD, 1985: 155-156). A utilização de placas em cena e titulação dos quadros foi um recurso utilizado pelo encenador alemão. “As telas, sobre as quais se projetaram os títulos das cenas, são um impulso inicial de conferir ao teatro uma feição literária” (BRECHT, 2005: 40), diz Brecht se referindo ao seu espetáculo **A Ópera de Três Vinténs**.

Este recurso foi utilizado também na estruturação das cenas de **Átridas**, no intuito de promover a simbiose entre seus referenciais literários (texto) e corporais (dança) no momento da cena. E aí o trabalho do encenador alemão também é ícone, pois “se Brecht tende a teatralizar a literatura ao máximo - traduzindo nas suas encenações os textos em termos de palco - por outro lado procurou também ‘literarizar’ a cena” (ROSENFELD, 1985: 158).

Todas as cenas do espetáculo foram nomeadas com frases que sintetizam a idéia central da cena, entretanto estes títulos foram criados a fim de não resumir a cena, mas muitas vezes criar contrastes entre o seu título e a cena em si. Intitulada de uma forma não explícita, a compreensão do real significado é mais eficiente. Assim, “o choque do não-conhecer” leva o espectador ao “choque do conhecer” (ROSENFELD, 1985: 152), o que não necessariamente aconteceria por uma via óbvia, além de agregar valor tanto a cena quanto à inteligência do título. Um exemplo é a primeira cena de **Átridas**, que anuncia O Casamento de Ifigênia com uma citação de Eurípedes⁵ que prepara a expectativa para um momento festivo, quando na cena vê-se o sacrifício desta pelo pai. Cênica e dramaturgicamente é fundamental essa cisão entre expectativa e fato.

Os títulos das cenas foram disponibilizadas ao público através de um libreto/programa entregue antes de iniciarem as apresentações. Durante o espetáculo os espectadores acompanhavam, cena a cena, o desenrolar da história consultando frequentemente este material que lhes foi entregue. Segundo Rosenfeld (1985: 164), desta forma os títulos acabam funcionando com um **gestus** da cena: “o termo **gestus** refere-se também ao espírito fundamental de uma cena. O **gestus** de uma cena é frequentemente indicado por um título [...] [e] ao fim, a peça é uma totalidade de muitos momentos gésticos”.

Estes títulos-gestus possibilitam ao espectador prestar atenção ao como a história que lhe está sendo narrada, uma vez que não lhe é per-

mitido se deixar levar pelos fatos apresentados devido ao seu já conhecimento destes via libreto/programa. Assim, o espectador pode, utilizando as palavras de Bertolt Brecht, “refletir **sobre** o decurso da ação” e não “refletir **adentro** do decurso da ação” (BRECHT, 2005: 41). Como no teatro grego antigo, em que o público já conhecia as histórias representadas extraídas da mitologia (que para eles era como história natural, ou seja, real), o espectador passa a se interessar em como este grupo de pessoas conta esta determinada história. No caso específico dos interesses deste grupo nesta pesquisa, este **como** diz respeito à linguagem cênica utilizada.

Afastando-se das teorias de Bertolt Brecht, chegamos à questão da relação entre o referencial dramaturgico e sua posta em cena via dança-teatro. A utilização de referenciais literários não serve unicamente para compor uma estrutura de espetáculo, mas também para a criação coreográfica. Mais do que propor situações dramáticas onde as ações se desenvolvem, tais referenciais literários pintam personagens que serão interpretados pelos atores-dançarinos.

Esta noção de personagem, a idéia de interpretação e de situação dramática não são muito características da linguagem da dança, nem mesmo se tratando de dança-teatro: “A dança-teatro está envolvida neste projeto fragmentado da modernidade que busca compreender-se como um todo [...]. Nesta escola se observa uma distorção da realidade, com a fragmentação da narrativa e a superposição das cenas” (SILVEIRA, 1997: 44). No caso de **Átridas** estes elementos advindos da linguagem teatral são valorizados e se tornam objetivo do trabalho do diretor e dos atores-dançarinos, o que não descaracteriza o trabalho dentro desta linguagem cênica, já que “as origens mais próximas da dança-teatro estão no expressionismo alemão [...] [e] o expressionismo pode ser definido como a supervalorização do subjetivo através da externalização dos sentimentos, sob a forma de signos estéticos” (SILVEIRA, 1997: 44).

