

# **DOS FUNDAMENTOS BARTENIEFF AO CORPO MONSTRO: DIÁLOGOS ENTRE A PREPARAÇÃO TÉCNICA DO INTÉRPRETE E A CRIAÇÃO EM DANÇA**

Marcos Buiati (Universidade de Brasília – UnB)<sup>1</sup>

## **RESUMO**

Apresento aqui um relato de experiência do projeto “Os Fundamentos Bartenieff e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança”, realizado no Instituto Federal de Brasília de 2017 a 2019. A pesquisa se realizou em duas frentes: a primeira, consistiu no estudo e na análise dos fundamentos Bartenieff com posterior investigação das relações entre estes e as atividades de ensino-aprendizagem em dança; e a segunda frente, que se debruçou sobre a pesquisa de linguagem em dança, a partir de estudos que inter-relacionavam os fundamentos Bartenieff e a construção do corpo cênico. Foram investigadas as relações entre a preparação técnica do intérprete e a produção coreográfica em dança, a partir da articulação entre os princípios do método e a construção de um corpo cênico expressivo. A pesquisa produziu diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado. Ao fim do projeto, começou-se a delinear a construção da ideia de corpo monstro: uma metáfora que condensa a práxis do processo de pesquisa em torno de um procedimento de construção poética para o corpo na dança.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Bartenieff; Corpo; Monstro; Criação; Dança.

## **ABSTRACT**

I report here the experience of the project "The Bartenieff Fundamentals and its developments in teaching, choreographic composition and dance dramaturgy", carried out at the Federal Institute of Brasília from 2017 to 2019. The research was accomplished in two phases: the first, which consisted of the study and analysis of

---

<sup>1</sup> Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, sob orientação da Dr<sup>a</sup> Alice Stefânia Curi. Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás e Bacharel em Dança pela UNICAMP. Professor da área de dança do Instituto Federal de Brasília.

Bartenieff fundamentals with further investigation of the relationship between then and teaching-learning activities in dance; and the second phase, which focused on language research in dance, based on studies that interrelated the Bartenieff fundamentals and the construction of the scenic body. The relations between technical preparation of the interpreter and the choreographic production in dance were investigated, based on the articulation between the principles of the method and the construction of an expressive scenic body. The research produced several choreographic artistic products that were presented as a result. At the end of the project, the construction of the monster body idea began to be outlined: a metaphor that condenses the praxis of the research process around a poetic construction procedure for the body in dance.

### **KEYWORDS**

Bartenieff; Body; Monster; Creation; Dance.

### **Introdução**

Meu primeiro contato com os fundamentos Bartenieff se deu na graduação em dança na Universidade de Campinas (2004-2007), onde pude vivenciar as práticas e exercícios desse método de educação somática através de disciplinas e grupo de pesquisa coordenados pela professora Dra. Marisa Lambert, que é especialista nos mesmos. Após formado, continuei e aprofundei os estudos e vivências destes fundamentos, vindo a aplicá-los ao longo dos anos em trabalhos e projetos desenvolvidos em companhias de dança, *workshops*, oficinas e residências, além de instituições de ensino superior (como o Instituto Federal de Goiás e o Instituto Federal de Brasília). Assim, eles se tornaram a base da minha pesquisa em dança, seja na vertente docente ou da criação.

A partir de 2017, já como professor da área de dança do Instituto Federal de Brasília (IFB), passei a desenvolver de forma mais sistemática e organizada a pesquisa acerca desta abordagem de educação somática, pensando suas implicações na docência e na criação em dança. A partir do momento que ingresso no Instituto, organizo um núcleo de pesquisa e criação em dança — o Desaparecer — com alunos da licenciatura e artistas de Brasília, que passa a ser o lócus dos trabalhos de investigação teórico-práticos. Meu objetivo aqui é relatar a experiência do projeto de pesquisa “Os

Fundamentos Bartenieff e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança”, realizado com esse núcleo de criação, de 2017 a 2019<sup>2</sup>.

A pesquisa neste projeto se realizou em duas frentes intercambiáveis, ora separadas no tempo/espço, ora concomitantes: a primeira que consistiu no estudo e análise do método com posterior investigação das relações entre o mesmo e as atividades didático pedagógicas e de ensino aprendizagem em dança; e a segunda frente, que se debruçou sobre a pesquisa de linguagem em dança, a partir de estudos que inter-relacionavam os fundamentos Bartenieff e a construção do corpo cênico, dramaturgia e a composição coreográfica.

