

Para citar esse documento:

CONCEIÇÃO, Luiz Thomaz Sarmiento. Ensaio hipercoreográfico: improvisação, composição e escritas do/no corpo. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 392-407.



www.portalanda.org.br

ENSAIO HIPERCOREOGRÁFICO: improvisação, composição e escritas do/no corpo.

Luiz Thomaz Sarmiento Conceição (UFBA/UESB)ⁱ

RESUMO: Como se organizam movimentos significantes na dança? Que sentidos os movimentos de dança carregam e como ler a dança quando essa se afasta cada vez mais de uma perspectiva figurativa e representacional? Esse ensaio pretende analisar lógicas de criação e composição em dança à luz de teorias da linguagem. A partir de um viés pragmático da filosofia da linguagem, pautado na teoria dos Atos de Fala de Austin (1990) em diálogo com os estudos coreológicos de Marques (2010) e a metáfora do hipertexto em Lévy (2006), propõe-se um enquadramento teórico possível para analisar as tessituras significantes da dança, sobretudo aquelas desenvolvidas a partir da improvisação e da composição em tempo real. A partir da articulação teórica proposta, percebe-se que para compreender a cadeia significativa de uma dança é preciso perceber os contextos da sua criação/composição/exposição e conceber a linguagem da dança como uma linguagem em ação.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem da dança; Improvisação; Composição.

ABSTRACT: How are significant movements organized in dance? What are the meanings of dance moves and how to read dance when it moves away from a figurative and representational perspective? This essay intends to analyze some logics of creation and composition in dance in the light of theories of language. From a pragmatic bias of the philosophy of language, based on the theory of the Acts of Speech by Austin (1990) in dialogue with the choreological studies by Marques (2010) and the hypertext metaphor by Lévy (2006), it is proposed a possible theoretical framework to analyze the significant thiness of dance, especially those developed from improvisation and real-time composition. From the theoretical articulation proposed, it is realized that in order to understand the significant chain of a dance one has to perceive the contexts of its creation / composition / exposition and to conceive the language of dance as a language in action.

KEYWORDS: Language of dance; Improvisation; Composition.

Esse ensaio parte de uma inquietação acerca da necessidade de observar como as lógicas de encadeamento coreográfico funcionam como dispositivos para compreender a linguagem da dança. Partindo da origem histórica da palavra coreografia para os desdobramentos contemporâneos da criação/composição em dança, analisar-se-á formas de escrita e leitura de dança, sobretudo a improvisação e a composição em tempo real, como ignição para refletir acerca da dança enquanto linguagem segundo um viés pragmático.

Não é pretensão desse ensaio impor nenhuma nomenclatura a nenhum trabalho artístico. Os artistas possuem total autonomia para nomear ou não a sua prática como coreográfica. Todavia, em função da coreografia ser um termo que sobrevive ao tempo, considera-se pertinente partir desse termo por ser talvez o primeiro a refletir uma condição de textualidade da dança.

O termo coreografia, quando fora criado por volta de 1700 pelo francês Raoul Auger Feuillet, consistia de um sistema de notação coreográfica dos balés de corte. Como o próprio título do livro de Feuillet esclarece, coreografar significava escrever a dança, e não criar ou compor movimentos. Em outras palavras tratava de uma tradução de movimentos em signos gráficos. Sua origem etimológica, segundo Trindade (2007), remete à palavra grega *coreia* que era utilizada para nomear um tipo de dança circular que era acompanhada por cantos. Feuillet e seu professor, o mestre de balé Pierre Beauchamps, adaptaram o sentido da *coreia* grega para a palavra francesa *chorégraphie* a fim de definir aquela prática de notação que estavam desenvolvendo junto à corte do rei Luis XIV.

Nesse sentido, a coreografia, enquanto palavra/ação, representa um ponto de partida para compreender a linguagem da dança. Conceber a dança numa

perspectiva da linguagem possibilita criar pelo menos três eixos de análise: a sintaxe, a semântica e a pragmática. Segundo Filho (2006, p. 218)

De acordo com a definição tradicional encontrada em Morris e em Carnap, a sintaxe examina as relações entre os signos, a semântica estuda a relação dos signos com os objetos a que se referem e a pragmática diz respeito à relação dos signos com seus usuários e a como estes os interpretam e os empregam. Essa distinção e a definição de cada uma dessas áreas tiveram uma grande influência nos estudos sobre a linguagem no pensamento contemporâneo, não só na filosofia, mas também na linguística e na teoria da comunicação.

