

UM ENCONTRO ENTRE A VIA NEGATIVA e o processo de desconstrução do personagem na preparação dos atores-dançarinos do grupo Movère

Carolina de Pinho Barroso Magalhães*
Pesq. do Grupo Transdisc. de Artes, Cultura e Sustentabilidade
Departamento de Letras, Artes e Cultura
Universidade Federal de São João del-Rei

RESUMO: Esse artigo consiste na pesquisa das principais teorias que embasam a prática do Grupo Movère, desenvolvidas pelo diretor e pesquisador Adilson Siqueira, professor da Universidade Federal de São João del Rei, estabelecendo um diálogo entre as mesmas e a via negativa, desenvolvida por Jerzy Grotowski. Partindo dos referidos conceitos foi realizado um relato de experiência de minhas contribuições à preparação dos atores-dançarinos para o espetáculo “Tú não te moves de ti”, através de elementos das artes corporais que viessem de encontro à proposta teórica do grupo, bem como a seus contextos e demandas. Através desse estudo foi possível observar a fusão de elementos do teatro e da dança para a realização de um espetáculo de teatro físico, bem como a confluência entre a teoria e a prática na preparação do ator-dançarino.

Palavras-chave: Teatro físico; Via Negativa; Desconstrução do Personagem; Preparação do Ator-Dançarino.

ABSTRACT: This article consists in the research of the main theories that underlie the practice of Movère Group, that were developed of the director and researcher Adilson Siqueira, teacher of Universidade Federal de São João del Rei, establishing a dialogue between them and the via negativa, described by Jerzy Grotowski. Starting of those concepts was realized a experience report of my contributions to the preparation of actor-dancers for the spectacle “Tú não te moves de ti”, through elements of corporal practices for contribute for the theoretical proposal of the group as well to their contexts and demands. Through this study we observed the fusion of elements of theater and dance for holding a spectacle of physical theater, as well as the confluence between theory and practice in the preparation of the actor-dancer.

Keywords: Physical theater; *Via Negativa*; Deconstruction of the Character; Preparation of the Actor-Dancer.

O objetivo desse artigo é estabelecer um diálogo entre o processo de desconstrução do personagem e a via negativa de criação, observando a presença desses elementos na preparação corporal do espetáculo “Tú não te moves de ti”, do grupo Movère. Constitui-se também como um relato de experiência de minha pesquisa e contribuição à preparação corporal do grupo, para a qual utilizei elementos de minhas experiências de dança contemporânea, butô e contato e improvisação, como instrumentos para a prática das referidas teorias dentro do contexto do grupo.

Movère é um subgrupo do Grupo transdisciplinar de pesquisa em artes, cultura e sustentabilidade, do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). O grupo realiza pesquisas e montagens cênicas, tendo como linguagens principais o teatro físico, a dança-teatro e a performance, e portanto, dando importante ênfase a processos criativos e de investigação que privilegiem a linguagem corporal.

No momento de minha chegada ao Movère os atores-dançarinos estavam em vias de finalização do espetáculo “Tú não te moves de ti”, uma transcrição do livro homônimo de Hilda Hilst, desenvolvido a partir de um longo processo de pesquisa e prática das metodologias propostas pelo diretor e professor Adilson Siqueira. O trecho abaixo explicita o olhar do grupo sobre o referido texto, e sua construção dramaturgica:

Fruto das pesquisas sobre o trabalho do ator-dançarino e da encenação que o grupo realiza desde sua criação, Tu não te moves de ti é produto de um protocolo de criação iniciado em 2012, que combinou o texto da autora, música, ações físicas, sonoras e frases de movimentos desenvolvidos num processo de treinamento e criação cênica, elaborado pelo próprio grupo a partir do Processo de Busca e Retomada.

O espetáculo, que tem ênfase no movimento e no trabalho corporal e vocal dos atores-dançarinos, está ambientado num espaço cênico atemporal - uma espécie de casa de velhos, de vivos, de mortos, de memórias - no qual a personagem central (Tadeu) e sua esposa (Ruth) revive, sonha ou revê os diversos momentos de sua vida pessoal, conjugal, sexual e social em ambientes que podem ser ao mesmo tempo o quarto (sala) do casal, um trem, um bosque (jardim) e muitos outros locais nos quais habitam personagens (ou seriam eles mesmos?) ao mesmo tempo estranhos, intrigantes, misteriosos... e diáfanos. (MOVÈRE, 2013)

O Processo de Busca e Retomada parte da pesquisa das ações físicas realizada por Stanislavski, desenvolvida e aprofundada posteriormente por Grotowski. Siqueira (2000) considera as ações físicas a “unidade mínima do ator”, baseando-se nos estudos de Burnier (1994), que as considera a “unidade básica para a arte do ator”. O autor recorre à Stanislavski para afirmar que as ações físicas da personagem possibilitam um caminho livre para o acesso ao subconsciente, permitindo ao ator-dançarino a possibilidade de construir integralmente o seu papel.

