

## REPENSANDO A DANÇA CONTEMPORÂNEA: aproximações com a dança moderna e a educação somática

**Juliana Carvalho Franco da Silveira**  
**Julia Ziviani Vitiello**



### **Juliana Carvalho Franco da Silveira**

Associate Professor of the Department of Arts and Humanities of the Viçosa Federal University (UFV)  
Doctoral student in Arts Scene from UNICAMP, with CAPES scholarship. Master of Arts from the EBA / UFMG. Dancer, researcher and director.

### **Julia Ziviani Vitiello**

Professor of the Department of Body Arts, State University of Campinas (UNICAMP)  
Danced and has been Director of the Company Ballet Stagium for two years. Master of Fine Arts at Tisch School/New York University. PhD from the Faculty of Education, UNICAMP.

### **Juliana Carvalho Franco da Silveira**

Professora Adjunta do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa (UFV)  
Doutoranda em Artes da Cena pela UNICAMP, com bolsa CAPES. Mestre em Artes pela EBA/UFMG.  
Bailarina, pesquisadora e diretora..

### **Julia Ziviani Vitiello**

Professora Titular do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual De Campinas (UNICAMP)  
Dançou no Ballet Stagium e no Ballet da Cidade de São Paulo, onde foi Diretora da Companhia por dois anos.  
Estudou na New York University - Mestre pelo Tisch School of the Fine Arts. É doutora pela Faculdade de Educação, UNICAMP.

## RESUMO

O artigo propõe repensar a história da dança contemporânea, aproximando suas origens do que normalmente se considera como dança moderna, como proposto pela pesquisadora francesa Laurence Louppe. A partir dessas reflexões, desenvolve aproximações entre dança contemporânea, dança moderna e educação somática no intuito de captar a luz que vem de outras épocas para iluminar questões contemporâneas.

Palavras-chave: dança contemporânea; dança moderna; educação somática.

## ABSTRACT

The article proposes to rethink the history of contemporary dance, approaching its origins of what is usually considered modern dance, as proposed by French researcher Laurence Louppe. From these reflections, develops approaches between contemporary dance, modern dance and somatic education, in order to capture the light that comes from other times to illuminate contemporary issues.

Keywords: contemporary dance; modern dance; somatic education

## REPENSANDO A DANÇA CONTEMPORÂNEA aproximações com a dança moderna e a educação somática

Juliana Carvalho Franco da Silveira/ Julia Ziviani Vitiello

Em seu livro *Poética da dança contemporânea*, Laurence Louppe (2012) explora uma diferente abordagem da história da dança, ao considerar que a dança contemporânea teria surgido no final do século XIX. Sendo assim, o que normalmente se considera como dança moderna já seria, na visão da historiadora francesa, dança contemporânea.

Essa proposta pode ser bastante polêmica pela indistinção entre o que é moderno e o que é contemporâneo, como reconhece a própria autora citada, mas, o que está em questão não é a cronologia de uma história linear da dança e seus possíveis rótulos. O que nos interessa, especificamente no caso deste artigo, é a possibilidade de encontrar ressonâncias entre a dança contemporânea e a dança moderna, no intuito de captar a luz que vem de outras épocas para iluminar questões contemporâneas.

Essa proposta se aproxima das considerações de Agamben (2009, p. 69) sobre a contemporaneidade, quando o autor observa que "[...] somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem". O autor apresenta uma bela metáfora para se pensar sobre a contemporaneidade quando fala da impossibilidade da luz das galáxias mais remotas nos alcançarem, por estarem sempre se distanciando de nós, devido à expansão do universo. E coloca que ser contemporâneo significa manter fixo o olhar no escuro da época para perceber nesse escuro uma luz que se dirige a nós, mas não consegue nos alcançar.

