

Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea

Lígia Losada Tourinho*
Eusébio Lôbo da Silva**

Introdução

Abordar o tema “estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea” implica em antes de tudo compreender a função do intérprete de dança contemporânea na contemporaneidade.

Partimos do ponto de vista de que o que denominamos hoje de dança contemporânea sofreu determinante influência dos estudos de Delsarte e Dalcroze. Isto porque entendemos que o que se denomina dança pós-moderna não exclui os fundamentos da dança moderna, muito pelo contrário, inclui e amplia possibilidades expressivas da arte do movimento. Delsarte - importante teórico do movimento que se dedicou à observação do corpo humano a fim de compreender a relação entre a linguagem gestual humana e seus possíveis significados emocionais - estabelece em seus estudos o *Princípio da Correspondência*, partindo da idéia de que para todo movimento existe uma intenção correspondente. Desenvolveu também a *Lei da Trindade*, derivada da trindade Pai-Filho-Espírito Santo, estabelecendo uma outra trindade: vida-alma-espírito (sensações-sentimentos-pensamentos). Dalcroze era compositor e professor de música. Percebendo a falta de mecanismos técnicos para a compreensão do delstismo, por parte de seus alunos, desenvolveu um sistema de preparação muscular e rítmica denominado Eurritmia. Os estudos destes pesquisadores, de certa forma, estabeleceram bases filosóficas e subsídios técnicos para a dança moderna e mais à frente o que chamamos de dança pós-moderna.

A dança moderna tinha como um dos seus princípios romper com a formalidade do balé clássico e resgatar o sentido emotivo do movimento. Os precursores da dança moderna, tanto na escola americana quanto na alemã - Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shaw, Rudolf Von Laban, Mary Wigman, dentre outros -, aplicavam os princípios de Delsarte e Dalcroze. Havia, nesta fase, uma preocupação não apenas com os aspectos formais do movimento, mas dava-se também uma atenção especial a sua respectiva intencionalidade. O bailarino passou a ser compreendido não apenas como um hábil executor de movimentos codificados; a interpretação e expressão durante a execução dos movimentos de dança ganharam importância. Contudo, as

* Professora Mestre do Depto. de Arte Corporal da UFRJ. Doutoranda - Instituto de Artes da Unicamp. Integrante do Grupo de Pesquisa “O Popular e a cena” - Cnpq; ligia.tourinho@gmail.com

** Professor Doutor Livre Docente - Instituto de Artes - Unicamp. Coordenador do Grupo de Pesquisa “O Popular e a cena” - Cnpq; lobo@unicamp.br

escolas modernas ainda formalizavam suas expressões artísticas através de codificações dos movimentos. Em outras palavras, a dança moderna nasce contestando a limitação de um sistema codificado, porém não superou esta forma de sistematização, ao criar seus próprios códigos. Isto fica claro tanto na primeira geração citada, quanto na segunda – Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm, dentre outros. As grandes técnicas da dança moderna surgiram durante os processos de construção dos espetáculos marcados por uma necessidade de individualidade de expressão (talvez a exceção seja Laban, uma vez que propõe um sistema ao invés de uma técnica. Em outras palavras, não propõe um movimento, mas o uso de ferramentas e princípios para atingir o movimento e sua respectiva intencionalidade). As técnicas modernas surgiram para estruturar caminhos pedagógicos de incorporação dos movimentos codificados para os espetáculos criados.

Com o início da dança pós-moderna – dança esta que considera que qualquer movimento pode ser material para dança, qualquer corpo pode dançar, qualquer procedimento pode ser um instrumento válido para a composição – assume-se uma maneira libertadora de lidar com a formatação na dança. Todas as possibilidades expressivas tornam-se material para a dança; assim a dança assume uma atitude transdisciplinar, abrindo espaço para diversas possibilidades de atuação e podendo interagir com qualquer área de conhecimento. O intérprete da dança ganha nova característica e novas designações – intérprete criador, ator/dançarino, ator/bailarino, etc. O coreógrafo assume uma função que podemos chamar de compositor, ou orquestrador do material criado. O processo ganha mais relevância do que o produto e a idéia de técnica acaba se construindo ao longo da própria construção cênica. Quebra-se a fronteira dicotômica entre técnica e poética.

