



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE  
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP  
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM  
PARA  
AMAZÔNIA**

## **‘PARA ALÉM DO MOVIMENTO’: RESSONÂNCIAS ENTRE IMPROVISAÇÃO E CINEMA**

## **‘BEYOND THE MOVEMENT’: RESSONANCES BETWEEN IMPROVISATION AND CINEMA**

**Ludymylla Lucena (UFPA)**

**RESUMO:** A partir de uma experiência vivenciada num laboratório de criação/improvisação, esse artigo tem o objetivo de elaborar uma reflexão sobre o corpo que improvisa, não necessariamente em determinada arte particular, mas no ato de improvisar. Em que sentido esse corpo consegue romper com um dito “corpo cotidiano”, “habitual”, sensório-motor? E quais as ressonâncias que tal ato estabelece com uma determinada encenação cinematográfica? Nesse ponto, teremos como parceiro teórico o filósofo francês Gilles Deleuze e seu estudo em torno do cinema neo-realista italiano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo, Cinema, Improvisação

**ABSTRACT:** Based on an experience lived in a creation/improvisation laboratory, this article aims to elaborate a reflection about the body that improvises, not necessarily in a particular art, but in the act of improvisation. In what sense does this body manage to break with a so-called “everyday body”, “habitual”, “sensory-motor”? And what resonances does that act establish with a cinematic encenation? At this point, we will have as a theoretical partner the French philosopher Gilles Deleuze and his study around Italian neo-realistic cinema.

**KEYWORDS:** Body, Cinema, Improvisation

**Introdução:**

Improvisação, improviso, improvisar são palavras geralmente associadas a fazer algo de uma maneira “qualquer”, sem preparação prévia. No dizer comum improvisamos quando somos levados a buscar uma saída emergencial, um plano B, para algo que tínhamos planejado anteriormente, mas que, por algum motivo, não deu certo. Esse modo simplista de ver tal ato poderia nos levar a pensar que a improvisação é algo que surge a partir do nada. Todavia, afirmar isso seria uma forma de negar aquilo que é inscrito no nosso corpo a partir de nossas vivências: nossas percepções, sensações, memórias.

Seja em algum acontecimento cotidiano ou no âmbito artístico, o corpo que improvisa não cria a partir do vazio. Como Freitas sugere: “A ideia criativa não nasce do lugar desabitado e muito menos de um corpo sem conteúdo e destituído de propósitos e predicados. Assim, ele (o corpo) é o lugar das sensações de todas as situações cotidianas ou artísticas que constantemente o atravessam e nele são impregnadas” (2013, p. 55).

O improviso pode acontecer em qualquer das linguagens artísticas - seja na dança, no teatro, na música – e pode se fazer presente tanto como etapa do processo criativo, quanto como uma finalidade em si mesma, ou seja, tanto como prática que ajuda na preparação corporal quanto como resultado em si – (o espetáculo/obra).

No contexto da dança foram os pós-modernos que mais ampla e sistematicamente adotaram a improvisação e muitos foram os métodos e técnicas que a desenvolveram, como por exemplo: a técnica da alemã Pina Baush e as dos mestres do Butoh. No teatro, podemos indicar o *teatro de improvisação* como um teatro todo, ou parcialmente, baseado na técnica de improvisar, onde os atores improvisam tanto a partir de um esquema como de um assunto. Num estilo musical como o Jazz, por exemplo, a improvisação é claramente um dos elementos essenciais. Alguns estilos como o *Jazz modal*, abandonam a noção estrita de progressão harmônica, permitindo aos músicos o improviso com ainda mais liberdade, dentro de um contexto de uma dada escala ou modo.

Esse trabalho não tem o intuito de realizar um estudo detalhado sobre o histórico da improvisação nas artes em geral, nem de estudar a improvisação em uma linguagem artística específica. Seu objetivo é por em foco o corpo<sup>i</sup> no ato improvisador, tentando entender as possíveis rupturas com um dito “corpo cotidiano” e as ressonâncias de tal ato com um determinado fazer cinematográfico - nesse ponto teremos como parceiro teórico o filósofo francês Gilles Deleuze e seus livros em torno do cinema.

