

Por uma Dramaturgia do Corpo: Elementos do Teatro e da Dança na Vivência Corporal do Aluno/Intérprete

Sávio Jordan Azevedo de Luna

“Em cada época da história ocorre uma determinada predominância no tratamento objetivo ou simbólico dos elementos que compõem a Dança”
(ROBATTO, 1994:111).

Sabe-se que os estudos da expressão da arte estão vinculados estreitamente às teorias que os consideram como instrumento de comunicação emocional, linguagem das emoções, ou seja, a pesquisa vem, através do corpo dos artistas que se utilizam desses instrumentos de linguagem, possibilitando vivências que os aproximem de um diálogo emocional e interpessoal entre o ser e fazer.

O Teatro e a Dança cênica expressam o extracotidiano através de estados alterados de consciência, consistindo em uma linguagem não redutível a um discurso falado e, portanto, não dependente de um idioma para sua compreensão. Quando representa realidades emotivas, cognitivas, ideológicas, políticas ou espirituais o movimento faz de forma simbólica, procurando desconstruir os códigos gestuais pré-estabelecidos, buscando contextualizar a realidade cotidiana diante do efêmero, da abstração artística da obra, podendo, assim, alcançar uma significativa comunicação com expectadores de vários níveis de informação e das mais variadas culturas em um pensar reflexivo a respeito do próprio processo criativo em questão.

Essa capacidade que a dança e o teatro têm de fazer brotar no artista, uma expressividade genuinamente corporal, desde que o ser humano descreve-se por ele mesmo e através do movimento de seu corpo, é o principal objetivo que a disciplina *Expressão Corporal e Vocal* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte oferece aos alunos.

Através de uma sensação pré-determinada, procuramos produzir no aluno *outras* sensações e *outros* movimentos advindos da gestualidade cotidiana, gerando elementos

materiais e constituintes para uma possível dramaturgia corporal, cujas distorções derivadas de uma situação simples e habitual, servem, doravante, de material cênico desconstruídos pela fisicalidade, a partir da qual o meio de comunicação essencial e expressivo é o próprio corpo.

Dentro dessa perspectiva, apontamos a expressividade e a subjetividade como os pilares de sustentação do processo de consciência do corpo e de sua dramaturgia, buscando a inspiração necessária e indiscutível para um corpo que se caracterize e dialogue com o contexto contemporâneo em voga. Acreditamos ser a partir dessa busca que o processo de consciência, expressividade e subjetividade molda e forma as relações entre os sujeitos.

O encontro com outro é fundamental para o encontro consigo mesmo. Através do encontro com o outro nascem a subjetividade e a intersubjetividade. Nasce a consciência de si mesmo como diferente do outro. E na percepção dessa diferença, nasce também a percepção da semelhança, do que os aproxima (PINTO, 1989: p.82).

Dramaturgiar um corpo, se é que podemos classificar dessa forma, passa primeiramente pela sua sensibilização, pela sua conscientização. Porém, não objetivamente, no sentido de tratá-lo como um objeto disponibilizado para tal fim, mas, de colocá-lo em uma condição muito mais íntima de si mesmo. Pois, como se sabe, nós não o possuímos, somos ele mesmo e estamos encarnados, de certa maneira, em sua estrutura. O corpo é um canal com o mundo, isto é, ele é parte constituinte do nosso ser. De acordo com Fontanella (1995: p. 127), o artista e seu corpo confundem-se entre si ao fazer sua arte, pois,

O artista é excelente: ele sobressai. [...], ele é dele mesmo. Quando o pintor usa o pincel, ele usa o pincel. Não é verdade que ele usa o corpo, o braço, etc. Errado! Ele, artista, pintor, escultor, etc, usa o seu instrumento. E o corpo não é seu instrumento. Ele, ser concreto, usa um instrumento. Chega mesmo a se confundir com ele. Dá vida ao instrumento.

Historicamente, o homem desde o princípio da Era neolítica se relaciona com o mundo pelo corpo. Le Breton (2003: p. 20), nesse sentido ainda, nos afirma que a “relação

com o mundo era uma relação com o corpo”. Mas que tipo de relação tem o homem com o corpo? Uma hipótese dentre outras propõe que a relação corpo-pessoa deriva de uma relação de *posse ontológica*, ou seja, sou a pessoa que sou e constituída por meu corpo, “uma relação interna e particular que significa que, entre as condições que fazem com que eu seja a pessoa que sou, verifica-se que sou constituído deste corpo e não de outro” (MARZANO-PARISOLI, 2004: p. 12).

