

EXPLORANDO O SISTEMA ESQUELÉTICO: uma proposta metodológica¹

Siane Paula de Araújo²

RESUMO:

Apresento neste trabalho uma proposta metodológica baseada na relação entre princípios de técnicas somáticas e estudos de anatomia humana e os processos criativos em dança. Esta proposta está centrada em minhas experiências docentes e de pesquisa em que a compreensão do processo de *embodiment* se torna fundamental para o seu desenvolvimento. A proposta é desenvolvida em três fases distintas: em uma primeira instância, do sujeito com o seu corpo (atenção voltada para o seu interior) para, em seguida, começar a condução da percepção do sujeito com os outros (sujeitos) e com o seu meio como um todo (com o seu exterior). O processo criativo está presente em cada momento, guiando o movimento e entendendo a ação –

¹ A primeira versão desse trabalho foi apresentada em palestra e oficina no 11º Seminário Nacional Concepções Contemporâneas em Dança da UFMG, em 2014.

² Programa de Pós-Graduação em Artes; Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa, tornando possível a realização plena deste trabalho.

do corpo – também como percepção, nesse sentido, e a “corporalização” dos conceitos sobre o sistema esquelético como um ponto de partida, quando são acrescentados outros elementos, tais como a relação com uma música, uma poesia, uma pintura, dentre inúmeras outras possibilidades, formando um tripé entre o movimento, a poética e a criação. Tão logo, o trabalho segue um caminho respeitando o desenrolar de uma dança própria do sujeito dançante, a cada vez mais autônomo sobre seu corpo, e estabelecida pela conexão “corpoambiente” em trocas contínuas entre os meios interno e externo, transformando o corpo em sentidos múltiplos de movimento.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Sistema Esquelético. *Embodiment*. Processos Criativos.

ABSTRACT:

I present in this work a methodology based on the relationship between principles of somatic techniques and studies of human anatomy and creative processes in dance. This proposal focused on my teaching and research experience in the understanding of the embodiment process becomes critical to their development. The proposal is developed in three phases: in the first instance, the subject with your body (attention on the inside) to then start driving the perception of the subject with others (subjects) and you're your environment as a whole (with its exterior). The creative process is present at all times, guiding the movement that understanding the action – of the body - as well as perception, in this sense, and the “corporalization” the concepts on the skeletal system as a starting point, when added to other elements such as the relationship with a song, a poem, a painting, among many other possibilities, forming a tripod between movement, poetic and creation. As soon as the work follows a path respecting the conduct of the one own dance by a person dancing, the increasingly autonomous over his body,

and established by “bodyenvironment” connection in continuous exchanges between inside and outside middle, transforming the body in multiple senses of motion.

KEYWORDS: Dance. Skeletal System. Embodiment. Creative Processes.

INTRODUÇÃO

Apresento neste trabalho uma proposta metodológica que é fruto da minha experiência como bailarina-docente-pesquisadora em dança, em especial, durante minha atuação no Programa Arena da Cultura da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Assim como, enquanto resultado de meus estudos relacionados à minha pesquisa de tese de doutorado, desenvolvida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes EBA/UFMG).

Na pesquisa de tese, proponho a produção e a avaliação de um material didático multimídia destinado à disciplina *Anatomia para o Movimento*, do Curso de Licenciatura em Dança da mesma instituição, na qual também realizei acompanhamento docente em meu percurso de doutorado, durante dois semestres.

Nesse contexto, deparei-me explorando conteúdos relativos à Educação Somática e ao conceito de *embodiment*, cujo entendimento se faz como condição *sine qua non* para a compreensão do andamento deste trabalho. Estas relações são enfatizadas pela minha experiência também de estudo do sistema somático *Body Mind Centering* (BMC) – fundado por Bonie Bainbridge Cohen, nos Estados Unidos. Além disso, a Educação Somática é um dos eixos articuladores presentes no processo didático de ensino de dança nas aulas do Programa Arena da Cultura e da disciplina *Anatomia para o Movimento* na EBA/UFMG.