Tentarei defender a hipótese de que ao improvisarmos, seja numa simples proposta experimental pedagógica, seja numa criação artística, os movimentos costumeiros e “clichês” que regem o nosso dia-a-dia, que nos levam ao trabalho ou a casa de um amigo, são deixados de lado em prol de movimentos outros, movimentos que dialogam com o acaso, a probabilidade, o espontâneo, o lúdico. Podemos encontrar ressonâncias dessa quebra do hábito, dessa quebra do sistema sensorio-motor do nosso corpo “comum” e “cotidiano”, em algumas encenações “livres da ditadura do agir” que Deleuze em seus livros em torno do cinema visualiza em alguns personagens do cinema neo-realista italiano.

## **O laboratório**

O ponto de partida para as reflexões que se seguem é uma experiência vivenciada em um laboratório de criação/improvisação. O laboratório foi dividido em 4 momentos: 1) experimentação do andar; 2) experimentação do olhar; 3) criação de imagens/máscaras; 4) experimentação do movimento/som.

Dentre os 4 laboratórios elegi o primeiro na tentativa de elaborar uma reflexão sobre o ato improvisador. A proposição consistia, num primeiro momento, em apenas andar livremente pela sala de aula. Num segundo momento, conforme os corpos iam vencendo certas resistências corporais, outras proposições iam sendo lançadas: *“andem rápido!”*, *“andem de costas!”*, *“andem vagarosamente!”*.

A partir da experiência vivenciada pude sentir o que poderia chamar de “quebra” com um determinado padrão de movimento ao qual estava familiarizada, movimentos que

poderia chamar de costumeiros, habituais, maquinais. Algo que parecia simples se tornou extremamente complexo e desconfortável, me lançando numa zona de “estranhamento” com minha própria motricidade. Metodologicamente esse trabalho será um misto de relato de experiência com reflexão teórico-conceitual.

Em *Proust e os Signos* Deleuze confessa que o grande erro da filosofia clássica de tipo racionalista foi “pressupor em nós uma boa vontade de pensar, um desejo, um amor natural pela verdade” (2010, p. 15), quando o pensamento, como sugere, nasce de uma violência original feita a ele, uma espécie de agitação que o tira de seu estupor natural, de sua passividade. Seguindo Nietzsche, Deleuze nos mostra que o pensamento não é algo natural e nem está em afinidade com o verdadeiro: pensamento é criação. Podemos até mesmo dizer que o cerne do pensamento deleuziano é justamente a capacidade criativa da filosofia: tese defendida por ele na introdução de *O que é a filosofia?* quando diz: “Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados” (1991, p. 13). Em *Nietzsche e a filosofia*, a mesma ideia aparece quando afirma: “O pensamento nunca pensa por si mesmo, como também não encontra, por si mesmo, o verdadeiro. A verdade de um pensamento deve ser interpretada e avaliada segundo as forças ou o poder que o determinam a pensar” (DELEUZE, 1976, p.49). Deleuze mantém a mesma linha de pensamento quando em *Imagem-Tempo* defende que:

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida (2007, p. 227).

Logo, pensar indica uma atividade do pensamento mediante as forças que se apossam dele. Ele é mais fruto de um “choque” do que de um gosto. “Sem algo que force a pensar, sem algo que violente o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que dá a pensar” (DELEUZE, 2010, p. 89). Nesse sentido, o pensamento não deriva de uma simples possibilidade natural (reconhecimento), mas de um encontro agressivo, ativo e afirmativo com o acaso, o inusitado, o inesperado.