Em se tratando do corpo, é natural que sua condição nos remeta ao movimento, à fisicalidade. Assim, para interpretá-lo, é preciso saber que fazemos parte de um grupo de sistemas simbólicos que dependem dos usos físicos não-verbais do homem (LE BRETON, 2007). O conceito de símbolo, em sua origem grega, remete a “*symballo*” que é um “*sin*al de reconhecimento, formado pelas duas metades de um objeto quebrado que se reaproximam” (LALANDE apud FURLANETTO, 2003: p. 33). Desse modo, o símbolo é formado de partes separadas momentaneamente com intuito de tornar possível a transmissão de uma mensagem quando se encontrarem novamente. Nesse sentido, compreende-se que o símbolo passa em uma primeira impressão pelo território de uma ausência e de uma consciência, como nos diz Furlanetto (2003, p. 33):

Um símbolo para a Psicologia Analítica nos remete inicialmente à tensão existente entre o consciente e o inconsciente. Quando esses dois mundos momentaneamente se tocam, nos dirigem a outro patamar alargando, dessa maneira, o território da consciência.

Porém, é no corpo que os símbolos encontram significação. As significações que embasam a existência individual e coletiva nascem e se multiplicam pelo corpo. Ele é o centro da relação com o mundo, com o espaço e o tempo. É pela fisionomia singular do artista que a existência se constitui em corpo e o corpo em existência. “O ator abraça fisicamente o mundo, apoderando-se dele, humanizando-o e, sobretudo, transformando-o em universo familiar, compreensível e carregando de sentidos e de valores” (LE BRETON, 2007: p. 07). Para Jerome Bruner (1997: p. 116): “mesmo as explicações mais fortemente causais da condição humana não podem produzir significados plausíveis sem serem interpretadas à luz do mundo simbólico que constitui a cultura humana”. Assim, continua, Paulo Freire “o perigo encontra-se no risco de fazer desviar o eixo da procura dos temas

significativos para os homens mesmos, considerando assim os homens como objetos da procura.” (FREIRE, 2001: p. 37-38).

A vida humana é marcada pelo corpo e a compreensão do mundo passa pelas sensações e gestos. Através dele, o homem faz a ampliação de suas experiências. O que chamamos de Corporeidade, transcende o homem para além da razão. É pelo sensível, não mais experienciado pelo corpo e a alma em disjunção, mas, sobretudo, pela unidade, que se aprende e se apreende o mundo. Assim, quando o bailarino dança, tanto cenicamente quanto por livre vontade, ele dança por inteiro; quer dizer, pelo corpo. Fontanella (1995: p. 21), reforça tal idéia afirmando que: “O corpo não dança, a razão não dança. O homem dança. Há um embalo tão humano e racional quanto natural, quando o homem dança. Natureza em torno, som, convívio, alegria, ritmo, enlevo, existência, convivência.”.

Ao experienciar corporalmente o mundo, o sujeito vive plenamente, recebendo e dando, moldando e moldando-se, em trocas justas e reais, materializadas em uma prática que se inclui no social.

O que é preciso para ressignificá-lo? Conscientizá-lo! Como fazemos para colocá-lo na sua condição de existência? O que nos permitirá transformar a condição de corpo na condição de um corpo dramaturgico?

O primeiro passo a seguir é olhar para dentro de nós mesmos, sentir e escutar o que é peculiar e o que está ao redor, respeitar a si mesmo, nos sensibilizar. Iniciar um processo onde o corpo passa a ser a ponte para a tomada de consciência dele mesmo. Pois, para o Psicólogo Schilder (1980: p.77): “Não há fronteiras marcadas entre o mundo externo e o corpo”. Logo, dá-se início, desse modo, à conscientização, pois é ele (o corpo) o nosso referencial direto e real. Para a consciência de si mesmo, o caminho passa, primeiro, pela significação do corpo.

