



Dossiê:



Improvisação no Teatro, na Dança e no Hip Hop

Mônica Medeiros Ribeiro

Doutora em Artes, dançarina e atriz. Professora da área de estudos corporais e metodologias de pesquisa na Graduação em Teatro, em Dança, na Pós Graduação em Artes da EBA/UFMG e no PROF Artes. monicaribeiro@yahoo.com

RESUMO

Improvisar coletivamente em dança implica compor com estruturas provisórias e flexíveis de movimento poético. Como abordar o conhecimento envolvido nessa operação estética? Aqui apresento uma reflexão especulativa sobre possíveis constituintes cognoscitivos da experiência da improvisação na dança.

Palavras-chave: *Improvisação. Cognição. Dança.*

RESUMEN

Improvisar danza en colectivo implica componer con estructuras provisórias y flexibles de movimientos poéticos. Cómo abordar el conocimiento involucrado en esa operación estética? Aquí presento una reflexión acerca de los posibles componentes cognoscitivos de la experiencia de improvisación en danza

Palabras-clave: *Improvisacion. Cognición. Danza.*

Experiência de improvisação em dança

Ao improvisar em dança tem-se a sensação de que um conhecimento não discursivo perpassa nossas ações e nos faz decidir conjuntamente sobre o que e como fazer no referido contexto estético. Por via de uma percepção mediada pelo movimento, e também do próprio movimento, compomos estruturas provisórias e flexíveis, o que nos exige uma experiência corporal singular. Interessa-me neste texto compartilhar uma reflexão sobre a experiência, cognitiva e intersubjetiva, na prática de improvisação em dança. Pode soar redundante reiterar o caráter intersubjetivo da experiência, mas isso se deve a que considerarei um tipo de experiência não ensimesmada, mas sim relacional e pautada nas transações operadas entre o sujeito e o mundo, ao modo de Dewey. No entanto, a aparente “redundância” implica a urgência de frisar que experiências de si no campo artístico demandam presenças outras para que se possa alcançar um estatuto estético afim às poéticas da cena. A reflexão posta neste texto pauta a problematização da experiência no âmbito de possíveis aspectos cognitivos, sempre movida pelas questões centrais de minhas atuais investigações: a partir de qual tipo de conhecimento o corpo dança? Constrói-se conhecimento no dançar? Como falar sobre esse conhecimento oriundo da experiência com dança? Inquerir sobre o como leva a especulações sobre constituintes, características, aparências, bordas, lacunas.

Falo a partir dos estudos do corpo nas artes cênicas, por considerar, como propôs de Marinis (2012), que esse é parte constitutiva da experiência

Artigo recebido em: 08/09/2015

Aceito para publicação em: 14/09/2015

estética. Os aspectos aqui sugeridos como partícipes da prática improvisacional serão tratados no âmbito teórico, uma vez que proponho especulações como possibilidade inventiva da argumentação na pesquisa em artes cênicas.

É o corpo vivido que me interessa. Portanto falo a partir de um corpo, que sou eu, minhas experiências impressas nos meus movimentos com a improvisação, minhas experiências como observadora, a partir de percepções, ressonâncias, sintonias e todos os outros que trago em mim. Falo a partir de minha corporeidade, compreendendo-a como o processo do testemunho de minha experiência no mundo, minha subjetividade associada ao ambiente, experiências de intersubjetividade corpórea.

A improvisação aqui será compreendida como experiência de composição no presente da ação ou composição rápida como propôs Jaques-Dalcroze (1932), no início do século XX. Para esse músico pedagogo, que pela sua proposição prática interdisciplinar constitui um dos teóricos referenciais para mim, os alunos desenvolveriam pela improvisação o que ele chamou de *inteligência plástica*, ou capacidade de atenção, adaptação e variabilidade. Compreendo esse qualificativo da inteligência como tentativa de se incluir nesse construto o resultado da interrelação entre a memória individual e as impressões advindas do contato com o mundo durante o cultivo das capacidades imaginativas. A improvisação a qual me refiro, além de portar a condição de composição no instante, é aquela feita no coletivo, seja no modo livre ou estruturada.

