

UMA CULTURA DE CUIDADO E AFETO: APONTAMENTOS SOBRE SEGURANÇA E CONFIANÇA EM UMA OFICINA DE TEATRO DESENVOLVIDA COM/POR MULHERES

Flavia Grützmacher dos Santos¹

Marcia Berselli²

RESUMO: O interesse central deste escrito é apresentar como as práticas de criação *Contato Improvisação* e *Funções Flutuantes* estimularam o desenvolvimento de segurança e confiança entre um grupo de mulheres participantes de uma oficina de teatro. Para tanto, analisamos as práticas desenvolvidas no período de 2017 a 2019 e entrevistamos as participantes de modo a reconhecer quais os aspectos envolvidos no estabelecimento e manutenção desse espaço de segurança e confiança. Percebemos como aspecto fundamental o sentido de comunidade estabelecido na oficina a partir de dois princípios das práticas supracitadas: o toque e o foco nas experimentações no processo criativo.

Palavras-chave: práticas cênicas; oficinas de teatro; mulheres; comunidade.

A CULTURE OF CARE AND AFFECTION: NOTES ABOUT SAFETY AND TRUST IN A THEATER WORKSHOP DEVELOPED WITH/BY WOMEN

ABSTRACT: The main interest of this paper is to show how the creative practices of Contact Improvisation and Floating Functions encouraged the development of safety and trust between a group of women who participated in a theater workshop. To achieve that, we analyze the practices developed during the period between 2017 to 2019 and we interviewed the participants in order to recognize which aspects are involved in the establishment and maintenance of this space of safety and trust. We perceived, as a fundamental aspect, the sense of community established in the workshop from two principles of the aforementioned practices: the touch and the focus on the experimentations during the creative process.

Keywords: scenic practices; theater workshop; women; community.

¹ Professora de teatro em formação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pesquisadora no Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq). Artista do movimento e da cena.
email: flavia.grutz@gmail.com

² Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Coordena o Programa de Extensão Práticas cênicas, escola e acessibilidade. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS). Artista da cena.
email: bersellimarcia@gmail.com

A busca por compreender aspectos vinculados ao estabelecimento de um sentido de comunidade por um grupo de mulheres participantes de uma oficina de teatro foi o que moveu a escrita deste texto. Trata-se das *Oficinas de teatro para pessoas com e sem deficiência*, as quais ocorreram durante o período de 2017 a 2019 como uma ação de extensão vinculada à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e tendo lugar nas dependências da instituição.³ Para o desenvolvimento do estudo que embasa este escrito, foram analisados diferentes documentos de registro das oficinas mencionadas.⁴

Apesar de não ser um objetivo inicial, as oficinas atenderam majoritariamente mulheres durante este período, sendo a presença de um homem identificada apenas no segundo semestre de 2019. O escopo da análise é formado por entrevistas semiestruturadas, as quais foram realizadas com cinco mulheres que participaram das oficinas em diferentes momentos do período analisado, além de contar também com a análise de relatórios do projeto de extensão, dos projetos de pesquisa, artigos científicos e resumos publicados em anais de eventos, todos esses documentos produzidos por integrantes do grupo nos anos anteriores.

Tendo sido reconhecida a característica de um grupo formado predominantemente por mulheres, com e sem deficiência, cis e trans, passou a nos interessar a questão da relação estabelecida entre essas pessoas que fazem parte de um grupo social que ainda sofre prejuízos no escopo social. Apesar de todas se identificarem como mulheres, compreendemos que não se tratava de um grupo homogêneo, pois as características específicas levavam a que algumas fossem colocadas mais à margem do que outras. No entanto, os preconceitos e abusos vivenciados pelas mulheres, especialmente no contexto brasileiro, atravessavam todas as participantes. Tais prejuízos contribuem para que as mulheres se sintam constantemente inseguras.

³ A ação de extensão foi desenvolvida pelo *Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade* (CNPq), vinculada ao *Programa de Extensão Práticas cênicas, escola e acessibilidade Ano IV* e ao Projeto de Pesquisa *Procedimentos e práticas de colaboração artística horizontal: corpos, repertórios e saberes*. Desde o seu início o Programa de Extensão vem contando com apoio do Fundo de Incentivo à Extensão da Universidade Federal de Santa Maria (FIEX-CAL/PRE/UFSM). Destacamos também o apoio do Observatório de Direitos Humanos (ODH/PRE/UFSM). O projeto de pesquisa já contou com apoio do Programa de Incentivo à Pesquisa ao Servidor Mestre (PEIPSM/PRPGP/UFSM), do Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIPE-CAL/PRPGP/UFSM), do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq), do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - Ações Afirmativas (PIBIC-AF/CNPq) e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC/FAPERGS).

⁴ As participantes foram informadas sobre os aspectos éticos da pesquisa acadêmica, tendo liberado o uso dos dados aqui analisados por meio de termo de consentimento.

[...] o sexismo não é somente uma ideologia, reflete, também, uma estrutura de poder, cuja distribuição é muito desigual, em detrimento das mulheres. [...] As mulheres são “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores. (SAFIOTTI, 2004, p. 35)

Com o início da análise dos documentos acima mencionados, especialmente as falas das participantes, passamos a identificar a recorrência da fala sobre segurança nas práticas, indicando a existência de um ambiente seguro no seio das oficinas. Tal fato despertou nossa atenção. Ao adentrarmos o estudo dos materiais foi possível atrelar a criação deste ambiente seguro à existência de uma confiança compartilhada pelas participantes, uma em relação à outra e de cada uma consigo mesma. O ambiente seguro parece ter sido essencial para que as participantes se sentissem confortáveis no ato de propor e fazer experimentações, de exercitar o sentido de agência na escolha e tomadas de decisão, superando a insegurança que comumente existe em espaços que exigem o ato de exposição.

Para compreender como a confiança entre pares foi estabelecida, buscamos nas práticas de base das oficinas alguns princípios que contribuíram para a criação e estreitamento de laços entre pessoas a priori desconhecidas. As práticas de base que formaram as oficinas e que ganham destaque neste escrito são a dança Contato Improvisação (CI) e a estratégia de criação Funções Flutuantes, além de princípios advindos das abordagens somáticas do movimento - que chegam até as oficinas através do método Feldenkrais e do CI, - e também princípios de base do modo de operar do coletivo vinculado ao processo colaborativo.