Além de insumos teórico-analíticos a pesquisa produziu também diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado ao longo do processo: duas performances realizadas no *campus* Brasília do IFB – *Estudos 1 e 2 para a casa de Astérion* (junho e novembro/2018); um espetáculo de dança produzido com o apoio do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal<sup>3</sup>, – *O fio de Minos* (abril/2019); e, por fim, uma performance síntese do projeto realizada também no *campus* Brasília – *O Monstro Colorido* (junho/2019).

Pretende-se assim com este artigo, relatar e analisar a experiência dessa pesquisa, a fim de sistematizar analiticamente o percurso de criação onde começou-se a delinear, ao fim do projeto, a construção da ideia de corpo monstro: uma metáfora que condensa a práxis do processo de pesquisa em torno de um procedimento de construção poética para o corpo na dança.

### **Os Fundamentos Bartenieff, a preparação técnica do intérprete e os diálogos com o ensino aprendizagem de dança**

Em sua frente 1, a pesquisa propunha inicialmente uma vivência do corpo como um todo expressivo pleno e organizado, a partir do estudo teórico-prático dos fundamentos Bartenieff, que integram o Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento. Segundo a pesquisadora Marisa Lambert (2010) esse sistema é “uma organização tridimensional das ferramentas de estudo do movimento desenvolvidas pelo

---

<sup>2</sup> O projeto foi cadastrado na Pró Reitoria de Pesquisa e Inovação do IFB, passando por todos os trâmites e validações institucionais.

<sup>3</sup> Após montagem e estreia, pelo mesmo apoio, o espetáculo foi apresentado em 3 regiões administrativas do Distrito Federal: Plano Piloto, Taguatinga e Ceilândia.

filósofo/coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958), em fusão com o material somático estruturado pela fisioterapeuta/bailarina Irmgard Bartenieff (1900-1982)” (p. 5).

Como parte desse amplo e complexo sistema de movimento, os fundamentos Bartenieff propõe o uso eficiente do sistema ósseo e muscular, sensibilizando os alicerces que efetivam a locomoção e o potencial integral expressivo, por meio do movimento, apoiando-se em princípios anatômicos e no desenvolvimento sensório motor. Nessa linha, propõe o (re)aprendizado e a (re)experimentação consciente de funções básicas da organização corporal (padrões neurológicos básicos) e o uso eficiente do sistema de musculatura profunda.

Alinhando-se a perspectiva da educação somática, que “é um campo teórico-prático composto de diferentes métodos cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como via de prevenção ou de transformação de desequilíbrios de uma pessoa” (BOLSANELLO, 2010, p. 18), os fundamentos Bartenieff são portanto, uma proposta de (re)organização integral do corpo/mente dos que têm contato com as suas práticas, no âmbito funcional e expressivo.

O método é estruturado por dez princípios de movimento, nove exercícios preparatórios (pré-básicos) e seis exercícios básicos (FERNANDES, 2002) e a partir daí, se desenvolve em sequências de movimentos mais complexas cujo foco é a integração com ações mais globais que privilegiam a particularidade expressiva individual. A abordagem pedagógica dialoga com a perspectiva somática de treinamento, uma vez que os exercícios são feitos individualmente no tempo e no ritmo respiratório de cada aluno.

São feitos exercícios na posição deitada uma vez que os padrões são versões para adultos dos movimentos dos bebês em seu primeiro ano de vida. As sequências subsequentes progridem para movimentos de sentar, engatinhar até levantar; iniciam-se então movimentos através do espaço pessoal do aluno até chegar ao espaço social do estúdio como um ambiente de colaboração ativo e vital. Quando utilizado como ferramenta para a construção da expressividade cênica (LAMBERT, 2010), propõe ao artista um entendimento do corpo como integridade psicomotora.

O estudo e a vivência do método desperta um estado de prontidão para o movimento, além de uma habilidade de estar alerta e presente, em contato consciente com seu próprio corpo, utilizando a tensão e o tônus ideal na execução dos movimentos. A partir dos fundamentos Bartenieff, pode-se trabalhar com a consciência corporal, a construção técnica-expressiva do corpo cênico e o estudo/análise do movimento,

buscando o (re)aprendizado e a (re)experimentação consciente de funções básicas de organização corporal.