Essa experiência de composição no presente pauta-se necessariamente na continuidade corpo-mente em relação ao ambiente. Trata-se da chamada experiência significativa proposta por John Dewey. Mas não basta estar numa relação com o ambiente para que possamos qualificar a experiência como significativa. É imprescindível que esta imbrique, coadune, razão e afetividade, teoria e prática, culminando na completude da experiência. Trato aqui da experiência de improvisação como uma experiência não de ensimesmamento, mas uma ação de participação e pertencimento. Prática de comunicação, ao modo de John Dewey (2008/1934), resultante da interação sujeito-mundo.

Ela é, portanto, mediada pela percepção estética. Mais uma vez recorro a Dewey (2008/1934) para qualificar o estético, que ocorre quando tanto o sujeito quanto ambiente, e aqui incluo os demais dançarinos, sons, objetos, materialidades da cena, cooperam de tal modo com a experiência que sua integração resulta no seu desaparecimento. O que importa é o processo em si mediado pela imaginação na ação dos participantes em interação.

Então, podemos dizer que na improvisação há um forte cultivo da percepção estética. Mas é importante frisar que a percepção está sendo compreendida não como algo que nos acontece, mas como algo que fazemos (NÖE, 2006). Alva Nöe diz que o

mundo é acessível para nós somente devido à nossa habilidade de movimento físico e à capacidade de interação. Esse cultivo da percepção está fortemente ancorado no nosso conhecimento sensoriomotor, ou seja, na nossa capacidade de compreender o que o movimento causa a nossos receptores proprioceptivos, visuais e vestibulares, uma vez que todos esses sistemas, proprioceptivo, visual e vestibular, fazem parte da percepção do movimento.¹

E Noe (2006, p. 3, tradução nossa) diz que: “Percepção é a entrada do mundo para a mente, ação é a saída da mente para o mundo, pensamento é a mediação”. Ainda que possamos pensar que essa citação traz um aspecto dualista que separa o sujeito e o mundo, ela me parece interessante porque evidencia a troca, o diálogo entre estas duas partes da experiência perceptiva: a percepção e a ação. Nöe (2006) reitera, de modo contundente, a continuidade corpo-mente-ambiente. Podemos considerar que o pensamento também possa ser substituído, eventualmente, pelo próprio sentimento do corpo que é um tipo de percepção do estado corporal alterado na interação, a partir dos estudos de Damásio (2010). Também talvez possamos associar à ideia de pensamento a consciência de si na ação, ou a subjetividade, trazendo para essa operação entre sujeito e mundo aspectos da afetividade. Sim, pois ao dizer consciência de si, trago os traços da emoção percebidos no corpo alterado. Parece-me também importante problematizar a comum associação de pensamento à razão, à lógica. Quero ter em mente o avesso disso, um pensamento que é articulação, associação, fragmentação, e nunca puro, digo: nunca apartado da memória, emoção, pulsões, sentimentos. Ainda que isso, nem sempre, seja perceptível.

Mas, tendo o pensamento como mediador, correlaciono mais explicitamente percepção e cognição. A percepção pode ser compreendida como partícipe da atividade cognoscitiva. Esse pensamento tem fundamento na abordagem Enativa da Cognição (Alva Nöe) e na abordagem da Cognição Corporificada (Varela, Thompson, Rosch, 2003). Ambas consideram que as especificidades corporais determinam o tipo de percepção, logo o tipo de conhecimento que somos capazes de construir. Daí decorre a influência dos movimentos, das ações na construção de conhecimento, na formação de conceitos, na operacionalização das metáforas, como diria Lakoff e Johnson (1995). Compreendo, em diálogo com esses autores, que construímos conhecimento na relação sujeito-ambiente.

Alain Berthoz (2000), da abordagem motora da percepção, considera que a percepção, como orientadora da ação por meio da simulação dessa, é tomada de decisão e, muito importante, predição. A percepção para a Berthoz é “a comparação entre o estado esperado e o estado atual” (BERTHOZ, 2000, p.89, tradução nossa), combinando o conhecimento armazenado e a predição. A percepção como simulação da ação e ato exploratório que prediz nos leva a pensar num movimento de continuidade que não implica ausência de tensões e de lacunas. A percepção é necessariamente lacunar. A

