

REFLEXÕES SOBRE CONCEITO DE MODO DE ENDEREÇAMENTO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Milena Pereira dos Santos¹

Mariana Baruco Machado Andraus²

Resumo

Este artigo trata do conceito de modo de endereçamento pela análise e entendimento de obras cênicas de dança contemporânea e das várias possibilidades do que pode o corpo em cena. Tem como referenciais principais Elizabeth Ellsworth, da área do cinema, e Laurence Louppe, da área da dança. A partir dessa discussão, aborda as construções de sentido e discurso de obras cênicas.

Palavras-chave: processo criativo, dramaturgia, recepção, dança contemporânea, público de dança.

Abstract:

This article aims to reflect on the concept “mode of addressing” by the analysis and understanding of scenic works in contemporary dance and the various possibilities of what the body can do. It has as main references Elizabeth Ellsworth, a cinema’s researcher, and the dance researcher Laurence Louppe. From this discussion, the paper approaches constructions of sense and discourse of scenic works.

Keywords: *creative process, dramaturgy, reception, contemporary dance, dance audience.*

O artigo se propõe a investigar o conceito de modo de endereçamento pela análise e entendimento de obras cênicas de dança contemporânea, conforme a visão de Elizabeth Ellsworth (1997; 2001), pesquisadora que trata profundamente do conceito na área do cinema e sua utilização na educação. Tal conceito, que surgiu na área da análise fílmica e cultural, trata de como os filmes constroem suas relações com os espectadores. Este

¹ Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (Mestrado-UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

artigo deriva da pesquisa “Endereçamento no processo criativo em cenas e videocenas: relações entre cinema e artes presenciais”, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) pela primeira autora, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo 2018/25696-1), sob orientação da segunda autora. A pesquisa busca na área do cinema os primeiros usos do termo, bem como traçar paralelos entre o modo de endereçamento no cinema e sua possibilidade como metodologia de análise no campo das artes presenciais – particularmente, a dança.

Ellsworth (2001) apresenta o conceito de modo de endereçamento como a relação do espectador com a narrativa e as imagens do filme: o modo de endereçamento é a estruturação das relações entre a obra e seu público. Evidencia-se que o processo de criação de um filme – pode-se aqui expandir para a dança – engloba este conceito: sabe-se onde a obra pode circular, qual é o público que terá acesso àquela obra, ainda que não de forma tão objetiva.

Trata-se de um conceito que tem origem numa abordagem de estudos do cinema que está interessada em analisar como o processo de fazer um filme e o processo de ver um filme se tornam envolvidos na dinâmica social mais ampla e em relações de poder (ELLSWORTH, 2001, p. 25).

Nessa relação da obra com o público estão envolvidas as imagens, sons e tudo que envolve a composição apresentada, relacionada ao estilo da obra, que seja proponente da interação com o público. Gomes (2011), ao tratar de produções audiovisuais, aponta o modo de endereçamento como “um determinado programa se relaciona com sua audiência, a partir da construção de um estilo, e deverá permitir ao analista compreender como essas questões são atualizadas em um produto específico, objeto da análise” (GOMES, 2011, p. 28).

O modo de endereçamento se estrutura a partir das características de cada linguagem e, dessa forma, a dança se diferencia do cinema nas possibilidades de relações que são criadas com seus públicos: muitas vezes no cinema a relação se estabelece por uma narrativa fabular; na dança não há necessariamente uma narrativa, podendo a relação ser estabelecida por meio do corpo e a empatia das sensações, dentre outras possibilidades envolvidas na dramaturgia da obra. Ao entender tanto a dança quanto o cinema como

linguagens de arte, torna-se possível compartilhar algumas características dessas áreas, como a relação de emissor e receptor de forma dialógica.

Para Souto (2009), essas características são bases para o conceito de modo de endereçamento. Sobre o assunto, diz Bakhtin (1992):

Toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade (BAKHTIN, 1992, p. 113).