Durante o estudo reconhecemos alguns princípios das práticas supracitadas que identificamos como propulsores para o estabelecimento da confiança entre as participantes. Destes, destacamos neste escrito o toque e o foco nas experimentações no processo criativo.

Oficina para pessoas com e sem deficiência: contextualização

As oficinas aqui analisadas foram desenvolvidas entre os anos de 2017 e 2019 tendo, em sua essência, o desejo de trabalhar com um grupo híbrido, formado por pessoas com e sem deficiência, com e sem contato prévio com a área das artes da cena e com e sem interesse na profissionalização teatral.

Em 2017, durante o primeiro ano de práticas, as oficinas foram oferecidas para pessoas com e sem deficiência física ou sensorial. Em 2018 passaram a ser abertas a pessoas com e sem deficiência física e, em 2019, sua abrangência foi ampliada para pessoas com e sem deficiência, buscando atingir um maior público interessado. Ter uma maior abrangência especificada em seu próprio nome é um fator que merece destaque: havia uma atenção na organização e planejamento das oficinas para receber um grupo de pessoas que, historicamente, foi colocado à margem da sociedade. A presença da palavra deficiência no título, nesse sentido, foi uma tentativa, naquele período, de tornar explícito o convite à participação nas práticas.

Os horários das oficinas flutuaram assim como o período do dia em que elas foram realizadas. Houve mudança nos horários disponíveis das participantes, tendo em vista a passagem dos semestres letivos da universidade. Durante os anos de 2017 até o final do primeiro semestre de 2019 elas aconteceram durante o período da noite, em diferentes dias da semana de acordo com cada semestre, fato modificado no segundo semestre de 2019, quando elas começaram a acontecer durante a manhã. Há uma dificuldade evidente em relação ao acesso, que diz respeito à mobilidade urbana e ao transporte público. Compreendemos que há maior circulação de ônibus pelo Campus Universitário⁵ no período diurno, assim, percebemos que oferecer as oficinas nesse período poderia ser um facilitador em termos de acesso ao local das práticas.

A questão do público reduzido sempre esteve presente durante o desenvolvimento das práticas. Durante seus três primeiros anos, a oficina contou com menos de dez participantes, fato que se deve a diferentes fatores. Destacamos aqui uma escolha da proponente, segunda autora deste trabalho, que influenciou diretamente neste fato: era importante tentar minimizar a disparidade entre a quantidade de pessoas com e sem deficiência presentes nas oficinas e, também, a quantidade de pessoas dos cursos da área teatral e pessoas de outras áreas do conhecimento. Tendo as oficinas um formato híbrido, pouco fazia sentido existir um total de vinte participantes e apenas uma delas ser de outra área e/ou apenas uma pessoa ter deficiência. O número de pessoas aumentaria se existissem mais pessoas com deficiência e/ou mais pessoas de fora da área teatral participando.

⁵ O campus sede da UFSM localiza-se no bairro Camobi na cidade de Santa Maria/RS. O bairro localiza-se a 10km do centro da cidade.

Desta forma, o grupo de participantes foi formado por pessoas de diferentes áreas do conhecimento, desde pessoas que frequentavam o Ensino Médio até graduandas de Biologia e de Arquitetura da UFSM - para além de estudantes dos cursos de Artes Cênicas, Teatro e Dança da mesma instituição. Para uma das participantes das oficinas, que cedeu entrevista à primeira autora deste trabalho, aqui chamada de Mira⁶, existir participantes de diferentes áreas do conhecimento em um espaço de criação ia “enriquecendo e construindo o grupo de uma maneira super livre, porque eram várias áreas emergindo juntas.” (2020)

Como apontam Bressan e Berselli (2019, p 03) em um estudo sobre estas mesmas oficinas:

O objetivo do grupo, assim, está no desenvolvimento de práticas cênicas por pessoas com repertórios, interesses e estruturas físicas diversas, aproveitando a diferença como estímulo para a criação sem a necessidade de conformação ou padronização dos objetivos individuais.

Desde o início das práticas existiu o desejo de afastamento de uma perspectiva biomédica que centraliza a deficiência como algo negativo, como uma incapacidade ou falta de habilidade. Compreendemos, então, que as práticas e estratégias de criação que formam a base das oficinas sustentam o argumento de que as características individuais são vistas como potência para a criação, e não como empecilho. Elas são vistas como mais uma das características das pessoas e não como categoria única que as define.

Neste ponto talvez seja importante destacar que, apesar de em um primeiro momento o foco das oficinas estar voltado às questões relativas à deficiência, observando sua singularidade, durante o estudo reconhecemos que a identificação do grupo aproximava as participantes enquanto um grupo social mais amplo: mulheres. Tal aspecto despertou nossa atenção no curso da pesquisa, e julgamos ser importante lançar um olhar mais apurado para essa característica do grupo. O que ela poderia nos revelar?

Se em um primeiro momento o público em situação de maior vulnerabilidade era identificado como o formado por pessoas com deficiência - maior vulnerabilidade entendida pela dificuldade de acesso às práticas, pela segregação instituída socialmente ao localizar a deficiência como um aspecto negativo que leva à contínua exclusão, pelo capacitismo como preconceito que diminui o valor social da pessoa - no decorrer do estudo passamos a

⁶ Optamos por utilizar o nome de corpos celestes (estrelas, cometas, planetas) distintos ao falarmos das entrevistadas para que suas identidades sejam preservadas.

identificar que a categoria mulher também se fazia relevante nesse sentido, colocando o coletivo em uma perspectiva de prejuízo social vinculado à insegurança.

