

EM FOCO

ESPAÇOS DESLOCADOS:
POÉTICAS DE INTERAÇÃO
ENTRE ARTE E TECNOLOGIA

*SHIFTING SPACES:
POETICS OF INTERACTION BETWEEN
ART AND TECHNOLOGY*

REGINA MIRANDA

MIRANDA, Regina.
Espaços deslocados: poéticas de interação entre arte e tecnologia.
Repertório, Salvador, ano 20, n.28, p.298-312, 2017.1

RESUMO

Ao tomar como contexto teórico as pesquisas em Harmonias Espaciais desenvolvidas pelo teórico de movimento Rudolf Laban na primeira metade do século XX, este artigo considera o longo domínio da visão de um *alguém* que habitava um *espaço vazio* separado do corpo e aponta perspectivas contemporâneas, que tornaram o espaço entre/em ambos mais fluido e plástico. A contribuição teórica aqui apresentada indicou a necessidade da inclusão de configurações geométricas mais instáveis no campo Labaniano e também a criação de percursos para a encarnação de conceitos, que pudessem representar essas novas interações. Como um dos territórios da pesquisa artística que fundamenta esta narrativa, o encontro com a tecnologia foi explorado, inicialmente, como uma forma de ampliar a experiência corpo-espacial dos atores formais e informais de uma performance, oferecendo a possibilidade de um desenho cênico que incluía a articulação entre espaços físicos e virtuais e de conexões espaciais de livre escolha. Mais recentemente, a relação se ampliou em uma experiência interdisciplinar de criação cênica e coreográfica em interatividade com processos computacionais. Nos exemplos apontados, o que rege a escolha das tecnologias é o interesse artístico e conceitual de investigar como cada tecnologia pode colaborar na criação, deslocamento e distorção de espaços performáticos.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte e tecnologia.
Artes cênicas. Campo
labaniano. Corpo-espaço.
Performance imersiva.

ABSTRACT

Embracing as theoretical context the Space Harmonies' research developed by movement theorist Rudolf Laban during the first half of the 20th century, this paper considers the long predominance of the vision of someone who inhabited an empty space separated from the body, and points toward contemporary perspectives, which have made the space between/in both more fluid and plastic. The theoretical contribution presented here indicated the need to include more unstable geometric configurations in the Labanian field and the creation of paths for the incarnation of concepts, which could represent these new interactions. As one of the areas of artistic research that underlies this narrative, the encounter with technology was initially explored as a way to broaden the body-space experience of the formal and informal participants of a performance. It offered the possibility of a scenic design that included the articulation between physical and virtual spaces and free-choice spatial connections. More recently, the relationship expanded in an interdisciplinary experience of scenic and choreographic creation in interactivity with computational processes. In the mentioned examples, what defines the choice of the technologies is the artistic and conceptual interest to investigate how each technology can collaborate in the creation, displacement and distortion of performative spaces.

KEYWORDS

Art and technology.
Performing arts. Labanian
field. Body-space. Immersive
performance.

AMPLIAR ESPAÇOS e criar conexões têm sido “práticas de liberdade” que orientam minha vida. A longa pesquisa sobre as relações entre corpo e espaço, configurada em *Corpo-Espaço: Aspectos de uma Geofilosofia do Corpo em Movimento* (MIRANDA, 2008) expressa essa aventura, que começa em explorações de movimento na infância, ganha contornos com a dança, formaliza-se com a descoberta das Harmonias Espaciais de Rudolf Laban (1879-1958) e continuamente se ativa com o desejo intenso de me sentir em contato e materializar o espaço invisível, de perceber as conexões que me atravessam, de rasgar os tecidos normativos, que aprisionam condutas e ideias, e de perseguir apaixonadamente as questões provocadas pelo corpo em movimento.

Até pouco tempo não havia dúvidas: habitávamos o nosso corpo e atuávamos no espaço. No entanto, após vários séculos de reinado absoluto da visão de um *alguém* que habita alguma coisa separada dele, entre um corpo e um espaço vazio, destacado dele e, por sua vez, ocupado *pelo* corpo, esta perspectiva passou a ser intensamente discutida e ampliada. Ao problematizá-la, adotei a premissa de que, na experiência de observação do movimento, tanto o observador quanto o observado, ambos imersos em fluidez espacial, são mutuamente influenciados por seus processos de transformação. Nesse contexto, a perspectiva do observador muda o observado, enquanto este, em suas constantes transformações, escapa a qualquer descrição mais permanente. “Decorre desta perspectiva que o espaço entre ambos/ em ambos torna-se fluido, flexível, plástico, em constante mudança e pertencente às estruturas móveis decorrentes destas interações”. (MIRANDA, 2008, p. 16)



FIGURA 1: P.O.E.M.A. – Percursos Organizados Entre Movimentos Aleatórios. Foto: Luis R. Cancel.