O ato de assistir a um espetáculo envolve os prazeres do(s) público(s) ao se sentir(em) conectado(s) à obra. Segundo Ellsworth, alguns filmes criados com o intuito de empoderar seu público acabaram por negar esse prazer e, dessa forma, a conexão obra-espectador não aconteceu. “O prazer e a fantasia podem ser políticos, mas isso não é tudo o que eles são” (ELLSWORTH, 2001, p. 29). Cabe destacar, entretanto, que a autora não se refere ao modo de endereçamento como uma estratégia mercadológica, como se a obra tivesse alguma obrigação em seguir determinados padrões para que se alcance determinado público, e sim no ter consciência dos caminhos e escolhas do processo criativo que são propostas do criador para seu público, na recepção.

Ao tratar da recepção, Pavis (2007, p. 329) afirma que esta “é a atitude e atividade do espectador diante do espetáculo; maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética”. Em sentido semelhante aponta Oliveira (2011), pesquisadora de recepção em dança, ao afirmar que:

O espetáculo de dança não está somente baseado na visão e na audição; o espetáculo de dança, antes de tudo, também está baseado nas reações psicomotoras do espectador, onde uma situação apresentada no palco pode provocar as reações mais diferentes possíveis, interferindo diretamente no próprio corpo do espectador, alterando sua respiração, seu batimento cardíaco; fazendo-o fruir o espetáculo de modo intenso e muitas vezes, incontrolável (OLIVEIRA, 2011, p. 38).

Ao entender que o modo de endereçamento é como o público se conecta à obra e a recepção como o retorno do espectador àquela conexão, cabe a investigação da dramaturgia, que estrutura a obra e revela o endereçamento. Muita discussão tem sido realizada a partir do uso deste termo na dança, e muitas conceituações diferentes se

Revista Arte 21, São Paulo, v.11, n.2, p. 6-18, jul.–dez. de 2018

apresentam: Dória (2013) aponta que a dramaturgia se circunscreve à interlocução da obra com o público; Katz (2010) aponta que a dramaturgia é a estruturação de um discurso; Corradini (2010) afirma que cada processo de criação é único, e define os princípios, regras e elementos da composição dramaturgica:

Patrice Pavis (2005) refere-se a uma estrutura dramaturgica cujas escolhas dos princípios e regras compositivas são definidas no âmbito de cada processo dramaturgico [...]. Cada estrutura dramaturgica é, portanto, uma opção. E cada opção dramaturgica é única e parece sustentar um posicionamento filosófico, político e questionador das ações humanas, respaldado pelo conhecimento científico presente no século XXI (CORRADINI, 2010, p. 55).

Já Guzzo e Spink (2011, p. 2) mostram que a dança produz sentido e discurso, que são aspectos performáticos da linguagem, motivo pelo qual compreendem a dança como comunicação. Assim, apontam a relação da obra com o público com sua construção de sentidos sob o ponto de vista das práticas discursivas. Em outro artigo (GUZZO; SPINK, 2015), as autoras tratam do poder que tem a dança no sentido de produzir sentidos e de atuar politicamente. Assim, apresentam o conceito de modo de endereçamento já ligado à dança, especificamente:

Para que uma obra coreográfica funcione para um determinado público, para que ela faça sentido para um espectador(a), para que haja um envolvimento ou um encantamento, o espectador(a) deve entrar nessa relação particular com a obra, o movimento do corpo do bailarino(s), a cena e a proposta da/o coreógrafa/o. [...] O endereçamento refere-se, pois, à presença do outro no ato de produção de um espetáculo (GUZZO; SPINK, 2015, p. 6).

Pais (2012) considera que a dramaturgia é cumplicidade. Segundo a autora, uma relação de cumplicidade é estabelecida entre o visível e o invisível do espetáculo, entre os materiais cênicos apresentados e o que os une daquela maneira específica, entre a concepção e a concretização do espetáculo, estruturando um discurso, “E o discurso dramaturgico, posto que estabelece as relações de sentido do espetáculo, é o discurso da cumplicidade dos elementos estruturados” (PAIS, 2012, p. 84).

Isso posto, pode-se observar que muitos estudos em dança já se debruçam sobre o que seria dramaturgia nessa área de conhecimento específica. Alguns deles se reportam

à relação obra-público e até mesmo já se referiram especificamente ao conceito de modo de endereçamento.