Assim, o método tem como base princípios básicos determinantes do comportamento motor da espécie humana e se estrutura a partir do reconhecimento dos padrões neuromotores de base, passando por conceitos preparatórios e exercícios específicos para ativação dos suportes internos, organizados nos pré-fundamentos e fundamentos mencionados. A partir dessa noção integral de corpo, busca-se restituir ao sujeito o potencial pleno de mobilidade em seu meio ambiente, numa relação fluida, dinâmica e consciente entre corpo e espaço.

O método propõe que re-experimentar os processos do desenvolvimento neuromotor é reaprender a se mover através desses padrões, uma vez que com o crescimento vamos nos “esquecendo” fisicamente das organizações de base da nossa motricidade. A vida contemporânea, baseada na produtividade e no rendimento, com suas múltiplas solicitações e imposições corporais, acaba nos distanciando muitas vezes de um contato mais íntimo e desinteressado com nossa própria corporeidade. “Sobretudo num mundo tão entupido de apelos e de estímulos, o impulso de voltar-se preferencialmente para o que está fora dele é muito forte.” (BERTAZZO, 2002, p. 120).

Os dez princípios de movimento regem a proposta de maneira global, permeando todos os exercícios preparatórios e básicos. A pesquisadora Ciane Fernandes (2002, p. 52) discute pormenorizadamente cada um deles, em grau crescente de complexidade neuromuscular. São eles:

- (1) A Respiração e as Correntes de movimento;
- (2) O Suporte Muscular Interno;
- (3) A Dinâmica Postural;
- (4) As Organizações Corporais e os Padrões Neurológicos Básicos (PNB);
- (5) As Conexões Ósseas;
- (6) A transferência de Peso para a Locomoção;
- (7) A Iniciação e o Sequenciamento de Movimentos;
- (8) A Rotação Gradual;
- (9) A Expressividade para a Conexão Corporal e
- (10) A Intenção Espacial.

Já os nove exercícios preparatórios e os seis exercícios básicos, são ferramentas que nos convidam a retomar e (re)experimentar os esquemas corporais de base e juntos

compõe o que propriamente chamamos de *fundamentos corporais Bartenieff*. Trago aqui apenas a listagem de cada um desses exercícios uma vez que Fernandes (2002, p. 71) também os discute e os apresenta de maneira sistematizada, inclusive com orientações para sua execução e experimentação prática além de imagens ilustrativas da realização dos mesmos.

Os Exercícios Preparatórios são:

- (1) Respiração com Sonorização;
- (2) Vibração Homóloga com Som;
- (3) Irradiação Central;
- (4) Alongamento nas Três Dimensões com Som;
- (5) Pré-elevação da Coxa;
- (6) Elevação da Pélvis;
- (7) Balanço Homólogo dos Calcânhares em “I” ou em “X”;
- (8) Balanço Contralateral dos Calcânhares em “X” e
- (9) Caminhada lateral.

Já os Exercícios Básicos são:

- (1) flexão femoral;
- (2) deslocamento pélvico sagital;
- (3) deslocamento pélvico lateral;
- (4) mobilidade da metade do corpo;
- (5) queda diagonal dos joelhos e
- (6) círculo dos braços.

Os “seis básicos” de Bartenieff, como são conhecidos, têm sempre uma iniciação específica para sequência de uma ação que envolve o corpo todo e confirmam (reafirmam) funções motoras básicas, justamente por surgirem de relações estruturais da organicidade corporal. Algumas dessas relações estruturais são: relação cabeça-cóccix-calcânhar; relação metades superior-inferior; metades direita-esquerda e contralateralidade. Esses exercícios estão na base metodológica estrutural do que comumente viemos a entender como “aula de dança contemporânea”, ainda que muitos professores desse tipo de aula desconheçam as origens e bases dos mesmos fundadas em Bartenieff.

Ao longo do ano de 2017, o projeto de pesquisa realizado no IFB se debruçou então basicamente na vivência e experimentação desses exercícios e princípios junto ao núcleo de criação Desaparecer. Nessa fase, os encontros eram divididos em três partes:

a primeira com a vivência prática dos exercícios do método, focada na consciência corporal, concentração, sensibilização individual e coletiva; a segunda parte, mais dinâmica a partir de fluxos organizados em sequências e exercícios coreográficos, podendo ser denominada como uma aula de dança contemporânea; e, por fim, uma terceira parte com laboratórios de criação ancorados em improvisação e composição.