Agamben (2009) considera que a origem de algo é contemporânea do seu devir histórico, da mesma forma como a criança continua a agir na vida psíquica do adulto. Assim como o autor, acreditamos que a possibilidade de encontrar continuidade do passado no presente, pode nos ajudar a iluminar questões atuais. E é nesse sentido que identificamos as contribuições das aproximações que Louppe (2012) faz da dança contemporânea com a dança moderna, quando a pesquisadora francesa argumenta que a dança contemporânea compartilha os mesmos fundamentos e valores que a dança moderna. Em suas próprias palavras:

Na minha opinião, só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX (sic)<sup>1</sup>; ou melhor, através de todas as escolas [da dança moderna], eu reencontro talvez não os mesmos princípios estéticos, (algo que, neste trabalho, perdeu gradualmente a sua importância), mas os mesmos valores. Esses valores (a que Françoise Dupuy chama “fundamentos da dança contemporânea”) sofrem abordagens por vezes opostas, mas sempre reconhecíveis: a individualização de um corpo e de um gesto sem um modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a *produção* (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, pela ação na alteridade), a não antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão, como em Bagouet ou Lucinda Childs) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela) (Louppe, 2012, p. 45).

Ao observarmos esses fundamentos da dança contemporânea (e da dança moderna), identificados pela pesquisadora francesa, podemos fazer aproximações entre as produções contemporâneas de dança e as propostas que surgiram com a dança moderna. A partir do final do século XIX, surge um novo campo de investigação na dança, no qual não existe um modelo pré-concebido de corpo. Essa nova visão do corpo cria outras possibilidades de expressão e de criação para a arte da dança. Nesse novo contexto, as diferenças individuais passam a ser respeitadas e valorizadas e a própria materialidade do corpo passa a ser uma fonte inesgotável de pesquisa.

A ideia de um corpo produtor (criador de diferentes sentidos, sensações, reflexões e de diferentes corporalidades) é extremamente marcante e revolucionária na história da dança. Como visto anteriormente, essa ideia surge, na prática da dança cênica ocidental, a partir do final do século XIX e tem grande importância até os dias de hoje.

Para identificarmos a mudança de paradigma que essa ideia de um corpo produtor significou para a história da dança, vale lembrar que, até o século XIX – e desde seu surgimento a partir do século XV –, o balé tinha uma presença predominante na dança cênica ocidental. Cavrel (2015, p. 28) comenta que “após a Revolução Francesa, e na França de Napoleão, a dança ainda representava princípios antigos de método de ensino, formando corpos de acordo com a velha escola”. Nesse método de ensino, “rigor profissional e ética meritocrática se juntaram à disciplina militar” (Homans, 2010, p.

---

1 Em outra passagem, Louppe (2012) situa o início da dança contemporânea no final do século XIX.

122 *apud* Cavrel, 2015, p. 28).

Assim, podemos constatar que, no âmbito do balé, a ideia de um corpo reprodutor estava bastante presente. Os bailarinos executavam os movimentos de acordo com um ideal de corpo e de movimento em que as diferenças e características individuais deveriam ser eliminadas. Nesse contexto, fazer diferente significava fazer errado. Desse modo, o modelo de corpo proposto sempre seguia aquele considerado ideal, adequado às coreografias. Os corpos eram forjados pelo treino exaustivo em aulas e pelas longas horas de ensaio. Para alcançar esse objetivo, o bailarino, desde a infância, era sujeito a uma disciplina férrea. Não havia espaço para julgamentos ou reflexões sobre diferentes maneiras de realizar passos, sequências e coreografias. O crescimento artístico individual apartado da técnica do balé não era nem ao menos considerado, pois o bailarino treinava para se encaixar naquele modelo com todas as suas forças. Se houvesse, por parte do bailarino, rebeldia contra os moldes, ele era considerado incapaz e inadequado para a dança. Os corpos eram padronizados e produzidos em série.

A dança moderna surgiu como uma forma de reação contra essa maneira de criar e dançar e foi também uma reação contra a mecanização do corpo e da vida. Foi uma busca de libertação e de reconexão do homem com sua própria experiência corporal. Sendo assim, no âmbito da dança moderna, ao contrário do balé que buscava a homogeneização dos corpos, cada criador viu-se livre para imaginar e inventar danças, produzindo algo diferente, novo. As referências corporais mudaram e se afastaram do modelo balético, o que trouxe outras possibilidades para a dança. Os bailarinos modernos criavam a partir de seus próprios corpos ou da exploração e criação de movimentos. Dessa forma, propostas inovadoras puderam aflorar.