Essa metodologia, desenvolvida na dissertação de Adilson Siqueira, e utilizada como material de pesquisa e prática para o Movère, parte do pressuposto de que não há diferenciações entre a criação de partituras e frases de movimento em dança e em teatro, propondo a unificação do trabalho do ator e do dançarino em um único ator-dançarino, e o rompimento de barreiras entre a dança e o teatro. O treinamento tem como base o estudo do centro do corpo, de forma que o ator-dançarino aprenda a direcionar a energia para esse local e de lá expandi-la para a criação das partituras físicas. Siqueira (2000) afirma que ao optar por trabalhar com o Processo de Busca e Retomada o ator-dançarino, estará trabalhando a partir de uma estrutura composta através dos seguintes

aspectos:

- a) uma *Seqüência de Exercícios Padrões* (também denominada *Seqüência de Busca e Retomada*), que consiste de uma estrutura de treinamento utilizada para preparar o ator-dançarino psicofisicamente e para possibilitar que ele descubra e componha a sua biblioteca de ações extra-cotidianas (o seu RIMA). (...) b) pelo *RIMA - Repertório Individual de Movimentos e Ações Agregados* e; c) pela *Dança da Personagem*, na qual o ator-dançarino exercita essas ações codificadas, as quais são arranjadas de acordo com as características da personagem que ele está construindo. (SIQUEIRA, 2000, p. 100)

Esse treinamento já foi utilizado em diversas montagens cênicas do Movère, e vem sendo aprimorado pelo grupo na construção de sua linguagem. Outro aspecto relevante dentro da metodologia de trabalho proposta em *Busca e Retomada* é a Representação não-interpretativa, conceito desenvolvido por Burnier (2001), que tece uma distinção entre “representação” e “interpretação”, e considera que o ator deve “representar” ao invés de “interpretar”.

Em seu sentido próprio, interpretar quer dizer traduzir, e representar significa “estar no lugar de” (o chefe de gabinete que representa o prefeito), mas também pode significar o encontro de um equivalente. Assim, quando um ator interpreta um personagem, ele está realizando a tradução de uma linguagem literária para a cênica; quando ele representa está encontrando um equivalente. (BURNIER, 2001, p.21)

O desenvolvimento dessa pesquisa por Adilson Siqueira culminou no estudo sobre a desconstrução do personagem, objeto do doutorado do mesmo. Siqueira (2005) parte de um enfoque pós-moderno e pós-estruturalista para pesquisar o conceito de desconstrução criado por Jacques Derrida, com o objetivo de argumentar em favor de uma arte cênica que seja feita “apartada da personagem”. Dessa forma, Siqueira (2005) propõe que se investigue

o jogo representativo sem levar em consideração a personagem, ou perseguir a construção da mesma. Os jogos representativos, nos quais os atores-dançarinos atuam por si mesmos, seriam, portanto, origem das partituras cênicas, bem como da construção espetacular.

(...) quando este estudo fala em manter a personagem no interior da clausura, quer com isso dizer que o artista cênico, enquanto realiza sua prática (sua função performante) se autorepresenta; representa a si mesmo para si, sem procurar idealizar ou perseguir elementos cuja realização implicará a construção de uma personagem. (SIQUEIRA, 2005, p.115)

A partir de tais informações torna-se possível delinear a possibilidade de um encontro entre o processo de desconstrução do personagem e a via negativa, presente nas pesquisas de Jerzy Grotowski.

Ribeiro (2010) afirma que a preparação do ator pela via negativa consiste em uma desconstrução e um desbloqueio psicossomático através da busca de qualidades mais sensoriais e menos racionalistas. Para Schechner (1995, p.247-248) esse gênero de treinamento se especializa em “trazer o íntimo para fora”. “O texto assume um sabor pessoal e desse modo as plateias desfrutam tanto o sentido de um ato coletivo quanto a participação numa revelação privada.” Flaszzen (2007) afirma que nos trabalhos de Grotowski o ator interpreta a si mesmo.

