

BERÊ FUHRO SOUTO: PILATES E PALAVRA COREOGRAFADA

Miriam Brockmann Guimarães[1]
Débora Souto Allemand[2]

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir estratégias de composição coreográfica utilizadas pela diretora Berê em espetáculos do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto. Abordam-se os caminhos que a diretora percorreu para preparar suas intérprete-criadoras, dentre eles a técnica de Pilates e a respiração, e o uso de voz e de palavra coreografada. A pesquisa é baseada no método da cartografia, pois a pesquisadora está imbricada com o objeto estudado. São utilizados como instrumentos metodológicos, entrevistas com as intérprete-criadoras do grupo, bem como o TCC da coautora deste trabalho. Percebe-se que a diretora tinha uma vivência muito sensível com suas bailarinas, agregando democraticamente diferentes pessoas em suas composições.
Palavras-chave: Estratégias de composição; Palavra coreografada; Pilates.

BERÊ FUHRO SOUTO: PILATES AND CHOREOGRAPHED WORD

Abstract: The present work have as objective to discuss strategies of choreographic composition used by the director Berê in spectacles of the Contemporary Center Berê Fuhro Souto. The ways that the director took to prepare her interpreter-creators, among them the pilates technique and breathing and use of the voice and choreographed word. The research is based on the cartography method, because the researcher is involved with the object studied. Are used as methodological tools interviews with group interpreter-creators, as well as the final work university graduate of the coauthor of this research. We realized that the director had a very sensitive experience with her dancers, democratically adding different people in her compositions.
Keywords: Choreographic strategies; Choreographed word; Pilates.

Este trabalho trata das estratégias de composição coreográfica utilizadas pela diretora Berê junto ao Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto. Aborda, assim, o uso da técnica de pilates aliada à respiração e criação a partir da voz e da palavra. Este artigo é parte do Trabalho de Conclusão de Curso da primeira autora, apresentado ao Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas

[1] Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pelotas. Atua nas áreas da dança, teatro e cinema.
[2] Professora de dança no município de Pelotas/RS. Graduada em Arquitetura e Urbanismo e Licenciada em Dança pela UFPel, Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela UFPel. Trabalha com aproximações entre dança e espaços urbanos.

GUIMARÃES, Miriam Brockmann; ALLEMAND, Débora Souto. Berê Fuhro Souto: pilates e palavra coreografada. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.113-125, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> 30 de março de 2019.



em março de 2018[3], com a orientação da segunda autora deste texto. Além de orientadora do trabalho, Débora foi intérprete-criadora do grupo tratado no artigo, trazendo informações a partir de sua prática como bailarina[4].

Embora o TCC tenha sido recortado para analisar as estratégias de composição no espetáculo *Tempos Brancos: Uma Poética Sobre a Memória*, a pesquisa abarcou a forma de trabalho em toda a carreira da professora. Isto se deu especialmente pela metodologia das entrevistas abertas que possibilitaram às três entrevistadas, sensibilizadas com a recente morte da diretora Berê[5], um acesso às suas memórias em relação com o grupo Centro Contemporâneo. Assim, este artigo tem como objetivo discutir sobre a estratégia de composição a partir do pilates e da chamada palavra coreografada, denominação dada por Berê para seu trabalho de criação.

A metodologia do trabalho se deu com base no método da cartografia (ROLNIK, 2006; DELEUZE e GUATTARI, 1995), permitindo a aproximação da pesquisadora com as entrevistadas, imbricando pesquisadora e objeto de pesquisa e proporcionando afetos entre as envolvidas. Além das entrevistas, utilizou-se como instrumento para esta pesquisa o TCC "A dança e a cidade: diálogos sobre o espaço urbano e a criação artística", produzido por Débora Allemand em 2014[6], e, especialmente, a entrevista com Berê Fuhro Souto disponibilizada em anexo no TCC.

[3] GUIMARÃES, Miriam Brockmann. Tempos Brancos: rememorando estratégias de composição coreográfica. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

[4] Estas informações constam no texto original do TCC em forma de depoimentos da orientadora do trabalho.

[5] Berê Fuhro Souto faleceu na data de 21 de março de 2017 e as entrevistas foram realizadas em outubro do mesmo ano.