Apesar dessa busca de reconexão do homem com sua própria experiência, quando lançamos um olhar cuidadoso em relação às práticas da dança moderna, podemos reconhecer que, apesar de os artistas estarem reagindo às normas e regras que vigoravam no âmbito do balé, provavelmente alguns ainda levavam consigo muito daquela tradição com a qual queriam romper. Podemos observar que alguns desses criadores modernos, a partir de seus corpos inspiradores chegaram, em suas explorações, a desenvolver modelos que desconsideravam as diferenças individuais. Nesse sentido, observamos que para esses criadores da dança havia o desejo de mudança para a expressividade e individualidade, o que de fato ocorreu nos temas, imagens, interesses desenvolvidos nos espetáculos. Entretanto, ainda não sabiam onde essa liberdade os levaria, como formar bailarinos dentro dessa liberdade e o que deveriam fazer para mudar a rotina de

trabalho herdada por séculos do balé, especialmente em grandes grupos e companhias de médio porte. As aulas e treinos continuaram a ter uma grande importância no cotidiano, originando um sistema similar ao vivenciado pelos bailarinos anteriormente, onde a liberdade de auto-expressão era controlada pelos novos procedimentos e métodos criados pelos coreógrafos modernos.

[...] ao menos foi assim a minha experiência estudando a técnica de Graham e trabalhando em sua companhia. Foi este processo que eliminou o indivíduo, porque eu, de fato, me sentia parte de um sistema sobre o qual não tinha domínio, induzida pelo controle e pelos constantes exercícios do corpo (Cavrel, 2015, p. 30).

Os resquícios de um corpo reprodutor ainda estavam presentes no âmbito da dança moderna, mesmo que suas pretensões e propostas caminhassem no sentido oposto. Provavelmente os novos coreógrafos ainda repetiam esses sistemas autoritários, como resquício da forma de trabalho que predominava na dança até então. Na verdade, ainda hoje podemos verificar a presença de escolas e companhias que promovem a construção de corpos homogêneos, baseados em um treinamento ainda mecânico e repetitivo, que gera uma específica organização do sistema músculo-esquelético responsável pelo perfil semelhante do grupo. Mas, como coloca Louppe (2012, p. 227), “todo bailarino contemporâneo é antes de mais produtor, mesmo que se inclua no trabalho de um outro. Sem essa aprendizagem de um corpo produtor, a dança contemporânea não existe ou perde a parte maior da sua poética.”

Outro fundamento da dança moderna e contemporânea, apresentado por Louppe (2012), é a importância da gravidade como impulso para os movimentos. De fato, o trabalho com a gravidade pode ser considerado como uma das bases sobre as quais as novas propostas que surgiram a partir do final do século XIX se fundam. No âmbito do balé, a gravidade não se colocava como uma questão a ser explorada e experimentada, pois a técnica prioriza a verticalidade, a oposição a tudo que se desenvolve do plano médio para baixo. A herança de gestos e movimentos nobres e elegantes da corte permaneceu e influenciou todos os procedimentos da técnica do balé levando a um resultado que busca superar a força da gravidade alcançando leveza, sustentação e equilíbrio.

A proposta de explorar os movimentos em sua relação com a gravidade possibilitou o surgimento de uma nova dança, onde a relação com a força gravitacional passa a ter

uma importância central. Louppe (2012, p. 105) chega a dizer que o princípio fundador da modernidade da dança é “aceitar o peso e trabalhar com ele como se trabalha uma matéria viva e produtiva”. Cunningham também comenta sobre a grande importância do trabalho com a gravidade para a dança moderna:

Uma das maiores descobertas da dança moderna é a utilização da gravidade do corpo a partir do seu peso, isto é, ao contrário de negar (e, por isso, afirmando) a gravidade na sua ascensão, o corpo obedece à gravidade deixando-se conduzir para o chão. (Cunningham, 1989, p. 7 *apud* Louppe, 2012, p. 105).