Paralelamente ao desenvolvimento da dança pós-moderna – suas idéias e princípios – percebemos uma intensa reflexão sobre o fenômeno corpo em todas as áreas do conhecimento, inclusive nas outras áreas das artes cênicas, o que definitivamente interfere na maneira como o intérprete contemporâneo se relaciona com seu próprio corpo e fazer artístico. Na sociedade, em geral, fala-se de um resgate do corpo, estar em forma e com saúde. Desenvolvem-se “manuais de receitas” sobre o ideal de como se viver bem: – Não fume! Não beba! Trabalhe o corpo! No entanto ficam as dúvidas: que trabalho corporal? Que prática corporal? Percebemos que as diferentes práticas e locais para se cuidar do corpo se multiplicam pelos quarteirões. Kofes (1989) questiona o porquê de tantos lugares delimitados, escolas até para se ensinar a trabalhar e liberar o corpo. O corpo não teria uma linguagem própria? Para ela, existem dois discursos sobre corpo: DISCIPLINAR, que impõe uma postura diante do trabalho, educação, socialização; e ANTIDISCIPLINAR, que envolve a idéia de liberação e soltura do corpo, principalmente, por meio da expressão corporal e das artes cênicas. Ela acredita ainda que se deva evitar o discurso de como o corpo deve ser.

O discurso disciplinar impõe uma série de regras e modelos que reverberam pela sociedade como receitas causais do bem estar, o cuidar do corpo de forma disciplinar não pensa no corpo integralmente, pensa em partes. Podemos exemplificar através da metodologia de en-

sino do *Ballet*, que aborda o corpo de modo disciplinar. O cuidar do corpo e ter saúde de forma disciplinar relaciona-se a entrar em uma forma estabelecida a partir de exercícios modeladores.

Bertherat (1986) questiona o que é estar em forma e em um padrão de beleza e saúde. Qual é esta forma que tanto se busca? Afirma que para modificarmos nosso corpo é preciso conhecê-lo, respeitá-lo, escutá-lo, responder às suas exigências para modificar a imagem que se tem dele mesmo e chegar a uma aproximação do seu real, ou seja, o corpo que se é, ou o corpo próprio, e descobrir que este é dinâmico, diferente de um lugar estável e estabelecido. O corpo é um sistema inserido em um outro sistema, que é o planeta em que vivemos. Portanto sofre variações constantes influenciadas pelo movimento interno da terra e em relação aos demais planeta. Ele também possui suas próprias estações, necessidades relativas ao dia e à noite, é influenciado tanto pela pulsação do coração, quanto pelos movimentos de rotação da Terra, pelo movimento dos astros, pelas estações do ano, enfim, pelo ritmo biológico. O corpo possui uma sintaxe própria e cada indivíduo necessita conhecer a sua, para através dela proporcionar melhorias e transformações ao próprio corpo.

O homem não se resume a um corpo fisiológico, pois não podemos definir um cadáver como tal; tampouco é apenas espírito, visto que um espectro não é um ser humano. O homem é corpo que se expressa e está em relação ao mundo. Neste prisma entende-se o corpo humano dentro de uma ordem dialética indivisível: matéria, vida e espírito. Conseqüentemente, torna-se indispensável para a classificação de ser humano esta unidade indivisível em três ordens, instituindo neste entendimento, uma abordagem CORPO-MENTE-ESPÍRITO.¹ Um indivíduo não apenas pensa ou está em seu corpo: ele é seu *corpo próprio* - “um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio”.² Podemos nos reportar à *Lei da trindade* de Del-sarte, apresentada no início desta reflexão.

Acreditamos que discutir o que é o fenômeno corpo e seu papel na sociedade torna-se fundamental para esta reflexão, pois o trabalho do intérprete de dança contemporânea se dá em seu próprio corpo, vivido, que desenvolve, elabora e transmite seu ofício, enfim, sua Arte. Levantamos a hipótese de que o fenômeno da concepção coreográfica passa pela discussão sobre o que vem a significar o fenômeno “corpo” e a maneira como cada um lida com seu corpo próprio pode determinar as fronteiras e extensões do trabalho artístico em si.