Para pensar a dança na perspectiva da linguagem é preciso transbordar o sentido da linguagem para além da esfera verbal (escrita e falada) e incluir o gesto. Como toda linguagem, a dança é constituída de signos que se organizam em códigos reconhecíveis e compartilháveis por um determinado grupo. Tais códigos são carregados de sentidos/significados e se organizam dentro de uma lógica de encadeamento.

Para ler um texto é preciso conhecer os seus códigos e saber como organizá-los. Isso envolve, entre outras coisas, conhecer a morfologia e o significado das palavras, a estrutura gramatical e sintática das frases e também os contextos de uso dos enunciados (pragmática). Para ler uma prosa é preciso entender minimamente como se organiza um texto-prosa, assim como para ler uma poesia é preciso saber como se estrutura um texto-poesia. O mesmo raciocínio vale para a dança, incluindo a questão de que cada estilo de dança é um texto diferente e de que o texto-dança se expressa num meio de comunicação bastante peculiar e complexo, o corpo. Isso quer dizer que ler a dança, além de ser uma leitura de códigos de movimento, é uma leitura do corpo que dança.

Ler a dança no sentido aqui proposto não se traduz tampouco apenas por analisar, descrever, interpretar, julgar seus textos coreográficos e compreendê-los visual e intelectualmente por meio de exercícios de apreciação e crítica. A leitura “visual” da dança, penso, deve se impregnar da compreensão da linguagem no corpo para que possa contribuir com a formação de leitores co-criadores e coautores do mundo. A leitura da dança que tem como foco somente o texto externo – não incorporado – dificilmente processa as relações entre o leitor e o texto coreográfico. Ou seja, são leituras não incorporadas da dança, leituras não dançadas que empobrecem as possibilidades de leitura da dança/arte. (MARQUES, 2010, p. 35)

Marques (2010) propõe que para ler a dança em sua complexidade é preciso uma leitura incorporada. A leitura – ou seria melhor dizer as leituras – da dança precisa(m) ser feita(s) através do reconhecimento e da vivência dos signos e de suas cadeias de significação. Como todo código é criado por alguém, em algum lugar e em algum momento, os códigos estão circunscritos em determinados contextos espaço-temporais: históricos, sociais, políticos e estéticos. Desse modo, ler a dança também é uma forma de ler o mundo, assim como, escrever textos de dança (coreografar) é também uma forma de apresentar leituras de mundo. A escrita e a leitura da dança são processos incorporados, pois ocorrem no corpo que dança e nos corpos que a assistem. Pensar as coreografias contemporâneas nessa perspectiva necessita compreender os signos e os contextos da dança.

A dança é um sistema de signos que permite a produção de significados. A dança como *sistema* que dizer que ela é, inicialmente, um conjunto organizado de elementos e suas possibilidades de combinação. Essas possibilidades de combinação – regras abertas – são os *códigos*. Códigos regem as combinações possíveis e infindáveis de tudo aquilo, qualquer coisa, em qualquer direção, que signifique algo para alguém em dança. Tudo aquilo, qualquer coisa, em qualquer direção, que signifique algo para alguém são os *signos* dos eventos da dança. (...) Intérprete, movimento e espaço cênico são os grandes signos da linguagem da dança, são campos de significação da linguagem da dança. (MARQUES, 2010, p. 36)

A autora ao considerar uma visão sistêmica da dança, considera como signos da dança o intérprete (o corpo que dança), o movimento e o espaço cênico que, combinados de diferentes formas, por diferentes povos, com diferentes finalidades, enredam o texto coreográfico. A perspectiva teórica de linguagem da dança proposta por Marques (2010) está pautada nas discussões propostas por Cristiane Wosniak à luz da semiótica de Décio Pignatari e Charles Peirce, além da pedagogia crítica de Paulo Freire e dos estudos coreológicos de Valerie Preston-Dunlop. Um aspecto que Marques desenvolve metodologicamente em seu trabalho é o papel fundamental que o contexto possui na escrita/leitura da dança. Essa visão pragmática suscita discussões pertinentes sobre o aspecto histórico dos processos coreográficos.