[6] ALLEMAND, Débora Souto. A dança e a cidade: diálogos sobre o espaço urbano e a criação artística. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal de Pelotas, 2014.



Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto: didática e percepção de mundo

O grupo foi criado em 1990, em Pelotas/RS, e até 2016 obteve diversas formações de intérpretes-criadoras[7]. As técnicas de preparação corporal se baseavam na dança contemporânea, no teatro e na dança-teatro. E os trabalhos, normalmente, eram apresentados em locais diferentes dos tradicionais – na rua, em prédios históricos da cidade, etc. -, o que proporcionava diferentes relações com os espectadores (PALAVRA COREOGRAFADA, 2018).

O grupo fazia aulas de contato-improvisação, alongamento, força, pilates e estratégias de consciência corporal, como alavancas e respiração. Além disso, utilizava estratégias de confiança entre as integrantes do grupo e trabalhava com técnica de voz para "buscar movimento através das palavras" (BERÊ in ALLEMAND, 2014, p. 143). O mote principal de criação do grupo eram letras, palavras e textos.

Berê lutava pela profissionalização da dança, portanto nenhuma das intérpretes-criadoras pagava mensalidade pelo trabalho da professora. Todas as tarefas eram divididas entre as integrantes. Débora, por exemplo, organizava a parte de produção, sistematizando projetos junto com a diretora. Também criou o site Palavra Coreografada[8], organizando os materiais coreográficos da diretora, como uma forma de contribuir com a parte histórica (GUIMARÃES, 2018).

A professora dizia que todos poderiam ser bailarinos (ALLEMAND, 2014). Para ela, todos eram capazes, o que atraia uma diversidade corporal enorme, com pessoas que nunca tinham dançado: adultos, crianças, gordos, gente com trajetória no balé clássico, enfim, um infinito de diferenças. Cris conta que, para Berê, pouco importava de onde vinha e como esse bailarino se apresentava diante da vida em relação à dança (in GUIMARÃES, 2018, p. 168): "O que encantava a Berê é tu conviver com pessoas diferentes [...] Berê dizia: tu tens que vivenciar outras tribos para que tu possas criar a tua própria". Era uma pessoa que agregava outras,

[7] Escolhemos nos referir no feminino sempre que formos falar sobre as integrantes do grupo, pois a grande maioria eram mulheres.
[8] Pode ser acessado em: http://palavracoreografad.wixsite.com/centrocontemporaneo.



constantemente, influenciando muitos nesse comportamento de distribuir-se por onde passava.

Neste sentido, a diretora “tinha capacidade de tratar as pessoas humanamente com um objetivo ou uma meta artística” (BRUNA in GUIMARÃES, 2018 p. 132), exaltando as capacidades e potencialidades de cada um. Berê tentava trabalhar de forma leve e pensava que “A maior verdade da vida é fazer o que te faz bem” (BRUNA in GUIMARÃES, 2018 p. 132). Muitas vezes levava tarefas para casa e agregava seus familiares no trabalho, como a Cris (in GUIMARÃES, 2018, p. 168), que era sua nora: “[...] eu e a Berê fazíamos trabalhos em casa, muito simples, textos, direção”. Nessa relação próxima à Berê, a entrevistada declara o gosto da diretora por misturar linguagens artísticas em suas aulas.

A diretora também agregava várias áreas do conhecimento em suas obras: “ela tinha esse hábito de chamar especialistas em suas áreas” (in GUIMARÃES, 2018, p. 112). As intérpretes-criadoras concordam no quanto ela agregava pessoas para ajudarem a compor os espetáculos, dando oportunidade para muitos artistas. Além de acreditar no conhecimento específico dos profissionais que compõem o ramo das artes cênicas, “Berê aproveitava a formação de cada um, [...] às vezes ela dava aula, às vezes ela pedia pra uma de nós darmos aula” (BRUNA in GUIMARÃES, 2018, p. 134).

Débora conta sua trajetória com Berê em relação à pesquisa sobre concepções do que é dança contemporânea e como entendeu e adentrou nas suas aulas. Nas vivências entre improvisos e estímulos para criar, ofereceu suas memórias e sua percepção de como enxerga agora, como professora, o aprendizado trazido das aulas do grupo.