Oliveira (2011) indica que uma relação de cumplicidade é criada entre o espectador e a obra (termo já utilizado por Pais ao conceituar dramaturgia) na medida em que uma sintonia é estabelecida entre eles. Nessa imersão, a recepção coloca-se como uma questão de estética de grande relevância, segundo a autora. Portanto, a investigação da estética torna-se importante para a pesquisa de modo de endereçamento, uma vez que, segundo Ellsworth (2001), o espectador deve se relacionar com as imagens que são apresentadas e, segundo Guzzo e Spink (2015), modo de endereçamento refere-se à presença do outro – o público – na produção da obra. A estética está presente na criação de um espetáculo e no modo de endereçamento que traça na dramaturgia.

É assim que a recepção do espectador, bem como a percepção do que ocorre no palco, se completa; onde os dois lados se complementam de alguma maneira. Onde o trabalho da cena, que também exigiu pesquisa, elaboração, experimentação, acaba por influenciar a recepção estética de quem está na plateia, digerindo o espetáculo, com esforço, para que haja um mínimo entendimento, ou simplesmente uma fruição. Mas, de ambos os lados, exige-se esforço, para que a cena se complete (OLIVEIRA, 2011, p. 40).

A partir desses referenciais teóricos, postulamos que o conceito de modo de endereçamento está na estruturação dramaturgicamente de um espetáculo, mantendo e cultivando os diálogos com pesquisadores da área e áreas afins. Na pesquisa em andamento propõe-se entender o modo como acontece a relação obra-público no momento da criação, ou seja, o papel do criador no estabelecimento desta relação, na proposição de comunicação. Essa proposição acontece na instância da dramaturgia em suas várias conceituações, que, segundo Oliveira (2011), influencia na recepção. Gasparini e Katz (2013) evocam a importância da “vontade comunicativa” do artista criador em suas obras ao propor um diálogo estético com seu público, e que mesmo quando se pensa que não está acontecendo comunicação, ela se faz presente, pois a própria dificuldade nesse estabelecimento revela que a comunicação ali está, tortuosa ou não. No caso da dança, apontam que: “Para lidar com a dança, o público continua em busca do mesmo entendimento com que lida com as formas de comunicação apoiadas na linguagem verbal: dedica-se a desvendar o significado da sua mensagem” (GASPARINI; KATZ, , 2013, p.3). Desta forma, mais especificamente, pode-se observar a importância

da investigação do estabelecimento da comunicação entre artista criador e público através do fenômeno do modo de endereçamento, presente no processo de criação da obra e em sua dramaturgia.

Aqui existe algo importante a ser destacado: o fato de que o que parece não ser comunicação, ainda o é, mesmo diferenciando-se do que habitualmente se consagra como comunicação. Dependendo da intenção do coreógrafo, uma pausa, a ausência coreográfica, o silêncio, pode significar distintas ‘vontades comunicativas’, incluindo o incômodo que isso pode causar no próprio público (GASPARINI; KATZ, 2013, p. 7).

Ao justificar o conceito de modo de endereçamento na construção dramaturgicamente de um espetáculo de dança, tanto teórica quanto praticamente, atenta-se para o entendimento desse fenômeno desde o processo criativo até seu contato com o público, o que pode dar suporte a futuras reflexões e ações sobre a temática. Particularmente, interessa-nos neste artigo entender o modo de endereçamento na dança contemporânea em alinhamento com a concepção de Laurence Louppe (2012).

Incursões dramaturgicas em dança orientadas pelo modo de endereçamento

Laurence Louppe apresenta a dança contemporânea como iniciada na mesma época do cinema, no fim do século XIX. Ela vem não centrada numa forma, ou numa técnica de como se mexer, tampouco interessada em criar um novo método ou técnica para se mexer – ainda que isto tenha acontecido, como no trabalho de Martha Graham. A dança contemporânea, no pensamento de Louppe (2012), vem interessada no que pode o corpo, em suas múltiplas possibilidades – o que é corpo pode ser dança a partir de então. Louppe (2012) também aponta que essa dança vem embebida do que está à margem do que era considerado dança até então – bebe, agora, de outras fontes para além da arte, e também se coloca como discurso sobre as questões que se colocam no mundo.