Safiotti (2004), apresenta dados de um estudo sobre violência contra mulheres brasileiras⁷. Segundo a autora:

Os dados de campo demonstram que 19% das mulheres declararam, espontaneamente, haver sofrido algum tipo de violência da parte de homens, 16% relatando casos de violência física, 2% de violência psicológica, e 1% de assédio sexual. Quando estimuladas, no entanto, 43% das investigadas admitem ter sofrido violência sexista, um terço delas relatando ter sido vítimas de violência física, 27% revelando ter vivido situações de violência psíquica, e 11% haver experimentado o sofrimento causado por assédio sexual. Trata-se, pois, de quase a metade das brasileiras. Os 57% restantes devem também ter sofrido alguma modalidade de violência, não as considerando, porém, como tal. (SAFIOTTI, 2004, p. 47)

Assim, em um grupo formado por mulheres, apagar suas vivências e os traços de violência carregados não parecia ser possível. Se fazia necessário reconhecer as marcas da violência carregadas por essas mulheres, em suas diferentes dimensões. Essas marcas envolvem a sensação de insegurança, uma vez que, então, ser mulher no contexto brasileiro significa estar o tempo todo à mercê da violência e dos riscos de um ambiente social machista e misógino. Aqui, um primeiro ponto de tensão: mobilizar as participantes a outros modos de lidar com a insegurança em práticas que exigem expor-se diante de outras pessoas.

Reconhecemos que as artes cênicas exigem exposição, uma vez que elas colocam a pessoa como centro do fazer, em uma exposição que é da imagem e, dessa forma, do corpo. Observamos que essa exposição pode trazer atrelada a si insegurança e/ou receio e que eles podem nascer a partir da busca pela validação externa. O olhar externo que observa é um olhar que julga, analisa. Assim, sendo uma exigência nas artes cênicas lidar com o olhar que avalia, percebemos que as práticas escolhidas e seu modo de desenvolvimento poderiam criar um ambiente que fornecesse segurança, mesmo apresentando riscos. Seria assim um modo de apresentar um contraponto à insegurança do cotidiano, ao mesmo tempo em que se

⁷ Safiotti (2004, p. 43) introduz a fonte dos dados apresentados: "a Fundação Perseu Abramo, valendo-se de dados secundários, sobretudo da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (FIBGE), também fez trabalho de campo, em 2001, coligindo informações em todo o país e, assim, descrevendo o perfil das brasileiras, como também detectando as atividades desempenhadas e *sofridas* por elas, por meio de entrevistas. Trata-se, pois, de uma investigação, predominantemente, sobre *violência contra mulheres*. Às informações coletadas pela Fundação deu-se o título de *A mulher brasileira nos espaços público e privado*." (grifos da autora)

colocava em operação uma tomada de decisão relativa ao que expor e como expor. Uma apropriação da exposição como agente social e não como objeto.

Ryngaert (2009, p. 39) destaca a característica do jogo de mobilizar as e os jogadores em uma "espécie de experimentação sem riscos do real". Para o autor, o jogo "se caracteriza pela concentração e engajamento (o jogador seria uma espécie de sonhador acordado), mas permite o afastamento rápido dos protagonistas em caso de necessidade, isto é, se esses forem ameaçados pela angústia" (RYNGAERT, 2009, p. 39). Ao desenvolvermos práticas cênicas com mulheres, as quais em muitos momentos traziam suas experiências de vida para os jogos e composições, as transições entre dentro e fora do jogo eram sutis e seus limites - como linhas de segurança - pareciam ser sensivelmente informados pelo próprio coletivo no que passamos a identificar como um sentido de comunidade.

No entanto, definir comunidade é uma tarefa complexa. Koppers (2007, p. 10, trad. nossa) partilha as dificuldades inerentes a esta ação: "'Comunidade' é um conceito complexo: como se pode entender a tensão entre as pessoas como indivíduos e as pessoas como membros de um grupo? Quais são as dinâmicas de inclusão e exclusão que surgem na construção da comunidade?"⁸.

Nesse sentido, passamos a compreender que o encontro dessas mulheres pelo jogo e no jogo, a partir das práticas de criação determinadas, consolidou uma abordagem de grupo fundamentada nas características partilhadas em termos de vivências sociais - mulheres - e de diferenças específicas - pessoas com e sem deficiência, pessoas cis e transgênero, estudantes e docentes, vinculadas a raízes culturais mais ao sul ou ao norte do Brasil etc. Petra Koppers fala de um alinhamento provisório como uma fusão de identidades, reconhecendo aquilo que é individual e aquilo que é coletivo: "quando nós trabalhamos juntos, prestar atenção cuidadosa às múltiplas identidades significa que nos esforçamos para manter aberto o desconhecido: uma sensação de diferença dentro do conhecido" (Koppers, 2011, p. 80, trad. nossa)⁹. Essa nos parece uma definição interessante para o que passamos a compreender como sentido de comunidade.

⁸ No original: "'Community' is a complex concept: how can one understand the tension between people as individuals, and people as members of a group? What are the dynamics of inclusion and exclusion that emerge in community-building? There are multiple definitions of community, and analyses of how communities emerge, regulate themselves, and act."

⁹ No original: "When we work together, paying careful heed to the multiple identities means that we strive to hold open the unknown: a sense of difference within the known, within the warm atmosphere of our meetings."

No decorrer das oficinas, vinculada a esse sentido de comunidade, observamos tomar corpo uma cultura de cuidado e afeto, alimentada pelas práticas determinadas e por algumas diretrizes vinculadas a essas práticas. Um desses aspectos era o fato de todas saberem *o que* estavam fazendo, *o porquê* estavam fazendo (razões pessoais) e as possibilidades do rumo que o processo poderia tomar (compartilhar com público externo ou não, por exemplo). Essas informações, partilhadas nos primeiros encontros como parte do desenvolvimento de um dos procedimentos determinados¹⁰, possibilitava às participantes se localizarem em relação ao processo e aos desejos do coletivo.

Compreendemos que esses saberes relativos ao processo corroboraram para que o grupo de participantes pudesse estreitar relações e criar um ambiente seguro, uma vez que a informação estava ao acesso de todas as pessoas e assim todas conseguiam se localizar em relação a que ponto do processo se encontravam, como chegaram até ali e qual o caminho estava sendo trilhado pelo coletivo. Na sequência do texto, vamos abordar especificamente o Contato Improvisação e as Funções Flutuantes, de modo a reconhecer algumas características que favoreceram a criação e manutenção de um ambiente seguro.

Contato Improvisação e Funções Flutuantes: práticas de base

A dança Contato Improvisação (CI) começou a ser explorada em meados da década de 1970 por Steve Paxton junto a algumas colaboradoras e alguns colaboradores nos Estados Unidos da América (EUA).¹¹ O CI se apresenta como uma dança democrática, tensionando e questionando, assim, algumas máximas do mundo da dança que limitavam a participação a corpos específicos, com estruturas e técnicas restritivas e a presença de hierarquias pré-estabelecidas.