Trata-se de não procurar no trabalho do ator gestos apreendidos, ‘meios de expressão’ belos e prontos, modos de atuar inventados de cabeça. Mas, por meio de um training específico, individualizado, remover os bloqueios psicofísicos do ator, eliminar os estereótipos dos comportamentos e da reação, chegar ao ponto em que o ator agindo toca o desconhecido. E se for preciso: sobre essa base, construir a partitura. (FLASZZEN, 1997, p. 30)

Por sua vez, Lima (2012) afirma que Grotowski conduzia o ator à sua própria verdade,

e que o critério para a mesma seria a intensidade da presença corporal. A autora defende que no trabalho desenvolvido por Grotowski, o ator não deve estar em busca de um personagem a ser representado, mas de sua própria verdade, do que lhe é pessoal, íntimo, e a partir daí estabelecer seu encontro com o personagem.

A autora ainda afirma que esse trabalho não se restringe a uma narrativa, ou a um resgate do vivido, porém, a uma via de acesso ao “desconhecido”, ao corpo-vida, partindo de um “afrouxar” das crenças, automatismos e condicionamentos.

Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida e o ator se esforça por reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. Se permitem que seu corpo procure o que é íntimo [...], nisso há sempre o encontro [...] e então aparece o que nós chamamos de impulso. (GROTOWSKI, 2007 [1970], p.205-206, apud LIMA, 2013, p.245)

Uma importante pesquisa acerca dos impulsos é desenvolvida por Grotowski, que os considera como caminho de acesso às motivações interiores:

Existe o impulso que vai em direção ao exterior, enquanto o gesto é só o seu acabamento. O gesto é o ponto final. Habitualmente, quando o ator quer fazer um gesto, o faz ao longo da linha que se inicia na mão. Mas na vida, quando um homem está em uma reação viva com os outros, como nesse momento vocês e eu, o impulso se inicia no interior do corpo e só na última fase aparece o gesto do braço, que é como o ponto final; a linha vai do interior em direção ao exterior. (GROTOWSKI, 2007, p.132)

Minha contribuição à preparação corporal para a fase final de montagem de “Tú não te moves de ti” foi sendo guiada, portanto, a partir dos referidos conceitos; buscando acessá-

los através da observação dos atores-dançarinos durante a realização de jogos cênicos e partituras corporais, bem como das proposições que se mostrassem necessárias, no intuito de facilitar uma aproximação entre prática e teoria.

A realização de estímulos que objetivassem acessar os impulsos dos atores-dançarinos na realização de suas partituras foi de grande importância para o desenvolvimento da organicidade e presença na cena espetacular. Portanto, durante a escolha da proposta a ser trabalhada, procurei considerar o seguinte questionamento, suscitado por Grotowski (2007, p. 164): “esse tipo de trabalho desenvolverá os impulsos vivos do corpo?”

Motta (2012) considera o contato com o outro como um importante elemento para o trabalho do ator sobre a perspectiva grotowskiana, pois entende que as reações aos estímulos proporcionados nessa relação facilitam o acesso aos impulsos. Esses aspectos foram primordialmente trabalhados durante a preparação de uma partitura corporal criada por três atrizes, na qual o grupo sentia que “faltava algo”, uma relação entre essa e as outras cenas, ou um sentido para a mesma dentro do espetáculo. Era um interessante esboço de construção, porém, com movimentos ainda distanciados de seus impulsos e organicidades. Recorri, portanto, a um exercício realizado pela Cia Teatro Akropolis (companhia italiana de Teatro Físico que baseia seu trabalho principalmente em estudos e releituras de Grotowski, Artaud), adaptado às necessidades do grupo.

Procurou aqui ressaltar que dentro do contexto teórico proposto, seria incoerente a realização de um treinamento a partir da mera reprodução de técnicas. São necessárias propostas que facilitem a autorepresentação, o acesso ao corpo-vida, e isso torna necessária a observação, consideração e recriação de práticas de acordo com o contexto e com os indivíduos

relacionados.

