

A (in)tensão do movimento: os Sete Níveis de Jacques Lecoq

Nailanita Prette (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)¹

RESUMO

Este artigo apresenta o recorte de uma pesquisa de mestrado em Artes desenvolvida na linha de estudo das Artes da Cena da Escola de Belas Artes da UFMG, orientada pela professora Dr. ^a Bya Braga, que teve como objeto de pesquisa os *Sete Níveis* de Jacques Lecoq. A perspectiva apresentada é a de como essa proposta de trabalho corporal pode auxiliar ou ser uma metodologia para criação e preparação corporal e criativa nas Artes da Cena, para isso, é apresentado o percurso de criação da performance *Nó*. As metodologias de pesquisa utilizadas foram a Pesquisa Performativa e Pesquisa Somático-Performativa, onde os *Sete Níveis* foram pesquisados como processo de criação e preparação corporal, buscando entender a partir da prática as corporeidades que perfazem esses Níveis. Para a discussão sobre movimentos, dinâmicas e improvisação em dança o principal referencial foi a filósofa da dança Marie Bardet (2014). Como resultado, através da performance *Nó* constatou-se que os *Sete Níveis* auxiliam o preparo corporal do profissional das Artes da Cena, pois trabalha o corpo em suas diferentes tensões, energias e presença através da improvisação, resultando em um preparo físico e criativo.

PALAVRAS-CHAVE: Sete Níveis; Jacques Lecoq; Pesquisa Performativa; Tensão.

ABSTRACT

This article presents an excerpt from a masters research in Arts developed in the line of study of the Arts of the Scene of the School of Fine Arts of UFMG, guided by Dr. Bya Braga, who had as research object the Seven Levels of Jacques Lecoq. The perspective presented is how this proposal of body work can help or be a methodology for body creation and preparation in the Arts of the Scene, for this, we will present the path of creation of the *Nó* performance. The research methodologies used were The Performative Research and Somatic-Performative Research, where the Seven Levels were researched as a process of creation and body preparation, seeking to understand from practice the corporeities that make up these Levels. For the discussion on movements, dynamics and improvisation in dance, the main reference was the dance philosopher Marie Bardet (2014). As a result, through the performance *Nó* we contact that the Seven Levels help the body preparation of the professional of the Arts of the Scene, because it works the body in its different tensions, energies and presence through improvisation, causing a physical and creative preparation.

KEYWORDS: Seven Levels; Jacques Lecoq; Performative Research; Tension.

¹ Mestranda em Artes pelo PPGArtes UFMG na linha de pesquisa Artes da Cena, orientada pela professora Dr.^a Bya Braga, bolsista CAPES; licenciada e bacharel em Dança pela UFV; técnica em Dança pela ETAM Santa Cecília.

Jacques Lecoq (1921-1999) foi mímico, professor, artista, teatrólogo francês, que ao longo de sua carreira criou sua própria metodologia de trabalho, A Pedagogia da Criação Teatral. Os *Sete Níveis* objeto de estudo da pesquisa são exercícios que Lecoq desenvolveu para auxiliar o/a/e artista criador (a) (e) na atuação e criação de personagens. Os *Sete Níveis* partem das tensões musculares, indo da mínima para a máxima. Conversaremos sobre as *(in)tensões* de cada um dos Níveis, e como eles podem auxiliar na construção dos modos de mover. Para isso é apresentado o processo de criação da performance *Nó* que foi realizada como parte da pesquisa de mestrado em Artes desenvolvida na Escola de Belas Artes da UFMG, na linha de pesquisa Artes da Cena orientada pela professora, pesquisadora e artista Dr.^a Bya Braga e também do edital “Laboratório da Cena 2019” da FUNARTE MG. *Nó* foi construída através das metodologias da Pesquisa Performativa e Pesquisa Somático-Performativa. Nessa obra a *(in)tensão* de cada um dos Níveis foi experimentada, vivenciada e estudada.