> Foi com a Berê que eu entendi o que era dança contemporânea mesmo. Porque eu achava que fazia dança contemporânea antes de trabalhar com ela. Claro, no curso de Dança eu já comecei a ter experiências como intérprete-criadora né, porque entrei em 2008 e foi ali que comecei a transformar minha forma de ver e entender a dança. Mas no grupo da Berê é que eu entendi como era essa função de ela dar um tema ou um estímulo para que a gente improvisasse. Volta e meia a gente reclamava que ela fazia muito rápido, nem nos dava tempo de experimentar direito e já queria que a gente definisse uma sequência e passasse pros outros. Sempre tinha



> um momento de conversa no final das aulas. É engraçado porque pra falar do Centro Contemporâneo eu preciso falar muito da Berê, o grupo é sempre a cara de seu coreógrafo. E, além disso, a filosofia do grupo é a filosofia de vida da pessoa mesmo, não dá pra ser democrático na vida e autoritária na dança, por exemplo, e vice-versa. (in GUIMARÃES, 2018, p. 28).

Assim, a sensibilidade era uma marca forte de Berê, que trazia para o grupo também esta característica. “Não agradava fazer audição e escolher um bailarino e outro não [...] era só ver se funciona pra ti, dispensando processos de competição” (BRUNA in GUIMARÃES, 2018, p. 132). Não só Bruna, como todas as entrevistadas, falaram da democracia no trabalho de Berê, com o pensamento de agregar, de somar, distanciando-se da competição pela questão da exclusão que ela acarreta. Corrêa e Hoffmann (2014) refletem que hoje se pensa em ideais de respeito, diversidade e democracia e essa educação inclusiva, interdisciplinar, independente do que é abordado pelo docente em dança, tem condições de fomentar um momento democrático de expressão e criação artística.

A abordagem da diretora corrobora com o que Corrêa e Hoffmann (2014) trazem, pois como professoras, temos a compreensão de que lidamos com diferentes corpos, todos com suas limitações, que necessitam ser respeitadas. Assim, para Lima (2006) os concursos que visam à competição e o processo de imitação de danças já configuradas perdem este foco na representação de um diálogo estético para construção de sentidos, que tem a possibilidade de promover a consciência pelo movimento e a própria direção, com o fato de sentir e expressar, já a competição leva o aluno a extremos ligados ao processo de disputa de território.

Neste viés, a educação somática através do pilates era a base técnica utilizada pela professora para realizar a preparação corporal do grupo. Berê era licenciada em Educação Física e tinha grande preocupação com o corpo das alunas. O pilates é compreendido por nós tanto como uma possibilidade de preparação quanto como uma estratégia de composição coreográfica, por ser uma técnica que permite o respeito ao tempo e aos limites de cada uma.



Estratégias de criação: pilates como base e a voz como fio condutor

Dentro da ideia de dança contemporânea como arte que respeita as limitações e trabalha com as potencialidades de cada bailarino, Josi reflete: “Me deparei com a dança contemporânea que é uma criação inusitada a todo o momento, passei a enxergar a aula de dança sem ter um roteiro” (in GUIMARÃES, 2018, p. 124). A entrevistada se refere à experiência que Berê tinha em utilizar a improvisação como estratégia de criação. Para Mundim (2012), a improvisação mexe na dose de liberdade dos movimentos, cria grande quantidade de variáveis desestabilizadoras do sistema, exprime seu modo de expressão de compor e faz encontrar a sua forma, instigando a não acomodar-se com os hábitos. Ainda sobre a improvisação nas aulas de Berê, Débora (in GUIMARÃES, 2018, p. 46) complementa:

> Berê usava a improvisação para criação/investigação de movimentos em aula, mas não levava a improvisação pro palco. Ela mesma dizia que não gostava. Assim, acho que em alguns momentos tinha improviso. Mas era muito raro. A improvisação era usada pra depois criar coreografia mais fechada, definida mesmo.

Para Berê, a imaginação era fundamental no papel criador da bailarina. Cris relatou que a professora “montava os espetáculos, as pessoas trabalhavam, ela costurava as coisas, escrevia, fazia os tópicos, fazia um roteiro que só ela compreendia” (in GUIMARÃES, 2018, p. 170). Através do imaginário criativo e da experimentação é acentuado o movimento, e as histórias vividas no corpo se transformam em partituras coreográficas (LOBO; NAVAS, 2008). Josiane conta que utiliza hoje em dia, em suas aulas, estratégias de exercícios propostos nas aulas da Berê, como os duos e as trocas, acionando o corpo um do outro, bem como alongamentos diversos e textos de carga cênica, misturando-se não só às áreas do teatro, mas também a outras.