Dessa forma, desenvolvi uma proposta metodológica própria de ensino buscando atender a essas demandas, bem como, relacionando aos meus estudos na academia. Essa proposta que, portanto, tem como elemento central a ideia de que a experiência do corpo produz linguagem, ou seja, a forma como expressamos, nossa visão de mundo se dá por um processo não desarticulado do corpo, pelo contrário, nossos conceitos são/estão “corporalizados”³. Este é um caminho para a compreensão do conceito de *embodiment*, como proposto por Gibbs (2005).

Além disso, segundo o autor, uma das principais condições para se desenvolver este conceito se dá pelo corpo, e este em movimento, uma vez que, nas ideias de Lakoff e Johnson (2002), é por meio da experiência que desenvolvemos as nossas concepções. E esta experiência, a que os autores se referem, se volta ao corpo diretamente. O corpo é calcado como um estado sempre aberto de comunicação com o meio no qual interage constantemente gerando transformações. Nesse mesmo sentido, também se integra a proposta do BMC, como se confere nas palavras de Adriana Almeida Pees, co-diretora do Programa Brasileiro de Educador do Movimento Somático credenciado pela *School for Body-Mind Centering*:

A premissa de que o corpo e a mente estão conectados e os seus respectivos sistemas entrelaçados faz parte do BMC na área da Educação e Terapia Somática. Essa percepção, marco importante e inicial para qualquer trabalho corporal inteligente e sensível, leva-nos à visão de um corpo integral como forma interativa de expressão, em que há um fluxo contínuo de informações de dentro para fora e vice-versa. (PEES, 2010, p. 02)

³ O termo “corporalização” é utilizado no BMC como uma adaptação do conceito de *embodiment*. (PEES, 2010, p. 173)

1 A PROPOSTA METODOLÓGICA

A aplicação dessa proposta metodológica pode se dar sobre quaisquer temas relacionados aos sistemas anatômicos humanos. No entanto, a escolha do tema sobre o sistema esquelético ocorre como ponto de partida possível para o desenvolvimento da percepção corporal. Dessa forma, está enfatizada a relação entre o trabalho corporal específico para a sensibilização da percepção do sujeito sobre os seus ossos de acordo com os seguintes itens: forma, função, resiliência, textura, peso, volume, classificação anatômica e nomenclatura. Esse processo visa, portanto, a “incorporação” de conceitos, mas que só ocorrem em detrimento da prática/experiência do-no movimento. Dessa forma, os estímulos aplicados, sejam imagéticos, de auto-toque, massagem, auditivos ou de pressão, configuram caminhos imprescindíveis que despertam e compõem os instrumentos da prática.

O refinamento da proposta é guiado, inicialmente, pelos diferentes estímulos e conceitos que nortearão os próximos passos. O seu percurso didático possui três momentos distintos dados na relação, em uma primeira instância, do sujeito com o seu corpo (atenção voltada para o seu interior) para, em seguida, começar a condução da percepção do sujeito com os outros (sujeitos) e com o seu meio como um todo (com o seu exterior). É importante salientar que essa proposta prioriza a relação com o meio, enquanto espaço arquitetônico, paisagístico e sonoro, excluindo (em parte) a possibilidade de uma relação direta com outra pessoa neste segundo instante da aula. Essa relação com o outro, diretamente, se dará no terceiro momento, quando se está mais preche da experiência do eu-comigo-mesmo (*Self*).

Assim, o estabelecimento da descoberta de si mesmo e da relação com o espaço propicia o início da interação com o outro. Este “outro” aqui se dirigindo diretamente a outra pessoa, mas que não se restringe a ela, podendo se estender a um objeto ou a várias outras pessoas e coisas. O importante é saber lidar com

conceitos que, aparentemente estando apenas no plano abstrato, imaginário ou ainda “desencarnados”, se corporalizam: os conceitos irão se tornando corpo.

O processo criativo está presente em todo o momento, guiando o movimento e entendendo a ação – do corpo – também como percepção, nesse sentido, e a imaginação a partir dos conceitos iniciais sobre o sistema esquelético como abordados, mas que também podem ser acrescentados a outros elementos tais como a relação com uma música, uma poesia, uma pintura, um objeto lúdico (tecidos, bolas, arcos e outros), dentre inúmeras outras possibilidades, formando um tripé entre a técnica, a poética e a criação.

Sendo assim, o foco de trabalho dessa proposta integra o desenvolvimento de exercícios variados, o que também inclui processos criativos a partir de jogos de improvisação e a criação de células coreográficas, de maneira individual e/ou em grupo. A didática global de trabalho integra, portanto, estágios de complexidades progressivas por meio de práticas corporais organizadas em diferentes blocos.