Essa nova concepção de dança implicou numa nova visão de corpo, do que é dança, de quem pode ser bailarino. Novas investigações de movimento foram propostas, e pode-se dizer que muitas delas estavam voltadas a questionar o que pode o corpo, o que pode o corpo em cena, que cena e que lugar de cena é esse. A investigação poética do corpo e suas possibilidades são intrínsecas à dança contemporânea.

Melanie Bales, em seu texto “*Dancing dialectic*” (2008), trata dessa ruptura paradigmática da dança com outro recorte histórico/temporal: a constituição do que se convencionou chamar de “pós-modernidade da dança”, referenciando o movimento na Judson Church: “*This changed not only the content and context of dances, but also questioned who was a dancer and how the dancer related his or her body, especially when the body was a dance-trained body*” (p. 13)³.

Essa mudança atua diretamente no que é entendido como dança e como treinamento corporal de um bailarino. Bales (2008) aponta que, após esse momento, o treinamento corporal do bailarino passou a não estar mais diretamente ligado às coreografias, e sim voltado à ampliação do repertório corporal, o que pode ser construído no engajamento com diferentes práticas. Esse envolvimento tem o aspecto ativo das vontades do bailarino: a busca por diferentes técnicas para a investigação de seu próprio corpo, seja ela para aprender “profundamente” aqueles procedimentos ou para adquirir em seu corpo algum aspecto evidente e característico das práticas em questão: “[...] *dancers engage in a wider range of styles and classes in order to be technically and stylistically viable to more choreographers*” (BALES, 2008 p. 16)⁴. A autora também pondera:

I have seen dancers in ballet class try on aesthetic ideas or work on technical challenges that they have decided are useful; for example, finding the long spine without over-reaching or holding tension in the chest, acquiring speed through quick joint release instead of tensing the whole body (BALES, 2008, p. 19).⁵

A partir dessa nova perspectiva do que é dança, novas composições de espetáculos dessa linguagem são criadas e apresentadas. Dessa forma, o que se vê não se resume apenas a diferentes movimentações dos corpos, mas também a diferentes construções dramáticas das obras de dança. É nesse momento e lugar que a dança entra nas

³ “Isso mudou não apenas o conteúdo e o contexto das danças, mas também questionou quem era um dançarino e como o dançarino relacionava seu corpo, especialmente quando o corpo era um corpo treinado para dançar” (Tradução nossa).

⁴ “Os bailarinos participam de uma gama mais ampla de estilos e classes com a intenção de serem técnica e estilisticamente viáveis para mais coreógrafos” (Tradução nossa).

⁵ “Eu vejo bailarinos na aula de balé experimentarem ideias estéticas ou trabalharem em desafios técnicos que eles decidiram ser úteis; por exemplo, encontrar a coluna longa sem levantar ou tensionar demais o peito, adquirindo velocidade através da rápida liberação das articulações em vez de tensionar todo o corpo” (Tradução nossa).

questões da investigação da dramaturgia, tomando para si um aspecto que antes era característico do teatro, mas ampliando também o que se entende por dramaturgia.

Atualmente a produção de conhecimento sobre dramaturgia tem crescido: com frequência se vê este termo sendo utilizado em diversos estudos de diversas áreas quando abordadas as escolhas dos materiais e conteúdos e seus arranjos, suas composições, como estão sendo apresentados, valendo para artes da cena ou até mesmo para exposições de artes visuais ou jogos de videogame: “*In the latest developments, dramaturgy expands into the fields of new media, virtual worlds, and video game design, where structuring the user’s emotional experience is fundamental to the very process.*” (ROMANSKA, 2014, p. 12)⁶. As práticas dramaturgicas alteram o conceito de dramaturgia, ou, nas palavras de Ana Pais (2012), adicionam outras cabeças no conceito-hidra da dramaturgia. Esta autora, em seu livro *O Discurso da Cumplicidade*, apresenta duas diferentes concepções de prática dramaturgica: a *dramaturgia da leitura*, uma construção de sentidos a partir de um conceito inicial, muitas vezes ligado a um texto, e a *dramaturgia do olhar*, na qual a sua constituição surge ao longo do processo criativo. A concepção do que é dramaturgia, para a autora, está na articulação dos materiais gerados no processo criativo voltado para a estruturação de sentido do espetáculo, constituindo um discurso, estabelecendo cumplicidades entre o visível da encenação e o invisível da dramaturgia, como uma peça de roupa que existe e é visível, e sua camada invisível sendo as costuras, as linhas que a constituem internamente.