Jaques Lecoq desenvolveu um método de criação poética, pensou e criou sua pedagogia para a preparação do corpo na arte, ocasionando uma fusão entre os elementos do teatro e os da dança (ROMANO, 2015). Fundou a *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*² em Paris, que se encontra em atividade desde a década de 1950 (SACHS, 2013). Os laboratórios práticos corporais propostos dentro da metodologia lecoquiana apresentam o estudo dos movimentos ligados à construção poética do corpo (LECOQ, 2010). Sua metodologia visa à formação do/da/de artista criador (a) (e).

Lecoq (1987) informa que cada um dos *Sete Níveis* é inspirado e se adapta a um estilo de teatro, e que a partir desses Níveis o/a/e artista pode trabalhar suas movimentações de acordo com a tensão a ser estudada: “O movimento não é simplesmente um deslocamento de linhas, ele oferece impulsos e tensões no espaço. As forças jogam-se assim uma contra a outra, dando uma consistência viva e vibrante ao espaço, [...]” (LECOQ, 1987, p. 103)³. Portanto, os *Sete Níveis* tem como objetivo auxiliar as dinâmicas dos movimentos, as relações do corpo no espaço com base nas tensões a nível muscular. Minha vivência, em particular, com os *Sete Níveis* se deu através da professora, pesquisadora e performer Dr.^a Christina Fornaciari no curso de licenciatura e bacharelado em Dança da UFV ao ministrar a disciplina de Atuação

² <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/> acessado em: 10/08/2021 às 17:04

³ Tradução minha de: Le mouvement n'est pas seulement un déplacement de lignes, il propose à l'espace des poussées et des tensions. Des forces jouent ainsi l'une contre l'autre, l'une avec l'autre, donnant une consistance vivante et vibrante à l'espace, [...] (LECOQ, 1987, p. 103).

Teatral no ano de 2016. Fornaciari estudou em Londres com Suzy Wilson (diretora da companhia *Clod Ensemble*), que é formada pela *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. E também com Bya Braga, a orientadora da pesquisa, que desenvolve pesquisas importantes acerca do Teatro Físico, tendo participado de várias oficinas e cursos, inclusive com o filho de Lecoq e professor da *École*, François Lecoq. Mesmo eu não tendo contato direto com a *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* ou com algum professor (a) (e) da instituição, as professoras e pesquisadores que me passaram esse conhecimento e apresentaram a proposta dos *Sete Níveis* tiveram.

Nó nasceu da Pesquisa Performativa, com essa metodologia chegou-se à resposta de uma das questões da pesquisa que era: se os *Sete Níveis* poderiam servir de material para a criação e preparação artística nas Artes da Cena, e como seria se os Níveis fossem levados para a cena? Visto que Lecoq os pensou como um material pedagógico que auxiliasse o artista em sua atuação e criação de personagem. A metodologia da Pesquisa Performativa foi apresentada pelo professor e pesquisador Brad Haseman (2015), sendo uma metodologia que traz uma perspectiva privilegiada do fazer artístico, na qual a prática artística não é vista como objeto de estudo ou produto, mas entendida como o guia da pesquisa (PRETTE; BRAGA, 2020). A partir da ótica da Pesquisa Performativa também foi trabalhada a Pesquisa Somático-Performativa da professora, pesquisadora e artista Dr.^a Ciane Fernandes (2014). Essa metodologia foi abraçada, pois trouxe à luz a vivência, a experiência da prática dos Níveis compreendendo sua incorporação e corporificação.

Os laboratórios práticos ocorreram em dois espaços públicos, localizados na cidade de Belo Horizonte – MG. No Galpão 6 da FUNARTE MG, pelo edital “Laboratório da Cena 2019” e na Escola de Belas Artes da UFMG, através da disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG ofertada no ano de 2019 “Processos Interdisciplinares nas Artes da Cena – Ateliê Artesania de Atriz – Ator Performer” ministrada pela professora Dr.^a Bya Braga. Nos laboratórios práticos os Níveis foram pesquisados sem o foco na construção de um personagem ou atuação, mas com interesse nas suas *(in) tensões*.