Alguns contextos histórico-coreográficos

A evolução da linguagem da dança no ocidente foi possibilitada pela variabilidade dos contextos cênicos da práxis coreográfica. Segundo Trindade (2007), Rudolf Laban estendeu o conceito de coreografia em sua obra *Choreographie*, de 1926, para além de um sistema de notação coreográfica, apresentando também como um conjunto de princípios do movimento que influenciaram movimentos artísticos importantes para o século XX como o expressionismo alemão, a dança-teatro e a dança moderna.

Tais princípios passariam a constituir, anos depois, as bases epistemológicas da Coreologia, “a ciência da dança, ou a lógica da dança; o estudo de regras escondidas no movimento que o fazem expressivo e funcional, e não arbitrário e sem sentido” (PRESTON-DUNLOP, 1998, p.276-277 apud MARQUES, 2010, p. 100). Laban pretendia desenvolver um método de identificação das tramas que estão escondidas nos textos coreográficos, as redes que dão sentido à dança.

Marques (2010), à luz dos Estudos Coreológicos desenvolvidos por Valerie Preston-Dunlop, denomina essas tramas de *subtextos coreológicos*.

Como o movimento moderno da dança se debruçou sobre a invenção de novas formas de dançar, diferentes daquelas produzidas segundo o cânone clássico, é provável que isso tenha proporcionado uma expansão e popularização da dança para corpos que antes não atuavam como criadores de dança, apenas intérpretes que reproduziam movimento criados pelos mestres de balé. Segundo Trindade (2007) houve inclusive a popularização do termo coreógrafo(a) em substituição aos mestres de balé para denominar aquele(a) que cria/compõe danças. Essa mudança linguística representa um reposicionamento político que proporcionou a profusão de diferentes escritas de textos coreográficos.

Ainda segundo Trindade (2007), publicações como *Manifesto Coreográfico* (1935) de Serge Lifar, *A arte de fazer danças* (1959) de Doris Humphrey e *Abordagens para coreografias não-literais* (1971) de Margery J. Turner trouxeram discussões ampliadas sobre o criar/compor/fazer coreográfico. Esses processos estão estreitamente relacionados à diversidade de corpos que na dança moderna passaram a coreografar em estilos e poéticas próprias.

Mais uma vez os signos de dança (intérprete-movimento-espço) operam ressignificando a sua própria linguagem. No entanto, no projeto de negação da dança moderna quanto à codificação coreográfica e à estrutura dramática clássica, muitos artistas recaíram novamente na codificação de movimentos. Desse modo, viu-se emergir termos atualmente conhecidos como “técnica graham”, “técnica limon”, “técnica forsythe”, indicando um sistema estruturado de códigos de

movimento, assim como métodos de composição coreográfica, a partir dos corpos que as criaram.

É por isso que é tão pertinente uma análise pragmática da linguagem da dança, porque a dança é uma linguagem incorporada e que se desenvolver na articulação entre corpo (intérprete/coreógrafo), movimento (ação/gesto) e espaço (contexto/ambiente). “A pragmática (...) diz respeito à linguagem em uso, em diferentes contextos, tal como é utilizada por seus usuários para a comunicação”. (FILHO, 2006, p. 219). A heterogeneidade de contextos de produção em dança se expandiu exponencialmente a partir da dança moderna, e não é a toa que desencadeou profundas transformações na linguagem da dança.

Uma mudança fundamental da linguagem ocorreu no processo de composição coreográfica. Do balé clássico até a dança moderna, o processo de composição coreográfica ocorria previamente à cena. O mestre de balé e posteriormente os(as) coreógrafos(as) criavam os movimentos e os ordenavam numa sequência estrutural fixa antes da performance pública. Só após exaustivos ensaios é que a dança poderia ser exposta e compartilhada com o público. Os ensaios funcionavam como dispositivos de consolidação do texto coreográfico por meio da repetição. Nesse sentido, a coreografia/dança seria, então, uma “organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço previamente à performance”.