¹⁰ Procedimento de criação em ciclos chamado *Cycles Repère*. Não adentraremos nele neste escrito específico. Para saber mais, consultar: DOS SANTOS, Vinicius Medeiros; BARONE, Luciana Paula Castilho. Ciclos Repère: História, funcionamento e possíveis intersecções com os processos coletivos e colaborativos no Brasil. **O Mosaico**, [S.l.], out. 2020. ISSN 2175-0769. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3674>>. Acesso em: 10 Dez. 2021.

¹¹ Ainda que exista o amplo reconhecimento de Steve Paxton como fundador do CI, julgamos oportuno mencionar os nomes de Nancy Stark Smith, Curt Siddall, Daniel Lepkoff, David Woodberry, Nita Little, Laura Chapman e Mary Fulkerson, entre outras pessoas, que foram convidadas em 1972 por Paxton, após a performance *Magnesium*, para continuar as explorações que levaram à performance.

A dança CI possui princípios de base que funcionam como um esqueleto: tem uma estrutura firme que a sustenta, mas extremamente flexível e maleável, que permite às participantes liberdade e autonomia para desenvolver cada uma a sua própria prática, explorando os movimentos baseadas em suas próprias experiências. Fernanda Hübner de Carvalho Leite (2005) traz em seu trabalho dados a partir de um estudo feito por Cynthia Novack (1990) sobre o CI:

Novack (1990) lista características e valores centrais ao movimento do Contato Improvisação, assim como sua organização e estrutura performática: geração de movimentos através da mudança de pontos de contato entre corpos; percepção por meio da pele; foco na segmentação do corpo; movimentação em diversas direções simultaneamente; percepção interna do movimento; ênfase no peso e no fluxo; rolamento ao longo do corpo; uso do espaço 360º graus; tácita inclusão da platéia; informalidade intencional da apresentação exibida numa prática ou *jam*; entendimento do dançarino como uma pessoa comum; improvisação despida de intenções dramáticas; consciência de que todos são igualmente importantes. (LEITE, 2005, p. 99)

Com a leveza promovida pela informalidade intencional, percebemos que as participantes podem vir a se sentir mais confortáveis para se expor diante de outras pessoas, uma vez que não há um julgamento ou comparação da dança de cada pessoa.

O objetivo ao dançar Contato Improvisação esteve, desde seu início, imbricado em aproveitar o processo usando da percepção corporal e do contato físico para criar. O compartilhamento com público não parte da ideia de ter um produto finalizado que é apenas exposto; os momentos de criação extrapolam o espaço tradicional de uma sala fechada para evidenciar uma criação em tempo real com possibilidade constante de interação entre quem faz e quem assiste. Seguindo nessa esteira de pensamento, Novack (1990) argumenta também que o movimento observado nesta dança trazia em si os ideais da sociedade da época:

Muitos e muitas das primeiras participantes, membras e membros da audiência, críticos e críticas sentiram que a estrutura de movimento do Contato Improvisação literalmente incorporava as ideologias sociais do início dos anos 70, que rejeitavam os papéis tradicionais de gênero e as hierarquias sociais. Eles e elas viam a experiência de tocar e compartilhar peso com um e uma parceira de qualquer sexo e de qualquer tamanho, como uma maneira de construir uma nova experiência do *self* interagindo com outra pessoa. A falta de foco composicional consciente na forma representava a espontaneidade da vida, literalmente “indo no fluxo” dos eventos, como se apenas os dançarinos e as dançarinas sentissem o fluxo de seus contatos físicos. O grupo sem diretor e sem diretora simbolizava uma comunidade

igualitária em que todos e todas cooperavam e ninguém dominava. Finalmente, o modo de praticar e desenvolver Contato Improvisação se assemelhava a uma dança social, uma reunião informal em que qualquer pessoa poderia participar, se desejasse fazê-lo; as distinções entre dançarinos e dançarinas amadoras e profissionais foram conscientemente ignoradas inicialmente. (NOVACK, 1990, p. 11, trad. nossa)¹²

No CI todas têm algo a aprender e a contribuir para a dança. Leite (2005) ressalta esse ponto expondo que cada dança é única e seus desafios também. Logo, estar começando não é algo que deverá fazer com que uma participante se sinta inferior em relação à outra. É mais um repertório e mais uma potência criativa sendo agregada ao grupo. Busca-se que os juízos de valor a respeito de práticas, movimentos e participantes não sejam parte constante ao desenvolver esta dança.

Outro aspecto fundamental do CI é que assistir é mais uma maneira possível de praticar, sendo tão válido quanto dançar. Cada participante pode escolher em qual função se sente mais confortável, a depender de cada dia. Estimular o ato de escolher, de acordo com suas possibilidades e limites no momento presente, é importante para potencializar a autonomia das participantes e reconhecer a existência de seu poder de escolha, de sua tomada de decisão.

Podemos reconhecer que enquanto o Contato Improvisação fundamentava a primeira parte da oficina, voltada ao reconhecimento do corpo, contato consigo, com as demais e com o espaço, a segunda parte investia de modo mais intenso nas Funções Flutuantes. Essa é uma estratégia de criação cênica elaborada por Marcia Berselli e Natália Soldera em meados de 2014, durante suas pesquisas de mestrado desenvolvidas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A proposta nasce a partir da proposição de demarcar espacialmente

¹² No original: “Many of the early participants, audience members, and critics felt that the movement structure of contact improvisation literally embodied the social ideologies of the early ‘70s with rejected traditional gender roles and social hierarchies. They viewed the experience of touching and sharing weight with a partner of either sex and any size as a way of constructing a new experience of the interacting with another person. The lack of conscious compositional focus in the form represented spontaneity in life, a literal “going with the flow” of events, just as the dancers followed the flow of their physical contact. The group with no director symbolized an egalitarian community in which everyone cooperated and no one dominated. Finally, the mode of practicing and performing contact improvisation resembled a social dance, an informal fathering in which anyone could participate who wished to do so; distinctions between amateur and professional dancers were consciously ignored initially.”

quatro funções presentes na criação cênica: atuação, encenação, técnica/design de cena e expectativa.¹³

A prática consiste em demarcar espacialmente o chão com fita crepe em quatro quadrantes distintos (BERSELLI; SOLDERA, 2017). Das pessoas dispostas a jogar, cada uma deve ocupar um espaço específico e iniciar explorações que cabem a cada função. Quem entra no espaço da atuação pode começar a improvisar, assim como quem ocupa a encenação pode fazer proposições para quem está na atuação ou no *design*. No espaço de *design* de cena estarão dispostos materiais técnicos e objetos diversos como projetor, câmera, caixa de som, notebook, tecidos, luzes etc. os quais podem ser usados pela pessoa que ocupa a função para estimular a criação. Quem se coloca na função de esperar tem a demanda de observar ativamente a prática. Todas as funções têm a possibilidade constante de trocar de espaço e realizar experimentações criativas ocupando as demais funções.