O trabalho com a gravidade trouxe novas possibilidades de expressão para a dança. Aspectos como peso, carga, dor, cansaço começaram a fazer parte do repertório da dança cênica ocidental. O trabalho com o peso das diversas partes do corpo ativa diferentes estados corporais, pois é a própria materialidade orgânica que está em jogo. Dessa forma, o bailarino descobre novas sensações e percepções, e essa exploração sensorial passa a ser objeto de pesquisa tanto em relação ao treinamento, quanto em relação aos processos criativos.

Suquet (2008, p. 528) observa que, “a partir dos anos 1920, Laban faz da questão do peso do corpo e do seu deslocamento o centro de seu modo de pensar o movimento”. A autora chama a atenção para o fato de que a maneira como cada um gerencia seu próprio peso e se organiza em relação à gravidade é muito variável: fatores como pressões mecânicas, características psicológicas, a época e a cultura onde cada indivíduo se inscreve interferem nessa organização. Suquet (2008, p. 528) comenta que “de acordo com Laban, essa gestão complexa da verticalidade e, portanto, da relação à gravidade, depende de uma ‘atitude interior (consciente ou inconsciente)’, que determina as qualidades dinâmicas do movimento”. É essa atitude interior em relação com a gravidade que confere a cada indivíduo o que Laban denomina de “assinatura corporal”.

Essa ideia de uma assinatura corporal está muito presente no âmbito da dança moderna e está em sintonia com os valores morais que, segundo Louppe (2012, p. 45) passam a vigorar no âmbito da dança a partir do século XIX e que estão presentes até os dias de hoje. Esses valores são: “a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não arrogância, a exigência de uma solução *justa*, e não somente espetacular, a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos”.

Segundo Louppe (2012), quando esses valores se ausentam, algo de

contemporâneo esmorece ou perde a sua força. De acordo com a historiadora, até hoje esses valores não foram substituídos senão por um formalismo ou pela reprodução de modelos do passado.

A partir dessas reflexões, pode-se considerar que a dança contemporânea herda da dança moderna valores como o surgimento da necessidade de se reinventar as práticas da dança e de conectar cada artista com sua experiência subjetiva. Cada criador passou a desenvolver sua própria metodologia para construir uma corporalidade singular e autêntica. Desde então, diferentes técnicas e práticas vêm sendo desenvolvidas ou apropriadas pelos artistas da dança contemporânea, numa busca constante de cada artista por sua própria autonomia.

Na dança contemporânea existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um (como reconhece Isadora Duncan em *The art of the dance*: “a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas”). As técnicas contemporâneas, tão eruditas e de difícil integração, são antes de mais instrumentos de conhecimento que conduzem o bailarino a essa singularidade. O bailarino moderno e contemporâneo só deve a sua teoria, o seu pensamento e o seu ímpeto às suas próprias forças (Louppe, 2012, p. 52).

Assim, como consequência dessa transformação nos fundamentos e valores da dança, houve também uma revolução em suas práticas. Inúmeros métodos, técnicas e processos foram incorporados e houve um interesse crescente em investigar a técnica por trás da técnica, como coloca Beavers:

A arte moderna foi uma ação de defesa para trazer de volta as possibilidades de o indivíduo saber, entender, ser parte do todo. A fim de manter esse legado vivo, nós claramente, inevitavelmente, neste momento, estamos envolvidos na emergência da técnica por trás da técnica. (Beavers, 2008, p. 128, tradução nossa).

Segundo Beavers (2008) uma revisão da história das técnicas da dança começa com Mabel Todd que, em seu livro *The Thinking body*, de 1937, escreveu sobre questões que estavam em pauta na época. Todd (1937, p. XIII, tradução nossa) diz que as ideias apresentadas em seu livro derivaram de “mais de trinta anos de experiência no ensino de economia corporal. Eles estão baseados no estudo simultâneo de física, mecânica, anatomia e fisiologia”. Conta que suas ideias empíricas foram reforçadas pelas observações de cientistas como Sherrington, Cannon e Crile “com sua ênfase nos princípios do equilíbrio de forças na economia corporal e na determinação da forma

pela função, como uma lei do desenvolvimento orgânico” (Todd, 1937, p. xiii, tradução nossa).