O começo dos encontros se dava sempre a partir dos exercícios em sua proposta original, aliando leituras, vivências individuais e coletivas, toques corporais, escutas compartilhadas, mergulhos somáticos, anatômicos e imagéticos. Nesse momento foram experimentados sistematicamente todos os exercícios pré-básicos e também os seis exercícios básicos dos fundamentos Bartenieff em uma escala cumulativa: começamos com o primeiro pré-básico (respiração com sonorização) e a cada novo encontro um novo exercício era incluído na sequência de realização, seguindo assim até o último exercício básico (círculo dos braços). Ao final, quando todo o ciclo de exercícios foi completado, tínhamos um fluxo de aquecimento/preparação inicial que durava em torno de 30 a 45 minutos.

Um outro foco do trabalho na frente 1 era observar como as práticas realizadas no âmbito do projeto de pesquisa retroalimentavam os processos didático-pedagógicos em dança, na minha atuação docente no IFB, e em que medida estes contribuíam para a melhora das ferramentas metodológicas e de ensino-aprendizagem de dança a partir das investigações realizadas. O aprofundamento da pesquisa com o núcleo Desaparecer refletiu-se diretamente nos resultados obtidos com alunos dos cursos em que atuo como docente, uma vez que este método está na base dos processos de ensino aprendizagem utilizados por mim em minhas aulas práticas de dança na educação básica (ensino médio) e no nível superior (licenciatura em dança).

A pesquisa contribuiu portanto no desenvolvimento do potencial expressivo dos participantes, contribuindo para a construção de sujeitos/corpos inteligentes, que conhecem a si mesmos, otimizam seus esforços, gastam menos energia para a execução de um movimento com mais funcionalidade e organização, além de se expressarem no mundo de maneira mais autônoma.

Portanto, além da consciência corporal a nível anatômico/estrutural, o estudo abarcou também a participação de realidades internas e contextuais, e aspectos subjetivos de condicionamento e organização do corpo. Assim, um sujeito/corpo inteligente, além de se conhecer em níveis funcionais, anatômicos e fisiológicos, se conhece e se entende também em níveis expressivos e subjetivos, com clareza de seus

potenciais e seus limites. Isso gera um trabalho de máximo funcionamento do corpo aliado a um envolvimento psicofísico único e pessoal.

### **Os Fundamentos Bartenieff, o corpo cênico e a literatura**

Em sua frente 2, a partir da vivência do método em seu estado mais original por assim dizer, a pesquisa se propôs também a investigar as relações de construção de um corpo cênico, fazendo pontes com a improvisação, composição coreográfica e dramaturgia em dança. Ao longo da minha trajetória como criador, constantemente me apoiei em obras literárias como mote para os processos de criação em dança. Assim, dois eixos de pesquisa se revelaram então mais presentes: a preparação técnico-expressiva do dançarino aliada à construção do corpo cênico a partir dos fundamentos Bartenieff e da dança contemporânea; e as relações de construção cênica em diálogo com a literatura.

Em meus trabalhos de criação mais recentes (espetáculos *Irene* — 2012) *Velejando Desertos Remotos* — 2014 e *Os Lugares Sem* — 2015), investiguei a construção da cena de dança a partir dessa inspiração em obras literárias. Estas obras, que serviram de referência para a continuação da pesquisa a partir de 2017 no projeto mencionado, foram construídas a partir dos universos fantásticos presentes no livro “*As cidades invisíveis*” de Italo Calvino (1990), escritor italiano.

Substratos temáticos que surgiram dessa pesquisa continuada acerca do livro de Calvino, mas que não foram abordados, aprofundados ou resolvidos nos espetáculos mencionados (por imposição do recorte da pesquisa no momento) foram sendo catalogados e tornaram-se possibilidades de continuidade da investigação e de criação de novas produções artísticas coreográficas. Alguns desses substratos temáticos foram: a noção de tempo, a finitude das coisas; a relação entre tempo e subjetividade, o que é perecível, o que pode continuar; como continuar, em que suportes, relações entre movimento e aspectos metafísicos, subjetivos, imaginários da produção de imagens em cena; além da recorrência da presença de corporeidades animais nos espetáculos que advinham da presença de certos bichos nos textos literários, como pássaros, hienas, leopardos dentre outros.