¹ O sistema nervoso sensorial é parte do sistema nervoso e possibilita a análise dos estímulos provenientes do meio interno e externo ao nosso organismo. Toda informação, estímulo, viabilizará o funcionamento da percepção, controle motor, regulação do funcionamento dos órgãos internos e consciência. É comum considerarmos a existência de cinco sentidos no sistema sensorial: visão, tato, paladar, olfato, audição. Entretanto, há autores que consideram a existência de diversos outros sentidos (BERTHOZ, 2000), como os relacionados a dor, termossensibilidade, equilíbrio, propriocepção, visceral. Sobre os citados no texto, o sistema vestibular está relacionado ao equilíbrio do corpo e possui seus receptores específicos localizados nos canais semicirculares do ouvido. A propriocepção consciente é a capacidade de localizar a posição das diferentes partes do corpo e o movimento de uma parte do corpo em relação a outra, seus receptores específicos estão localizados nos músculos e tendões.

² A homeostase é a capacidade de organização interna dos organismos com vistas à manutenção de uma condição estável para continuidade de sua existência.

simulação da ação no ato perceptivo, que prediz suas consequências, traz a lacuna e a relação com o vazio para o cerne da operação cognitiva. A simulação diz de algo que não está lá concretamente, mas está em virtualidade. Paradoxo.

A percepção-ação baseia-se numa sensorialidade ativa pautada no que diz Alain Berthoz (2000) a respeito do modo de funcionamento dos receptores sensoriais que são orientados pela necessidade e objetivo da ação do sujeito. Assim, a recepção de estímulos sensoriais por parte do corpo não é, segundo esse neurofisiologista, uma ação passiva. Parece haver uma “seleção” do quê sentir/perceber, que está pautada nas demandas homeostáticas² de manutenção da “vida” (e esse termo pode ser ampliado às necessidades das mais diversas ordens) e ainda naquilo que o sujeito quer de fato com a interação com o mundo.

Assim, a percepção é associada por Berthoz ao ato exploratório e, de certo modo, a uma tomada de decisão. Portanto, aqui não compreendemos a percepção como intérprete fiel das informações advindas pelo sistema sensorial. Esse ciclo percepção-ação forma uma matriz composta pela tomada de decisão, exploração, tradução, transdução, simulação, execução exteriorizada, atualização, adaptação. O funcionamento dessa matriz operativa se dá de modo muito rápido, e requer atenção, memória, previsão e capacidade de mobilização de todas essas faculdades rapidamente (BERTHOZ, 2000).

Os desafios e riscos frente aos quais a improvisação nos coloca, fazem-me sugerir a presença de três processos corporais, cognitivo-afetivos, que me parecem fundamentais: simulação, atualização e adaptação. Mais uma vez reforço a coadunação entre cognição e afeto por considerar que ambas as instâncias são geralmente separadas, como se cognição fosse sinônimo de razão e como se fosse possível separar razão de emoção (DAMÁSIO, 1996).

Estar nessa experiência de pertencimento, de comunicação, como a improvisação em dança, propicia a construção de conhecimento. A simulação possibilita a predição de consequências da ação, a atualização é uma reorganização frente ao inesperado, e a adaptação, uma alteração para que se possa passar ao próximo ponto do jogo. Correlaciono esses processos com as seguintes operações estéticas:

- A conexão com o parceiro. (Pois a simulação promove a possibilidade de compreensão das intenções do outro sem que se perca a noção de si).
- A aceitação como condição para a vida da improvisação. O dizer sim (MUNIZ, 2015). (Oriunda do processo de atualização).
- A movimentação em convergência (Análoga ao processo da adaptação) que se refere ao estabelecimento de um consenso cognitivo-afetivo por

meio de um acordo nem sempre passível de externalização por meio da linguagem verbal. Uma conversa que apenas se nota, mas que viabiliza a continuidade da exploração e criação conjunta.

Essas operações correlacionadas são, aqui propostas, como constituintes da experiência de construção de conhecimento na improvisação. Ao dizer que somos seres cognitivos, queremos dizer que somos capazes de aprender, de conhecer.