## Corpo e cinema

Em *Imagem-tempo* (2007), Deleuze realiza um apurado estudo sobre o cinema moderno. Todavia, é preciso deixar claro num primeiro momento que os conceitos desenvolvidos nesse livro não se restringem apenas ao campo da sétima arte, assim como inexistem uma posição privilegiada da filosofia em relação ao cinema ou do cinema em relação a filosofia. Como ele mesmo afirma:

Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral qualquer privilégio sobre as demais, da mesma forma que um objeto não tem sobre os outros. É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos (DELEUZE, 2007, p. 331-332).

As imagens cinematográficas são divididas por Deleuze em dois grandes grupos: As *imagens-movimento*, predominantes no cinema clássico e as *imagens-tempo*, predominantes no cinema moderno. O critério de distinção entre os dois grupos é a relação que estabelecem com o tempo. Nas imagens-movimento – imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação – apenas através da montagem, indiretamente, portanto, que se apresenta uma imagem do tempo, enquanto na Imagem-tempo a subordinação de inverte e o movimento é que passa a depender do tempo.

Deleuze chega a formulação dessas três variantes da imagem-movimento a partir de seus estudos sobre a filosofia de Bergson. A equivalência apresentada por ele entre imagem, matéria e movimento, no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* vem lançar as bases de uma reflexão que ganha novas formas com o estudo que Deleuze realiza em torno do cinema.

Para Bergson o mundo é feito de imagens que agem e reagem umas sobre as outras. Imagens essas anteriores a toda e qualquer consciência. Contudo, “em certo momento desse universo em permanente movimento e radicalmente acentrado, onde tudo reflete tudo, aconteceria uma espécie de intervalo, de hiato: um desses objetos-imagens deixaria de reagir imediatamente a uma ação sofrida” (GUÉRON, 2011, p. 76). Há

então dois regimes de imagem: um acentrado, em que tudo percebe tudo e outro que se cria a partir de um centro de indeterminação, de uma imagem viva: o corpo. O corpo é uma imagem especial por ter uma influência real sobre as outras imagens. A partir do momento que tem posse de um intervalo o corpo tem tempo de escolher a maneira de devolver o movimento que recebeu em uma de suas faces, funcionando como um sistema sensório-motor que percebe movimento e aciona movimento.

Devido ao intervalo provocado, o tempo se insere na matéria e a ação não se encadeia imediatamente em reação mas volta-se para dentro. O intervalo gera um tempo para acolher, organizar e selecionar o movimento.

Em *Imagem-movimento*, Deleuze observa que a partir do intervalo formam-se diversos tipos de imagem que se relacionam entre si conforme um esquema sensório-motor: imagem-ação, imagem-afecção e imagem-percepção. “O intervalo bastará para definir um tipo de imagem entre os outros (...). É aí que sistemas fechados, ‘quadros’, vão poder se constituir” (DELEUZE, 1985, p. 82). A imagem-ação surge como um prolongamento da imagem-percepção, na medida em que o movimento executado responde ao movimento percebido – o que remete toda imagem-movimento a um esquema sensório-motor. Ainda no mesmo livro, no último capítulo, Deleuze, anuncia, todavia, a crise da imagem-ação e com ela a quebra do sistema-sensório-motor que as encadeava. Tese que será melhor elaborada a partir do surgimento de um novo tipo de imagem, no segundo livro *Imagem-tempo*. Contudo, ainda no cinema das imagens-movimento, podemos visualizar o questionamento do esquema sensório-motor, por exemplo, em *Janela Indiscreta* de Hitchcock, onde o fotógrafo, devido a uma paralisia que o prende a uma cadeira de rodas, apenas percebe os acontecimentos através de uma janela aberta, incapaz de agir revela seu estado de impotência motora.

Roberto Machado resume as três variantes da imagem-movimento e a forma como elas se relacionam uma com a outra da seguinte forma:

As imagens-movimento se dividem em três tipos: imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afecção. A imagem-percepção recebe o movimento em uma face, a imagem-ação executa o movimento na outra, a imagem afecção ocupa o intervalo. O intervalo do movimento é aquilo com relação a que a imagem-

movimento se especifica em imagem-percepção, numa extremidade do intervalo, em imagem-ação, na outra, e em imagem-afecção, entre as duas, de modo a constituir um conjunto sensório-motor (MACHADO, 2009, p. 258).