Assim, as sete tragédias gregas que servem de referência ao espetáculo são a fonte da qual os atores-dançarinos se basearam para a criação de signos corporais relevantes à dramaturgia e, conseqüentemente, à leitura do público. Maria Fonseca Falkembach reflete sobre o trabalho do intérprete a partir de obras em outras linguagens:

[...] na sua busca por sentidos, o ator-bailarino encontra referência e

.....

⁵ “Apronta o himeneu e que, sob as tendas,/ a flauta de lódão soe e dos pés o ruído se levante/ pois, para a donzela, chegado é este dia de felicidade” (EURÍPIDES).

síntese provocativas em outras obras (literárias, figurativas, etc.) e em outros artistas. [...] a apropriação de outras lógicas de vida, de outras visões de mundo, e a conseqüente reorganização do próprio viver, acontecem a relação corporal com tais obras, quanto o artista deixa-se afetar por elas, reinventando-as, tornando-as suas; quando estas obras abrem caminho para o devaneio. Estou falando a apropriação reconstrutiva, da recriação de signos e da reestruturação de significados de uma determinada obra, que se atravessa num processo de pensamento criativo na materialidade do corpo (FALKEMBACH, 2005: 68).

Falkembach trata com maestria deste trabalho de reconfiguração da obra de referência por parte do ator-dançarino na materialidade de seu corpo. Ela usa o termo transcrição inter-semiótica, criado a partir do conceito de tradução intersemiótica formulado por Júlio Plaza a partir de Roman Jakobson: “aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa, poderíamos acrescentar” (PLAZA apud FALKEMBACH, p. 67).

O que Falkembach aponta de mais significativo para este estudo é que esta idéia de transcrição entre linguagens necessita de um profundo conhecimento dos procedimentos de composição, da forma de estruturação dos meios, na busca de uma correspondência nos modos construtivos da obra de referência e do corpo na cena para que este trabalho não se resume a simples inspiração temática. Como estamos falando de utilização de referenciais literários para criação em dança, este processo, que caracteriza-se também pelo caráter pedagógico, necessita de um trabalho específico sobre a linguagem da dança para justamente não entrar na simples inspiração temática sem trabalho específico sobre a linguagem.

Neste sentido, é preciso dizer que o processo criativo de *Átridas* foi composto de técnicas de improvisação em dança e calcado numa idéia de pedagogia do movimento em direção à autonomia do intérprete que também é criador. A idéia de coreografia é então substituída por outros procedimentos mais atuais e, por que não dizer, mais interessantes de produção de movimentos como matriz corporal e repertório de movimentos; e um pro-

cesso criativo desta natureza passa a objetivar, para além da execução perfeita do movimento, a busca da consciência corporal e do movimento. Mais que isso, busca-se assim formar “um corpo que consegue se adaptar aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo que não se prende a nenhuma receita ou fórmula preestabelecida” (VIANNA, 1990: 113-114), ou seja, um corpo inteligente.

Nesta linha de pensamento, o coreógrafo se torna diretor de dança e os atores dançarinos são além de executores, intérpretes-criadores. Segundo Zilá Munis, do ponto de vista histórico, com “a improvisação, por ser uma maneira de formar dançarinos mais aptos a desenvolver e organizar material coreográfico, surge, então, uma nova geração de intérpretes, com corpos criadores” (MUNIS, 2004: 60).

Por conta disto, a simples exploração de movimentos a partir do referencial dramático se torna insuficiente aos objetivos extra-espetaculares do processo criativo de *Átridas*. Neste caso, as referências devem ser outras, devem ser corporais.

Estes referenciais corporais são elementos estruturais do movimento organizado na dança. São princípios essenciais de organização corporal que servem de aporte ao trabalho criativo. A idéia é estudar qualidades de movimento, estudar as várias dinâmicas que formam o que concebemos por dança para viabilizar aos atores-dançarinos a possibilidade de um trabalho pessoal em dança, e não apenas reprodutivo de uma idéia de movimento concebida por um terceiro - o coreógrafo. Usando as palavras de Falkembach, tal estudo serve ao ator-dançarino “tanto como forma de ampliar suas possibilidades de movimento (e, portanto, **pensar em termos de movimento**), como ampliar sua consciência sobre a criação de significados pelo corpo [...] e sua capacidade criativa de reinventar a linguagem” (FALKEMBACH, 2005: 48).