> Eu vou facilitando vocês de um modo que vocês vão exercitando a imaginação e criando seus próprios passos, isso eu gosto de definir sempre,



> porque tá no meu método de dança, que é aquela função da chuva que eu digo, se a chuva arrasou a tua casa, tu tens um tipo de sentimento, e se a chuva é boa pra tua colheita, o teu sentimento é outro. É daquelas partituras que vocês vão criando, eu vou montando as coreografias. Na hora que eu vou olho assim, eu já sei mais ou menos quem encaixa com quem, aonde, aonde vou te colocar, enfim. A criação é conjunta, os textos e roteiros. (BERÊ in ALLEMAND, 2014, p. 140-141).

Para os autores Borsani e Vieira (2014), o bailarino, também chamado de intérprete ou intérprete-criador, torna-se mais ativo, deixando de ser apenas executor das proposições do coreógrafo, por meio de suas habilidades técnicas, e passa a ser requisitado por ele na composição de suas obras. Ao mesmo tempo em que o coreógrafo assume o papel de diretor, apresentando a função de estimular os bailarinos a elaborarem um material, conforme suas ideias, histórias de vida e repertório corporal, que depois possam organizar e/ou estruturar para virar coreografia. Acontecem então, “novas propostas e estratégias de composição em dança” (BORSANI; VIEIRA, 2014, s.p.). Assim, foram anos de espetáculos de dança contemporânea, e muitas propostas foram acionadas nos corpos dançantes dos seus elencos.

Chamamos o trabalho da diretora de Educação Somática, pois Berê tinha conhecimentos empíricos (FORTIN, 1992), além de ser uma “pessoa da prática”, experimentando, muitas vezes no próprio corpo, diferentes maneiras de realizar os exercícios e tarefas de criação (figura 1).



Figura 1: Improvisação em Jam Session. Foto: Janine Tomberg, 2014.



A professora também entendia que seu trabalho movia profundamente os indivíduos que se propunham a improvisar, pois seguia o ideal da educação somática de "[...] unificação corpo/espírito do indivíduo." (FORTIN, 1992, p. 94). A diretora tinha consciência do quanto mexia com as memórias das intérpretes-criadoras (ALLEMAND, 2014), corroborando com a ideia de Feldenkrais sobre a ação do movimento sobre a consciência:

> A maior parte do que vai dentro de nós, permanece embotado ou escondido de nós, até que atinge os músculos. Sabemos o que está acontecendo dentro de nós, logo que os músculos da face, coração ou do aparelho respiratório, se organizam em padrões, conhecidos por nós como medo, ansiedade, riso ou qualquer outro sentimento. (FELDENKRAIS, 1977, p. 56).

Berê trabalhava com a expressividade a partir da voz e do movimento consciente, cujo dispositivo para acionar essa relação era o pilates. Alguns autores atribuem esse aumento das capacidades expressivas do dançarino à educação somática. Para Fortin (1992), o essencial para o artista reside em exprimir em movimento a comunicação que estabelece com ele mesmo, a relação que ele cria com seu meio e o olhar que ele traz sobre sua cultura e a sociedade na qual ele vive. Por isso, conhecer-se através do pilates era uma estratégia do grupo Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto.

Berê "trazia um conhecimento anatômico do corpo" (JOSIANE in GUIMARÃES, 2018, p. 103), transferindo para a dança os princípios do pilates: respiração, equilíbrio, ações de imobilidade e força. Assim, "[...] não existia modelo, e sim ações feitas para o preparo do corpo. Muitos exemplos se repetiam, ela voltava a trabalhar e o pilates trazia esse conhecimento do corpo" (JOSIANE in GUIMARÃES, 2018, p. 103).