A cognição é compreendida como conjunto de processos neurais que viabilizam a construção de conhecimento ou o exercício da cognição e depende desses processos que, por sua vez, produzem padrões os quais serão elaborados pela atenção e memória para desempenharem ações interativas. Há diversos modelos de cognição, na psicologia cognitiva, na inteligência artificial, nas ciências cognitivas, nas neurociências. Mas partiremos do princípio de que é a percepção que viabiliza o ato cognitivo. A cognição é então constituída na relação corpo-mente e ambiente, por tratar-se aqui do modelo de *cognição como ação corporificada*, associada às relações sociais e às práticas culturais.

Para esse tipo de cognição corporificada, importam as experiências que se têm ao ter um corpo com determinadas características sensório-motoras acopladas à memória, emoção, linguagem (THELEN; SCHONER; SCHEIER; SMITH, 2001). É um conhecimento dependente das ações do sujeito no mundo, do acoplamento sujeito-mundo. Nesse modelo cognitivo, valoriza-se a interação entre sujeito e ambiente e entre os sistemas perceptivos e motor.

O termo *corporificado* refere-se à compreensão de que

o modo particular como um organismo é corporificado (por exemplo, se ele tem pés, barbatanas, olhos, cauda etc.) influenciará o modo como ele realizará ações orientadas a objetivos no mundo, e as experiências sensório-motoras relacionadas a essas ações irão servir de base para a formação de categorias e conceitos (COWART, 2004, p.8).³

É interessante pensar que a cognição na improvisação, e em outras práticas artísticas, pode estar relacionada a uma não funcionalidade. O conhecimento construído na experiência estética não possui compromisso com uma função aplicável às resoluções de problemas do mundo. Aprende-se o que de fato? Qual o conteúdo da aprendizagem para além do improvisar? Precisa haver algo para além do improvisar?

Como artistas cênicos, sabemos que praticar improvisação em dança pode gerar repertório, aproximar cinesteticamente os membros de um coletivo, gerar “inteligência” coletiva que se desdobra na capacidade de criar conjuntamente e de compartilhar a cena com outros. Importa aqui também frisar que a inteligência coletiva não se refere

³ [...] the particular way in which an organism is embodied (e.g , whether it has feet, fins, eyes, a tail, etc) will influence how it performs goal-directed actions in the world, and the particular sensorimotor experiences connected with these actions will serve as the basis for category and concept formation.

apenas à capacidade de raciocínio, pois inclui a capacidade de lidar com os afetos, as memórias, as falhas, as inclusões. Mas não é como andar de bicicleta, que uma vez aprendido jamais se esquece. Trata-se de um conhecimento dependente do contexto e das relações experimentadas na prática. Aprende-se sem fixar estruturas. Ou melhor, sem fixar todas as estruturas. Aprende-se na flexibilidade cognitiva.

A dependência do contexto não é puramente retórica, mas sim constituinte do conhecimento que se constrói a cada prática improvisacional, e parece sempre bordejar o inacabamento. Processo. Movimento.

Pensar a cognição no âmbito da improvisação faz com que a correlacionemos com atos de invenção, como propôs Kastrup (2007), que se refere não à solução de problemas, mas a um processo de problematização que aproveita desvios para gerar transformações. Daí, podemos trazer outra noção cara às propostas de improvisação, que é a de não temer o erro e até mesmo saber aproveitá-lo no processo improvisacional. Soma-se à dimensão inventiva da cognição a capacidade criativa de perceber a possibilidade de associar elementos em novos padrões, ou seja, ação do sujeito em contexto de mudança (WISSINK, 2001). Também destacamos que invenção possui relação com composição com restos. Trabalho sobre a memória. Pode-se considerar a ocorrência de ações de reorganização de repertório, no sentido que Taylor (2008) propõe, como aquilo que só pode ser transmitido por meio dos corpos vivos e que se mantém vivos pela repetição. Nota-se que se trata de repetição com variações. Com ou sem um roteiro previamente acordado, sendo livre ou estruturada, a improvisação é ação processual.

Encontro, nas proposições de Lisa Nelson e de William Layton, dois procedimentos que atravessam as ações de improvisação, seja no teatro ou na dança. São eles: a observação, como propôs Lisa Nelson, e a escuta, como propôs William Layton.

Podemos pensar que a observação é uma espécie de escuta e que a escuta demanda observação. Mas a proposta está em ver essas noções numa continuidade recursiva, ou seja, distintas, porém compreendendo um todo que possui certa condição espiralada.