O primeiro bloco está relacionado a exercícios que despertem a percepção do sujeito tanto de seu próprio corpo (por meio da escuta corporal – respiração, pulso, contração e relaxamento e toque ou massagem, alongamentos diversos, dentre outros); como através do seu meio (percepção deste corpo no espaço através do olhar, da escuta dos sons, das relações de memória, do mover articular sem deslocamento locomotor aparente e outros); como também com os outros corpos (estudo do corpo do outro, da percepção de energia, de centro de gravidade e eixo corporal e interatividade); e com o espaço em movimento (por meio de caminhadas ou corridas e pausas, orientações espaciais e outros princípios de deslocamento). O segundo bloco dá-se sobre os exercícios que desenvolvam práticas de outras técnicas de dança, como a dança contemporânea através de rolamentos, quedas, giros, saltos, diagonais, pequenas sequências de movi-

mento englobando distintas partes do corpo, dentre outros.

O terceiro sobre o que desenvolva a criatividade, por processos criativos distintos a partir de diferentes estímulos: música, texto, poesia, imagens, cores, texturas, formas, memórias. Tais processos que serão desenvolvidos pelo relacionamento entre distintas áreas artísticas a partir de jogos de improvisação provindos dos conhecimentos trabalhados ao longo da(s) aula(s), como pela apropriação de conteúdos de repertório corporal, mas tendo esse princípio como ponto de partida, permitindo, assim, a experimentação de outras possibilidades de movimento. No último bloco, exercícios que estejam relacionados ao fruir estético, ou seja, de apreciação artística: por meio da observação atenta da apresentação de trabalho dos outros grupos (em sala) ou artistas (via vídeos ou visita a espetáculos).

Ainda que o processo seja abrangente, é importante salientar que o objetivo principal é despertar a sensibilização e a percepção corporal, bem como o interesse e as possibilidades criativas para o movimento. Além disso, não se pode desconsiderar o foco de trabalho sobre o sistema esquelético com exercícios de alinhamento, automassagem e pressão do corpo ao chão ou objeto adequado (como bolas de massagem ou balões), visando a percepção de si mesmo e o despertar para o movimento.

Nessa perspectiva, são fundamentais as práticas de reconhecimento do espaço e da percepção do seu esqueleto, no ambiente, sentindo os apoios dos ossos na caminhada, no rolamento, na impulsão dos braços e mãos, e de outras partes do corpo no espaço, aliados à sua orientação espacial (tridimensional), interatividade e exploração rítmica e de movimento. Em se tratando dos momentos de prática em duplas, sugere-se, por exemplo, a observação e o toque visando o (re)conhecimento do seu corpo a partir do corpo do outro, bem como para o desenvolvimento de uma dança, a partir da percepção e intensão do meio interior ao corpo para o exterior (outro). Outra questão a ser considerada refere-se à apresentação de um elemento como estímulo à

poética corporal, tal como uma pintura, uma poesia, um desenho ou um vídeo, por exemplo. Agregado aos demais estímulos e orientações iniciais, é que se dará início ao momento de introdução à criação de uma pequena célula coreográfica, por exemplo, a partir do estímulo poético/externo.

2 EXPLORANDO O SISTEMA ESQUELÉTICO

Segundo Dangelo e Fattini (2007) o corpo humano é formado, em termos de graus de unidades, por células, tecidos, órgãos e sistemas. Sendo assim, a célula é a menor unidade, que forma os tecidos, estes constituem os órgãos, que constituem os sistemas e estes em conjunto formam o corpo humano.

Para os autores, na anatomia humana clássica, são doze sistemas⁴ que formam o corpo: o digestório; tegumentar; respiratório; genital; endócrino; linfático; sanguíneo; sensorial; nervoso; muscular; articular e esquelético. Este último é constituído por peças rijas, os ossos, que articulados formam o esqueleto humano. A função dos ossos está relacionada à forma do corpo, locomoção (é um sistema de alavancas), proteção, sustentação e produção das células do sangue.