Assim, um dos objetivos da frente 2 foi também aprofundar as relações já iniciadas em trabalhos anteriores, entre a preparação corporal proposta (fundamentos Bartenieff) e a produção coreográfica em dança, em diálogo com a literatura. Essa fase

já se fazia presente desde 2017, mas começa a ganhar força a partir de 2018, uma vez que nesse momento já havíamos percorrido nas vivências todos os exercícios propostos originalmente pelo método.

Esta ponte dança/literatura é fonte da pesquisa de movimento que está pautada na busca de um corpo no máximo de suas potencialidades técnico-expressivas. A investigação gestual e coreográfica surge assim de ampla e profunda vivência prática que engloba preparação técnica, laboratórios de improvisação e criação.

A intersecção se dava então entre os fundamentos Bartenieff e a construção de um corpo cênico expressivo, com vistas ao desenvolvimento de uma prática corporal que resultaria em forte construção gestual-expressiva na cena, a partir da transposição cênica dos textos literários utilizados nas investigações.

Passo a partir desse momento, paralelo aos estudos práticos do método, a trabalhar com um conto do escritor argentino Jorge Luís Borges (2008): *A casa de Astérion*. O conto faz parte do livro *O Aleph*, de 1949, que é considerado pela crítica um dos pontos altos da ficção de Borges, e reúne em sua maioria peças literárias que “correspondem ao gênero fantástico” (BORGES, 2008, p. 97). No conto, Astérion, que é também o nome próprio do Minotauro, ser da mitologia grega que possui a cabeça de um touro sobre o corpo de um homem, é o personagem principal e narrador da história.

A partir do homem-touro de Borges, pude dar continuidade à pesquisa acerca da construção do corpo cênico e da composição em dança, que buscava, entre outras coisas, um lugar de hibridez, principalmente entre corporeidades animais e humanas. Alguns exemplos que aparecem em várias das cenas dessas obras buscam esse corpo intersticial, por exemplo, a partir da figura do gato, do pássaro, do elefante, da hiena, e de outros bichos e imagens presentes nos textos literários.

Nesses trabalhos, essa zona híbrida, gerada a partir da aproximação dos dançarinos com figuras de animais presentes nos textos, me interessava como mote de produção dramaturgicamente corporal e começou a se delinear então o esboço de um encontro entre o corpo do dançarino e um desejo de desfiguração (SANDER, 2006), no que tange à construção do gesto e da dramaturgia do corpo (CURI, 2013, 2015) em cena.

Com *Astérion* de Borges, pude então de maneira mais objetiva e intencional buscar uma possível dramaturgia corporal híbrida a partir dessa interface homem-animal. Começou nessa fase do trabalho um flerte com a estética do grotesco, da feiura, de um corpo contorcido, por vezes estranho, que se apresentava em cena via imagem ofertada pelo conto literário através de seu personagem principal, o Minotauro, mas que

se desdobrava e se potencializava a partir dos procedimentos de preparação técnico-expressiva embasados nos fundamentos Bartenieff.

É nesse ponto do projeto, durante o ano de 2018 e início de 2019, que a pesquisa produziu diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado: duas intervenções cênicas realizadas no campus Brasília do IFB – *Estudos 1 e 2 para a casa de Astérion* (junho e novembro/2018); um espetáculo de dança produzido com o apoio do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal – *O Fio de Minos* (abril/2019); e, por fim, uma performance-síntese do projeto realizada também no campus Brasília – *O Monstro Colorido* (junho/2019).

### **A emergência do corpo monstro**

Os princípios de movimento e exercícios técnicos de Bartenieff, que inicialmente eram estudados e vivenciados segundo orientações mais fiéis ao método, começaram a se metamorfosear, se transformar, se “monstruar” e a ser utilizados não só no momento de aquecimento/preparação mas também como propulsores nos momentos de improvisação e laboratórios de criação do espetáculo. Nesse momento, se intensificou a busca por uma espécie de corpo borrado, intersticial, híbrido, em termos de composição gestual, a partir do treinamento via fundamentos Bartenieff.