A *(in) tensão* é um termo que a filósofa da dança Marie Bardet (2014) apresenta, que foi incorporada na pesquisa, pois, intensão⁴ (com “S”) seria o aumento da tensão, tornar algo mais intenso, que foi aplicado como aumento da tensão a nível muscular.

⁴ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=intens%C3%A3o> Acesso em 21/06/2021 às 22:45.

Por se tratar de um vocábulo filosófico, assim como o texto todo de Bardet (2014) que provoca inúmeros debates e reflexões, é nesse sentido que *(in)tensão* toma forma na pesquisa, pois ao ler o que Bardet (2014, p. 205) comunica “Assim, em matéria de “precisão”, de especificidade do movimento, a intenção bloqueia mais do que permite, porque ela é antes de tudo *(in)tensão*:” e continua:

Quando eu vejo muitos trabalhos, nos palcos, em torno da ideia de fazer alguma coisa com certa intenção, eu não vejo a *intenção*, eu vejo, sobretudo, uma *tensão* em torno disso, e uma falta de fascinação, uma falta de abertura para aquilo que será a realidade daquilo que se passa (BARDET, 2014, p. 205) [itálico da autora].

Partindo do entendimento de que a autora apresenta um pensamento filosófico⁵, que provoca o pensamento crítico e reflexivo reverberando o debate a partir de suas questões e não a reprodução de suas ideias, e a partir do que de seus escritos repercutiram foi apresentado outro olhar acerca da *(in)tensão*. A tensão muscular ou o espaço em tensão (LECOQ, 1987) que é gerado pelo corpo que influencia o espaço a sua volta não bloqueia a movimentação ou fruição artística, mas se pode utilizar desse artifício corporal como material de criação e preparação do corpo na arte.

Bardet (2014) nos elucida das dificuldades que o corpo encontra nas tensões, vale ressaltar que ela não diz em seu texto se essas tensões são musculares ou em outras categorias e situações, seu texto propõe o pensar a dança e os modos de mover por intermédio da improvisação em dança. *Nó* teve como base as tensões musculares e o termo *(in)tensão* da autora auxiliou a reflexão acerca das qualidades, dificuldades, dinâmicas corpóreas, e como elas foram incorporadas até chegarem ao ponto de se apresentarem como improvisação em dança. A pesquisa jogou com essas *(in)tensões*, entendendo como o corpo lidava com elas.

Os estímulos dos laboratórios práticos partiram dos *Sete Níveis*, sendo eles do primeiro ao sétimo: Subdescontração, Descontração, Economia, Suspensão, Decisão, Paixão e Asfixia. Cada um dos Níveis trabalha uma tensão, sendo que cada um deles visa um estado de corpo, podendo ser a sobrevivência, alegria, irritação, medo, cautela. As tensões são aumentadas gradativamente, mas isso não significa que a dificuldade

⁵ Intenção (com “Ç”) para Bardet (2014) se assemelha com o sentido da palavra que é ter um objetivo a se alcançar, chegar a algo. O significado de intenção está disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=inten%C3%A7%C3%A3o> acesso em 21/06/2021 às 22:45.

também. Cada Nível têm suas particularidades, isso não faz com que um seja mais difícil que o outro. No primeiro Nível a Subdescontração, é trabalhada a mínima tensão muscular, para Lecoq (1987) é o corpo antes da morte, que se movimenta em busca da sobrevivência. É essa energia que é a base para o trabalho desse corpo. É um Nível onde as movimentações tendem a ficar no nível baixo, pois não tem força para verticalizar, e se realiza essa ação a faz com muita dificuldade. A postura não fica ereta, porque a musculatura está solta, o corpo fraco, quase entregue a gravidade, é um corpo que tenta sobreviver.