Paralelamente a esse *modus operandis*, há artistas que propuseram um outro tipo de procedimento criativo/compositivo da dança. A partir da década de 60 do século XX, com a emergência de danças influenciadas por um intenso experimentalismo, hibridismo de linguagens artísticas, e por influência de

pensamentos e práticas corporais e artísticas orientais, entre outras características contextuais da época, viu-se uma profusão de coreógrafos que suscitaram uma revolução do ponto de vista da codificação gestual.

O contato-improvisação levado à cena como nas obras de Steve Paxton, a necessidade de instabilizar formas previamente elaboradas, conforme proposto por Trisha Brown, ou o uso do acaso nos trabalhos de Merce Cunningham são exemplo de estruturas coreográficas que propõe repensar o processo de escrita do texto-dança do ponto de vista espaço-temporal. Uma constante entre esses artistas é o uso da improvisação como procedimento criativo e em alguns casos como linguagem cênica.

Conforme explicita Muniz (2014), a improvisação é um termo abrangente que abarca processos espontâneos de criação de movimentos. Uma de suas principais características é o ato de criar no tempo presente. Procedimentos improvisativos visam possibilitar a emergência da dança sem a necessidade de trabalhar com códigos de movimento pré-estabelecidos ou lógicas de encadeamento previamente fixada e repetíveis

Ao longo dos últimos cinquenta anos das experimentações da dança pós-moderna, na nova dança, na dança contemporânea, na *performance* e na dança-teatro, o termo “improvisação” pôde ser aplicado a diferentes modos e procedimentos de trabalho. O que corre especialmente porque as maneiras de apropriação são diversas e com enfoques e abordagens muito particulares. Além disso, a improvisação pode ser utilizada de várias formas: como técnica de construção de um corpo inteligente com atenção no presente; como técnica de criação; como processo de composição em *performance*; e em composição instantânea, composição no momento ou, ainda, composição em tempo real. Noutros casos, determinado tempo de uma coreografia é reservado para a improvisação dentro de um trabalho quase totalmente fixado e ainda na criação de eventos coreográficos de composição improvisados. (MUNIZ, 2014, p. 98)

A improvisação, enquanto prática coreográfica pode, portanto, estar presente antes ou durante a composição de uma determinada configuração cênica de dança. Estando antes, ela pode ser aplicada como procedimento criativo para compor coreografias, possibilitando a descoberta de novos vocabulários de movimento ou a exploração de vocabulários já conhecidos. Esses vocabulários poderão ser organizados em frases coreográficas fixas e repetíveis ou podem permanecer abertas. Caso a improvisação seja utilizada durante a apresentação, seja durante toda a performance, seja em cenas específicas, ela passa a configurar um tipo de linguagem cênica, um texto que é escrito em tempo real.

Nesse último acontecimento não cabe mais a definição de coreografia/dança como “organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço previamente à performance”. Seria necessário então pensar numa “organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço simultaneamente à performance”. Essa organização se dá na tomada de decisão e nas escolhas do improvisador no momento da criação/execução dança. Criar e executar/performar não ocorrem em tempos diferentes, mas sim simultaneamente.

Apesar do corpo comumente recorrer a movimentos habituais, o objetivo da improvisação é auxiliar na descoberta de novas possibilidades cinéticas e/ou na percepção de novas combinações dos movimentos já conhecidos. É como escrever vários textos diferentes, ora com palavras já conhecidas, ora com palavras desconhecidas. E dentre essas últimas com a possibilidade de inventar palavras que não existiam previamente no léxico de movimentos reconhecíveis.

Marques (2010) utiliza as nomenclaturas *texto coreográfico* e *texto improvisacional* para distinguir esses dois tipos de escrita da dança: aquela cuja

criação/composição ocorre previamente à performance e a que ocorre simultaneamente. A proposta nesse ensaio é defender que ambos os textos são coreográficos podendo ser organizações de movimentos do corpo no tempo e no espaço previa ou simultaneamente à performance. A diferença está na organização da linguagem cênica da dança.

A dança como linguagem pragmática

O papel do contexto é crucial para uma visão pragmática da linguagem da dança. Tanto que Filho (2006) observa dois desdobramentos para o pragmatismo na filosofia da linguagem. O primeiro ele denomina de contextualismo, e considera o contexto como condição central na análise dos discursos. Nessa perspectiva, as situações de uso da linguagem atuam diretamente na determinação dos significados das expressões linguísticas. Num segundo desdobramento, a linguagem é concebida como realização de atos. Nessa perspectiva, a linguagem é mais do que a descrição de coisas, acontecimentos ou situações, ela é por si só uma ação. Esse segundo desdobramento é ainda dividido em dois: um derivado dos estudos de Wittgenstein (1999) e o outro a partir dos estudos de Austin (1990).