O sistema esquelético está subdividido em esqueleto axial (a estrutura “eixo” do corpo, mais central) composto pelo crânio, coluna vertebral e costelas; e esqueleto apendicular (estrutura mais adjacente), composto por membros superiores e inferiores. Além disso, tem-se o cingulo superior – também chamado de cintura torácica – que abrange os ossos da escápula e da clavícula e o cingulo inferior – também chamado de cintura pélvica

⁴ Vale ressaltar ainda que o método de BMC possui outra subdivisão do corpo constituindo outros sistemas. São eles: “órgãos do sistema digestivo, linfático, urinário, respiratório, reprodutivo, circulatório e vocal, sendo que cada um deles pode ser trabalhado de maneira integrada ao sistema músculo esquelético”. (VELLOSO, 2013, p. 169)

– que abrange os ossos do quadril (ílio e ísquio).⁵

A relação entre esqueleto axial e apendicular é fundamental para o desenvolvimento do primeiro estágio do processo: a percepção do eu-comigo-mesmo (*Self*), neste caso, entendido como o “eixo”, ou seja, de mesmo valor semântico ao “axial”. Nesse sentido, é possível entender a ideia da subdivisão anatômica tomada como o que “mais ocorre” para transpor seus conhecimentos. Em outras palavras, o esqueleto axial assim o é uma vez que os movimentos, que mais acontecem, têm como base esta estrutura esquelética. Ela é, portanto, o apoio para que o esqueleto apendicular se descoloque em torno deste eixo.

No entanto, se mudarmos esta lógica anatômica, por exemplo, se os ossos do esqueleto apendicular, como os ossos da mão, ou os ossos do pé ao se tornarem o apoio – ou a base – fixando uma dessas estruturas ao chão, a situação se altera. O corpo, então, é movido em torno desse esqueleto que passa a ser o seu “eixo” (axial) e as demais regiões, incluindo a coluna e os ossos do crânio, é que irão se “pendular”, ou melhor, irão se mover em torno desse novo eixo.

Esse exercício pode também retrabalhar a noção de *Self*, por proporcionar novas percepções sobre o corpo estimulando novas possibilidades de estudo e exploração de movimento. A dinâmica estabilidade-mobilidade do sistema esquelético pode ser notada sobre a percepção e ação do corpo, bem como para exercitar a relação entre seus ambientes interno e externo. Assim, ao se dirigir a atenção para o “eixo”, ou apoio de movimen-

⁵ Segundo o método BMC “o esqueleto axial subdivide-se em: o osso occipital e a coluna vertebral até o sacro. [...] Na segunda classificação, o esqueleto apendicular, estão inclusos: o hioide, a mandíbula, a cintura escapular, a cintura pélvica, os ossos dos membros superiores e inferiores. Na sua subdivisão estão inclusos somente os ossos do crânio e faciais, com exceção dos ossos: occipital e cóccix.” (PEES, 2010, p. 195)

to, uma atenção mais aflorada para o centro do próprio corpo é acionada evidenciando a sua relação com o interior.

Da mesma forma, porém em outro sentido, quando a atenção está dirigida às extremidades do corpo em movimento, estabelece-se um diálogo com a percepção do ambiente externo. É nesse trânsito “interior-exterior” que o corpo se comunica com o mundo, interagindo de maneira recíproca ao mesmo tempo que a sua experiência está voltada ao movimento e ao desenvolvimento do *Self*.

Segundo o comentário de Cohen, citado por Pees (2010, p. 195): “se movemos o nosso esqueleto axial no espaço, nós nos movemos no espaço. Quando o nosso esqueleto axial está quieto, nós estamos quietos”. Dessa informação se infere que, quando se pensa ou intenciona mover o esqueleto axial, haverá ou o deslocamento, ou a condução do esqueleto apendicular ao movimento. Por seu turno, quando o esqueleto axial é inibido ao movimento, mesmo ao se deslocar o esqueleto apendicular segundo suas possibilidades articulares, o corpo não sairá do lugar. No entanto, se somente pendularmos o esqueleto axial, o deslocamento também não ocorre, ele necessita da ação do esqueleto apendicular. Assim, ainda que a atenção “interior-exterior” esteja acionada, o movimento, ou a mudança de localização do corpo no espaço, se dá em decorrência da harmonia entre os esqueletos sobre determinada intencionalidade do gesto.