A atividade proposta consistiu na realização de um diálogo corporal entre as três atrizes-bailarinas, através de toques que seguravam e conduziam as articulações. Para essa prática era necessário tornar claras as intenções do contato, observando a distância mais adequada e a precisão do estímulo proposto. Fazia-se necessária, para a concretização dessa proposta, uma permissividade à passagem do impulso, que direcionaria a ação. O corpo de cada uma deveria movimentar-se apenas até onde a condução do outro o encaminhasse, sem procurar a dança ou excessos que não correspondessem ao impulso recebido, e a partir desse estado construir uma resposta corporal, propondo à outra um novo estímulo. Propus às atrizes-bailarinas que nesse contato procurassem manter vivas as memórias do que já haviam experienciado em cenas anteriores. A prática desse exercício possibilitou a construção de uma partitura que estabelecia uma relação intensa entre as três e resgatava elementos importantes da dramaturgia do espetáculo.

O trabalho seguinte realizou-se em uma cena na qual uma atriz-bailarina apresentava um marcante contraste entre uma potência e expressividade vocal e uma fragilidade corporal, claramente advinda de uma grande tensão, concentrada principalmente nas mãos, que parecia fazer com que os impulsos não encontrassem passagem, de modo a tornar frágeis os movimentos dos braços. Assumir essa contradição foi uma sugestão dada à mesma, porém, não houve interesse nessa opção. Propus então a realização de um exercício desenvolvido por Carla Andréa Silva Lima (tendo como referência as pesquisas de Jerzy Grotowski), onde era estimulada a condução da energia do centro para variadas partes do corpo, trabalhando uma a uma pontualmente. Após esse exercício percebi uma ampliação da organicidade de seus gestos, porém ainda havia neles bastante tensão

e contraste.

Existem certas tensões em excesso que devem ser eliminadas. Como também o relaxamento. O relaxamento em excesso, que bloqueia a expressão, é somente um sintoma de uma disposição para uma atuação histérica ou astênica ou, mais simplesmente, um sintoma de nervosismo. Existe um ponto preciso, diferente para cada indivíduo, onde tem início a tensão ou o relaxamento em excesso. (GROTOWSKI, 2007, p.168)

Essa percepção me fez recorrer a novas propostas que dessem continuidade ao trabalho e auxiliassem o rompimento do bloqueio que causava à atriz esses excessos: de tensão (mãos) e relaxamento (tronco e braços). De acordo com Grotowski (2007, p.170), é preciso “[...] liberar o corpo, não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal.” (GROTOWSKI, 2007, p.170)

Com base nessa proposição, realizei com todo o grupo, um exercício muito utilizado em dança contemporânea, baseado no trabalho com as articulações proposto por Klaus Vianna: “O que proponho é devolver o corpo às pessoas. Para isso, peço que elas trabalhem cada articulação, mostrando que cada uma tem uma função e essa função precisa de espaço para trabalhar.” (VIANNA, 2005, p.77).

Pedi aos integrantes do grupo que se dividissem em duplas e realizassem entre si uma breve massagem, relaxando e movimentando as articulações um do outro. Posteriormente deveriam executar toques suaves em cada articulação de sua dupla, com o objetivo de convidar/conduzir a uma movimentação. A proposta de contato entre eles através das articulações era agora realizada de maneira mais fluida, com um intuito diferente do exercício proposto para a primeira cena (que estabelecia o comando de “segurar” e conduzir de modo

mais direto e preciso) resultando, porém, em qualidades distintas de movimento. Através desse exercício procurava fazer com que o grupo (e especificamente a referida atriz-dançarina) se entregasse a um estímulo desconhecido e inesperado para o movimento, procurando romper o controle da razão e seus bloqueios corporais.

Após esse trabalho pedi que a mesma realizasse sua partitura alternando as variações de esforços e fatores de movimento, propostos por Laban (1978) como Peso, Espaço, Tempo e Fluência. Adaptando a teoria e prática de Laban às necessidades dessa atriz-dançarina fui sugerindo que realizasse sua partitura de maneira rápida, lenta, forte, suave, leve, pesada, e com variadas intenções como tristeza, alegria, etc. Ao terminarmos perguntei-lhe com qual(is) dessas formas encontrou maior afinidade na realização dessa partitura. A partir de sua resposta e dessa ampliação de percepção advinda do trabalho, a cena começou a se definir de maneira mais potente e precisa.