Desta forma, a criação cênica não fica à mercê das indicações da encenação e nem tão pouco das improvisações propostas pela atuação; existe uma inserção constante de diferentes estímulos a partir de qualquer pessoa que queira participar. O jogo se mostra tão potente para a criação exatamente porque as participantes podem flutuar de uma função para outra a partir de suas ideias, as quais são constantemente alimentadas pelas proposições advindas de todas as funções da cena. Tieppo e Berselli (2019, p. 451) afirmam que

A escolha de trabalhar com as Funções Flutuantes comprova o papel central do jogo nessas práticas, já que o objetivo desta estratégia de criação é alimentar o jogo a partir do trânsito entre as funções, o que, por sua vez, alimenta as jogadoras estabelecendo-se assim uma retroalimentação.

Como regras, todas as funções/espacos devem ser ocupados por, no mínimo, uma participante. A troca de funções pode acontecer a qualquer momento, desde que ela seja reportada ao grupo. Reportar tem por objetivo deixar todas cientes das movimentações antes que elas aconteçam, tendo como objetivo não deixar espacos vazios. Além disso, tal ação reforça também os aspectos da horizontalidade, uma vez que todas sabem o que vai acontecer e tem a compreensão de que o jogo depende de todas, ou seja, é preciso estar atenta e

¹³ As quatro funções foram determinadas tomando como referência o teatrólogo argentino Jorge Dubatti. Segundo Dubatti: “Llamamos convívio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente)” (DUBATTI, 2008, p. 28).

disponível para trocar de função caso seja necessário. Liberdade e autonomia sendo estimuladas na prática.

Essa estratégia de criação se mostrou eficaz para criar jogos potentes, pois não há a obrigatoriedade da manutenção em uma função única e específica. Todas as jogadoras são livres e podem mudar de função a qualquer momento, dependendo dos seus anseios, ideias, da necessidade e da retroalimentação no momento próprio do jogo.

Observamos, então, que a autonomia das participantes pode ser evocada com este jogo, tendo em vista que cada uma precisa escolher como vai responder aos estímulos que forem inseridos no desenvolvimento da proposta. Quando a encenação e o *design* de cena dão estímulos simultâneos à atuação, quem ocupa esta função pode decidir como irá se relacionar com o que é proposto. Não apenas a atuação precisa interagir e lidar com os estímulos que chegam, pois eles reverberam em todas as participantes. Assim, a encenação é contaminada por um estímulo vindo do *design*, o qual será estímulo para uma nova indicação. A retroalimentação é constante.

Identificamos nas práticas de base da oficina, Contato Improvisação e Funções Flutuantes, princípios presentes em cada uma que potencializaram o estabelecimento de confiança entre as participantes. Nos tópicos a seguir, evidenciamos dois aspectos que foram fundamentais para que a construção e manutenção do ambiente seguro fosse efetivada.

Toque

Um dos aspectos que consideramos fundamentais ao falar de Contato Improvisação é o toque. Ele é uma das bases do CI. Nas abordagens somáticas do movimento o toque está voltado à percepção de si, a um reequilíbrio sensorial através da sensibilização da pele. A estimulação da pele se dá pela automassagem e automanipulação e pelo uso de recursos físicos (tecidos, bolas, bastões etc). Já no CI, com o compartilhamento de pontos de contato físico, seja com uma pessoa com quem se dança, seja com o chão atuando como parceiro, o sentido tátil na partilha de pontos de contato é o localizador central. No CI "[...] a pele atua como um guia para os dançarinos, ampliando a percepção como uma lente de aumento, ligada à potência dos sentidos." (MACHADO, 2016, p. 73)

"Fronteira entre Eu e o Outro, a pele é o maior órgão do corpo humano, lugar por excelência da afetividade, do desejo, da intimidade e da identidade" (BOLSANELLO, 2005, p. 102). Assim, tocar outra pessoa costuma não ser uma ação simples, mesmo em processos criativos que o pressupõe, como no teatro. Há ainda que ter em conta os tabus existentes nas sociedades contemporâneas. Além disso, o toque também envolve questões de gênero, uma vez que as mulheres estão expostas à violência tendo em vista uma estrutura patriarcal que coloca o corpo da mulher como algo público. Assim, é importante destacar desde já que tocar exige respeito, responsabilidade, cuidado e uma confiança que é adquirida com o desenvolvimento das relações.

Apesar de ser uma porta para o cuidado, o carinho e a atenção, é comum que o toque físico, passado o período da infância, esteja presente na vida das pessoas apenas vinculado a questões sexuais, ao tratamento médico ou a situações de violência. Porém, em práticas cênicas tocar é uma ação esperada: pessoas tocam-se quando jogam. Mesmo assim, não é uma prática simples.