A observação deve ser compreendida aqui não apenas dentro do regime da visualidade. Quero reforçar a observação como aguçamento sensorio-perceptivo. Como prática passível de ser cultivada, prática disciplinada da experiência. A observação não se dá apenas no momento da improvisação. Mas é pela observação das relações com o mundo que construímos nossos repertórios para ação no mundo. Lisa Nelson diz ainda que ao observarmos buscamos sentido, encontramos estruturas que, posteriormente, poderão ser colocadas no contexto da improvisação. Podemos pensar que a observação é ato cognitivo-afetivo, e aqui vem um ponto fundamental. Os aspectos afetivos estão imbricados no ato de conhecer. Podemos compreendê-los como distintos, mas interdependentes, influenciando-se reciprocamente (DAMÁSIO, 1996).

Então observamos o mundo, o contexto da improvisação, o outro, a si próprio. Observação associada à experiência da atenção a si próprio, ao outro e para a própria tarefa (RIBEIRO, 2012). Ao observar-nos, viabilizamos a escuta das informações do corpo para o corpo.

O outro procedimento que destacamos é a escuta, proposta por William Layton (2011) como ação distinta do ouvir. Enquanto a audição é tratada por ele como sistema sensorial passivo, a escuta parece estar relacionada a uma ação cognitivo-afetiva, uma vez que se pretende por meio dela uma espécie de afecção que gere sentido e nos faça reagir. À reação caberiam os aspectos da singularidade de cada um. Muniz (2004) complementa o sentido de escuta atribuindo-lhe a condição ativa que se refere à capacidade de aproveitar o acaso. Trata-se de uma atitude de abertura para o inesperado, que necessariamente porta um grau de auto-confiança, e de motivação intrínseca que faz com que o acolhimento do inesperado gere proposições inventivas.

É importante pensar que escutar um estímulo, informação que está disponível no ambiente, que provoca afetando o improvisador, depende também de um intenso desejo de seguir experienciando os riscos que o não saber, o agir sem necessariamente ter um roteiro prévio, traz. Também podemos correlacionar esse desejo do improvisador permanecer na duração da experiência com o desejo que objetiva a ação na cena a ser improvisada. Esse desejo pode ter como motivador o prazer de manter-se no jogo, gerando uma total imersão do sujeito na ação, total engajamento. Engajamento não ensimesmado, que porta prazer em estar na duração, ainda que lidando com os desvios provenientes das quebras de rotina, das surpresas.

Quero, então, propor que esses procedimentos que atravessam a prática da improvisação (a observação e a escuta) são mediados por outros processos corporais cognitivo-afetivos. Entre eles podemos citar a empatia como viabilizadora da escuta ativa. A empatia é um processo afetivo-cognitivo que possibilita uma resposta afetiva a outra pessoa, mas, simultaneamente, preserva a consciência de si nesse compartilhamento de estados emocionais. É a capacidade cognitiva de colocar-se na perspectiva do outro (JACKSON; DECETY, 2004). Esse processo conecta as pessoas e potencializa a escuta ativa e o compartilhamento de tomadas de decisão, possibilitando a aceitação e os movimentos em convergência. Vale ressaltar que tal convergência não implica ausência de contrários ou fricções. A convergência refere-se, como anteriormente dito, a acordos silenciosos que possibilitam a continuidade da improvisação.

Na improvisação em grupo as tomadas de decisão são, muitas vezes, coletivas. Numa relação empática, os participantes conseguem experienciar o presente de modo consciente, com capacidade perceptiva de predição que se apoia no conhecimento existente e na percepção das intenções subjetivas e motoras do outro. Nesse momento

poderíamos falar de um desvanecimento das fronteiras entre passado, presente e futuro. O estar na experiência de modo engajado, com o sentido de pertencimento na ação de improvisação evocado pela comunicação que lhe caracteriza, parece fazer o tempo sair da dimensão cronológica e aportar numa dimensão temporal de *kairos*, como um alargamento da duração, da percepção do presente. A temporalidade *kairos* parece priorizar o presente, que se nota pelas ações pontuadas e singulares. Quando se experiencia o pleno engajamento na improvisação, parece que o tempo passa para o regime de *kairos*. Poderíamos nos perguntar se essa dimensão não se caracterizaria pela perda do *timing* que muitas vezes um jogo improvisacional requer. Entretanto o *timing* da ação é mais uma capacidade de percepção e consequente adequação de respostas, que poderia inclusive ser análoga à desejada espontaneidade de Moreno, que uma noção necessariamente oriunda do regime *cronos*. Desse modo, consideramos que o *timing* também pode se constituir no regime *kairos*, relacionando-se, possivelmente, a aspectos da intuição.