Desenhar práticas de “fluidificação” das fronteiras corporais, encontrar caminhos para intensificar a apreciação e o reconhecimento do movimento como indicador das dinâmicas corpo-espaciais, criar formas dinâmicas nas quais mobilidades diversas se alternem, se desafiem e complementem, decorrem do exercício permanente de ver o mundo através de uma lente coreográfica Labaniana. Através dela, pude ter acesso à percepção de padrões recorrentes de movimento e configurações espaciais temporárias e desenvolvi ferramentas para criar relações entre eles e fazer parte do jogo/jorro de transformações e incertezas. Este jogo fascinante entre instabilidades se entrelaça em processos de criação cênica, lugar onde os discursos se confundem, tornam-se espelhos um do outro, em atritos produtivos de desmembramento e identificação corpo-espacial.

Se, no *Sistema Laban*, espaço é uma das quatro grandes categorias – corpo, esforço, forma, espaço – que situa o indivíduo no mundo relacional, é na sua investigação minuciosa do que chamou de *Harmonias Espaciais* que Laban (1974), em uma linguagem que transita entre a matemática e a poesia, compartilha sua visão sobre os vertiginosos processos de configuração espacial:

Na linha das arestas vivas, aparecem as curvas, as inclinações, os precipícios, as alturas, os cumes, os cantos, os ângulos. Os planos se reencontram sob a forma de arestas, os precipícios se perdem nos ângulos, os cantos se unem às formas de cume. É uma cristalização viva que se manifesta. Não uma forma rígida permanecendo após o seu nascimento, mas, de qualquer forma, um processo de cristalização. (LABAN, 2003, p. 46)

Quando do desenvolvimento das pesquisas que levaram à uma das possíveis atualizações do pensamento Labaniano, novos processos de cristalização, espelhamentos e distorções trouxeram para o discurso a necessidade de novas reciprocidades, que mantivessem a natureza experiencial de encarnação de conceitos, que identifica o campo Labaniano. Até então, minha tecnologia de interesse era a do corpo que dança. Qualquer outra tinha função acessória e era principalmente usada para dar relevo ao corpo midiático, que provocava a criação de sentidos para o movimento. A releitura de Laban apresentada em *Corpo-Espaço* (MIRANDA, 2008) e o interesse pelo cruzamento entre linguagens

desafiavam a visão corpo-centrada e, aos poucos, a experimentação com outras tecnologias foram incorporadas às novas criações e a cena se desdobrou em vários centros de atenção simultânea.

Foi nesse contexto labaniano de pesquisa em/através da arte que se deu o encontro com a tecnologia, inicialmente como uma forma de ampliar a experiência corpo-espacial dos atuantes formais e informais através de um desenho cênico que pudesse oferecer sensações e conexões espaciais de livre escolha e, mais recentemente, como uma experiência interdisciplinar de criação coreográfica em interatividade com processos computacionais. Qualquer que seja a tecnologia empregada, percebo que o que mais me interessa é a criação e a distorção de espaços. É claro que isso sempre aconteceu através de configurações cênicas espaciais, enfatizadas pelo desenho de luz e pelo cenário. Cumpro aqui ressaltar minha longa parceria com Luiz Paulo Nenen, que entende o valor que têm para mim os espaços “vazios” e não ilumina apenas a ação, mas as tensões que criamos entre elas e o entendimento de Natalia Lana em criar espaços sugestivos e não descritivos.