Ao iniciarmos um trabalho artístico, passamos por nós mesmos, e a maneira como lidamos com nosso objeto³ de trabalho, nosso *corpo próprio*⁴, determina resultantes em nossa Arte. Podemos lidar de maneira disciplinar, entendendo-o como mecanismo através do qual executamos uma idéia: como uma “máquina” através da qual nossas idéias se concretizam, impondo-lhe formas e linguagens. Ou podemos entendê-lo como agente do trabalho artístico, como parte integrante da *Gestalt* ser humano, CORPO-MENTE-ESPÍRITO, partindo de uma abordagem libertadora. Acreditamos que considerar a hipótese do corpo ser sujeito executante do trabalho do intérprete contemporâneo seja uma maneira mais adequada para desenvolver a discussão que estamos propondo, entendendo-o de maneira complexa e ampla.

¹ OLIVIER, Giovanina Gomes Freitas. *Um Olhar Sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade*. 1999. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação Física, Unicamp, Campinas, 1999.

² *Ibid.*, p. 212.

³ Entende-se este termo como objeto de uma pesquisa, no caso, a pesquisa de concepção coreográfica, significando algo que possibilite sua criação.

⁴ Conceito desenvolvido por Merleau-Ponty (1999). Para este autor o homem não está ou tem um corpo, ele é o seu próprio corpo.

A fenomenologia como diretriz metodológica para se pensar a dança

Mônica Dantas (1999) em seu trabalho “Dança – O Enigma do Movimento” aponta o estudo da fenomenologia desenvolvido por Merleau-Ponty como uma possível diretriz metodológica para se pensar a dança. Merleau-Ponty mostra que os fenômenos artísticos não podem ser analisados sob uma lógica formal ou puramente científica, pois são fenômenos que possuem uma lógica própria. A fenomenologia se preocupa em descrever os fenômenos e não em analisá-los ou explicá-los. Para Dantas “a dança é como ela se mostra: não há subtexto, não há historinha para contar além do que está sendo dito/ mostrado/ contado pelo corpo de quem dança, através dos seus movimentos”.⁵ O conhecimento em dança se constrói fundado na experiência, na indivisibilidade do sujeito executante.

Estudo do movimento um novo paradigma para a práxis corporal

Identificamos no discurso atual sobre o desenvolvimento técnico do bailarino contemporâneo o fato de não se trabalhar o conceito de técnica desvinculado da idéia de poética. Neste sentido, o trabalho do intérprete contemporâneo não se limita a explorar tecnicamente apenas alguns aspectos do movimento, mas implica em estudar profundamente o movimento em todos os seus aspectos. O estudo do movimento passa, assim, também pela idéia de autoconhecimento. Reforçando as idéias apresentadas no estudo da fenomenologia, de que a dança é como se mostra e não como se pensa mostrar, acrescentamos a idéia de que tudo no universo está em movimento, tudo no universo é como se mostra. O corpo vivo significa movimento. Estudar o movimento implica em ampliar o repertório individual e conhecer possibilidades expressivas.

Refletiremos agora sobre aspectos e princípios que acreditamos ser necessários para a aplicação de um trabalho corporal dentro das idéias apresentadas. Reconhecemos a importância de refletir acerca de elementos pertinentes a uma prática corporal voltada para o desenvolvimento do conceito de corporeidade apresentado. Preparar-se para a cena não se resume apenas a ampliar o condicionamento físico - as valências físicas -, a fazer crescer a capacidade respiratória, a massa muscular e o alongamento. A preparação corporal implica em estimular toda a corporeidade para um trabalho artístico e, conseqüentemente, abordar os aspectos fisiológicos, emocionais e energéticos do ser humano. Ainda, implica em auxiliar o intérprete a compreender, de forma mais ampla, que todos esses aspectos agem em comunhão durante a cena. Não desejamos com isso diminuir a importância de se desenvolverem os aspectos anatômicos e fisiológicos, porém gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que estes não exercem supremacia sobre os demais e que devemos, em uma prática corporal voltada para a cena, dentro de uma idéia antidisciplinar, encontrar mecanismos que abordem toda a corporeidade de maneira íntegra e equilibrada.

⁵ DANTAS, Monica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999, p.9.