O segundo Nível Descontração é o oposto, o corpo apaixonado, de férias (LECOQ, 1987, p. 103). Nesse Nível a musculatura está confortável, no sentido de não estar tensionada e nem relaxada, ela está acionada, auxiliando as movimentações que são leves e vividas. A dificuldade desse Nível é não subir a tensão, pois os estímulos são excitantes. É um Nível que caso o trabalho tenha mais de uma pessoa o contato tem que ser efetivado, sendo assim é comum às movimentações acelerarem. Apesar de esse Nível a tensão ser confortável em um laboratório que busca o refinamento da Descontração é difícil de manter, essa dificuldade foi encontrada em alguns laboratórios, a Descontração proporcionava êxtase e era perceptível principalmente ao analisar os vídeos gravados durante os laboratórios práticos, a tensão na escala lecoquiana aumentava consideravelmente, e as movimentações perdiam a essência do corpo apaixonado, suave, leve, foi preciso refinar esse corpo, atentando em manter a *(in)tensão* proposta.

No Nível três Economia é trabalhado um corpo preciso, programado (LECOQ, 1987). Nesse Nível a tensão também não chega à contração muscular, continua ativada, mas precisa estar um Nível acima do anterior, os movimentos precisam ser eficientes. O corpo tenta não realizar *microajustes* (BARDET, 2014), se ele precisa chegar a lugar ele vai, sem olhar para os lados, sua trajetória é linear, caso necessário parar ele estabiliza a movimentação sem ir perdendo a velocidade.

No quarto Nível a Suspensão a tensão muscular começa a assumir uma contração muscular mais saliente. Esse Nível para Lecoq (1987) é onde se tem o estado de descoberta, interesse, enfatizando que não tem relaxamento. É um corpo que como o nome diz: Suspensão, o corpo flutua no espaço, mas para isso as tensões musculares precisam estar ativadas, caso haja o relaxamento o corpo sede a gravidade. É o meio da escala lecoquiana de tensão, portanto a *(in)tensão* precisa estar no equilíbrio, não tendendo para a baixa, mas também não indo para a máxima tensão. Encontrar esse

meio termo é difícil. Nos laboratórios para achar essa *(in)tensão* foram necessários no início da pesquisa sobre o quarto Nível Suspensão iniciar as práticas a partir do primeiro Nível. Ao longo dos laboratórios os Níveis foram trabalhados de formas isoladas. Começar o laboratório pelo quarto Nível é desafiador no início, pois o corpo precisa encontrar uma tensão considerável, porém que haja na leveza do corpo, que atue na suspensão. Chegar nessa dinâmica de corpo sem o aporte dos três primeiros Níveis exige refinamento das *(in)tensões*.

No quinto Nível Decisão tem-se uma *(in)tensão* mais forte. Movimentações mais bruscas, rápidas começam a aparecer. Para Lecoq (1987) o corpo vai, realiza. Como o próprio nome diz, o corpo decide, essa é a essência do movimento, porém, a *(in)tensão* na escala lecoquiana já está em sua sua reta final, o quinto Nível é um dos últimos, então a tensão precisa estar no corpo de maneira significativa. Como exemplo, a imagem do arrepio, o corpo decide em realizar uma ação, mas a *(in)tensão* faz com que a energia contida naquele gesto gere incômodos, se é preciso realizar um movimento no chão é notável que o corpo não se entrega, existe uma angustia, é como um arrepio que toma o corpo todo.

