

A dança das humanidades nos labirintos de Lucia Joyce

Débora Zamarioli¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este artigo percorre os labirintos das escrituras do corpo na dança moderna através dos rastros das pegadas da bailarina Lucia Anna Joyce (1907 - 1982). Pretende-se desfrutar do mistério, das passagens e do fascínio pelos caminhos que levaram artistas da dança (e da palavra) a becos sem saída, ao deslocamento à origem, e às reinvenções das saídas do emaranhado labirinto modernista. Trata-se de uma tentativa de contribuir com os estudos joycianos no Brasil, através da experiência das escritas de si pelo corpo, pela dança, e pela proposta de humanidade do projeto modernista, tendo como guia os contornos da dança de Lucia Joyce. Na Europa da década de 1920, mais especificamente em Paris, a adolescente Lucia - seu corpo, mente e espírito - descobriu e desenvolveu sua expressividade com grandes nomes da emergente dança moderna. Entre eles, o austro-suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), o estadunidense Raymond Duncan (1874-1966) e a britânica Margaret Morris (1891-1980), para citar os mais emblemáticos. Estes artistas, seus pensamentos e técnicas sobre o corpo e a humanidade, influenciaram não só a dança de Lucia, mas de toda uma geração de artistas modernistas do movimento, transformando de maneira radical o mundo da dança ocidental. Convida-se o(a) leitor(a) a percorrer este hipertexto de forma aberta, escolhendo diferentes caminhos através de seus *links* de acesso à visualização dos corpos, técnicas e coreografias a fim de criar cruzamentos e influências das marcas da dança na literatura e vice-versa.

Palavras-chave: Dança moderna; Lucia Joyce; Humanidade

1. O movimento em foco

O cenário para as transformações profundas propostas por artistas da dança ocidental na modernidade foi a imersão dos corpos em conflitos, dores, violência e morte causados por guerras civis, por revoluções, pelas duas grandes Guerras Mundiais e pela ascensão do nazifascismo. Marcada pelas experiências do corpo social e individual, a dança ocidental seria reinventada em sua própria linguagem. Em Paris, no início do século XX, os balés românticos interpretados e criados na Ópera de Paris estavam em decadência. As personagens oníricas de fadas, das Sílfides², das Willis³ e das Náiades⁴,

¹ Débora Zamarioli é doutora em Teatro e docente do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Departamento de Artes; debora.zamarioli@ufsc.br.

² As Sílfides são fadas, seres mitológicos do ar. O balé *La Sylphide*, estreado em 1832, é um marco histórico, pois representou o início da era romântica no balé, pois continha todos os elementos do romantismo, a mulher idealizada, o amor inatingível, o predomínio do sobrenatural e a morte por amor. Ver um trecho de *La Sylphide* em <https://www.youtube.com/watch?v=lcqdN1hdNt0>. Acesso em 13 set. 2021.

³ *Giselle; ou Les willis* é um balé romântico em dois atos, interpretado pela Ópera de Paris em 1840. O balé conta sobre uma camponesa chamada Giselle, que padece de uma desilusão amorosa, após descobrir que seu amor já era noivo de outra pessoa, e tem como destaque as Willis, espíritos de virgens que morreram antes de casarem, que levam os homens à morte pela dança. Assista em <https://www.youtube.com/watch?v=DoLzZmqOGh8>. Acesso em 13 set. 2021.

⁴ As náiades são ninfas de água doce na mitologia grega. Elas aparecem no balé *O Lago dos Cisnes*, estreado em 1877 em Moscou no teatro Bolshoi. a peça conta a história da princesa Odette, uma jovem aprisionada no corpo de um cisne pelo feiticeiro Von Rothbart. Vivendo no entorno de um lago formado pelas