Um olhar para dentro de si, sentindo e escutando tudo que o rodeia, constitui um primeiro passo para a sensibilização de si no processo de tomada de consciência do corpo. Nesse processo, o próprio corpo assume-se como instrumento dessa tomada de consciência e, desse modo, opera-se a ressignificação do mesmo. A partir daí. É inevitável perceber, por exemplo, que, em um determinado momento, seu corpo está submetido e subjugado a práticas e vivências mecanicistas, voltadas, apenas, para o rendimento físico, desconsiderando a sensações e as percepções; ao trabalhar de forma consciente sobre o uso

excessivo de energia muscular quando em movimento, com mobilidade reduzida, em cada uma das partes do corpo que impedem que os impulsos interiores brotem até o exterior, etc. “Há que se ter, sobretudo, consciência de que há movimento interior, claramente perceptível, e que o movimento exterior é consequência deste” (AZEVEDO, 2004, p. 142). Abre-se, desse modo, a possibilidade, diante de si, de um novo caminho para a conscientização; ou seja, corpo sensibilizado e ressignificado... Corpo-sujeito! Corpo-sujeito... Corpo por inteiro, composto pela razão e o sensível!

Ora, se somos inteiros, completos, tanto da razão quanto do sensível, tanto do objetivo quanto do subjetivo, esse todo nos faculta, da mesma forma, legitimidade não apenas ao que se pensa, mas ao que se sente.

Nosso corpo somos nós. É nossa única realidade perceptível. Não se opõe a nossa inteligência, sentimentos, alma. Ele os inclui e dá-lhes abrigo. Por isso tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao ser inteiro... Pois corpo e espírito, psíquico e físico, e até a força e fraqueza, representam não a dualidade do ser, mas a unidade (BERTHERAT, 2001: p. 03).

A conscientização dá-se por experiências simplesmente vividas. A vivência quando experienciada leva-nos a um saber inteiro do Ser-Corpo, Ser-Mente e do Ser-Emocional. Por isso, afirma Josso: “nos identificamos com as nossas experiências, nos fixamos nelas”, para delas à consciência do corpo ao sujeito faça-se por assim dizer, como a um *instrumento vivencial*, primordial do processo (JOSSO, 2004: p. 41).

Nesse sentido, o ato de reconsiderar as experiências vividas dando uma possibilidade de tomada de consciência, faz-se na esfera do subjetivo, na própria idéia de subjetividade. Quanto a isso, esclarece-nos Josso (2004: p. 44),

esse modo de reconsiderar o que foi a experiência oferece a oportunidade de uma tomada de consciência do caráter necessariamente subjetivo e intencional de todo e qualquer ato de conhecimento, e do caráter eminentemente cultural dos conteúdos dessa subjetividade, bem como da própria idéia de subjetividade.

O corpo com a sua complexidade atrelada à sua corporeidade, leva-nos a uma certeza que “ir ao encontro de si, visa à descoberta e à compreensão de que viagem e viajante são apenas um” (JOSSO, 2004, p. 51). Assim, ressignificar o corpo, tomar consciência de si mesmo, leva à autoconscientização, pelo caminho, por meio do qual o corpo, que somos nós mesmos, inscreve-se em si mesmo como um corpo presente, inteiro e sensível; apto e pronto para um processo de dramaturgia de si mesmo.

Dramatugiá-lo implica extrair, fazer brotar o que há de expressivo nele mesmo. Buscar a expressividade, quer dizer relacioná-la à intuição. Intuir, para o artista, é se utilizar, de uma ferramenta importante na atividade expressiva que são os símbolos. De acordo com Langer (1980), sabemos que a expressão está intimamente ligada à intuição, esta última, sobretudo, fortalece o uso desses dois nomes: Bergson e Croce¹. Mesmo diante de todas as suas diferenças doutrinárias, em uma coisa eles concordavam: que a natureza da intuição não é intelectual.

A ‘atividade expressiva’ pela qual as impressões são ‘formadas e elaboradas’ e tornam-se acessíveis à intuição, acredito que seja o processo de feitura de símbolos elementares, pois os símbolos básicos do pensamento humano são imagens que ‘significam’ as impressões passadas que as geraram e também as futuras que irão exemplificar a mesma forma. [...] Nenhuma impressão humana é apenas um sinal do mundo exterior; ela sempre é *também* uma imagem em que são formuladas impressões possíveis, isto é, um símbolo para a concepção de *tal* experiência (LANGER, 1980: p. 390).