Este estudo dota o ator-dançarino de um repertório de lógicas de movimentar-se que será útil para que este possa trabalhar sobre o “modo como vai inscrever no espaço cênico a aparência teatral de seu corpo em movimento” (FALKEMBACH, 2005: 21) de forma consciente e pessoal. Só então ele pode iniciar uma outra fase de seu trabalho, de ordem representativa, gerando signos abstratos e/ou simbólicos relacionados à instância dramática do trabalho. Sem esta base dada pelo trabalho sobre referenciais corporais, o trabalho corre o risco de tornar-se demasiado figurativo e superficial na exploração do gesto dançado.

Este tipo de trabalho encontra fundamento nas proposições de Rudolf von Laban. Este estudioso do movimento é sem dúvida o nome mais importante da dança moderna europeia e mundial. Fundador de uma nova maneira de pensar a dança no início do século XX, Laban, aos 20 anos, ainda sem ter nenhum contato com aulas de dança, já iniciara suas pesquisas de movimento. Segundo Isabelle Launay (1999-2001: 75), o objetivo maior era experimentar e para Laban “perseguir a experiência era, antes de tudo, tentar fundar uma prática e uma teoria do movimento, como experimentação e saber, para que uma corporeidade inédita surgisse”.

Todo o processo compositivo de dramaturgia do movimento **Átridas** é pautado no princípio da dança livre inculcado por Laban no início do século passado e a improvisação, apontada por ele um profícuo caminho e forma de “adquirir e desenvolver a capacidade de usar o movimento como meio de expressão no palco” (LABAN, 1978: 194), é a forma perfeita a este processo. Neste tipo de trabalho, a função do diretor é proporcionar aos atores-dançarinos referências corporais que instrumentalizam seu processo criativo para lhes dar um maior grau de consciência corporal nas experimentações de movimentos improvisados.

Quando se fala em dança livre, segundo Laban, fala-se de uma proposta de dança que também requer uma técnica específica que estimula o domínio do movimento em todos os seus aspectos corporais e mentais. Pela proposta de Laban, “em vez de estudar cada movimento particular, pode-se compreender e praticar o princípio do movimento. Este enfoque da matéria da dança implica uma nova concepção desta: o movimento e seus elementos” (LABAN, 1990: 16).

O espectador é sensível às combinações possível destes elementos e o bailarino trabalha no sentido de estudar estas combinações da forma mais apropriada e criativa de forma a transformar o movimento corporal em signo, em gesto. No caso do Ballet Clássico, do Teatro Nô, do Kathakali, os signos advêm de um sistema pré-existente de códigos corporais, mas eles podem também ser fruto de um processo exploratório de padrões de movimentos adequados a um projeto artístico em específico. De acordo com Falkembach (2005: 45), “quando os padrões não são posturas ou cadeias de movimento, mas conceitos, princípios que norteiam o movimento, como por exemplo, os fatores de movimento determinados por Laban, a técnica concede espaço à subjetividade”.

Este pensamento surge no processo compositivo de **Átridas** como proposição do diretor no que diz respeito aos laboratórios de construção das cenas e da corporeidade dos personagens, mas também como técnica de treinamento e ampliação do repertório de movimento dos atores-dançarinos. Estas duas instâncias de um processo criativo - treinamento técnico e laboratório de criação de cenas - estiveram bastante unidos do início ao fim do processo e o intuito foi sempre torná-los algo semelhante: ao mesmo tempo que treinamos, exploramos aspectos de cena; ao mesmo tempo que criamos cenas, treinamos nossa motricidade.

É neste ponto que se encontram os referenciais literários e corporais. O diretor procurou trabalhar a criação de cenas de fundo dramático sempre a partir de alguma qualidade de movimento para que o ator-dançarino prenda sua atenção apenas na ação corporal antes de qualquer tentativa de representação. É importante frisar que o trabalho do diretor, neste sentido, seria o de estudar a dramaturgia e da sua análise, de uma primeira idéia de transposição à cena da dança, buscar referenciais corporais para que o ator-dançarino parta daí no seu trabalho criativo pessoal, para depois inserir elementos representativos de situação e personagem a partir da dramaturgia.