e até mesmo as personagens reais de *Coppelia*⁵ não eram suficientes para comunicar o desajuste do corpo na modernidade. O caminho de continuidade harmoniosa da tradição clássica e romântica estava sendo interrompido. Rompia-se com a conformidade a um cânone fixo (a sequência fixa de passos do balé), com o virtuosismo do corpo (piruetas, pantomimas, saltos e a sapatilha de ponta) e com a primazia da forma sobre o conteúdo. De acordo com a crítica da época, o balé estava sendo ameaçado por práticas de curas antigas, pela pintura, pela música, pelo racionalismo, pela psicologia e pelos movimentos naturais. Em contraposição ao dualismo cartesiano e sua prerrogativa mecanicista que sustentava a concepção do corpo na técnica do balé clássico, abria-se uma perspectiva para a relação de unidade entre o ser humano, o movimento e a natureza. Artistas da dança moderna ocidental dariam corpo a uma nova língua, uma língua do indizível, da angústia, dos sonhos, do fluxo, do inconsciente, da urbanização, dos mitos, do dinamismo, das mortes e das guerras. Tal como um hieróglifo, o próprio vocabulário da dança – o movimento – teria que ser modificado, redescoberto e recriado.

Foi neste contexto que, na década de 1920, a pequena Lucia Joyce, nascida e criada em Trieste (entre 1907 e 1915) e refugiada em Zurique (entre 1915 e 1919), mudou-se para Paris com sua família. A cidade luz, neste momento histórico, estava em plena efervescência cultural, que impactou profundamente no crescimento e florescimento do adolescente corpo de Lucia. Enquanto seu pai escrevia *Ulisses*, a menina de 13 anos dançava o vigor e o ritmo do Charleston⁶ e presenciava as grandes revoluções do corpo na dança através das apresentações de Antonia Merce, L'argentina⁷, Isadora Duncan, Josephine Baker⁸, dos Ballets Russes⁹ e de Anna Pavlova¹⁰, na icônica coreografia de “A morte do cisne”, de Jean Borlin e o Balé Suédois¹¹, entre tantos outros.

Lucia Joyce, em plena adolescência, mergulhava no labirinto da pesquisa de linguagem da própria dança, a começar pela descoberta do movimento como uma unidade,

lágrimas de sua mãe, durante o dia, Odette se mantém em condição animal, se revelando humana somente por algumas horas da noite. Para se libertar dessa condição, ela precisa que um jovem admirador virgem lhe declare amor e fidelidade. E, caso seja traída, Odette permanecerá para sempre como cisne. Assista um trecho em https://www.youtube.com/watch?v=fQ7ztMH_8yk. Acesso em 13 set. 2021.

⁵ O balé cômico-sentimental *Coppelia* estreou em 1870 na Ópera de Paris. Swanilda é uma bela jovem que vê seu namorado Franz cair de amores por ‘Coppélia’, uma boneca construída pelo estranho dr. Coppelius. Para dar vida a criação, Coppelius quer usar a alma de Franz aproveitando-se de sua atração por Coppélia. Mas o plano diabólico é desfeito por Swanilda quando se coloca no lugar da boneca e salva seu amado. Assista um trecho em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDYKdfM5A5s>. Acesso em 13 set. 2021.

⁶ <https://youtu.be/P96axzkWnNY>. Acesso em 13 set. 2021.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=YjH5Tirus7k>. Acesso em 13 set. 2021.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=LdIGlWD9ScQ>. Acesso em 13 set. 2021.

⁹ Assista o documentário *Diaghilev and the Ballets Russes* em <https://www.youtube.com/watch?v=lms-R8eR2-MI>. Acesso em 13/09/2021.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=5SIhAVGDGPs>. Acesso em 13/09/2021.

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=8_tEqmGBf2s. Acesso em 13/09/2021.

um elemento permanente da experiência física e emocional. Diferentemente, dos passos fixos e das pantomimas estereotipadas da técnica do balé, que não eram capazes de exprimir a experiência dramática individual, o movimento em si, e por si, se tornou matéria de exploração conceitual, estética e emocional na dança moderna. Desenvolvia-se a ideia de que o movimento físico era acompanhado de um movimento psíquico, e a dança poderia se utilizar consciente e esteticamente deste recurso. A dança ocidental se libertava dos cânones do balé para ser criada a partir da autoexpressão pelo movimento.