O engajamento, gerado conscientemente pelo desejo de estar na improvisação e potencializado pelo prazer que tal permanência pode gerar, demanda uma receptividade por parte do improvisador. Essa receptividade não é passiva, mas assemelha-se à escuta ativa proposta por Muniz, a partir de Layton, e viabiliza a movimentação em convergência. A receptividade indica uma propensão para aceitar e aproveitar o que lhe é oferecido, gerando novas ações, requer interesse e pode propiciar respostas num curto tempo de elaboração. As respostas não são mero reflexo, mas são escolhas dentre várias possibilidades. As respostas evidenciarão a tomada de decisão, ato cognitivo, que é constituído não somente pelos objetivos conscientes do sujeito, mas também pelas memórias e emoções (BERTHOZ, 2006). As tomadas de decisão coletivas, efetivadas num curto espaço de tempo, compartilhadas pelos participantes da improvisação, no caso de uma improvisação coletiva, são facilitadas pelos processos empáticos que nos permitem acessar o outro sem a necessidade de argumentação discursiva.

Considerações

Esta reflexão não finaliza aqui. Uma dentre diversas abordagens sobre conhecimentos construídos no dançar, o pensamento aqui compartilhado sabe-se lacunar. Considero que é pelo diálogo com outros saberes, nesse caso entre ciências cognitivas e teatro, que possibilita travessias indisciplinadas as quais me permitem tatear o exercício de poetizar o corpo em processo no ato de conhecer. De algum modo a experiência estética da improvisação se diferencia de outras experiências do corpo em movimento. Interessa-me essa distinção.

REFERÊNCIAS

BERTHOZ, Alain. *The Brain's Sense of Movement*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

COWART, M. Embodied Cognition. *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2004. Disponível em: < <http://www.iep.utm.edu/> >. Acesso em: 12 dez. 2010.

DAMÁSIO, A. R. *O Erro de Descartes – emoção, razão e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.330 p.

DAMÁSIO, Antonio. *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Portugal: Temas e Debates-Círculo de Leitores, 2010.437 p

DE MARINIS, Marco. Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.2, n.1, p. 42-61, jan./jun., 2012.

DEWEY, John. *El arte como experiência*. Barcelona: Paidós , 2008.

JACKSON, P.L.; DECETY, J. Motor cognition: a new paradigma to study self-other interactions. *Current Opinion in Neurobiology*, v.4, 2004, pp.259-263.

JAQUES-DALCROZE, E. L'1improvisación au piano. In: _____. *Le Rythme*, nº34, p.14, 1932.

KASTRUP, V. *A invenção de si e do mundo*. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. 3. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

LAYTON, W. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Fundamentos. Madri: 2011.

MUNIZ, M. L. *La improvisación como espectáculo: principales experimentos y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador*". 2004. 395 f. Tese (Doutorado em Teatro). Facultad de Filología y Letras, Universidad de Alcalá de Henares.

NÖE, A. *Action in perception*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

RIBEIRO, Mônica M. *Corpo, Afeto e Cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros: Entrelaçamento entre Ensino de Arte e Ciências Cognitivas*. 2012. 318p. Tese (Doutorado em Artes)- Escola de Belas Artes, Belo Horizonte : Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: editor UFMG, 2013.

THELEN, E.; SCHONER, G.; SCHEIER, C.; SMITH L.B. The dynamics of embodiment: a field theory of infant preservative reaching. *Behavioral and Brain Sciences* 24, 2001, pp.1-86.

VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSH, E. *The embodied Mind: cognitive science and human experience*. Cambridge/London: MIT Press, 1993.

WISSINK, Geert. *CREATIVITY AND COGNITION: A study of creativity within the framework of cognitive science, artificial intelligence and the dynamical system theory*. Amsterdam, July 10th, 2001. Department of Psychology, University of Amsterdam. Supervisor: Saskia Jaarsveld. 2001.