Na medida em que cola uma variante da imagem-movimento a outra, a montagem tem a função de atribuir sentido, racionalidade e linearidade à imagem. O que deriva numa sucessão de acontecimentos que resultará no filme. Nesse modelo de cinema os filmes procuram constituir-se, de maneira geral, como um “todo-filme organicamente fechado” (GUÉRON, 2011, p. 34) onde as imagens e os personagens aparecem em função da narrativa, ligados a história e determinados pelo meio e situações em que habitam, ou seja, o meio é quem determina e detona a ação que eles executam.

O que Deleuze vê no que chama de cinema moderno é uma espécie de liberação sensório-motora. O vínculo entre percepção e ação passando pela afecção que caracterizava o modelo antigo – cinema clássico - se quebra por dentro. O fluxo natural da ação se interrompe. Agora, “as imagens parecem ter vida própria, (elas) rompem a independência das histórias que se pretendiam fechadas, e trazem outros sentidos possíveis” (GUÉRON, 2011. p. 22).

Além disso, há a emergência de um elemento novo que Deleuze irá ver surgir após a Segunda Guerra Mundial com o neo-realismo italiano: “as situações óticas e sonoras puras” (2007). O neo-realismo italiano é relevante nesse sentido por ser o movimento que registra a falência do esquema sensório-motor do regime antigo e, conseqüentemente, faz emergir esse elemento novo, “para além do movimento”, que impede “a percepção de se prolongar em ação, para assim, relacioná-la com o pensamento” (DELEUZE, 2007, p. 9-10). Não é mais um prolongamento motor que se estabelece, mas “antes uma relação onírica, por intermédio dos sentidos libertos” (DELEUZE, 2007, p. 13).

Daí seus personagens, não mais inseridos num esquema sensório-motor, que exige certo comprometimento da percepção com a ação, como no cinema clássico, não agirem, nem reagirem diante do que veem. Eles são condenados a viver no intervalo do movimento, como uma espécie de “videntes”. Por isso talvez a importância da

criança nos filmes neo-realistas, como por exemplo em *Ladrões de Bicicleta* de De Sica, pois “a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta a sua aptidão a ver e ouvir” (DELEUZE, 2007, p.12).

Também a estrangeira em *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, conforme o exemplo que Deleuze nos dá em *Imagem-tempo*, que “não dispõe de reação alguma para atenuar ou compensar a violência do que vê, a intensidade, a gravidade da pesca de atum (‘foi horrível...’), a força pânica da erupção (‘estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...’)” (DELEUZE, 2007, p. 10). Ou como diria James Arêas, tais personagens são como múmias despertas. Múmias que se chocam por todos os lados, em todas as suas faces com um universo de imagens. Como a heroína de *Europa 51* (1952), também de Rossellini, incapaz de sonhar, esvaziada de si, mas repleta de afetos desconhecidos:

A múmia, talvez não seja tão mau assim, (...) atravessada por sensações óticas e sonoras puras, sem direções definidas no espaço em que erra, percorrida por fluxos intensos, anuncia, talvez, novas possibilidades afetivas, novas posturas perceptivas e uma nova imersão das sensações no mundo. Uma múmia que, impossibilitada de agir automaticamente no mundo, irradia beleza, como um modo de tocá-lo e talvez de atingi-lo a distância. (ARÊAS, 2007, p. 107-108)

Os personagens neo-realistas não estão mais a serviço da história, encadeados na narração sob um traçado sensório-motor, mas estão livres, livres da trama, livres da intriga. Abandonados diante de sua própria individualidade, perambulam despreziosamente num vai-e-vem indefinido através de espaços desconectados, cidades devastadas pela guerra, em que tudo ou nada pode acontecer. Não se sabe se a criança achará sua casa, se o final será feliz, se o personagem achará a amada que procura. Nada está definido por nenhum clichê. O desenrolar das situações em cada plano e o desfecho final do filme são indefinidos.