Além disso, tem-se ainda a relação entre os esqueletos que também direcionam o alinhamento esquelético sobre a percepção do corpo no espaço, desenvolvendo nossa verticalidade. Os ossos do esqueleto apendicular dos membros inferiores (ossos do pé, tíbia, fíbula, patela e fêmur), além dos ossos do quadril que formam a cintura pélvica, distribuem e sustentam o peso do corpo, tracionando uma força ao chão contra a gravidade. Nessa base firmada entre os dois lados do corpo, pelos membros inferiores, o esqueleto axial se traciona sob duas extremidades: o crânio e o cóccix. Estes esqueletos estabelecem uma relação

de forças em dois vetores – de cima e de baixo – em sentidos opostos, desenvolvendo, assim, a “propulsão do corpo no espaço”. (PEES, 2010, p. 196).

Nessa proposta metodológica, o que deve ser pretendido, portanto, não é instrumentalizar o aluno em termos da aula de anatomia tradicional, nem tão pouco oferecer um curso básico de anatomia humana. O intuito é, em um primeiro momento, despertar a percepção do sujeito sobre a o seu próprio corpo por meio de determinados estímulos que também ativam os sistemas de propriocepção e exterocepção⁶ neural sobre outros sistemas. A partir disso, e com ênfase nesse critério, dispõe-se a encetar a produção de imagens mentais do seu próprio corpo, exteriorizando o processo em movimento.

Uma vez estimulados, sem dicotomia, corpo e mente, pode-se dar início ao processo de criação. Este que está permeado, como já dito, por jogos de improvisação, utilizando diversos instrumentos. Após esta parte mais experimental do movimento, inicia-se o processo de criação coreográfica, compondo sequências ou não (quando o processo se fixa na improvisação).

3 DANÇA E PROCESSOS CRIATIVOS

Quando percebemos e fazemos uso consciente de nossa ação, esta se prolonga no espaço circundante, apoiada por um centro estável e passamos a utilizar conscientemente a dinâmica de iniciar o movimento, com o foco nos ossos cranianos e faciais para criar movimento no espaço. (PEES, 2010, p. 194)

⁶ Segundo Bear et al. (2010, p. 438): “a propriocepção é uma palavra derivada do latim *proprius* (próprio de si mesmo) + *(re)ception* (recepção) que informa como o nosso corpo se posiciona e se move no espaço”, da mesma forma está a exterocepção (fora de si mesmo + recepção) que detecta estímulos sensoriais de fora do corpo. Juntos eles formam “os componentes do sistema sensorial somático que é especializado na ‘sensação corporal’”.

A parte metodológica relativa ao processo criativo, de maneira mais específica, pode ser alicerçada em poemas. Como exemplo, este trabalho propõe o desenvolvimento do processo criativo a partir da mais recente obra de Olga Valeska “Entre” (2015, não publicado), uma vez que seus poemas clamam pelo corpo, mais especificamente, pelo ambiente que adentro corpo, como é o caso do esqueleto humano.

Nosso corpo possui camadas de tecidos, cujo tecido ósseo está numa região mais profunda a partir de um corte transversal do corpo, isso significa que são estruturas não visualizáveis a olho nu. No entanto, a partir do estudo dos procedimentos somáticos e de referências imagéticas (como fotos, vídeos, desenhos e protótipos), cada qual pode tomar para si sobre o que seria o possível esqueleto, além do desenvolvimento da sua própria referência corporal. Nesse sentido, o procedimento adotado no processo criativo levará em conta essa experiência a fim de propor uma próxima, ainda mais subjetiva.

Além disso, as poesias de Olga possuem ritmo interno e seus sentidos metafóricos podem transbordar as possibilidades de movimento e de dança. Cada frase lida deverá, portanto, ser interpretada corporalmente, buscando sempre dialogar com os conteúdos trabalhados na primeira parte do processo. Os objetos também entram como elementos extras, com o objetivo de aumentar a complexidade interpretativa dos poemas, bem como, de exploração e criação de movimento em prol do desenvolvimento do intérprete/criador. A poesia Assombros, a seguir, apresenta-se enquanto um possível estímulo ao desenvolvimento dessas relações entre corpo, poética e movimento:

ASSOMBROS
(Olga Valeska)