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo é representado, ela só é perceptível por meio de uma concretização material visível. Ela é indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece visível; ela pertence à esfera da concepção do espetáculo, criando um discurso. Simultaneamente dramaturgico e performativo, esse discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. [...] A dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam,

⁶ “Nos últimos desenvolvimentos, a dramaturgia expande-se nos campos de novas mídias, mundos virtuais e design de videogames, onde a estrutura da experiência emocional do usuário é fundamental para o próprio processo” (Tradução nossa).

quer o olhar artístico, fundado dramaturgicamente, quer as múltiplas leituras do espectador (PAIS, 2012, p. 78).

Louppe (2012), ao falar de poética, aproxima-se de muitas definições de dramaturgia mencionadas anteriormente, argumentando que poética se relaciona com a estrutura da obra apresentada ao público, e quais propostas sensoriais (visuais, sonoras etc.) são apresentadas, e como. Fala também de sua relação com a dança contemporânea: “A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra” (LOUPPE, 2012, p. 27). A autora pondera ainda que a poética pode ser entendida como “estudo das motivações que favorecem uma reação emotiva a um sistema de significação ou de expressão” (p. 28).

Dessa forma, percebe-se que a investigação dramaturgica, havendo ou não esse nome ou pessoa responsável por isso nos processos criativos, é intrínseca à dança contemporânea, na medida em que esta se cria e se desenvolve, via de regra, a partir da problematização de conceitos, emoções ou afetos do bailarino por meio dos movimentos que seu corpo realiza, não mais movimentos extraídos de um rol de possibilidades apresentadas por uma técnica codificada, mas o próprio movimento sendo resultado emergente da pesquisa corporal. Cada escolha dramaturgica que se faz, consciente ou não, implica então num sentido e num discurso – também consciente ou não, de acordo com as escolhas relacionadas ao modo de endereçamento da obra. Cabe, portanto, pensar sobre as intenções do artista criador da obra com esta e como este a propõe para o público. É, de certa forma, pensar o(s) público(s) como presente desde o momento de concepção da dança, e não apartado de todo esse processo, uma vez que é com ele(s) que se completa a dramaturgia da obra, e com quem a “vontade comunicativa” do criador tem uma recepção.

Reily (2004) comenta o papel mediador que Vygotsky atribui à linguagem na construção do pensamento e a importância do contexto cultural para a construção de significados:

Para Vygotsky, a palavra, a linguagem, é o veículo primordial de mediação. É com a palavra que o homem salienta, marca, destaca aquilo que é relevante num caleidoscópio de estímulos que bombardeiam por todo lado os seus diversos sistemas sensoriais. Mas a marcação daquilo que é relevante se dá em contexto social. O que é importante em uma sociedade é algo que foi construído ao longo da história de uma comunidade, e esse algo pode não ser comunicativo para outro grupo

social; nesse caso, independentemente da acuidade visual ou auditiva dos indivíduos desta comunidade, passará despercebido. Como diz Caiado, "O homem enxerga, ouve e sente aquilo que outro homem lhe apontar para ver, ouvir, sentir" (CAIADO, 2003, p. 30).

Não são os olhos, os ouvidos, as mãos em contato com os objetos que levam ao conhecimento do mundo lá fora - num caminho das coisas, fora; para a mente dentro -, mas o significado de outros homens, construídos culturalmente, indicando aquilo que é relevante para que olhos, ouvidos e mãos identifiquem, e se apropriem, de significados. Com isso, muda a própria maneira de enxergar, ouvir e manipular. O processo é ativo, de busca, e não uma mera recepção passiva de sensações que chegam indiscriminadamente ao ser (REILY, 2004, p. 19).