O ser humano é singular, dotado de uma estrutura orgânica ímpar. O desenvolvimento positivo e integrado de cada indivíduo segue no sentido de reconhecer e valorizar sua singularidade. Esse desenvolvimento é favorecido nos primeiros anos de vida de acordo com as características de cada época. A familiarização das sensações permite que o indivíduo esteja apto a se preservar e se respeitar como identidade durante o processo de adaptação ao meio externo. Este processo se desenvolve por toda a vida, podendo ser facilitado e dificultado por diversos fatores: idade, traumas, intervenções pedagógicas ou terapêuticas, doenças etc.

Laban (1978) pontua, em seus estudos de movimento, que cada movimento possui aspectos tangíveis e intangíveis. O aspecto tangível seria o gesto e seu sentido utilitário. Já o intangível contém todo o significado especial para a pessoa que pratica o ato, trazendo, implícitos, sua singularidade e seu sentido próprio de viver - o que sustenta nossa identidade durante toda a nossa vida.

O desenvolvimento das habilidades corpóreas para a cena contemporânea não engloba um modelo pré-estabelecido. O reconhecimento e a aceitação das limitações corporais significa diferenciação e amadurecimento, não permitindo um pensamento de exclusão. O desenvolvimento dos movimentos sob a perspectiva de seu significado tangível pode ser motivo de realização, quando estão em concordância com o aspecto intangível. Porém, quando desenvolvidos sem relação com estes aspectos, podem se transformar em uma agressão corporal séria. Segundo Tavares (2003), é fundamental estarmos conectados com nossas sensações, possibilitando que nossa percepção nos seja familiar a ponto de se tornar referência em nosso processo de diferenciação no mundo, e possibilitando ainda que tenhamos consciência sobre o que sentimos no corpo, quando nos movimentamos ou agimos em uma determinada direção. O processo de desenvolvimento corporal é inerente a todo percurso existencial do ser humano. “Toda a intervenção tem significados diferentes em cada época e para cada indivíduo”.⁶Neste sentido podemos eleger alguns princípios que regem uma abordagem corporal dentro do contexto apresentado.

1. A impossibilidade de se prever com exatidão a dimensão de uma proposta, seu efeito em cada pessoa a curto ou a longo prazo. Trabalhar com essa subjetividade exige que o profissional esteja realmente consciente da complexidade de seu ofício, a fim de que possa atuar sem enveredar por caminhos lineares – reducionistas – e até mesmo prejudiciais às manifestações da singularidade dos participantes. As práticas corporais implicam em modificações na identidade e naquela imagem das pessoas e interferem, ainda, no padrão de postura significativa, a qual, também, influencia na estrutura psicológica do indivíduo.
2. A modificação corporal que resulta de percepções e movimentos provindos de uma intervenção profissional significativa indica novas possibilidades na existência das pessoas, amplia suas possibilidades (percepções e movimentos), proporcionando inovadoras alternativas para o indivíduo durante o processo de vida.

⁶TAVARES, Maria da Consolação G. Cunha F. *Imagem Corporal: conceito e desenvolvimento*. Barueri: Manole, 2003. p.120.

3. O profissional que irá aplicar uma atividade com este intuito deve, primeiramente, aceitar seu corpo, mantendo contato com sensações corporais - consciente dos significados destas no cotidiano, de forma a garantir sua identidade e possuir uma estrutura bastante flexível em suas ações. As manifestações corporais, suas ou dos outros, não são consideradas “defeitos ou qualidades”, mas características de pessoas que têm conseqüências. Jamais serão essas, completamente, explicadas.

Uma abordagem fenomenológica para ser significativa tem de resultar da incorporação de uma atitude fenomenológica em relação à vida, ou melhor dizendo, uma posição de reconhecimento e valorização da existência em si (o corpo tem características), e não uma busca compulsiva de homogeneizarmos a existência partindo de valores da “ordem social” (o corpo tem defeitos e qualidades).⁷