Langer acredita que o indistinguível entre *intuição* e *expressão* tem relação com o que Croce afirmou ao escrever: “O conhecimento intuitivo é conhecimento expressivo...”. Intuição ou representação são distinguidas como *forma* do que é sentido e sofrido, do fluxo ou da sensação, ou da matéria psíquica; e essa forma, essa tomada de posse, é expressão. Intuir é expressar e nada (nada mais, mas nada menos) além de expressar (Langer apud CROCE, 1980).

¹ Filósofos que priorizam nos seus postulados teóricos o papel da intuição no ato criativo.

Além da intuição, podemos relacionar, também, a criatividade ao expressivo do indivíduo. Pra Best (1996), não é só nas artes, ainda que não nos preocupemos principalmente com ela em detrimento de nossas concepções erradas, que podemos ser criativos, e sim, nas ciências, matemática e filosofia como em qualquer outro assunto.

Ainda para o autor, o conceito de criatividade está relacionado com a imaginação e a originalidade. “Para, além disso, a minha argumentação aplica-se, de igual modo, ao criador e ao espectador, uma vez que a imaginação é necessária para compreender um trabalho de imaginação” (BEST, 1996: p. 128).

Diante de tal pressuposto, podemos perceber a importância e a relação que a imaginação tem com a poética no teatro e na dança; e perceber que a criatividade carregada de expressão e imaginação, não nos é exclusiva; ou seja, para além das artes, como na dança, por exemplo, percebemos ainda mais a importância do momento, do instante criativo e poético advindo da expressão gestual do corpo e da imaginação em atividades distintas.

A expressão através do corpo refere-se ao aprendizado da exteriorização do conteúdo em ações significativas para o aluno/intérprete, encaminhadas criativamente, levando-se em conta o fato de que o homem não existe apenas para si mesmo, mas também para os demais, o que implica em processos de comunicação, interação e relações estabelecidas entre si e com o meio. A criatividade fornece ao indivíduo a oportunidade de escolher ou selecionar as ações que deseja realizar e desenvolver a partir de um tema, de uma ótica, de um objeto ou de um estímulo sonoro, com os quais os agentes possam entrar em uma relação criativa (STOKOE, 1990).

Em nossa experiência, procuramos vivenciar, em um primeiro momento, a expressividade para o corpo do aluno/intérprete que o levasse a criar uma dramaturgia desse corpo. Para isso, propomos um exercício de observação do corpo de um indivíduo qualquer que estivesse fora da sala de aula, no meio social (rua, ônibus, praia, mercado, praça etc.); em seguida, foi sugerido a escolha aleatoriamente de uma ação cotidiana que o mesmo estivesse a executar; depois, relacionar e aplicar a *sensação do medo* (escolhido aleatoriamente à pesquisa) para transformar um simples gesto do cotidiano em movimento significado, com um outro sentido subjetivo. Desconstruindo, inicialmente, um gesto com um determinado propósito em um movimento sequencial embebido de um sentido gerador

da transformação. Desse modo, o sentido subjetivo atrelado à criatividade alterou-se gerando novas emoções e novos gestos expressivos. Porém, ao se dançar, tal movimento, o sentido que havia sido alterado anteriormente, tornou-se ação; pois, no “movimento dançado o sentido torna-se ação” (GIL, 2004: p. 78). Portanto, verificou-se por assim dizer, a noção de *um* caminho na dramaturgia do corpo para o corpo cênico², derivado de um simples gesto cotidiano e uma sensação pré-estabelecida. Azevedo (2004: p. 142-143), enfatiza a importância da observação da gestualidade presente em si e nos outros para o vocabulário corporal, colocando tal ênfase da seguinte forma: “A observação, em si e nos outros, da gestualidade presente na vida, leva ao aprendizado da leitura corporal e, conseqüentemente, à possibilidade de criação em nível da linguagem do próprio instrumento corpóreo: uma alfabetização corporal”.