O sexto Nível Paixão. Lecoq (1987, p. 103) o nomeia como Segunda tensão muscular: a paixão intervém⁶, nesse Nível é apresentada uma nomenclatura que não foi encontrada em nenhuma referência bibliográfica. Essa proposta surgiu dos laboratórios práticos de pesquisa. No sexto Nível a *(in)tensão* é forte, a musculatura pulsa, como se quisesse explodir pra fora do corpo, se dissipar. Lecoq (1987) diz que nesse Nível pode-se trabalhar o ódio, a ira, um estado de corpo próximo ao mascaramento, mas como ele mesmo diz, a paixão intervém. Ao longo dos laboratórios outras paixões, afetos fora experimentados e trabalhados analisando como a *(in)tensão* se apresentaria nesses contextos. Seria somente o ódio capaz de fazer com que o corpo chegasse a esse estado de tensão? Nos laboratórios foram corporificadas as paixões humanas, com base no conceito do filósofo David Hume (MASCARENHAS, 2005) e chegou-se a conclusão que o sexto Nível consegue trabalhar as demais paixões. O corpo conseguiu odiar, mas também a amar em um Nível que a musculatura queria expandir e explodir. O sexto Nível foi, portanto, nomeado como Paixão, pois com base nos laboratórios pode-se validar que esse Nível pode trabalhar as demais paixões humanas.

⁶ Tradução minha de: *Deuxième tension musculaire: la passion intervient* (LECOQ, 1987, p. 103).

Sétimo Nível Asfixia, tensão máxima. Os músculos precisam estar contraídos, ao máximo. Há tanta contração muscular que os movimentos são difíceis de serem realizados. Lecoq (1987) assinala que o gesto, assim como as movimentações tem muita resistência. Por se tratar do último Nível, com tensão máxima, ao mesmo tempo em que é difícil manter o corpo nesse estado, pois contrair a musculatura do corpo todo exige um gasto energético alto, mas é ao mesmo tempo fácil de recuperar. A Asfixia marca o fim da escala lecoquiana de tensão é o tudo, o máximo, não está no meio termo onde se precisa equilibrar, está no final, é o ápice da tensão muscular.

Os modos de mover contemporâneos em dança têm como característica uma abordagem interdisciplinar e transdisciplinar não apontando alguma técnica, mas sim metodologias para o mover. Foi com base nessas perspectivas que os *Sete Níveis* foram levados para uma experimentação através da improvisação em dança. Em concordância com a pesquisadora, professora e artista Dr.^a Ana Mundim (2017) a improvisação em dança acontece no presente, mas com as corporeidades que fazem parte do corpo que improvisa. Na improvisação em dança o movimento é presentificado, acontecendo no aqui e agora, mas reverberações só ocorrem por conta de uma experiência, “Nesse sentido, estar atento ao outro, à percepção imediata e à escuta são condições primordiais para que uma improvisação se configure como proposta cênica. E isso só ocorre na abertura para a experiência.” (MUNDIM, 2017, p. 127). A experiência se deu nos laboratórios de Pesquisa Performativa e Pesquisa Somático-Performativa, que se sucederam ao longo do ano de 2019. Todas as práticas foram gravadas em formato de vídeo, para auxiliar no processo de investigação. E um diário de bordo foi confeccionado, onde foram anotadas as primeiras reverberações, impressões da prática, ideias e sensações do que aquelas experiências provocavam. Ao afirmar que os *Sete Níveis* foram experimentados o que se pretende dizer é que “[...] entendemos a atitude de experimentar como fundamento do ato de pesquisar na ação, ou seja, na realização de pesquisas práticas.” (BRAGA, 2013, p. 76). Então trazer os *Sete Níveis* para a prática corporal e estudar sob essa ótica foi importante, a prática direcionou a pesquisa na maioria das questões. Por exemplo, a nomenclatura de cada um dos Níveis: Subdescontração, Descontração, Economia, Suspensão, Decisão, Paixão e Asfixia. O único escrito que Lecoq deixou que detalhe essa proposta data de 1987, em seu livro “*Le théâtre du geste: mimes et acteurs*” que não foi traduzido para o português brasileiro, foi encontrada a versão em língua inglesa “*Theatre of Movement and Gesture*” (2006), mas como referência base o alicerce foi a versão original, em francês.

Portanto para apresentar uma nomenclatura que abrace a potencialidade de cada um dos Níveis na nossa língua, foram realizadas investigações através da prática. A partir do fazer que as nomenclaturas foram estabelecidas e experienciadas.