4. As expectativas sobre o trabalho desenvolvido devem seguir no sentido de que o profissional acredite na importância da realização daquilo que ele propõe. O conhecimento sobre os aspectos afetivos, fisiológicos e sociais é de fundamental importância e, além disso, pré-requisito para uma proposta que se encaminhe neste sentido, porém de nada valem se não são associados a esta crença sobre a relevância da proposta.
5. As circunstâncias do trabalho - privacidade e a duração necessária - também são elementos que comprometem o sucesso de uma proposta, pois constroem um ambiente propício para que as possibilidades de continência e contingência do corpo se ampliem.
6. Cada palavra e gesto possuem um afeto. “Falar é uma forma de nos movimentarmos. Falamos com nosso corpo o que inclui nossas emoções, nossos desejos”.⁸ O trabalho corporal deve seguir no sentido de validar esse afeto, integrando-o ao contexto existencial do indivíduo. Este tipo de labor implica evolução para o indivíduo em desenvolvimento e para o próprio profissional, com a consciência de que o foco está nas necessidades do primeiro.

Considerações finais: novo paradigma intérprete criador e coreógrafo compositor

Ao longo desta reflexão verificamos que não há mais separação entre os conceitos de técnica e poética e que a idéia de preparação para o intérprete de dança contemporânea incorpora estes dois aspectos em uníssono. A separação ocorre geralmente por cunho didático, incorporado ao processo de criação. Neste sentido, Silva (1993), ao argumentar sobre o desenvolvimento técnico, lança luz a este campo, defendendo a idéia de que a técnica é um processo de descobertas: “crescer é aprender e descobrir como se aprende só cada um pode

⁷ *Ibid.*, p.124.

⁸ *Ibid.*, p.127.

fazê-lo”.⁹ O intérprete hoje possui participação ativa e criativa em sua preparação. Podemos também estabelecer um paralelo com a função do intérprete de dança contemporânea nos dias de hoje, que não está apenas sustentada na interpretação e repetição de movimentos, mas também na criação. Assim o intérprete adquire uma nova função, a de intérprete-criador.

A idéia de preparação atual não parte mais de uma linguagem que o bailarino deva dominar para dançar. O conceito de *estudo do movimento* desenvolvido na atualidade coloca o bailarino contemporâneo dentro de um outro paradigma. Antes a técnica era uma imposição, hoje é um instrumento de autoconhecimento. Hoje não é preciso incorporar códigos rígidos e preestabelecidos, mas recriá-los, dançar com o corpo que se tem, com seu *corpo próprio*, e não com o corpo que se imagina ter. Não se precisa de um corpo formatado dentro de uma estética específica, mas um corpo disponível - energia e vida conduzidas para um processo de criatividade e expressão.

Mônica Dantas (1999) desenvolve uma sensível reflexão sobre o conceito de técnica da dança na contemporaneidade partindo do conceito de *Techné*, em grego - ofício, habilidade, arte. Aristóteles considera que este conceito parte das experiências individuais para a experiência coletiva, da experimentação livre ao ensinamento - saber-como (experimental), saber-por que (conhecimento das causas), saber-fazer (criativo-poético) -, e a técnica se torna um conhecimento ensinável. Para Dantas (1999) este saber-fazer em dança diz respeito ao corpo. A matéria-prima da dança é o movimento e “a técnica é uma maneira de realizar os movimentos e organizá-los segundos as intenções formativas de quem dança”.¹⁰

A autora acredita que o aprendizado pode resultar de estruturas coletivas, a partir da observação de movimentos de determinados grupos, a partir de experiências individuais, mas que de alguma maneira as técnicas estão relacionadas às experiências dos indivíduos em sociedade. Não podemos separar os conceitos de seus contextos. Porém as técnicas da cena contemporânea, apesar de se reportarem aos contextos cotidianos, são uma segunda cultura de movimento. As técnicas da cena possuem uma energia extra, um recorte sobre o homem e suas circunstâncias, neste contexto, são entendidas como extracotidianas. “As técnicas extracotidianas são o cotidiano do corpo dançante porque quem dança está sempre se valendo delas, incorporando-as”.¹¹

Sendo assim, o conceito de preparação para a dança contemporânea adquiriu ao longo dos tempos características mais livres e complexas, funcionando hoje dentro de uma roupagem pós-moderna, permitindo ao intérprete expressar sua individualidade em processos coletivos, ímpares, e colocando a preparação a serviço daquilo que é dito em cena - inscrito no espaço-tempo.

Bibliografia

- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.
- BARTENIEFF, I.; LEWIS, D. *Body Movement*. New Tourk: Gordon and Breach, 1980.