Nas oficinas, nem sempre foi confortável exercitar o tocar. Sobre este ponto, Mira contou que, no início das práticas,

Tu nem sentia a massagem quase, **porque a gente tinha medo de tocar no outro, medo de tocar em nós mesmas**, [...] e aos poucos a gente foi descobrindo que dá para ter um olhar mais carinhoso e menos sexualizado desse toque, que não é sexual, é um toque de massagem, é um toque de carinho, mas não sexual. [...] **eu comecei a ver meu corpo com muito mais atenção e com muito mais carinho**, porque era aquele negócio "medo de tocar e não quero tocar no corpo do outro" e depois foi aquela coisa de que sim, eu reconheço: **o meu toque é de investigação, ele é um toque artístico, ele é um toque para investigar os movimentos, para também fazer um carinho no colega e isso é muito, muito, muito modificador**. Assim, modifica muito a maneira como tu vê as pessoas e como tu interage com os outros e, me fez abraçar mais o meu corpo também [...] (Mira, 2020, grifos nossos)

O relato de Mira nos conecta a um pressuposto relativo à pele (canal do toque) que é apresentado pela performer, professora e pesquisadora Ann Cooper Albright. Para Albright, a pele pode ser uma barreira ou um canal. "Podemos conceber nossa pele como uma fronteira ou um conduto, e essa mudança na percepção leva a uma compreensão radicalmente diferente da relação entre mim e o mundo" (ALBRIGHT, 2013, p. 239, trad. nossa)¹⁴. A pele

¹⁴ No original: "We can conceive of our skin as either a boundary or a conduit, and this shift in perception leads to a radically different understanding of the relationship between myself and the world."

como canal promove que eu experiencie "minha pele como a interface porosa entre mim e o mundo, então estarei mais apta a envolver minha pele como uma camada permeável e sensível que facilita essa troca" (ALBRIGHT, 2013, p. 239-240, trad. nossa)¹⁵.

Tocar exige cuidado e responsabilidade, para com a outra pessoa e para consigo mesma, além de tempo para recuperar a permeabilidade da pele que nos coloca aptas às trocas. A responsabilidade é um dos aspectos centrais das abordagens somáticas do movimento. Segundo Bolsanello (2005, p. 101) "a particularidade da educação somática é que suas estratégias são principalmente educacionais e investem na responsabilização do aluno". Assim, por meio das práticas, as participantes são convidadas a recuperarem um compromisso consigo e com o grupo em prol do seu bem-estar e do bem-estar geral. A aprendizagem pela prática é quem conduz a participante ao reconhecimento dessa exigência.

É necessário tempo para desenvolver uma atenção apurada que possibilite perceber as reações que cada corpo tem ao ser tocado. Acreditamos que, por termos enraizado em nossa construção social que devemos aceitar tudo o que a outra pessoa propõe, muitas vezes, ao sentirmos um desconforto demoramos um certo tempo para decodificar tal sensação, mesmo que em algumas situações, o corpo já traga sinais de desconforto. Para isso, é necessário o olhar atento ao corpo da colega e, principalmente, às respostas emitidas pelo seu próprio corpo.

Ann Cooper Albright (2013) atrela a empatia presente em processos cênicos ao fato de o foco nestes processos estar nas sensações, na prática cinestésica. Albright traz então a potência do *sentir*, evidenciando que,

De um modo geral, no ocidente, **ver é crível e sentir é suspeito**. [...] Grande parte do treinamento fundamental do Contato Improvisação tenta reverter essa hierarquia cultural, reduzindo nossa dependência do visual e conscientizando as nuances do tátil. **No contato improvisação, a pele se torna um local primário de comunicação**. (ALBRIGHT, 2013, p. 239, tradução e grifos nossos)¹⁶

E é a partir desta comunicação, estabelecida a partir do toque, de pele com pele, que fundamentamos nossa argumentação de que o toque gerou uma relação menos distante

¹⁵ No original: "I experience my skin as the porous interface between myself and the world, then I will be more apt to engage my skin as a permeable, sensitive layer that facilitates that exchange."

¹⁶ No original: "Generally speaking, in the West, seeing is believing and feeling is suspect. [...] Much of the foundational training in contact improvisation attempts to reverse this cultural hierarchy by reducing our

entre as participantes das oficinas. Compartilhar e manter pontos de contato, dividir o peso do próprio corpo, inserir pausas em meio à movimentação tendo partes do corpo apoiadas na colega, são ações que exigem confiança na outra pessoa. Se a parceira de prática não estiver atenta ao momento da dança, dependendo de diferentes fatores, uma das parceiras pode cair e se machucar. Por isso, compartilhar pontos de contato ao dançar CI exige atenção, cuidado e confiança entre as partes.

O movimento físico do contato entre corpos, com pessoas descobrindo juntas as possibilidades de movimento enquanto mantém pontos de contato, auxilia a criar vínculos e estreitar laços e consideramos estes aspectos fundamentais para que as participantes conseguissem confiar umas nas outras. Confiança mútua pode gerar segurança no coletivo.

Experimentação como foco do processo de criação

As oficinas tiveram duração aproximada de três horas durante todos os anos, sendo que cada encontro era organizado em quatro momentos: mobilização corporal inicial; exercícios/jogos; composição e conversa final. A oficina tinha uma estrutura firme e ao mesmo tempo maleável, - assim como o CI e as Funções Flutuantes, - pois permitia que tempos diferentes fossem utilizados em cada dia de encontro. A estrutura dá sustentação, mas não imobiliza.

Essa estrutura foi percebida tanto pelas participantes que eram da área teatral quanto pelas que eram de outras áreas, cada uma entendendo e sentindo-a de uma maneira específica. Para Mira, a estrutura era visível e extremamente flexível, pois era permitido alargar o tempo de uma prática, a depender da necessidade de cada dia de trabalho.

A gente tinha uma estrutura, mas ela me parecia ser aquela iniciação, uma conversa, um movimento de articulações, era uma coisa que tinha um... uma estrutura prévia mas ela não seguia um limite rígido, sabe. Se a gente precisava demandar um pouquinho mais de tempo para as articulações e para acordar o corpo, a gente demandava esse tempo. Se a gente demandava um pouquinho mais na experimentação, um pouquinho mais falando, ou só ouvindo o outro falar também, a gente ia mais. (Mira, 2020)

dependency on the visual and bringing awareness to the nuances of the tactile. In contact improvisation, one's skin becomes a primary site of communication."

Uma das perguntas feitas para as entrevistadas foi sobre como acontecia a passagem de um momento para outro nas oficinas: se era de uma maneira fluida ou se por meio de transições bruscas entre cada um deles. Para a maioria delas, essa passagem era fluida e, assim, a própria transição auxiliava a mantê-las engajadas no jogo. Segundo Sol (2020),

[...] num primeiro momento, essa passagem fluida tem uma grande importância porque ela meio que faz um ambiente familiar, sabe. Se tu tá numa atividade que se transforma numa outra atividade, de alguma maneira tu não se dá conta que tu trocou, né, então já não tem espaço para ti parar, sair de dentro daquilo que estava desenvolvendo, ou sair do jogo, ou sair da interação para entrar no modo mais, assim, rotineiro [...] essa passagem fluida, ela é uma coisa que, ela é uma abordagem que potencializa o desenvolvimento ou a construção das criações.