No caso da dança, podemos então compreender facilmente que é inócuo o artista empreender esforços em tornar sua obra literal, ou racionalmente compreensível, visto que ela será “lida” diferentemente por sujeitos diferentes. A diversidade do que é e do que pode ser dança – nessa concepção de dança contemporânea que é, de certa maneira, um devir dança contemporânea, tudo o que ela pode ser – expande horizontes das formas de se relacionar com o público, de “vontades comunicativas”, revelando novos modos de endereçamento.

Cabe destacar que pensar o público presente desde o processo criativo não significa criar uma obra “fácil de ser digerida e compreendida”, uma vez que uma obra não tem obrigação de ser completamente compreendida racionalmente. A proposta pode ser outra – pode ter mais a ver com uma fruição sensorial, de deslocar as sensações e sentimentos do público. Pensar o público presente na criação tem a ver com pensar a criação como uma comunicação e as intenções do artista criador com ela, ainda que, enquanto criadores, não tenhamos nenhum controle individual das reações e efeitos nas pessoas. Como coloca Ellsworth:

Unlike a film's lighting, style of editing, or camerawork, its mode of address is invisible. You have to do an intricate analysis of a film's text to extract its address. But the repercussions of address for how we read a film, enjoy it, respond to it, resist it, and get offered particular places at the table of our popular culture are not subtle at all. (ELLSWORTH, 1997, p. 7)⁷

⁷ Diferente da iluminação de um filme, de seu estilo de edição ou de seu trabalho de câmera, seu modo de endereçamento é invisível. Você precisa fazer uma intrincada análise do texto de um filme para extrair seu endereço. Mas as repercussões do endereço de como lemos um filme, gostamos dele, respondemos a ele, resistimos a ele e somos oferecidos a determinados lugares à mesa da cultura popular não são nada sutis. (Tradução nossa)

Diante dessas compreensões, seria possível inferir que a construção de sentido e discurso numa obra de dança está conectada com sua construção dramaturgica e, conseqüentemente, com o seu modo de endereçamento? Entendemos que sim, e que o papel do artista criador reside no trabalho acurado de escolhas simbólicas que, a despeito de não causarem no público efeitos “calculados”, sejam deliberadamente disparadoras de elos entre artista e público pelos quais trafeguem sentidos potencialmente comungados. Os modos de endereçar demandam estratégias compositivas particulares a cada obra; estratégias essas que, quando compartilhadas entre pares, somam-se a um *métier* prático-teórico peculiar ao campo das artes da cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BALES, Melanie. *A dancing dialectic*. In: BALES, Melanie; NETTL-FIOL, Rebecca (Org.). *The body eclectic: evolving practices in dance training*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.

CORRADINI, Sandra. **Dramaturgia na Dança**: Uma perspectiva coevolutiva entre Dança e Teatro. . Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

DÓRIA, Gisela. **(De)Composição e produção de sentidos**: dramaturgias na dança contemporânea. . Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015

DÓRIA, Gisela. **A Poética de Sem Lugar**: Por uma Teatralidade na Dança. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELLSWORTH, Elizabeth. *Teaching positions: difference, pedagogy and the power of address*. New York: Teachers College Press, 1997.

_____. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GASPARINI, Igor; KATZ, Helena. “A comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador”. **Dança**. Salvador, v. 2, n. 2, p. 51-66, jul/dez, 2013.

GOMES, Itania Maria Mota. Metodologia de análise de telejornalismo. In: **Gênero televisivo e modo de endereçamento no telejornalismo** [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, pp. 17-47.

GUZZO, Marina; SPINK, Mary Jane. **Danças, Discursos e Construção de Sentidos**. Anda-Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança, 2011, Porto Alegre. Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) – 2011, 2011. v.1.

_____. Arte, dança e política(s). **Psicologia & Sociedade**. Belo Horizonte, v. 27, n.1, p. 3-12, jan-abr, 2015.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. 2. ed. Lisboa: Colibri, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

REILY, Lucia. **Escola inclusiva**: linguagem e mediação. Campinas: Papirus, 2004.

ROMANSKA, Magda. **The Routledge Companion to Dramaturgy**. Abington: Routledge, 2014.

SOUTO, Mariana. Cinema como prática cultural: uma análise dos modos de endereçamento no filme *Cão Sem dono*. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação**. Universidade Federal de Juiz de Fora. n. 2, v. 3, dez/2009.