O caminho que a expressividade toma da experiência gestual para a dança propriamente dita, parte do princípio de que ela “liga-se estreitamente, não só ao desprendimento de estereótipos na movimentação, mas igualmente à aprendizagem de um novo código de trabalho” (AZEVEDO, 2004: p. 144).

Isso nos leva a crer que o gesto tem um valor subjetivo, em que o corpo cênico se utiliza do processo da construção dramática pelo poder da vivência corporal. Fontanella (1995: p. 56-58), enriquece a força do sentido subjetivo pela vivência constituída exclusivamente pelo gesto em detrimento da palavra da seguinte forma: “A vivência parece então estar preta de um sentido que as palavras não conseguem exprimir. [...] Os gestos têm sentidos”.

O conceito de sentido subjetivo surge, nesta pesquisa, para melhor esclarecer o que estamos a propor. Para isso, nos apoiaremos, por ora, em um dos autores mais conceituados da Psicologia contemporânea, Fernando González Rey. Segundo o autor:

Os sentidos subjetivos representam a unidade de emocional e do simbólico sobre uma definição produzida pela cultura (ou seja, os sentidos sempre se organizam sobre espaços simbolicamente existentes e significam, justamente, a possibilidade diferenciada da ação humana dentro de tais espaços) (GONZÁLEZ REY, 2007: p. 135-136).

² Aquele corpo preparado e pronto para a *performance* ou atuação cenicamente.

Ainda em acordo com González Rey (2007: p. 135), a “criatividade sempre representa uma possibilidade de produção de sentidos subjetivos diferentes que permitem ao sujeito desenvolver o sistema complexo da ação criativa”. Ou seja, “a criatividade é uma das expressões mais interessantes do subjetivo, expressa a capacidade humana para subverter o *dado*, condição essencial para o crescimento da humanidade” atesta o autor (GONZÁLEZ REY, 2007: p. 135).

As representações, os sentidos, as subjetivações são conceitos que se afloram e se transformam paulatinamente no experienciar do artista/aluno com o meio e a efemeridade que a arte proporciona. O corpo assume-se como uma via, um interlocutor no processo de criação de sentidos. Para Lima:

Assim como a pintura não é algo que se faz *sobre* a tela ou a escultura não é algo que se faz *sobre* a pedra, e sim determinadas pelas suas mídias, essa perspectiva anti-representativa enfatiza que a dança não se faz *sobre* o corpo, o que remeteria à idéia de uma dança que está fora (na idéia, no espírito) e que usaria o corpo como veículo de expressão. O corpo determina a dança. (LIMA, 2007: p. 74-75)

Pode-se constatar, por exemplo, que, tais transformações, mudanças, dos referenciais simbólicos e da subjetivação podem, também, ser causadas pelo afastamento direto do corpo de sua matéria, de sua própria constituição; ou seja,

a perda gradual do contato direto do corpo com a matéria nos leva a um espaço cheio de representações que já não contam com as referências concretas e seguras do mundo externo, levando à *desreferencialização* ou *desnaturalização* das experiências humanas (LIMA, 2007: p. 67).

Isso implica que, mesmo com tal afirmação, as significações, e tudo que as compõem, continuam, ainda, a serem catalisadas pelo corpo que produz e que é, em primeira instância, produtor do presente, ao invés de representar algo, veículo, como se costuma pensar. É no sentido subjetivo que são geradas as emoções como uma forma de expressão da experiência vivida, ou seja, o papel gerador das emoções é enfatizado pela

idéia de sentido subjetivo; logo, “a emoção é uma forma de expressão da pessoa diante de uma experiência vivida” (GONZÁLEZ REY, 2007: p. 139). Assim, quando se dança extrapola-se as emoções e o sentido subjetivo materializa-se pela ação; o ato de dançar objetiva e concretiza o sentido pela ação. Então, percebemos que o sentido da dança está na própria ação de dançar e não em outro lugar, nem nas teorias ou nas idéias ou nos sentimentos; pois, “a dança não *exprime* portanto o sentido, ela é o sentido porque é o movimento do sentido” (GIL, 2004: p. 79).