As perguntas foram parte essencial do trabalho em diversos momentos, como forma de facilitar o encontro do ator-dançarino com suas memórias e com as demandas criativas de seu próprio corpo. Esse método tem como referência os trabalhos de Pina Bausch e de Grotowski. Travi explicita como ocorre esse processo em Pina Bausch:

O processo de criação da coreógrafa fundamenta-se em perguntas em que cada intérprete é convidado a reviver cenas e sentimentos da infância, seus medos, suas inseguranças, seus desejos; enfim, cada bailarino é convidado a se apresentar enquanto ser humano. (TRAVI, 2011, p.24)

Por seu turno, Richards exemplifica tal processo em sua vivência como aluno de Grotowski:

A partir de perguntas intentó poco a poco comprender qué era lo que me estaba bloqueando. Me preguntó sobre la historia que ló intentaba contar. Le explique el contenido del sueño y recalqué que había recordado el sueño trás haber leído uno de lós dos fragmentos del texto antiguo que había acabado escogiendo. ‘Ah – me dijo-, quizás eso puede funcionar. Quizás haya algo aqui. Pero yo lo estaba abordando de manera incorrecta.’ (RICHARDS, 2005, p.103)

No trabalho desenvolvido com o Movère, as perguntas surgiam, portanto, como estímulos para que os atores-dançarinos explorassem alguns aspectos de sua autorepresentação, buscassem ampliar sua sensorialidade acerca dos mesmos e atingissem com eles um contato mais profundo, desbloqueando as vias para esse encontro.

A busca pela ampliação da percepção sensorial teve como importante fonte a pesquisa de Lisa Nelson, uma referência atual e importante no estudo da dança contemporânea, no âmbito da improvisação, da memória do movimento e do estudo dos sentidos. Nelson (2003) estabelece relações entre visão, percepção e movimento. A autora desenvolve importantes pesquisas acerca do estudo dos demais sentidos a partir da ausência da visão, como descreve Liberman:

A proposta de Lisa Nelson tem como base essa relação entre olhar e fechar os olhos. Muitos exercícios trabalham essas mudanças de estado e chamam a atenção para a primazia do uso do olhar e dos músculos dessa região, que são os mais numerosos do corpo humano, em detrimento dos outros órgãos dos sentidos. (LIBERMAN, 2008, p.171)

O sentido do tato tem uma grande importância dentro de um dos contos da referida obra de Hilda Hilst, denominado “Matamoros (da fantasia)”, bem como da escolha dramática de “Tú não te moves de ti”, e pôde ser trabalhado a partir de aspectos da prática de Lisa Nelson. O trecho abaixo, extraído da referida obra de Hilst,

exemplifica essa percepção:

[...]desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho, tocava-os depois gordo-escorridos, tocava-os com a língua também, mexia tudo muito, tanto, que a mãe chamou um homem para que fizesse rezas sobre mim [...] (HILST, 2004, p.61)

Propus ao grupo um exercício no qual um ator-bailarino conduzia sua dupla, que estava com os olhos fechados, a tocar o corpo do condutor, o próprio corpo e locais do espaço. Tal jogo cênico aguçou a sensibilidade do grupo para o tato e os demais sentidos além da visão, e passaram a explorá-los no espetáculo, tanto no contato entre si, quanto com os espectadores.

O Butô havia sido utilizado como fonte de pesquisa para alguns integrantes do Movère, com o propósito de resgatar a memória do tempo e da ancestralidade, presentes no ambiente cênico de “Tú não te moves de ti”: uma casa de velhos, de vivos e mortos, de memórias. Procurei retomar alguns aspectos básicos dessa linguagem com um dos atores-dançarinos que demonstrava dificuldade em entrar em contato com a ação da temporalidade em seu corpo. Durante a construção de suas partituras o mesmo se propôs a realizar transições entre o corpo jovem e idoso de um mesmo personagem, indo e voltando no tempo, sem seguir uma sequência cronológica. Em tais passagens estavam presentes sua principal dificuldade.

Trabalhei brevemente o suriachi, uma caminhada utilizada no Butô, baseada nos trabalhadores das plantações de arroz, e que é uma das importantes bases para essa dança. Essa prática é empregada nas criações, porém recorre-se a ela principalmente como exercício de concentração para atingir um estado de presença diferenciado, que acesse o diálogo entre luz e sombras, vida e morte, presentes nessa linguagem. O ator-dançarino foi incorporando

essa prática às necessidades de sua criação e suas transições tornaram-se mais naturais.

Pareceu-me que a vivência do suriachi foi capaz de facilitar sua compreensão do ma, o intervalo entre uma e outra ação, entre a finalização de uma ideia e o princípio da outra. O ma é um conceito do Butô, e sua percepção é também considerado uma das bases dessa linguagem. Greiner (1998, p.65) explicita o conceito de ma como: “[...] um intervalo de tempo-espaço que seria diferente do vazio onde nada acontece.” (GREINER, 1998, p.65).