Em filmes como *Glória* ou *Uma mulher sob influência* do cineasta americano John Cassavetes - que tinha apenas 16 anos quando *Roma, Cidade Aberta* (1945) de Rossellini foi lançado, – os personagens/atores também não resultam da história e da narrativa, mas são suas posturas e atitudes que geram a história e a narrativa. No

capítulo *Cinema, corpo, cérebro e pensamento em Imagem-tempo*, Deleuze, em inúmeras páginas, faz uma análise de seus filmes. Em uma delas ele diz:

A grandeza da obra de Cassavettes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou ação, mas até mesmo o espaço, para chegar às atitudes como às categorias que introduzem o tempo no corpo, tal como o pensamento na vida. Quando Cassavettes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um “espetáculo” (DELEUZE, 2007, p. 231).

O corpo dos personagens nos filmes de Cassavettes não estão ligados as situações como nos personagens do cinema de ação. No *western*, por exemplo, gênero de cinema clássico, o personagem está fundamentado, impregnado num determinado meio, numa determinada situação/intriga. Essa situação lhe envia um desafio que ele percebe e é necessariamente convocado a responder. Nesse gênero de filmes o sistema sensório-motor funciona perfeitamente.

### **Improvisação e cinema**

Em analogia podemos dizer que ao improvisarmos, seja no teatro, na dança, ou em um laboratório de criação de movimento, os vínculos sensório-motores do nosso corpo, que ligam a percepção à ação, por mais que ainda existam, são gerados sob o signo do acaso, do simultâneo. Na improvisação o corpo é encarado em sua amplitude, como um campo vasto e criativo não cristalizado dentro de determinadas formas de percepção.

Na dança, por exemplo, em sua pós-modernidade, quando passou a valorizar o improvisado como parte do processo de criação e até mesmo como obra, rompeu com a ideia e a prática coreográfica clássicas, em que o bailarino/dançarino era um mero repetidor das ideias coreográficas elaboradas e pensadas por um coreógrafo. A valorização do improvisado na dança pós-moderna liberou o dançarino para experimentar o seu potencial criativo, com métodos próprios de conceber a dança (FREITAS, 2013).

Neste contexto, os artistas afirmavam a importância da improvisação como o meio de novas descobertas das possibilidades motoras a partir da escuta sensível do que diz, do que pode e do que sente o corpo na dança suscitada não somente pela consciência de sua imagem externa, mas principalmente pela imagem do movimento processado por micro sensações originadas do sistema ósseo, muscular e articular, ou seja, importava a esses coreógrafos a descoberta da multiplicidade sensorial (FREITAS, 2013, p. 43-44).

Já na técnica do *contato improvisação*, mesmo que o corpo do outro ou um objeto seja uma base de sustentação que direciona o movimento no espaço, inexiste uma combinação pré-determinada de movimentos entre ambos, logo não há narrativa possível. Não há uma história que prenda o movimento do bailarino a uma determinada situação. Nesse sentido, o contato improvisação se caracteriza como “um sistema aberto de modos criativos, sensoriais, perceptivos e de trocas de energia” (FREITAS, 2013, p. 44).

De acordo com Muniz (2014) a improvisação faz surgir no corpo um tipo de movimentação em que a lógica da sequencialidade de movimento acontece de formas diferentes da lógica da sequencialidade de movimento do corpo, que reproduz sequências aprendidas e planejadas. O movimento no corpo que improvisa pode percorrer caminhos não usuais e promove também a articulação diferenciada do próprio movimento.

A improvisação e tantas outras técnicas praticadas pelo ser humano se apresentam como um campo de ensino e aprendizado dos sentidos, pois ele é tanto aprendiz de sensações quanto formador. O corpo que improvisa cria uma dimensão para além do seu espaço anatômico. A sensação é de um corpo que se expande em vários canais sensíveis com receptores espalhados por toda a estrutura óssea, muscular e articular, canais que estão conectados em distintos níveis de energia que provoca um alto grau de percepção dos acontecimentos à sua volta (FREITAS, 2013, p. 57).