Para além desses recursos cênicos mais tradicionais, durante a criação da *performance* imersiva *S.Thala*¹ desejei ampliar tanto as possibilidades sonoras da instalação como, principalmente, a maneira de ouvir da plateia, dando a ela a possibilidade de escolher o som que desejava para a cena e assim conferir a cada uma um sentido particular totalmente único. Com a rudimentar tecnologia a que tínhamos acesso na época, achamos um tipo de aparelho usado para visitas a museus, que possuía três canais e fones de ouvido e, para ele, criamos três trilhas sonoras. Como a *performance* entrelaçava toda a obra literária de Marguerite Duras, uma trilha continha trechos não identificados de suas obras que, propositalmente, poderiam ser ancorados em cenas diversas. Outra continha músicas que Duras havia citado em seus livros ou usado em filmes, como era o caso de “India Song”, de seu filme do mesmo nome. A última continha monólogos e diálogos diretamente ligados a cada uma das cenas, todas elas encenadas sem fala para além da fala corporal. Além disso, havia também uma música minimalista, que banhava suavemente a *performance* e lhe conferia uma atmosfera nostálgica, além de indicar a possibilidade de uma experiência mais coletiva.

1 MIRANDA, R. S.Thala, immersive site-specific performance. Concepção e Direção: Regina Miranda. Cenários: Maurício Sette. Cia. Regina Miranda & AtoresBailarinos e artistas convidados. Fundação Progresso, Rio de Janeiro,

Através da tecnologia sonora, ancorada em uma cena que acontecia simultaneamente em dois andares da Fundação Progresso, atravessados por um andaime central vertical, ele mesmo plataforma para diversas cenas, foram criados vários espaços de vivência cênica: os inúmeros espaços de atuação dos 60 atores, sempre visíveis de qualquer ângulo, mas afastados por placas de vidro inseridas em ferros contorcidos, em cenário inspirado de Maurício Sette; o espaço do mar, que inundava toda a cena, recriado através de 20 monitores espalhados pelos espaços, com a mesma imagem do mar de São Conrado, filmada na mão com minha câmera caseira; o espaço íntimo de cada membro da plateia, criado por suas escolhas de percursos e paradas e pela escuta concentrada em *headphones*; e o espaço comum de vivência coletiva e sensações compartilhadas.

Anos mais tarde, a vida apresentou o desafio de viver e trabalhar em duas cidades. No ano 2000, tive a honra de ser convidada a dirigir o Departamento de Arte & Cultura do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS®), lugar que alicerçou, deu forma e, até hoje, enriquece a minha vida profissional.² Ao mesmo tempo, no Rio, a Cia. Regina Miranda & AtoresBailarinos, laboratório de criação precioso e lugar de relações únicas, alicerçadas no interesse comum por uma atividade artística comprometida com a investigação rigorosa e a autonomia expressiva fazia 20 anos! Em princípio, era impossível estar em dois lugares ao mesmo tempo, mas a solução foi encontrada na tecnologia. Durante o processo de criação, nossos ensaios eram feitos através de computadores, aos quais acoplamos uma câmera. A limitação do enquadramento, obrigava ao condensamento espacial, ao mesmo tempo que oferecia cortes inusitados, *delays* de tempo ativaram a curiosidade e foram gradualmente incorporados à coreografia. A tecnologia, inicialmente uma ferramenta de conexão, oferecia-nos caminhos de mudança no fazer criativo, que passou a refletir nossa articulação entre os espaços físicos e virtuais.

Naquele momento, creio que como um ato de gratidão por nosso encontro criativo, desejávamos encarnar as vozes que haviam nos atravessado, refletir nosso diálogo com o tempo e dar a perceber nossos processos de transformação. Duas novas vertentes foram exploradas: a poesia filosófica de Jalal al-Din Rumi (1207-1273), cuja voz atravessa séculos como o maior poeta místico de todos os tempos e as vozes criativas de coreógrafos desconhecidos a que tivemos acesso através de sites de arte e tecnologia.

2 Miranda continua a trabalhar no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS), em NYC, atualmente acumulando os cargos de Chief Executive Officer e Director of Arts & Culture.



FIGURA 2: P.O.E.M.A. – Percursos Organizados
Entre Movimentos Aleatórios. Foto: Luis R. Cancel.