2. O movimento rítmico-musical de Jaques-Dalcroze

Aos 13 anos, Lucia foi iniciada na pedagogia musical desenvolvida por Jaques-Dalcroze, educando-se para a percepção do ritmo e da música no e pelo próprio corpo através da Eurritmia. Como professor de Harmonia e Solfejo Superior no Conservatório de Genebra, Dalcroze percebeu que toda a educação musical deveria ser ao mesmo tempo uma educação de movimento livre, natural e harmonioso. Em suas palavras:

Concluí que, em música, tudo aquilo que é de natureza motriz e dinâmica, depende não somente do ouvido, mas ainda de um outro sentido, que pensei de início ser o senso tátil, já que os exercícios métricos efetuados pelos dedos favoreciam o progresso do aluno. Entretanto, observei as relações nas outras partes do corpo além das mãos, necessárias ao tocar piano: movimento do pé, oscilações do tronco e da cabeça, a movimentação de todo o ser, etc., o que levou-me logo a pensar que as sensações musicais, de natureza Rítmica, revelam um jogo muscular e nervoso de todo o organismo (DALCROZE apud DEL PICCHIA et al., 2013, p.76).

Na concepção do educador, o corpo em movimento rítmico é o primeiro e o mais perfeito dos instrumentos musicais. Dalcroze desenvolveu um treinamento que reintegraria corpo e mente, através da escuta da música por todas as partes do corpo e não somente pelo ouvido. Através de exercícios físicos e dos movimentos do corpo no espaço, Lucia começava a traduzir a música no seu corpo. Respiração, voz, gesto, caminhadas e corridas se integravam harmonicamente pelo ritmo. Ao mesmo tempo, ela aprendia partituras, técnicas de solfejo, improvisação e estudava detalhadamente os matizes do movimento corporal em relação aos movimentos sonoros. Lucia, recém-chegada em Paris, poderia expressar suas emoções e desejos através do seu corpo sem precisar recorrer ao francês ou ao alemão, italiano ou inglês, como pontua sua biógrafa Carol Loeb Shloss (2012, p. 84). O discurso e seus sentimentos poderiam vir de seu próprio corpo em movimento.

Em sua pedagogia musical, Dalcroze¹² criou um método de integração entre experiência vivida, intelecto e sentidos, no qual o(a) aluno(a) tem a possibilidade de usar o seu corpo como um meio de expressão próprio e espontâneo. Tempo, espaço e energia seriam categorias de exploração das possibilidades do corpo. O artista visava à educação do ser humano para sua plenitude e a democratização do acesso à música. De acordo com a pesquisadora Jaqueline Bisse¹³,

sua proposta de justa educação rítmico-musical do corpo contrapunha-se ao que ele observava como consequência dos processos de produção socioeconômicos modernos – uma arritmia da sociedade, um caminhar em descompasso com a própria organicidade. Dalcroze não pretendia aplicar estes princípios à dança e sim na formação de músicos, mas, ao dedicar-se a harmonizar a sociedade através da educação poético-musical da criança com sua pedagogia do gesto, em muito contribuiu para a estruturação das bases da dança moderna (2008, p.31).

3. O movimento ancestral de Raymond Duncan

O sonho de construir uma nova sociedade, através do desenvolvimento humano integral, era compartilhado pelo artista Raymond Duncan. Tal como sua irmã, a renomada bailarina Isadora Duncan, sua dança, arte e modo de vida foram influenciados pela cultura grega antiga. Em 1922, aos 15 anos de idade, Lucia ingressou na Akademia Raymond Duncan. Lá a jovem dançarina teve contato com a filosofia grega, com a ciência do movimento e da música grega, com a dieta vegetariana, com o trabalho manual de confecção de roupas e calçados (Raymond Duncan vestia apenas túnicas e sandálias que ele mesmo confeccionava) e com o processo de impressão de jornais (Duncan possuía sua própria

¹² “O trabalho teórico e o método prático criados por Dalcroze são ainda utilizados por muitos professores espalhados pelo mundo. O teatro e a dança contemporânea sofreram grande influência de suas ideias. O método de Dalcroze é aplicado internacionalmente por eminentes músicos, dançarinos, artistas e educadores” (DEL PICCHIA et al., 2013, p.80). Assista a uma abordagem do método em https://www.youtube.com/watch?v=wEyyeoc_t-U. Acesso em 13 set. 2021.