## **Considerações finais**

Concluo que assim como os personagens neo-realistas que vivem “para além do movimento”, vivenciando outros sentidos possíveis, o corpo improvisador, ao desmanchar hábitos cotidianos em busca de movimentos inesperados, se desautomatiza, se desterritorializa. Ele se liberta das ideias orgânicas que se tem sobre ele e extravasa posturas sociais engessadas e pré-determinadas.

Diferentes são as estratégias de dominação, disciplinarização e controle investidos sobre o corpo. Estratégias essas que procuraram fazer o corpo funcionar em conformidade com suas ordens, com seus valores, com seus interesses. Com raras exceções, na história da filosofia, o corpo foi historicamente tratado de modo negativo: seja como cárcere da alma (Platão), obstáculo a moralidade (Filosofia Cristã) ou entrave ao conhecimento e à verdade (Descartes).

Manter o corpo disciplinado, anestesiado, subordinado a uma rotina de trabalho parece ser o lugar comum da sociedade em que vivemos. Cada vez menos podemos mobilizar e liberar energias criadoras.

Essa impotência sensório-motora gerada pela improvisação aumenta a capacidade de ver e ouvir (mais do que agir). Quando utilizada, por exemplo, em um contexto pedagógico, a improvisação, ao integrar criação e execução através do jogo lúdico, pode se transformar em um poderoso recurso para ativação da criatividade. A constante atenção exigida pelo gesto improvisador ordena um estado de alerta constante que dinamiza hábitos familiares, desenvolvendo e ampliando a consciência interna dos movimentos, do espaço, do tempo, além de proporcionar e potencializar o autoconhecimento corporal. Se as situações óticas e sonoras enriquecem a imagem com outros sentidos possíveis. A improvisação enriquece a percepção, a atenção e a consciência corporal daquele que improvisa.

---

<sup>i</sup> Por “corpo cotidiano” seguimos aqui a definição de GOUVEIA (2012, p. 83-84) ao refletir sobre o corpo artístico-improvisador na dança: “O corpo comum, cotidiano, com e no qual experimentamos a vida, é um corpo útil, necessário; nele e por ele efetuamos todas as ações cotidianas (...). Este corpo mostra ao mundo a pessoa como ela é em suas atividades e necessidades triviais (...). A eficiência do corpo comum está ligada aos aprendizados assimilados ao longo da vida, às muitas repetições que realiza nas atividades simples ou complexas, as quais estão também diretamente relacionadas ao meio cultural e aos pressupostos e opiniões que orientam a percepção neste e deste meio em que vive e que aprende a ocupar como um corpo-objeto ou mesmo como um corpo-sujeito. Neste corpo, as ações que compõem o comportamento são predominantemente automatizadas, mostrando a força e a resistência de um corpo continuamente estratificado pelas determinações exteriores e pelas marcas do vivido”.

## **Referências Bibliográficas**

---

ARÊAS, J. "Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze". In: LECERF, E. BORBA, S. e KOHAN, W. (org). *Imagens da imanência; escritos em memória de H. Bergson*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 97-108.

BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2o Ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *Imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. *Imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. 1985.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche a e filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio. 1976.

FREITAS, W. *A poética da Improvisação e o Acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte É isso*. Tese (Doutorado) Universidade Federal da Bahia. UFBA, 2012.

GOUVEIA, R. O Corpo do Improvisador. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 19, 2012.

GUÉRON, R. *Da imagem ao clichê, do clichê a imagem; Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora. 2011.

LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia. *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MUNIZ, Zilá. Improvisação: descobrir camada por camada. *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas: Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas*. [online]. V.1, n.2, 2014 Uberlândia, IARTE/ GEAC/ EDUFU, [Acesso em 5 de junho de 2019]. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1228>>