Para as apresentações da performance *Nó* o roteiro guia de improvisação era que o corpo iniciasse a obra na vertical com o terceiro Nível Economia, e começasse a girar em torno de si. Como o terceiro Nível prega a eficiência, esse giro começa com esse atributo e conforme o corpo vai entrando em uma relação cíclica encontra o quarto Nível a Suspensão. Mesmo em velocidade alta e girando, os membros ficam leves. O corpo sai de seu norte e começa a se dissipar pela sala, até o momento em que as tensões se perdem gradativamente e é nesse momento que o primeiro Nível ganha notoriedade. Ainda reverberando os giros a imagem de a musculatura descolar da arquitetura óssea toma forma e a partir dessa sensação o corpo começa a se relacionar com o chão, experimentando o chão e variando as *(in)tensões* de cada um dos Níveis. Ou seja, se na Descontração, tem-se uma tensão confortável, que propicia movimentos leves, sendo esse Nível utilizado para o trabalhos de contato e interação, a *(in)tensão* desse Nível é de relacionar, o corpo toca a chão e deixa se tocar, como se os dois quisessem ser um só. E assim, todas as particularidades dos Níveis vão se tornando sua *(in)tensão* e se apresentando na improvisação.

A improvisação, como possibilidade cênica, potencializa esse modo de conduzir as relações. Previamente à realização de cenas instantâneas há um estudo corporal aprofundado para encontrar possibilidades de movimento que produzem imagens e geram situações. Porém, o ato de improvisar, em si, não se utiliza desse repertório/vocabulário de modo mimético ou reprodutivo. A improvisação recria a memória ao embeber-se do presente para a produção do futuro que, imediatamente, torna-se presente e passado. Ao fazer isso, ela revê o sistema e busca romper um padrão, embora imediatamente um novo padrão queira se instalar (MEYER; MUNDIM; WEBER, 2012, p. 2).

A metodologia lecoquiana visa dar voz ao corpo, no caso de *Nó* uma voz que é falada através dos *Sete Níveis* na improvisação em dança. Essas *(in)tensões* além de propiciarem novas possibilidades de mover e movimentações, de certa forma amplia o repertório corporal, através da criatividade, também podendo ressignificar movimentações já presentes. Toda pessoa é um entrelaçamento de suas experiências sociais que ela incorpora em seus processos civilizatórios (ALMEIDA, 2011). A abordagem lecoquiana e por sua vez os Níveis não visam excluir ou se desfazer da

trajetória corporal do/da/de artista e sim levar para a cena sua história, memórias. Pensar na história, cultura, vivências de cada corpo permite perceber que cada gesto do corpo humano pode ser uma criação artística (CALDAS, 2009). Esse ponto norteou também a performance *Nó*, pois não foram levados para os laboratórios nenhum estímulo de movimentação no sentido de movimentos pré-estabelecidos. Quando os laboratórios ficavam difíceis ou caíam na zona de conforto os gestos eram trabalhados com ênfase. Por exemplo - visualize uma porta, posteriormente comece a limpar desde em baixo até seu ponto alto - a partir desse material é que as movimentações iam se desconstruindo, até se perder o limpar a porta, restando a *(in)tensão* desse feito.