E assim, essas produções geravam “um material muito rico para perceber que as produções, quando elas dão espaço para as pessoas, elas são muito mais potentes.” (Mira, 2020) Atrelado a isso, salientamos que as práticas não tinham como objetivo desenvolver uma competência específica no corpo de cada participante, mas sim explorar o que cada exercício poderia reverberar em cada uma. Na dança Contato Improvisação não existe um padrão de movimento a ser seguido, tendo em vista sua própria estrutura que investe em proposições abertas como

relaxe, respire, intua, imagine, a massa deve ser a sensação mais importante, o sentimento da gravidade, faça menor, a pequena dança, compartilhe o ponto de equilíbrio, deixe o movimento levá-lo, nada está errado, visão periférica, (perguntas em relação ao estado de cada um), conforto, não dirija, o corpo sabe e quer jogar e brincar, massageie, torça, lubrifique, deixe fluir, mais lento, mais rápido etc. (PAXTON *apud* LEITE, 2005, p. 104)

O foco não está em exemplificar movimentos com o próprio corpo para que estes sejam copiados pelas demais participantes, nem em determinar rigidamente quais movimentos serão realizados, mas sim em instigar cada uma a descobrir como o próprio corpo responde aos estímulos.

Tendo isso em vista, é possível afirmar que esta base do CI se tornou base das oficinas ao propor indicações abertas. As práticas se desenvolviam, desta maneira, sem comparações, com foco num olhar atento para si mesma, que auxiliava as participantes a terem um olhar mais atento também para com a parceira. Como relatou Adhara (2020),

[...] eu acho que as práticas, elas influenciaram totalmente na maneira com a qual eu me relacionava com as outras pessoas ali dentro e as outras pessoas comigo também, porque existem alguns princípios para que essas práticas

sejam desenvolvidas [...], que é esse respeito que eu tenho comigo mesmo, com meu próprio corpo, que eu passei a ter com o corpo do outro, porque **se eu entendo o meu limite e como eu trabalho sobre o meu limite eu passo a entender o limite do outro.** (2020, grifo nosso)

Vemos este como um ponto crucial destas oficinas: elas potencializaram a relação entre participantes e, principalmente, a relação de cada uma consigo mesma. Ouvimos da maior parte das entrevistadas que participar das oficinas ajudou-as a entender o próprio corpo. Alya falou que

[...] eu entrava lá de uma forma e eu saía bem mais leve, emocionalmente e fisicamente, sabe. [...] Na maioria das vezes eu saía bem contente, tipo, porque eu colocava para fora o que eu tava sentindo, só que **às vezes parecia que eu tava me colocando na frente de um espelho e eu tava enxergando várias coisas que estavam passando na vida e eu, eu não tava conseguindo perceber,** daí que o teatro me ajudava a refletir sobre a minha própria vida sabe. (2020, grifo nosso)

Como cada dia de prática tinha um fim em si mesmo e o foco estava centrado em experimentar, percebemos que isso potencializou o foco na relação e na percepção de si e da outra. Pela dinâmica das Funções Flutuantes cada participante tem responsabilidade para com a função que assumiu, estando em relação com as demais que estão, todas, propondo em tempo real. Fomos instigadas a trazer nossa atenção e percepção para nós mesmas no aqui e agora do jogo.

Outro ponto que merece destaque em relação ao foco na experimentação é a autonomia estimulada pelas práticas. Tanto no CI quanto nas Funções Flutuantes é possível se colocar no lugar de jogadora e, também, no de espectadora, levando em consideração os anseios em cada dia de encontro e em cada momento da oficina. Com o foco na experimentação em cada dia de oficina, havia o convite, aliado a grande liberdade, para migrar de uma função a outra sem que isso fosse visto como um prejuízo ao grupo ou à composição em curso. Optar por se colocar em um local que exige menor exposição, por exemplo, não era visto como problema. Havia a compreensão de que todas são funções que demandam a mesma responsabilidade para com a prática e com o coletivo.

Nas oficinas não era necessário se “chegar” a algum lugar que não ao jogo em tempo presente. Assim, todas as proposições apresentadas pelo grupo eram bem vindas. Percebemos que essa liberdade para propor esteve vinculada ao fato de as experimentações estarem voltadas ao desenvolvimento do processo criativo. Práticas abertas e com foco no

processo trazem consigo a possibilidade de escuta sensível e espaço para cada participante voltar sua atenção para si mesma.

O último momento de cada dia de prática, intitulado *conversa final*, também se mostrou muito importante ao analisar as entrevistas. De maneira direta ou indireta, as entrevistadas salientaram a importância da oficina para pensar, conversar e refletir. Refletir sobre as práticas, sobre seus corpos e sobre temas que ultrapassavam os limites diretos das oficinas, mas que atingiam a todas as mulheres ali presentes, foi importante, pois nesse momento era aberta a possibilidade de escuta e de fala sensíveis, mesmo que de maneira diferente para cada uma.

Alya (2020) reforçou o quanto fazia bem para ela as práticas e o fato de poder conversar, sendo vista apenas como mais uma jogadora dentro do grupo, em oposição a ser julgada negativamente por alguma característica própria, por exemplo. Diz ela “[...] quando a gente consegue meio que conversar, expressar aquilo que a gente tá sentindo, meio que **é um pouco mais libertador**, sabe.” (ALYA, 2020, grifo nosso)

Sol (2020) explicitou que as reflexões e trocas foram relevantes para sua **formação profissional** na área teatral e para sua vida pessoal, fato também evidenciado por Adhara (2020). Mira (2020) revelou, a partir de sua fala, que as oficinas foram importantes para ela em diversos aspectos, como aprendizados em relação a exercícios e jogos e a diferentes maneiras de propor e facilitar práticas, aspecto significativo para sua vida pessoal e enquanto profissional da dança. Conversar e refletir, promovendo atravessamentos entre as práticas cênicas e os contextos cotidianos da vida de cada participante, às vezes por cinco ou dez minutos e outras vezes durante todo o encontro, foi apontado por quase todas as entrevistadas como algo importante, como um momento que proporcionou descobertas interessantes e significativas para cada uma delas.