Embora a discussão da arte e filosofia de Rumi se situe para além do escopo deste texto, o poeta se tornou o grande feixe de inspiração e território de investigação para a criação de Ghazal.³ Encontrávamos afinidades com sua visão sobre luz e sombra, que para ele configuravam uma unidade na diversidade e criavam “um contínuo neutro, através do qual diversos atributos contribuem para a criação de distinções temporárias. No entanto, em realidade, só existe um processo: transformar-se”. (BASHIRI, 2008, p. 54)

O resultado de nosso convite a coreógrafos de qualquer parte do mundo, sem distinção de estilo, para que colaborassem com uma pequena frase de movimento em nossa experiência de integração de diversas vozes configurou um mosaico complexo, obrigou-nos ao exercício de despojamento da identidade coreográfica que havíamos construído e nos indicou um caminho de desdobramento em identidades múltiplas. Nossas explorações coreográficas se voltaram para a plasticidade e para a “deformação”, ou seja, para a contínua transformação entre uma expressão formal e outra. E na visada em que qualquer estrutura explorada era transformada pela própria exploração, as relações se tornaram mais instáveis e o espaço se fez “incorporado”. Reafirmávamos Rumi em nosso transformar.

Uma vez instalado, este diálogo cênico-tecnológico experimental se tornou plataforma de investigação sobre a confluência entre a tecnologia e a experiência humana e como os encontros e desencontros poderiam se tornar parte integral de nossos processos de criação cênica. Naquele momento, lembro-me de pensar que dar forma coreográfica a práticas corporais se configurava como uma atividade de conhecimento técnico e experiencial rigoroso, possivelmente equivalente à construção de sistemas computacionais. Percebi que minha curiosidade iria, em algum momento, levar-me a buscar distinções e possíveis intercessões, que pudessem clarificar valores e, eventualmente, vir a contribuir para o desenvolvimento de metodologias criativas interdisciplinares.

Talvez seja interessante apontar que, naquele momento, enquanto coreógrafos como eu começavam a incorporar novas tecnologias em suas criações, pesquisadores das tecnologias computacionais também estavam interessados em explorar modos de empatia sinestésica e desenvolver sensores motores que captassem e pudessem reproduzir a ativação daquilo que Laban denominou

3 MIRANDA, R. 2000. Ghazal. Concepção, Direção, Coreografia e Figurinos: Regina Miranda. Luz: Luiz Paulo Nenen. Video: Shalom Gorewitz. Elenco: Cia. Regina Miranda & Atores/Bailarinos e artistas convidados.

“esforço”, em outras palavras as qualidades de movimento em relação aos fatores de peso, tempo, fluxo e espaço. As interações corpo-computacionais encontraram no Campo Labaniano de análise do movimento um terreno fértil para aproximações e trocas produtivas. Nossa pesquisa passou a ser informada principalmente pelos estudos da coreógrafa, analista Labaniana de movimento e *computer interface designer* Thecla Schiphorst, PhD, CMA, cuja prática “aplica a experiência de consciência somática para a interação humana computacional, com foco no desenho de tecnologias tangíveis, usáveis e em rede, que possam ser exibidas como instalações artísticas interativas”. (SCHIPHORST, 2009)

A variedade de possibilidades existentes para a tecno-transformação corporal, embora tenha me despertado curiosidade, não se configurou até hoje como área de exploração criativa. Enquanto participante desse novo contexto, que enfatizava cruzamentos, desdobramentos e metamorfoses, meu interesse se voltou para as potenciais subversões espaciais que as novas tecnologias poderiam produzir e para a exploração de processos de construção coreográfica alterados por processos computacionais. Apontava-se a criação de uma paisagem relacional corpo-espacial mediada pela tecnologia, que veio a se configurar fortemente em P.O.E.M.A. – Percursos Organizados Entre Movimentos Aleatórios,⁴ uma instalação performática imersiva e interativa que, ao reagir ao ritmo respiratório de participantes aleatórios, criava uma experiência viva entre bailarinos e plateia, imersos em uma ambientação física, que dava suporte estético à articulação entre movimento e espaço físico, virtual e musical.

O desejo de me aproximar dos processos de criação computacional fez com que eu desenhasse uma estratégia de composição coreográfica para P.O.E.M.A que previa a articulação em tempo real de dados previamente estabelecidos em 200 células coreográficas de duração entre 5 e 15 segundos, cujos indicadores eram o ar, o corpo e a água. A estratégia determinou que os protocolos de experimentação em movimento fossem bastante diversos daqueles voltados para coreografias mais tradicionais. Após o aprendizado e memorização das células coreográficas, os ensaios se voltaram para a exploração de um número vasto de possibilidades de rearticulação entre as células, em relação entre si, entre atuantes formais e outros corpos imersos no ambiente. A intenção era a realização de uma dança sempre diferente a cada *performance*, recomposta a partir da

4 P.O.E.M.A. – Percursos Organizados Entre Movimentos Aleatórios. Instalação imersiva. Concepção, Direção e Coreografia: Regina Miranda. Virtual Reality: Mirjana Prpa. Generative computational music: Kivanç Tatar, em parte criada por células sonoras e também sobre textos de Regina Miranda. Figurinos: Luiza Marcier. Desenho de Luz: Luiz Paulo Nenen. Cenário: Natalia Lana. Instituto Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2016.

articulação expressiva de dados previamente absorvidos pelo “computador” encarnado. As bailarinas Marina Salomon, Patrícia Niedermeier e Marina Magalhães se tornavam assim cocriadoras de coreografias fugazes em tempo real.