Os laboratórios práticos de início não buscavam criar uma obra e sim mover a pesquisa, mas a proposta foi aprovada em um edital, era preciso uma contrapartida, então foi a partir dessa questão que *Nó* foi criada. Que pode ser entendida como performance, mas se caracteriza também como obra coreográfica. *Nó* foi apresentada em duas ocasiões, a primeira no Galpão 6 da FUNARTE MG como ensaio aberto e na mostra da disciplina “Processos Interdisciplinares nas Artes da Cena – Ateliê Artesania de Atriz – Ator Performer”, ambas as apresentações ocorreram no final do ano de 2019. E mais duas apresentações online no ano de 2020, em decorrência da pandemia da COVID19. A primeira no seminário “O teatro como Arte Indigente – VII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / PPGAC – UFOP”⁷, e no II Encontro de Coreógrafos das Universidades Federais⁸. Nos compartilhamentos o vídeo apresentado foi gravado no dia da apresentação da mostra da disciplina “Processos Interdisciplinares nas Artes da Cena – Ateliê Artesania de Atriz – Ator Performer”. As duas apresentações ao vivo foram feitas através da improvisação em dança, mesmo seguindo o roteiro guia, e sendo mesmo corpo que transitou pelas tensões, podem-se dizer as apresentações são similares, mas não as mesmas, pois o corpo reverberava suas *(in)tensões* de acordo com as influências daquele momento presente.

Por fim, a pesquisa constatou que os *Sete Níveis* podem ser uma metodologia de criação e/ou preparação corporal e artística para as Artes da Cena, ficando a cargo do que o/a/e artista almeja com os *Sete Níveis* e suas *(in)tensões*.

⁷ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=RQbGti-9ZWA&list=PLzI9AdhzJ-5FETHBZj0zlx2crepUrZOwY&index=5> acesso em 11/08/2021 às 17:52.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qiop5CWCNrg&t=2s> acesso em 11/08/2021 às 17:52.

REFERÊNCIAS CITADAS

ALMEIDA, Marcia. A Plasticidade Corporal e a Dança Contemporânea. In: CALDEIRA, Solange Pimentel (org). **III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro**. Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil. Viçosa: Editora Tribuna, 2011.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. Tradução: Regina Schöpke , Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fonseca – selo Martins, 2014.

BRAGA, B. Experiências cênicas para um laboratório de pesquisa prática em atuação. **Pós: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 75-85, nov. 2013 -abr. 2014. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/116>. Acesso em 21/10/ 2019.

CALDAS, Paulo. O Movimento Qualquer. In: WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Nora (Organizadoras). **O que quer e o que pode ser [ess] a técnica?** Joinville: Copyright, 2009.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. ARJ, Brasil. Vol. ½, p. 76-95. Jul./Dez. 2014.** Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262> acesso em 12/09/ 2019.

HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: **Seminário de Pesquisa em Andamento PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. Resumos [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015.** Disponível em: http://www3.eca.usp.br/ppgac/spa/conferencias_5oSPA. Aceso em 08/08/ 2019.

LECOQ, Jacques. **Le théâtre du geste: mimes et acteurs**. Paris: Bordas, 1987.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso; Jean-Claude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

LECOQ, Jacques. **Theatre of movement and gesture**. David Bradbly (tradutor). English edition. New York: Routledge, 2006.

MASCARENHAS, Rogerio Soares. **A teoria das paixões na filosofia de David Hume**. Dissertação de Mestrado em Filosofia apresentada a Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

MEYER, Sandra; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; WEBER, Suzi. A Composição em Tempo Real como possibilidade criativa. **Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Porto Alegre, 2012. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/textosmesas/Mesa%20VI%20%20Composicao%20em%20Tempo%20Real%20como%20possibilidade%20criativa%20-%20MEYER%20MUNDIM%20WEBER.pdf> acesso em 14/07/2021.

MUNDIM, Ana Carolina. Improvisação em dança: corpoespaço em experiência. In: MUNDIM, Ana Carolina (organização). **Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea**. Maria Lyra (tradutora). Uberlândia: Composer, 2017.

PRETTE, N.; BRAGA (MARIA BEATRIZ BRAGA MENDONÇA), B. . Pesquisa Performativa: o corpo como meio de investigação. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-18, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0029. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962>. Acesso em 15/08/ 2021.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SACHS, Cláudia Muller. **A Imaginação é um Músculo: a Contribuição de Lecoq para o Trabalho do Ator**. Tese apresentada ao Curso de Pós Graduação em Teatro para titulação de doutor. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/bitstream/tede/518/1/claudia.pdf> Acesso em 01/06/2018.