Beavers (2008, p. 128, tradução nossa) comenta que “se forma segue função, então como nós andamos, sentamos, corremos, pensamos, como fazemos as coisas, têm tudo a ver com nossa estrutura postural e possibilidades cinéticas”. Algo muito importante aconteceu: Todd “validou a sensação física, não forma visual ou conformidade lírica, como um motor primário e fonte da expressão física e forma no corpo” (Beavers, 2008, p. 128, tradução nossa). O autor coloca que a partir de então, houve uma imensa transformação da estética gradualmente sendo amparada por uma base técnica, que, pode-se dizer, surge em decorrência de pesquisas sobre o corpo, mais tarde conhecidas como parte de uma área de conhecimento – a Educação Somática. Essa base técnica abrange inúmeras práticas, métodos e processos que, segundo Beavers (2008), têm a relação corpo-mente<sup>2</sup> como foco principal e incluem *Ideokinesis*, técnica de *Release*, Consciência Cinética, Anatomia Experiencial e estudo do desenvolvimento humano propostos pelo *Body-Mind Centering* (BMC), técnica de Alexander, Feldenkrais, Movimento Autêntico, Contato-Improvisação, Yoga pós-moderna, entre outros.

Todo esse trabalho inclui aprender a trabalhar com o *feedback* corporal e auto-observação nos níveis sutis do sentir, perceber e fazer. [...] Todo esse trabalho está permitindo um reinvestimento na técnica porque fundamenta a técnica em um auto conhecimento muito mais profundo (Beavers, 2008, p. 128, 129, tradução nossa).

Dentre as práticas citadas por Beavers, escolhemos abordar o BMC como foco de análise neste artigo, devido ao estudo que estamos desenvolvendo sobre essa prática somática e também porque consideramos a metodologia de trabalho desenvolvida no BMC um ótimo exemplo de como trabalhar a partir do *feedback* corporal e da auto observação.

O BMC, assim como as outras práticas somáticas, propõe o estudo do corpo percebido em primeira pessoa. Cada um trabalha sobre seu próprio material: seu corpo e sua experiência. As diferenças entre as pessoas são valorizadas e a beleza da experimentação está em como cada um se apropria de cada proposta apresentada.

O BMC propõe o estudo da anatomia experiencial dos diferentes sistemas corporais – considerando a integração que existe entre eles – e o estudo do desenvolvimento

---

<sup>2</sup> Sobre a questão corpo-mente, concordamos com as ideias de Espinosa, como apresentadas por Damásio (2003), de que corpo e mente são aspectos da mesma substância.

humano. Uma das práticas propostas em cursos oferecidos pela *School for Body-Mind Centering* é a experimentação de movimentos a partir de determinado sistema corporal. A experimentação deve ser feita sem julgamentos. Nessas propostas, não há preocupação com a forma dos movimentos e sim com o aprofundamento da experiência. Esse aprofundamento da experiência corporal pode contribuir para o que Louppe denomina de “individualização do corpo e do gesto”, pois, a partir do momento em que se aprofunda na experiência da materialidade do próprio corpo, aspectos ligados às singularidades de cada indivíduo são potencializados. O BMC promove o refinamento da percepção do corpo, possibilita a repadronização de aspectos corporais que estão em desequilíbrio, pode ajudar a mobilizar e ressignificar memórias e conduzir a novas possibilidades de organização corporal. Ao explorarmos nossos processos perceptivos, podemos expandir nossas escolhas

Bonnie Bainbridge Cohen, criadora do BMC, considera que, ao observarmos o movimento do corpo, podemos observar o movimento da mente:

Nosso corpo se move como nossa mente se move. As qualidades de qualquer movimento são uma manifestação de como a mente está expressando através do corpo naquele momento. Mudanças nas qualidades de movimento indicam que a mente mudou o foco no corpo (Cohen, 2008, p.1, tradução nossa).