Em meio ao pó
um grão de destino

a beira do abismo

Escuta absoluta
no silêncio
das formas do mundo

As raízes crescem
em ruídos
intraduzíveis

Sons e gestos
coreografados
em corpos invisíveis

E o mundo se desfaz
numa única lágrima
(em chamas)

A poetisa Olga Valeska também é bailarina e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, líder do Grupo de Pesquisa COMTE (Corpo, Movimento e Tecnologia: Núcleo de Poéticas do Corpo) pela mesma instituição. Mestre e doutora em Estudos Literários pela FALE/UFMG, é autora do livro *Mundos e mutações* (2010) de poemas e imagens fractais e está lançando seu segundo livro: “ENTRE”, que ressalta os sentidos que infiltram ao corpo. Seu trabalho poético, portanto, reflete a circularidade formada pela relação recíproca “corpo-escrita” que tece sua obra. Nesse mesmo sentido, está a ideia do processo criativo desta proposta, buscando produzir também “textos-dança”, a partir do estímulo verbal dado, a fim de se explorar a poética corporal em sua essência.

Assim, parte-se da semiótica peirceana,⁷ para buscar compreender esse processo sendo, em uma primeira instância, os sentidos atribuídos ao som das frases ou estrofes do poema que irão se configurando em corpo a medida que geram uma “metáfora corporal”, ou seja, uma abstração imagética de movimento é gerada a partir do trabalho corporal desenvolvido na primeira parte. A próxima fase, em uma dimensão semiótica do caso, refere-se à identificação do sentido icônico apreendido pelo movimento, integrando uma segunda instância, indicial, presentificada no gesto. E a terceira, sendo corporificada neste diálogo de forma melhor estabelecida, com a prática e o desenvolvimento criativo e experimental.

Na parte seguinte, projetos coreográficos podem ser estipulados, com o propósito de gerar um conteúdo de composição mais específico a ser apresentado. Este que levará em conta, portanto, o tempo de duração do trabalho, o público alvo e o grau de entrosamento e desenvolvimento dos participantes ao longo do processo.

CONCLUSÃO

A percepção como “ação”, a presença como meta e o corpo como mediador desse processo, estes são pilares importantes a serem considerados ao longo do desenvolvimento da proposta. Assim, espera-se que a ansiedade pela “quantidade de movimento” seja transferida para a cautela de se pensar em produzir “qualidade de movimento”. Um movimento, portanto, total, ou seja, de corpo e mente integrados, buscando novas possibilidades (e por que não qualidades?) a partir do processo de *embodiment* dos conceitos que irão se tornando corpo ao longo das

⁷ A semiótica de Charles S. Peirce está baseada na tricotomia objeto, signo e interpretante gerando diferentes tipos de signos: icônicos, indiciais e simbólicos. (PEIRCE, 2008)

experiências conquistadas.

Tão logo, o trabalho segue um caminho, respeitando o desenrolar de uma dança própria do sujeito dançante, a cada vez mais autônomo sobre seu corpo, e estabelecida pela conexão “corpoambiente”, em trocas contínuas entre os meios interno e externo, transformando o corpo em sentidos poéticos de movimento.

REFERÊNCIAS

BEAR, Mark F.; CONNORS, Barry W.; PARADISO, Michael A. *Neurociências: desvelando o sistema nervoso*. Coordenação de tradução: Carla Dalmaz. 3. ed. Reimpressão. Porto Alegre: Art-med, 2010.

DANGELO, Jose Geraldo; FATTINI, Carlo Américo. *Anatomia humana sistêmica e segmentar*. 3. ed. São Paulo: Atheneu, 2007.

GIBBS, Raymond. *Embodiment and cognitive science*. New York: Cambridge, 2005.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Coordenação de tradução: Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

PEES, Adriana Almeida. *Body-Mind Centering® e o sentido do movimento em (des)equilíbrio: princípios e técnicas elementares, na criação em dança, pela poética nas linhas dançantes de Paul Klee*. 2010. 327 f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Unicamp, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000784257>>. Acesso em: 13 out. 2014.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VELLOSO, Marila. *Body-Mind Centering® e os sistemas corporais: uma possibilidade de integração no ensino da dança*. In: BOLSANELLO, Debora Pereira. (Org.). *Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde*. 2ª ed. Curitiba: Juruá Psicologia, 2013. p. 165-174.