Neste ponto voltamos as propostas de Brecht para falar sobre o intérprete. Dentro da idéia de **epopéia dançada** de que parte **Átridas**, Brecht contribui para o trabalho do ator no que concerne ao seu pensamento sobre o gesto. Já falamos anteriormente sobre o **gestus**, como “espírito fundamental da cena” (ROSENFELD, 1985:164) no tocante aos títulos das cenas. Cabe agora tratarmos do **gestus** do ponto de vista do trabalho do ator, que parece ser o foco principal do trabalho de Brecht e também o foco desta pesquisa.

Brecht (apud BONFITTO, 2002: 65) esclarece o que ele entende por gesto: “‘Gestual’ é a linguagem que se baseia no gesto assim entendido: uma linguagem que demonstra determinadas atitudes daquele que as assume diante de outras pessoas”. Para o diretor alemão este gesto deve ser um signo, um símbolo que sintetiza o caráter da personagem e usa a imagem do ideograma japonês como analogia. Nisso, a questão física ganha destaque; o gesto “envolve tanto a atitude do ator em relação aos atos da personagem, quanto a execução física” (BONFITTO, 2002: 68). O estudo da personagem, suas contradições, bem como o posicionamento e opinião do intérprete sobre os acontecimentos, são o caminho que os atores traçam para chegar na formu-

lação mais adequada da ação/**gestus**. Tem-se aí um intrínseca relação entre referenciais literários/dramatúrgicos e corporais, que em Brecht é óbvia e que no processo aqui analisado foi foco de investigação.

É sabido que este processo de criação gestual em Brecht “não se dá em termos de uma intervenção sobre a fisiologia do ator, mas sim enquanto traduções físicas e vocais de conceitos, percepções e reflexões” (BONFITTO, 2002: 68). Entretanto, na qualidade de processo compositivo e sobretudo pedagógico, **Átridas** dedicou boa parte da preparação dos atores a um treinamento físico e sobre a linguagem da dança. E, partindo da idéia de experiência, trabalhou a criação gestual a partir de estudos e análises da obra de referência.

Desta forma, o processo compositivo de **Átridas** aconteceu trabalhando sob estes dois princípios criativos: as referências corporais de análise de movimento e seus referenciais literários de embasamento dramatúrgico, associando um ao outro em todas as instâncias da montagem; levando em consideração o constante balanceamento durante todo o processo entre o trabalho criativo, a composição do espetáculo e o trabalho formativo dos intérpretes.

Referencias Bibliográficas

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski à Barba*. SP: Perspectiva, 2002.

BONOMINI, Ivana Mara. *A cena da dança - construção da dramaturgia*. Especialização em dança cênica do Centro de Artes da UDESC. Florianópolis, 2000.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. RJ: Nova Fronteira, 2005.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulide*. Fund. Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de investigação Científica e Tecnológica.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. *Dramaturgia do corpo e reinvenção da linguagem: transcrição de relatos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico*. Dissertação de Mestrado do PPGT/UDESC. Florianópolis, 2005.

HAVIARAS, Gabriela. *O corpo do ator-bailarino: reflexões sobre a construção de uma dramaturgia corporal*. Dissertação de Mestrado do PPGT/UDESC. Florianópolis, 2001.

LABAN, Rudolf von. *Domínio do movimento*. SP: Summus, 1978.

_____. *Dança Educativa Moderna*. SP: Ícone, 1990.

LAUNAY, Isabelle. “Laban, ou a experiência da dança” in: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto. (org.). *Lições de dança*. Vol. 1. RJ; UniverCidade Editora, 1999-2001.

MUNIS, Zilá. *Improvisação como processo de composição na dança contemporânea*. Dissertação de Mestrado do PPGT/UDESC. Florianópolis, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, Anatol. “O teatro épico de Brecht” in: *O Teatro Épico*. SP; Perspectiva, 1985.

SILVEIRA, Maria Aparecida Cravo. *Dança e Teatro: tendências corporais do século XX e tanztheater de Pina Bausch*. Monografia CE-ART/UDESC. Florianópolis, 1997.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio de. *A dança*. SP; Siciliano, 1990.