Todo esse sentido relacionado à expressividade que o ato de dançar ou interpretar traduz e o *incorpora* passa a ocupar um patamar mais alto na sua função, quando resulta dos movimentos dos corpos em detrimento da linguagem articulada ou falada, dependendo, de um modo geral, da função de comunicação do sentido verbal (GIL, 2004). Há nesse sentido, uma importância maior, e porque não dizer vital, da vivência corporal, do que é sentido no corpo, no que diz respeito ao expressivo; quer dizer, o canal do corpo, pelo movimento, assume-se como uma via poderosa, pois sabemos que

a teoria da expressão assume com frequência a forma modificada de uma exigência de que o artista seja capaz, de maneira vívida e concreta, de representar, pelo meio que escolheu, o sentimento interior, a qualidade subjetiva experimentada, de situações emocionais reais, recordadas ou imaginadas, que não podem ser transmitidas pela linguagem comum (OSBORNE, 1978, p. 215).

A noção de corpo cênico contemporâneo diante de uma dramaturgia caracteriza-se pela pesquisa e investigação do movimento, em um processo vivencial, lançando mão da experiência gestual/sensorial, rompendo e desconstruindo para criar de maneira que não se polarize o subjetivo (mente/sensação) do corpóreo objetivo (físico/corpo).

Percebemos que, o processo de aprendizagem incorporado pelos alunos/intérpretes nas experiências de sala de aula, por nós conduzidas, pressupõe uma relação com a construção da dramaturgia do corpo, tendo em vista à discussão da relação entre a conscientização e ressignificação do corpo, o gesto, o movimento, a expressividade e o todo o sentido subjetivo envolvido.

REFERÊNCIAS:

- AZEVEDO, S. M. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- BERTHERAT, T. *O Corpo tem suas Razões: Antiginástica e Consciência de Si*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BEST, D. *A Racionalidade do Sentimento*. Trad.: Maria Adosinda B. S. Cardoso Rocha. Lisboa, Edições ASA, 1996.
- BRUNER, J. *Atos de Significação*. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre, Artes Médicas, 1997.
- FONTANELLA, F. C. *O Corpo no Limiar da Subjetividade*. Piracicaba, Ed. Unimep, 1995.
- FREIRE, P. *Conscientização: Teoria e Prática da Libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo, Centauro, 2001.
- FURLANETTO, C. E. *Como Nasce um Professor? uma reflexão sobre o processo de individuação e formação*. São Paulo, Paulus, 2003.
- GIL, J. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- GONZÁLES REY, F. *Psicoterapia, Subjetividade e Pós-Modernidade: uma Aproximação Histórico-Cultural*. Trad. Guilherme Matias Gumucio. São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2007.
- IMBASSAÍ, M. H. “Conscientização Corporal: Sensibilidade e Consciência no Mundo Contemporâneo. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (Coords.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo, Cortez, 2003.
- JOSSO, M. *Experiências de Vida e Formação*. Trad. José Cláudio e Júlia Ferreira; adaptação à edição brasileira Maria Vianna. São Paulo, Cortez, 2004.
- LANGER, S. K. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LE BRETON, D. *A Sociologia do Corpo*. 2. ed. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis-RJ, Vozes, 2007.
- LE BRETON, D. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas- SP, Papirus, 2003.

- LIMA, D. *Corpo, Política e Discurso na Dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro, UniverCidade Ed., 2007.
- MARZANO-PARISOLI, M. M. *Pensar o Corpo*. Tradução: Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis-RJ, Vozes, 2004.
- OSBORNE, H. *Estética e Teoria da Arte: Uma Introdução Histórica*. Trad. Octavio Mendes Cajado. 3ª ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1978.
- PINTO, J. P. “A Guerra do Fogo: o Processo de Humanização”. In *Caderno de Geografia*, V.6, N. 8. Belo horizonte, 1989. p. 79-87.
- ROBATTO, L. *Dança em Processo: a Linguagem do Indizível*. Salvador-BA, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.
- SCHILDER, P. *A Imagem do Corpo: As Energias Construtivas da Psique*. Trad. Rosane Wertman. São Paulo, Martins Fontes, 1980.
- STOKOE, P; HARF, R. *Expressão Corporal na Pré-escola*. Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo, Summus, 1987.
- STOKOE, P. *Arte, Salud e Evocaciòn*. Buenos Aires, Editorial Uvimonitor, 1990.