Considerações finais

Ao longo desta pesquisa, percebemos que a coletividade é criada a partir da relação estabelecida entre as participantes por meio do reconhecimento do que as diferencia e do que as iguala, daquilo que é comum e daquilo que é específico. Desta coletividade atrelada à confiança, um ambiente seguro pode ser criado.

Durante o estudo, o aspecto fundamental observado em nossa busca por traçar compreensões a respeito do estabelecimento e da manutenção da confiança e da segurança foi o fato da participação majoritária de mulheres. Isso não passou despercebido pois compreendemos que ser mulher é um papel social enraizado em nossa sociedade e que perpassa as participantes das oficinas.

Percebemos que as oficinas potencializaram o espaço de percepção de si, de cada uma atentar para as respostas do próprio corpo. Decidir sobre qual função se quer exercitar em determinado dia é importante para fortalecer a confiança da participante em si mesma, em suas vontades e possibilidades em cada dia de encontro. As oficinas se mostraram como um espaço seguro para algumas participantes atentarem para estas questões e, também, para exercitar sua autonomia em relação ao que fazer a partir de suas percepções mais subjetivas. Acreditamos que estas tenham sido algumas das competências adquiridas pelas participantes a partir das práticas: perceber o próprio corpo, aceitar suas demandas e vontades e encontrar, no coletivo, suporte às suas decisões individuais. Trata-se da busca pelo respeito às escolhas de cada pessoa, amparadas por um sentido maior de comunidade.

Esse aspecto gira em torno da liberdade de escolha na participação: escolher entre dançar ou observar no Contato Improvisação. Escolher jogar na atuação, *design* de cena, encenação ou expectativa nas Funções Flutuantes. Existia liberdade para escolher como se colocar, decisão que vinha de cada participante. Não era uma decisão hierárquica e arbitrária. A autonomia de cada participante foi sendo estimulada, a autonomia em escolhas simples, a autonomia nas escolhas complexas.

Exercitar a autonomia é importante para fortalecer a responsabilidade compartilhada e responsabilidade compartilhada é essencial para gerar segurança. O comprometimento com o processo estimula a confiança mútua e reforça o poder da comunidade. Quando as participantes do grupo assumem as responsabilidades do processo (que podem ser dialogadas e modificadas ao longo de todo o processo), com afeto e sensibilidade, um sentido de comunidade começa a ser instaurado. Comunidade significa laços estabelecidos através de confiança, de partilha de sentidos, de pertencimento; assim como da manutenção de arestas, das subjetividades. No jogo entre coletivo e individual, entre eu e a outra pessoa, tal qual uma dança de CI, a comunidade se estabelece em uma estrutura firme para sustentar o coletivo, mas flexível para se adaptar às demandas particulares.

Referências

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Engaging Bodies: the Politics and Poetics of Corporeality**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.

ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo como modo de criação. **Olhares**, São Paulo, n. 1, p. 46-51, 2009. Disponível em: <https://www.olhairesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/8>. Acesso em: 12 ago. 2021.

BARONE, Luciana. Processo colaborativo: origens, procedimentos e confluências interamericanas. In: **20 anos de interfaces Brasil-Canadá**. Organizadoras: Sérgio Barbosa de Cerqueda, Lícia Soares de Souza, Ana Rosa Neves Ramos, Elmo José dos Santos. Salvador: EDUFBA: ABECAN, 2011. Disponível em: <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Barone-Luciana.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BERSELLI, Marcia. **Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível**. 2019. 298 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197213>. Acesso em: 24 set. 2020.

BERSELLI, Marcia. **Processo de criação do ator: a busca pela organicidade a partir do contato**. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/110006#>. Acesso em: 13 ago. 2020.

BERSELLI, Marcia; LULKIN, Sergio Andrés. Flexibilização em práticas cênicas: cruzamentos de práticas teatrais e Contato Improvisação em uma aula de teatro com surdos. **Anais 24º Seminário Nacional de Arte e Educação**. Editora da Fundarte. 2014, p. 542-549. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/110711>. Acesso em 12 nov. 2020.

BERSELLI, Marcia; SOLDERA, Natália Perosa. Laboratório de experiências conviviais: da pesquisa em teatro aos quintais da cidade. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p. 64-77, ano 17, nº 34, ago/dez 2017. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/453>. Acesso em: 05 ago. 2020.

BOLSANELLO, Débora. Educação Somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v. 11, n.2 p. 99-106, mai/ago. 2005. Disponível em: https://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2_08DBB.pdf. Acesso em 23 out., 2021.

BRESSAN, Vanessa; BERSELLI, Marcia. A interatividade de diferentes mídias em cena: uma análise de composições que enfatizam a presença do designer de cena na sala de ensaio. **Anais X Reunião Científica ABRACE**. v. 20, n. 01, 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4360/4600>. Acesso em: 22 jul. 2021.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral**: introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.

KUPPERS, Petra. **Community Performance**: an Introduction. London: Routledge, 2007.

KUPPERS, Petra. **Disability Culture and Community Performance**. Find a Strange and Twisted Shape. London: Palgrave, 2011.

LEITE, Fernanda Hubner de Carvalho. “Contato improvisação (contact improvisation) – um diálogo em dança”. In: **Movimento**. Porto Alegre, v.11, n.2, p. 89-110, mai/ago. 2005.

MACHADO, Mayara Marengo. Relações entre Contato Improvisação e as Práticas do BMC. **Revista Nupeart**, Florianópolis, v. 16, p. 67-79, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/8677>. Acesso em: 20 maio 2020.

NOVACK, Cynthia J. **Sharing the Dance**: Contact Improvisation and American Culture. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. [Trad. Cássia Raquel da Silveira]. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2004.

TIEPPO, Juliana Gedoz; BERSELLI, Marcia. Limites e exigências da colaboração artística horizontal: um olhar sobre o jogo e a encenadora no processo colaborativo. **ouvirOUver**: Uberlândia, v. 15, nº 2, p. 446-458, jul./dez. 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/42736>. Acesso em: 08 dez. 2020.

Recebido em 21/01/2022.

Aceito em 16/05/2022.