Segundo Denovaro (2012), o Método Pilates foi criado e desenvolvido por Joseph Pilates como forma de condicionamento físico com consciência, buscando o controle da musculatura para a postura e os movimentos do corpo. "Ele formulou



seis princípios básicos: respiração, centramento, controle, concentração, fluidez e precisão (PILATES, 1998), que, ao longo do tempo, foram ampliados, a partir do diálogo com outros métodos, como o *Feldenkrais* e a *Ideokinesis* [...]" (DENOVARO, 2012, p. 97). Assim como diversos expoentes da educação somática, Pilates também trabalhou na reabilitação de bailarinos, o que originou a formação de bailarinos na técnica de pilates e seu uso nas artes da cena.

A respiração era um dos princípios muito abordados no Centro Contemporâneo, não só para realizar os exercícios de pilates como para trabalhar com a voz como estratégia de criação coreográfica. Louppe (2012) considera que nada é mais certo que observar a mobilidade, os movimentos involuntários, profundos na contração e dilatação do tórax, pois a respiração é abertura do corpo. Uma conexão do interior com o exterior, um filtro movido de sensações e responsável pelo fluxo da vida. A dança contemporânea procurou encontrar a conexão com as qualidades de movimentos e aciona essas memórias do corpo.

Para Louppe (2012), é necessária uma consciência para a respiração - heranças de movimentos de longa tradição. Os conhecimentos sensoriais e intelectuais orientais que a dança contemporânea busca desenvolver no estudo do movimento, como os movimentos pulmonares, determinam os dois modos do movimento e da sua expressão, mudanças da matéria corporal, partindo para outra fisicalidade pelo processo da respiração.

Berê "tinha um método dela de dança" (CRISTIANE in GUIMARÃES, 2018, p. 179) e para que este método acontecesse, era necessário comprometimento do aluno com o processo criativo. Uma das preparações que era realizada era o estudo do corpo vocal, "a diretora Berê trabalhava com movimentações através de falas poéticas, temas geradores, uma linguagem que buscava acionar gestos e tonalidades vocais, a voz como fio condutor do processo" (JOSIANE in GUIMARÃES, 2018, p. 110). Esse trabalho com a voz em cena é particularmente um amparo para as poéticas de palavras.

Segundo Mônica Dantas (2012), a voz pode ser utilizada como ampliação da respiração, emergindo da gestão dos ruídos e sons provenientes do ato de respirar,



potencializados pelo esforço do corpo que dança. Essas sonoridades surgem como um prolongamento do corpo dançante, acentuando sua expressividade fundamental. Como sublinha Febvre (1995), é como se o corpo dançante se deixasse transbordar por suas funções orgânicas ou por suas pulsões, o que acaba por dramatizá-lo, mesmo que o contexto coreográfico não seja aquele do drama.

Para Santos *et. al.* (2007), a voz no teatro é a parte central no processo de criação e preparação de atores. Seu uso abrange o domínio do aparelho fonador e da preparação de uma poética da voz. Berê trabalhava com aspectos da dança-teatro pelo recurso do uso da voz em seus espetáculos (GUIMARÃES, 2018), transformando a cena também pelo olhar literário.

Outra possibilidade de emprego da voz é como partitura rítmica ou melódica. Nesse caso, a voz está a serviço da produção de uma musicalidade que impregna o corpo dançante e que suscita variações rítmicas nos seus movimentos. Muitas vezes, a voz sustenta ou pontua o movimento, compartilha de seu trajeto espacial e energético por meio de suas variações de altura e timbre. A palavra pode surgir nesse jogo, mas o ritmo e a melodia é que são os protagonistas (DANTAS, 2012).

Assim, Berê mesclava muito as linguagens artísticas e, com base na técnica de pilates, e tendo como motivo de criação a literatura, instigava as bailarinas a criarem movimentações a partir do interior e das sensações, pois a voz, a palavra e os gestos nas tarefas dadas por ela poderiam significar algo no corpo de cada uma, multiplicando ações corporais.

Afetações e transformações: Educação para a vida

O trabalho de Berê foi intenso no uso da voz e palavra, compartilhando de seu trajeto espacial e energético por meio de suas variações de altura e timbre. A diretora pôde fazer uso desta estratégia em seus espetáculos, que abriam o verbo para poetizá-lo. Havia improvisação nas aulas, relações com o ritmo e um trabalho colaborativo que misturava muitos corpos diferentes.