Uma diferença fundamental entre as duas é quanto a sistematização da análise da linguagem. Wittgenstein adota uma visão assistemática do tratamento da linguagem e da questão do significado. Para o autor “A sistematização levaria à perda do que é mais característico da linguagem: sua diversidade, sua multiplicidade. (...) não é possível tratar o que é totalmente heterogêneo de modo teórico e sistemático; porém, não vê isso como um problema, mas exatamente como o que deve ser levado em conta quando se analisa a linguagem de um ponto de vista filosófico.” (FILHO, 2006, p.220). Por outro lado, Austin pretendia:

(...) propor um método de análise dos problemas filosóficos através do exame do uso da linguagem entendido como forma de ação, isto é, como modo de realizar atos por meios de palavras. (...) Isso deixa claro que, para Austin, a tarefa da filosofia da linguagem consistia na elucidação de diferentes formas do uso da linguagem (...).(FILHO, 2006, p.223).

Por esse motivo o pragmatismo de Austin foi abraçado por áreas como as ciências humanas, a comunicação e as artes. Da teoria de Austin, um dos conceitos que mais tem sido utilizados é o de performativo que, no campo da pesquisa em dança, foi amplamente discutido por Setenta (2008).

O pragmatismo de Austin pretende elucidar contextos, finalidades e intenções de alguns tipos de fala que ele denomina de performativa. Falar, ação que podemos expandir para o termo comunicar, não se trata apenas de transmitir uma mensagem, mas também de considerar como, quem e para quem se comunica. Para o autor, comunicar nem sempre é apenas uma transmissão descritiva de um determinado conteúdo (mensagem), pois há contextos em que a linguagem é também uma ação do falante/comunicante.

Nesse sentido, Austin difere dois tipos de enunciados o constativo e o performativo. O constativo é aquele em que se descreve uma ação ou um objeto que está fora da linguagem. É o caso de dizer que “Essa coreografia trabalha os corpos de forma simétrica.”; “Nessa coreografia eu me movo num tempo rápido, com peso leve, fluência contínua e espaço indireto”; “*Tombé, pas de burré, glisagé, grand jeté*”. Os enunciados supracitados estão descrevendo objetos (coisas), ações e situações.

Em outra via, há enunciados que não só descrevem mas concretizam ações. Austin exemplifica com a resposta afirmativa dos noivos numa cerimônia de casamento, ou a sentença de um réu proferida por um juiz. Em ambos os casos, os enunciados não estão descrevendo algo, estão sendo/agindo. O enunciado

performativo é uma linguagem em ação. A performatividade, nessa perspectiva, está na própria ação que está sendo enunciada. Setenta (2008, p. 20) explicita que essa perspectiva permite uma aproximação com a linguagem da dança à medida em que propõe uma concepção de linguagem como “articulação produtiva e não apenas reprodutiva”. Isso que dizer que o que é comunicado não é uma reprodução de algo que está fora da linguagem (um objeto referente), e que a fala (ou a dança) não é uma reprodução de uma outra fala. O enunciado performativo nunca é reprodutivo, é sempre produtivo. Ele ocorre no tempo presente em que é proferida. O enunciado sempre se enuncia.

O modo constativo de enunciação, portanto, pode equivaler a um corpo que, ao dançar, simplesmente relata os seus assuntos, sejam quais forem, sempre com uma linguagem já pronta, pronta antes dos assuntos. Trata-se do uso da linguagem da dança como um universal pronto para relatar qualquer tema. Esse tipo de dança se diferencia do outro, que realiza – performatiza e não se interessa apenas pelo relato do assunto na linguagem já pronta. (...) Precisa-se atentar para o que corresponde a esses verbos nas ações produzidas no/pelo corpo que dança quando da constituição e enunciação da fala. (SETENTA, 2008, p. 22)