O contato e improvisação, desenvolvido por Steve Paxton nos EUA no início dos anos 70, é um trabalho de muita influência para a dança e o teatro contemporâneos e foi utilizado como forma de tornar mais fluidos os encontros entre os atores-dançarinos na construção espetacular. Através de jogos cênicos criados a partir dessa técnica, algumas relações entre os atores-bailarinos foram redescobertas e ampliadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista as transformações vivenciadas na dança e no teatro contemporâneos, a união entre técnicas, processos criativos e teorias advindas de cada uma dessas linguagens tem tornado-se cada vez mais plausível e frequente. A experimentação da confluência entre elas na preparação de atores-dançarinos no grupo Movère tornou possível comprovar o potencial e a relevância da articulação entre essas práticas. É importante ressaltar a capacidade reflexiva que pode sugerir esse tipo de trabalho, tanto nos artistas quanto nos espectadores, como bem explicita Romano:

(...)a intenção política do Teatro Físico é evidente na sua preocupação em romper com as polaridades tradicionalmente aceitas pela cultura ocidental – masculino e feminino, intelecto e emoção, ciência e arte – que nascem da cisão e contraposição fundamental entre o

corpo e a mente. (ROMANO, 2005, p. 35)

A percepção da autora vem de encontro à seguinte premissa descrita por Grotowski (2007, p.202) acerca da prática: “Um bom estímulo era tudo aquilo que nos jogava na ação com todos nós mesmos, ao contrário, um mau estímulo era aquele que nos dividia em consciência e corpo”. Considero essa uma reflexão essencial para a preparação de atores-dançarinos, quando se tem como foco a autorepresentação e a via negativa.

Dessa forma, a experimentação de variados elementos das artes corporais e sua recriação através das memórias, sensorialidades, vivências e potenciais do grupo, foi possibilitando a descoberta de novos e próprios caminhos para a criação.

* CAROLINA DE PINHO BARROSO MAGALHÃES é graduada em Terapia Ocupacional. Desenvolve trabalhos e pesquisas em Dança Contemporânea, Teatro Físico, Butoh e Performance. Pesquisadora do Grupo Transdisciplinar de Artes, Cultura e Sustentabilidade, da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), tendo como foco o teatro físico, a dança, a preparação corporal e a performance. Criadora e professora de dança.

R EFERÊNCIAS

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugênio; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva: SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GREINER, Christine. O butô em evolução. Lições de dança. Rio de Janeiro, n. 1, p. 61-72, 1999.

GROTOWSKI, Jerzi. “O que foi.” GROTOWSKI, Jerzi. “Teatro e Ritual.” FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugênio; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva: SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HILST, H. Tu não te moves de ti. São Paulo: Globo, 2004.

LABAN, Rudolf von; ULLMANN, Lisa. Domínio do movimento. 5. Ed. São Paulo: Summus, 1978.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation): um diálogo em dança. Movimento em Foco, Porto Alegre, v. 11, n.

LIBERMAN, F. Delicadas coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

LIMA, Carla Andréa Silva; MENCARELLI,

Fernando Antonio. *Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade*. 2012. 269f. Belo Horizonte, MG. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 –1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOVÈRE, Grupo transdisciplinar de pesquisa em Arte e sustentabilidade. *Tú não te moves de ti*. Disponível em: <<http://www.arteesustentabilidade.com/pesquisas-e-acoess>> Acesso em: 26 de novembro de 2013.

NELSON, Lisa. *Before your eyes. Seeds of a dance practice*. In: *Contact Quarterly Dance Journal*, Vol. 29, (2003). Disponível em: <http://blog.aspern-seestadt.at/wpcontent/uploads/2011/07/Beforeyoureyes-Lisa-Nelson-doc.pdf>. Acesso em: 13/10/2013.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar com Grotoski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba, 2005.

ROMANO, Lucia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo. Perspectiva: FAPESP, 2005.

SCHECHNER, Richard. “Treinamento Intercultural”. BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

SIQUEIRA, Adilson Roberto; SILVA, João Batista Freire da. *A personagem desconstruída: argumentos para uma arte cênica não-logocêntrica*. Campinas, SP, 2005. Tese (doutorado) Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas.

SIQUEIRA, Adilson Roberto; SILVA, Eusébio Lobo da. *Busca e retomada : um processo de treinamento para a construção da*

personagem pelo ator-dançarino. Campinas, SP, 2000. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. *A dança da mente : Pina Bausch e psicanálise*. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2011.