Berê costumava trabalhar com múltiplas linguagens de arte. Dança, literatura, música e material audiovisual eram criados em conjunto durante o processo de composição da obra. Um dos pontos fortes de seu trabalho era a união, a força e a sensibilidade de todos os que se envolviam e seus modos de captar o ser humano para o sensível.

Um processo muito discutido e referenciado pelas entrevistadas foi sobre o modo como a diretora direcionava suas aulas, buscando potencialidades, fossem elas muitas vezes desconhecidas pelas próprias intérpretes-criadoras em seu grupo. Mas Berê tinha a capacidade de enxergar o lado artístico, instigando suas bailarinas. Para ela, os problemas e as formas de ver e experimentar o mundo se complementam em ação e movimento.

Estas observações contribuem no processo formador de pesquisa em dança e necessitam de olhares para formar um manancial de trabalhos que valorizem ainda mais os trabalhos artísticos produzidos. Ramificando as passagens da dança na história e no tempo, existem raízes para muitos caminhos e, cartograficamente, temos a oportunidade de mapear as técnicas e possibilidades diversas em dança.

Berê deixa, para professores e coreógrafos, um material importante sobre estratégias de criação especialmente a partir do uso da palavra coreografada. Um exemplo de desprendimento é que ela conseguia dividir tarefas e deixar que o momento de criação pudesse passar por todas as intérprete-criadoras, para que cada uma pudesse dar o seu melhor. Tudo isso facilitado através do uso da técnica do pilates e dos ideais da educação somática, respeitando os limites de cada uma e exaltando as potencialidades como artistas e seres humanos.

Referências:

ALLEMAND, Débora Souto*, A dança e a cidade: diálogos sobre o espaço urbano e a criação artística.* 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

GUIMARÃES, Miriam Brockmann; ALLEMAND, Débora Souto. Berê Fuhro Souto: pilates e palavra coreografada*. Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.113-125, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> 30 de março de 2019.



BORSANI, Flávia B.; VIEIRA, Alba P**.** Possíveis conexões entre coreógrafo, bailarinos e obra no processo de criação do pas de deux de Bachiana nº1. In: VIII *CONGRESSO ABRACE*, 8, Belo Horizonte, MG, 2014. Anais... Disponível em: <http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/pesquisadanca/BORSANI20Flavia20 B20VIEIRA20Alba20P.pdf>. Acessado em: 16 fev. 2018.

CORRÊA, Josiane Franken; HOFFMANN, Carmen Anita. A composição coreográfica nos processos de ensino e aprendizagem em dança. *Revista Informe C3*, v. 05, p. 102-111, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. *Desejos de memória*: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. Revista Cena, v.2, n.11, p.1-24, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs* – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

DENOVARO, Daniel Becker. A Educação Somática na Formação do Ator: A Contribuição Do Método Pilates. *Revista Repertório*, Salvador, nº 18, p. 94-100, 2012.

FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Editions Chiron, 1995.

FELDENKRAIS, Moshe*. Consciência pelo movimento.* 4. ed. São Paulo: Summus, 1977.

FORTIN, S. O ensino da dança moderna: o que dois professores experientes sabem, valorizam e fazem. *Tese de doutorado*. Universidade Estadual de Ohio, 1992.

GUIMARÃES, Miriam Brockmann. Tempos Brancos: rememorando estratégias de composição coreográfica. 2018. 186f. *Trabalho de Conclusão de Curso* (Licenciatura em Dança) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

LIMA, Marlini Dorneles de. Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico. 2006. 91f. *Dissertação* (Mestrado em Educação Física) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Desportos, Florianópolis, 2006.

LOBO, Lenora; Cássia Navas. *Arte da composição:* teatro do movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.

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

MUNDIM, Ana Carolina (org). *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.



PALAVRA COREOGRAFADA. *A companhia***.** Disponível em: http://palavracoreografad.wixsite.com/centrocontemporaneo/a-companhia. Acesso em: 10 jun. 2018.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SANTOS, C. R.; SCARPELLI, C.; GAYOTTO, L. H. da C. Manifestações da voz nos processos criativos das artes, do teatro e da dança. In: *4ª MOSTRA DE ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE VOZ DA PUC-SP,* 2005, São Paulo, BR. Anais... São Paulo: Pontifícia universidade católica de São Paulo, 2005.