A complexidade tecnológica-expressiva de P.O.E.M.A envolveu a criação de música computacional generativa entrelaçada à criação de imagens em Realidade Virtual (RV) imersiva individual e coletiva. A idealização de uma imersão coletiva em RV demandou dos artistas-cientistas um salto tecnológico: um novo sistema computacional precisou ser desenvolvido no *Metacreation Lab*. (Canadá) especialmente para o projeto, no sentido de criar percursos que possibilitassem a apresentação simultânea da pequena imagem vista em óculos RIFT e da projeção em grande dimensão da instalação imersiva coletiva.

A concepção cênica de P.O.E.M.A foi, ela mesma, processual, já que continuava a se construir durante a própria encenação. A instalação se compunha de duas grandes partes: uma em que todas as ferramentas de experiência estavam à disposição da plateia, assim instigada a atuar e transformar o ambiente, e uma outra em que três bailarinas da Cia. Regina Miranda & AtoresBailarinos ofereciam durante cerca de três horas mais uma camada de interação, criando não propriamente uma *performance*, mas uma mediação coreográfica para uma vivência coletiva de presença e ausência.

O ambiente se animava em todas as suas dimensões quando um membro desconhecido e voluntário da plateia era ligado a um sensor de alta sensibilidade: seu ritmo respiratório se tornava a “célula tronco” da instalação, provocava a interação entre corpo, imagem e som em tempo real e gerava o que denominei “estágio imersivo-extensivo”. Nele, a música de Kivanç Tatar e as imagens de Realidade Virtual (RV) criadas por Mirjana Prpa se expandiam do individual para o coletivo. Ar e água, enquanto conceito, som e imagem, como elementos intensivos da instalação, e corpos em estado de presença, intensificavam e ampliavam as regiões entre existência e não existência em tempo-corpo-espaco real e virtual.

A partir do momento em que a matriz respiratória cessava pelo desligamento dos sensores, cessavam também a música generativa e as imagens de RV. Um outro território musical, criado a partir de fragmentos de textos extraídos de peças

anteriores de minha autoria, instalava-se em sussurro. Enquanto as atuantes formais neutralizavam suas dinâmicas corporais, um vídeo de corpos tênues, que dançavam em estado de desaparecimento, desdobrava uma paisagem que evocava um tempo suspenso, onde as fronteiras entre corpo e espaço gradativamente se diluíam. Quando as bailarinas não estavam presentes, notamos que algo semelhante acontecia com os/as atores informais, que tendiam à exploração da “Esfera Íntima de Conectividade”.⁵ Para concretizar a ideia de corpos autônomos em espaço e tempos indeterminados, a videoarte desta “região de silêncio” recor-tava os corpos dançantes das bailarinas nas paredes através de *video mapping*.

No vídeo e na cena, o conceito de “corpo ausente” era trabalhado, enquanto os textos apareciam como vestígios de voz geradores de silêncio e matéria prima para a composição musical generativa, criada especialmente para P.O.E.M.A. Durante um espaço de tempo indeterminado, movimentos, luz, imagens e falas previamente gravadas se conjugavam no limite do desaparecimento e instauravam o que chamei de “estágio de apagamento”, no qual as dinâmicas corporais ativavam um estado de ausência-presente e uma região de silêncios emergia, talvez evocando um sentido de eternidade. Nesse estágio, o aleatório também se fazia presente, já que não se sabia quando uma nova pessoa seria conectada aos sensores, para que começasse um novo “estágio imersivo-extensivo”. Estas transições não eram abruptas ou vistas como oposições binárias, mas como percursos contínuos em uma Fita de Moebius, cuja característica é não possuir verso e reverso.