⁹ SILVA, Eusébio Lôbo da. *Método Integral da Dança: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno*. 1993. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 1993, p.3.

¹⁰ DANTAS, Monica. *Op Cit*, p.31.

¹¹ *Ibid.*, p.41.

- BARTENIEFF, I.; DAVIS, M. Effort. *Shape Analysis of Movement: the Unit of Approaches to Movement and Personality*. New York: Gordon and Breach, 1980.
- BARTENIEFF, I.; DAVIS, M.; FORRESTINE, P. *Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching*. New York: Dance Nutrition Bureau, Inc., 1973.
- BERTHERAT, T. *As Estações do Corpo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1986.
- BERTHERAT, T.; BERNSTEIN, C. *O Corpo Tem Suas Razões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- CASCIERO, Tomas. *Laban Movement Studies and Actor Training: an Experiential and Theoretical Course for training Actors in Physical Awareness and Expressivity*. 1998 (Ph. D. – Arts and Humanities) - Theater Department, Towson University, Towson, 1998.
- CORDEIRO, A. *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no Método Laban*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 1998.
- CORDEIRO, HOMBURGER e CAVALCANTI, C. *Método Laban: Nível Básico*. São Paulo: Ed. Laban Art, 1989.
- DANTAS, Monica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- FERNANDES, Ciane. *Esculturas Líquidas: a pré-expressividade e a Forma Fluida na Dança Educativa pós-moderna*. *Cadernos Cedex*, dança educação, Campinas, Editora da Unicamp, n.53, 2001.
- _____. *O Corpo em Movimento: o “Sistema Laban” / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- LABAN, Rudolf von. *O Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- _____. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone Editora LTDA, 1990.
- _____. *Choreutics*. London: MacDonald and Evans, 1966.
- LABAN, Rudolf von; LAURENCE, F. Effort. *Economy of Human Movement*. London: MacDonald and Evans, 1974.
- _____. *A Life for Dance: reminiscences*. London: MacDonald and Evans, 1975.
- _____. *A Vision of Dynamic Space*. London and Philadelphia: The Falmer Press, 1984.
- LOPES, Joana. *Pega Teatro*. São Paulo: Papirus, 1989.
- _____. *Coreodramaturgia: a dramaturgia do Movimento. Primeiro caderno pedagógico*. Departamento de Artes Corporais/ Unicamp, 1998.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- OLIVIER, Giovanina Gomes Freitas. *Um Olhar sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade*. 1999. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação Física, Unicamp, Campinas, 1999.
- PRESTON, D.V. *A Handbook for Modern Education Dance*. London: MacDonald and Evans, 1963.
- _____. *An Introduction to Kinetography Laban*. London: MacDonald and Evans, 1966.
- _____. *Dancing and Dance Theory*. Kent: Scorpion Press, 1979.
- _____. *Point of Departure: the dancer's space*. London: Mac Donald and Evans, 1980.
- _____. *Dance Is a Language, Isn't it?* London: Laban Center for Movement and Dance, 1987.
- _____. *Dance Words*: compiled by Valerie Preston-Dunlop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
- _____. *Rudolf Laban: Extraordinary Life*. London: Dance Books Ltd, 1998.
- RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. 2001. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes/ UNICAMP, Campinas, 2001.
- SCHILDER, Paul. *A Imagem do Corpo: as energias constitutivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SILVA, Eusébio Lôbo da. *Método Integral da Dança: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno*. 1993. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 1993.
- _____. Comentários sobre o estudo da "Corêutica". *Caderno de Pós-Graduação da Unicamp*, Campinas, v. 6, 2002.
- _____. Comentários sobre o estudo da Eukinéutica. *Caderno de Pós-Graduação da Unicamp*, Campinas, v. 7, 2004, Inédito.
- SIQUEIRA, Adilson Roberto. *Busca e Retomada: um processo de treinamento para a construção da personagem pelo ator-dançarino*. 2000. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, 2000.
- SOARES, Marília Vieira. *Técnica Energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo*. 2000. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 2000.
- TAVARES, Maria da Consolação G. C. F. *Imagem Corporal: conceito e desenvolvimento*. Barueri: Manole, 2003.
- VIANNA, Klaus; CARVALHO, M. A. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.