Cohen (2008) coloca que quando direcionamos nossa atenção para diferentes áreas do corpo e iniciamos o movimento a partir de uma determinada área, mudamos a qualidade dos movimentos. Assim, ao observarmos o movimento podemos observar a expressão da mente através do corpo. Dessa forma, o que Cohen denomina de ‘foco ativo’ no próprio corpo ou no movimento pode ser uma maneira de aprimorar a interpretação da informação sensorial, o que contribui para uma maior clareza nos processos perceptivos.

A fim de *perceber* claramente, nossa atenção, concentração, motivação ou desejo devem ativamente conduzir nosso foco para aquilo que estamos percebendo. A esse aspecto da percepção nós nomeamos ‘foco ativo’. Isso modela nossa interpretação da informação sensorial, e sem esse foco ativo nossa percepção permanece pobremente organizada (Cohen, 2008, p. 6, grifo nosso).

Essa proposta de trabalhar o refinamento da percepção corporal cria um rico

campo de investigação, que será bastante explorado pelos bailarinos a partir do século XX. Dentro desse contexto, desde seu surgimento, o BMC sempre esteve em constante diálogo com a dança. Cohen começou a frequentar aulas de dança com três anos de idade e nunca mais parou e, além disso, sempre trabalhou em estreita colaboração com pessoas da dança. Um exemplo importante dessa colaboração, é o trabalho realizado com as bailarinas Nancy Stark Smith e Lisa Nelson, desde 1979, que deu origem a diversos artigos publicados na revista *Contact Quarterly Dance Journal* entre 1980 e 1992 e que deu origem ao livro *Sensing, Feeling and Action*, de Bonnie Cohen. Nesse livro, Nancy Stark Smith – importante colaboradora de Steve Paxton em suas explorações iniciais do Contato-Improvisação –, em entrevista feita a Cohen, fala da importância e do impacto que o trabalho com o *BMC* teve para ela:

[...] eu me lembro como, quando estudei com você [Bonnie] pela primeira vez, uma surpreendente e súbita transformação em minha percepção aconteceu. Percebi que o esqueleto que estava sentindo era meu corpo. Eu tinha previamente internalizado a imagem do esqueleto como tinha visto numa página plana. Eu poderia dizer, 'Sim, há o fêmur e tenho um na minha perna'. Mas ir diretamente para o que estava na minha perna e perceber que era uma coisa viva e que todas as partes do meu corpo e que cada parte do meu corpo é acessível em algum modo experiencial é tão diferente. Ter esse tipo de relacionamento pessoal com o que está dentro do seu corpo é, penso eu, muito novo e extraordinário (Smith *in* Cohen, 2008, p. 11, tradução nossa)

O estudo da percepção e do *feedback* corporal ganha cada vez mais importância no âmbito da dança contemporânea. Como coloca Louppe (2012, p. 85) “[...] a dança empenha-se no advento de um corpo que não é dado previamente” e a dança passa a explorar uma rede sensorial que atravessa o movimento do bailarino. Passa-se a valorizar a exploração de corpos singulares, cada um com potencial para explorar diferentes partituras e com um imenso leque de possibilidades. Dessa forma, abre-se um campo de exploração de diferentes “tonalidades poéticas”<sup>3</sup>.

As aproximações com a dança moderna e com a educação somática podem ajudar no entendimento de diferentes aspectos da dança contemporânea, como buscamos mostrar ao longo deste artigo. Além disso, a proposta de integração da dança contemporânea com as práticas somáticas ainda tem muito a contribuir para a arte da dança no século XXI.

3 Termo usado por Louppe 2012, p. 85.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BEAVERS, Wendell. "Re-locating technique" in BALES, Melanie; NETTL-Fiol (Edits.). *The body eclectic: evolving practices in dance training*. Urbana and Chicado: Universitu of Illinois Press, 2008

CAVREL, Holly Elizabeth. *Dando corpo à história*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, 2008.

DAMÁSIO, Antônio. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

SUQUET, Annie. "O corpo dançante: um laboratório da percepção. In CORBIN, Alain; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.) *História do corpo: as mutações do olhar*. O séculoXX. Petrópolis: Editora Vozes, 2008

TODD, Mabel Elsworth. *The thinking body: a estudy of balancing forces of dynamic man*. New York: The Gestalt Journal Press, 1937.