Conceitualmente, P.O.E.M.A abraça o conceito de “Trace”, de Jacques Derrida (1978, p. 394), como uma forma de leitura descentrada onde estruturas *overlap* e se desmancham no próprio texto cênico, e também os conceitos labanianos de “Trace-form” e “Shadow-form” que, ao remeter a percursos espaciais invisíveis criados pelo movimento, implicam algum tipo de gesto anterior. A (não)oposição entre presença e ausência nos remete ao (não)conceito de “*différance*” (PRASAD, 2007), assim como apresentado pelo filósofo Jacques Derrida (1930 – 2004), ou seja, associado ao verbo “*defferrer*”, que, simultaneamente, significa deferir e diferir. Assim, em P.O.E.M.A, presença e ausência se encontravam não como opostos, mas como deslizos do mesmo. A luz densa, de gradações quase imperceptíveis, criada por Luiz Paulo Nenen e o sugestivo cenário completamente branco criado por Natalia Lana mediavam com delicadeza o entrelaçamento das

5 MIRANDA, Regina. *Esferas de Conectividade: níveis de intensidade relacio-nal*. Conceito desenvolvido por Miranda e apresentado inicialmente em workshop realizado no Espaço SESC, Rio de Janeiro, 2015.



FIGURA 3: P.O.E.M.A. – Percursos Organizados
Entre Movimentos Aleatórios. Foto: Luis R. Cancel.

diferentes tecnologias. O conjunto estendia, modificava e fazia transitar presença/ausência em nosso próprio fazer. A ausência voluntária do autor através de processos generativos, a ausência física das bailarinas em mais da metade do tempo da instalação e a emergência de *traços* que atravessavam a *performance* em sua mudança, constituía em P.O.E.M.A um presente pela própria relação com o que não está presente ou está presente, mas não é visível.

Ao preferir não enfatizar uma conclusão confortável ou indicar um significado fixo, P.O.E.M.A propõe a ausência da presença, a presença da ausência e o livre jogo de significados como condição do pensamento e da experiência. Entremeados e entrelaçados, os fios da respiração, música, dança, e imagem, em última análise os fios de um labirinto em construção, simultaneamente preservam o sentido tradicional, enquanto indicam um presente intenso, mas não completo, um presente sempre já ausente, que surge pela convergência única e fugaz das várias camadas da obra em um momento particular.



REFERÊNCIAS

- BASHIRI, Iraj. *The Ishraqi Philosophy of Jalal al-Din Rumi*. Dushanbe: The Academy of Sciences of Tajikistan, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. London & New York: Routledge, 1978.
- LABAN, Rudolf. *The language of movement: a guidebook to Choreutics, Annotated and edited by Liza Ullmann*. London: Macdonald and Evans Limited, 1974. Primeira edição, 1966.
- LABAN, Rudolf. *Le space dynamique*. Trad. Elisabeth Schwartz-Remy. Bruxelles: Ed. Contredanse, 2003.
- MIRANDA, Regina. *Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2008.
- PRASAD, Jayant. *Derrida: the father of deconstruction*. 2007. Disponível em: <<http://newderrida.wordpress.com/2007/11/19/some-key-terms/>>. Acesso 12 junho de 2017.
- SCHIPHORST, Thecla Henrieta Helena Maria. *The Varieties of User Experience: bridging embodied methodologies from somatics and performance to Human Computer Interaction*. Plymouth: Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts, 2009.

REGINA MIRANDA: é coreógrafa e diretora teatral. Bacharel em Dança pela *State University of New York*, Pós-Graduação em Análise Laban de Movimento, pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS®). Mestre em Ciências pela *GCU/Ken Blanchard School of Business*. Espetáculos mais recentes: *Manuscritos de Leonardo* e *Vertigem das Listas* (2014). *Hilda & Freud: Laguna Creativa e Fear and Pleasure* (2015), *Murakami*, *o Leitor de Sonhos* e a instalação *P.O.E.M.A no Rio* (2016). Curadora da exposição de arte e tecnologia *Scores+Traces*. Diretora da peça *Inside the Wild Heart*, sobre a obra de Clarice Lispector. Autora do livro *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento* (2008) o qual reflete sua contribuição ao campo labaniano. Diretora da Cia. *AtoresBailarinos*, a organização *Cidade Criativa*, que atua no desenvolvimento de projetos de arte e cidade. É CEO e Diretora de Arte & Cultura do LIMS® (Nova Iorque).