O verbo é o que representa a ação do sujeito da fala verbal. A dança é constituída de ações consecutivas, algumas das quais representam algo para além do corpo que dança – a bailarina-cisne do balé de repertório *O Lago dos Cisnes* – e outras em que a dança nada mais é do que a manifestação do corpo que dança, um corpo que enuncia a si mesmo. Essa ação de se enunciar é o que Setenta (2008) define como o fazer-dizer do corpo que dança, uma enunciação performativa. Uma *jam session* de contato-improvisação parece ser um bom exemplo para compreender uma enunciação performativa na dança. No contato-improvisação não há personagens ou histórias extra-corporais a serem interpretadas ou contadas. A

dança é manifestação dos corpos se movendo em contato no tempo presente da ação.

Uma série de estilos de dança operam numa perspectiva constativa da linguagem enquanto outras numa perspectiva performativa. Não cabe aqui classificar todas as danças em uma ou outra categoria. Como a autora mesmo propõe, “não se trata de levar Austin para compreender toda e qualquer forma de dança, mas somente aquela(s) na(s) qual(is) a sua proposição pode ser verificada” (SETENTA, 2008, p. 19).

Improvisação e composição em tempo real como escritas hipertextuais da dança (hipercoreografias)

Nesse sentido, coaduna-se com a proposta de Austin de que a linguagem, e aqui no caso da dança, pode ser analisada de um ponto de vista sistemático desde que sejam adotadas as categorias adequadas para isso. A metáfora do hipertexto pode ser uma importante lente para sistematizar a organização significativa da linguagem da dança, sobretudo daquelas danças cujos textos são improvisacionais.

Minha hipótese as de que as escritas da dança se organizam de forma hipertextual. Para Lévy (2006), o hipertexto é uma forma de escrita dinâmica, multidimensional e não-linear que se constrói a partir de um processo batizado de navegação. Navegar em um hipertexto implica em que cada navegador – aqui estendido para os papéis de escritor(a), de coreógrafo(a) ou de improvisador(a) – irá construir seu próprio caminho (texto/coreografia) a partir da criação de redes associativas de nós que podem ser imagens, sons, palavras, movimentos, etc.

Cada nó constitui ele mesmo uma rede que se conecta interna e externamente de forma múltipla, intertextual e reticular. Lévy aborda o hipertexto no contexto da multimídia, computação e comunicação, mas “é talvez uma metáfora válida para todas as esferas da realidade em que significações estejam em jogo. (LÉVY, 2006, p. 25). O hipertexto serve como uma lente interessante para observar os subtextos coreológicos da dança, os nexos de sentidos tecidos nas tramas da criação e composição coreográfica. Sobretudo àquelas pautadas na improvisação e composição em tempo real.

Ao invés de passos codificados, a improvisação e composição em tempo real, enquanto hipertextos coreográficos, promovem a emergência de nós, unidades discursivas heterogêneas que tecem o sentido da dança no tempo presente da sua criação/composição. Tanto o corpo que dança quanto o corpo que assiste a dança estão navegando em redes possíveis de significação, e, desse modo, construindo hipertextos. Talvez essa seja uma forma pragmática de criar sentido numa linguagem que não se manifesta de forma apenas constativa, mas principalmente performativa.

Referências bibliográficas

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho do original *How to do things with words*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

FILHO, Danilo Marcondes de Souza. A Teoria dos Atos de Fala como concepção pragmática da linguagem. In: Anais do III Congresso de Filosofia da

Linguagem na UNISINOS. **Filosofia Unisinos**. São Leopoldo/Porto Alegre: 7(3), set/dez 2006, p. 217-230.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006 (14 reimpressão).

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MUNIZ, Zilá. Improvisação: descobrir camada por camada. **Revista Rascunhos**. Uberlândia: v1, n2, jul/dez 2014, p. 93-112. SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

TRINDADE, Ana Lúcia. VALLE, Flávia Pilla do. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. **Revista Movimento**. Porto Alegre: v1, n3, set/dez 2007, p. 201-223.

ⁱ Professor assistente do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia

(UFBA). Licenciado em dança e mestre em artes pela Universidade Federal do Pará. Pesquisador do grupo de pesquisa poéticas tecnológicas corpoaudiovisual (IHAC/UFBA). E-mail: luizthomaz.sc@gmail.com.