A busca por esse corpo-intersticial, um corpo monstruoso por assim dizer, que foi então se fazendo presente na minha trajetória artística, me remeteu a estudos realizados durante o meu mestrado que se ligavam à antropologia e à filosofia do corpo. Na pesquisa analisei a construção do corpo performado cenicamente em espaços rituais de religiões de matrizes africanas onde, nessas performances, havia necessariamente um processo de borramento de fronteiras motoras, gestuais, de gênero, simbólicas, típicas de uma visão ocidental de corpo/sujeito.

Assim, tentei demonstrar como o corpo nessas performances pode produzir novas possibilidades de subjetivação, a partir de uma experiência calcada na incorporação de um *ethos* afro-brasileiro, que cria fissuras de resistência e criação dentro das estruturas narrativas de condicionamento do ocidente. Passei assim por estudos em torno da história, filosofia e da antropologia do corpo e a base teórica que mais me influenciou à época foi a filosofia da diferença, especialmente a teoria rizomática de Deleuze e Guattari (1995) e suas implicações ético-estéticas no estudo das corporeidades.

Esse trabalho sobre as destabilizações éticas e estéticas nas performances e dramaturgias do corpo em um viés antropológico no candomblé me trouxe à investigação de uma teoria da monstruosidade na cultura (COHEN, 2000). De acordo com esses estudos (COURTINE, 2011; GIL, 2000; TUCHERMAN, 1999), o monstro habita sempre zonas fronteiriças, e seria uma espécie de catalisador que provoca, entre outras coisas, um borrar de fronteiras: culturais, estéticas e políticas. No processo de pesquisa do espetáculo *O Fio de Minos* (2019), a partir do conto de Borges cujo protagonista era o Minotauro, busquei então aprofundar teoricamente as relações dessa zona de fronteira do monstro com a criação.

A ideia de corpo monstro, que surge nesse momento, seria assim o resultado de uma convergência entre o treinamento a partir dos fundamentos Bartenieff, os monstros presentes na literatura, a experiência da prática artística a partir da investigação de uma gestualidade/corporeidade monstruosa, e as contribuições da teoria da monstruosidade na cultura em sua acepção histórico-filosófica-estética.

Após as produções artísticas que se desdobraram tanto do projeto de pesquisa cadastrado no IFB quanto do projeto de apoio cultural do Distrito Federal e também após o reencontro com as teorias do corpo e suas relações com a dramaturgia e a performance, ingresso em 2020 no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UnB, para continuação e aprofundamento das questões relatadas, agora a nível de doutorado.

Importante pontuar que espera-se que a ideia de corpo monstro, funcione como chave para uma potencialidade, no sentido de acionar os locais de potência corporal e não reforçar processos de abjeção do mesmo, comuns na história do corpo. A ideia da monstruosidade passa então historicamente pelo corpo e toda a sua sorte de variabilidades anatômicas, aquilo que se vê e se mostra, mas passa principalmente, na proposta de continuidade dessa pesquisa, por uma operação de subjetivação.

O corpo monstro mais do que um conceito, é aqui uma abordagem prático teórico metodológica para se pensar a pesquisa e a produção de linguagem em artes cênicas.

## REFERÊNCIAS CITADAS

BERTAZZO, Ivaldo. *Sobre as Qualidades do Movimento Humano*. In: VARELLA, D. BERTAZZO, I. JACQUES, P. **Maré: vida na favela**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

BOLSANELLO, Débora Pereira. **Em pleno corpo: Educação Somática, movimento e saúde.** 2ª ed. Curitiba, Juruá, 2010.

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph.** São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis.** São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: \_\_\_\_\_. et al. **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN/COURTINE/VIGARELLO. **História do corpo - vol. 3 - As mutações do olhar: o século XX.** Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

CURI, Alice Stefânia. **Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, 2013. Disponível em: <https://tinyurl.com/ycb2bvuv>. Acesso em maio/2020.

\_\_\_\_\_. **Corpos e Sentidos.** In: ALMEIDA, M. (Org). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos.** Brasília, Ed. IFB, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Rizoma. In: **Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia.** Volume 1. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** São Paulo: Annablume, 2002.

LAMBERT, Marisa Martins. **Expressividade Cênica pelo Fluxo Percepção/Ação: O Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança.** – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

SANDER, Jardel. **Camelos também Dançam.** Movimento corporal e processos de subjetivação contemporâneos: um olhar através da dança. Tese (doutorado). São Paulo, PUC, 2006.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros.** Lisboa: Vega, 1999.