¹³ “Em relação ao balé moderno, a influência do método rítmico corporal de Dalcroze se deu por intermédio de pessoas que estudaram com ele. Vaslav Nijinski (1888-1950) contou com os conhecimentos eurítmicos de Marie Rambert (1888-1982) para renovar a expressividade corporal no balé. Sua obra *A tarde de um fauno* (*L'après-midi d'un faune*), coreografada e protagonizada por ele, foi um marco na história da dança. Na coreografia, Nijinski desenvolveu as movimentações todas em perfil e de acordo com princípios rítmicos dalcrozeanos. A relação dos movimentos com a música nas obras de Nijinski que utilizaram princípios do movimento rítmico foi diferente daquela que costumava ocorrer no balé tradicional, pois mudanças de dinâmicas e de padrões rítmicos são sobressaltadas na movimentação. Os dançarinos passaram a trabalhar muito mais com as pausas na movimentação, assim como com uma diversidade de nuances no tempo do movimento, o que também gerava novas expressividades na cena, aproximando-se da estética da dança moderna; passando a ser um novo estilo de balé” (SOUZA, 2011, p.3). Assista a um trecho do balé em <https://www.youtube.com/watch?v=4qjvGIMelhU>. Acesso em 13 set. 2021

imprensa e periódico, o *Exangelos*). Lá Lucia adentrava, no que chamaríamos, mais tarde em 1960, de movimento contracultura.

De acordo Shloss (2012, p. 104), Duncan colocava a filosofia helênica em ação e instigava seus alunos a dançar em oferenda à Dionísio. Sua intenção era liberar a energia reprimida pela ordem social. A partir de um sentimento de ruptura com a sociedade moderna, seu progresso técnico-científico e seus valores morais burgueses, a criação artística, para os irmãos Duncan, encontrava sopros de liberdade na Antiguidade grega. Nesta recriação do passado, em que não existiria a cisão entre o eu e a natureza, a dança se distanciava da necessidade de narrativa e poderia ser expressão de beleza e felicidade. O corpo era concebido em sua espiritualidade e espontaneidade na relação com a natureza. A dança era realizada com pés descalços, com túnicas largas e em jogo constante com a gravidade.

A gramática de dança de Raymond Duncan eram figuras pintadas em vasos gregos, uma dança das tensões provocadas pelas oposições das formas no interior do corpo dos(as) bailarinos(as). Isso exigia grande energia e vigor por parte dos(as) dançarinos(as) que eram constantemente lembrados(as) que a ênfase deveria ser dada mais na organicidade do corpo (ou em um senso de foco interno) do que na beleza formal - externa - do movimento. Sua dança trazia “a gramática da vitalidade, valorizando a dinâmica sobre a ordem estática” (SHLOSS, 2012, p.105).

Seu objetivo, ao ensinar dança, não era formar um grupo ou companhia, mas despertar a unidade em seus alunos e em suas alunas; fazer com que eles e elas encontrassem suas verdadeiras potencialidades. Sua filosofia básica era de que todos(as) eram artistas e que todos(as) podiam fazer ou criar tudo o que precisassem¹⁴.

4. O movimento saudável e estético de Margaret Morris

Nesta jornada de aprimoramento humano através da dança, Margaret Morris, grande mentora de Lucia e que, também, fora aluna de Raymond Duncan, expande a dança para outros corpos. Iniciada na cultura clássica e nas posturas da arte grega, Morris direcionou a liberdade de movimentos e a ideia de saúde do corpo para a criação de um método de dança que conjugava arte, terapia e treinamento físico. Sua dança, combinada com técnicas terapêuticas, acolhia deficientes físicos, auxiliava veteranos de guerras e ajudava gestantes. Ela defendia a combinação do ritmo e do movimento ao desenvolvi-

¹⁴ Assista à entrevista do cineasta Orson Welles com Raymond Duncan em 1955: <https://www.youtube.com/watch?v=j9mH-q7ps4g>. Acesso em 13 set. 2021.

mento da sensibilidade estética para as pessoas comuns. Seu trabalho estendia-se do aprimoramento de bailarinas(os) ao desenvolvimento artístico, motor e psíquico de crianças.

A partir do treinamento com Morris¹⁵, em 1925, Lucia vislumbrou o início da sua carreira como bailarina e professora de dança. Com Morris, Lucia conheceu Lois Hutton e Hélène Vanel, professoras do método Margaret Morris, coreógrafas, bailarinas e gestoras de um pequeno e aconchegante teatro em Saint-Paul, espaço que Lucia frequentaria de 1926 a 1932. Junto com suas novas parceiras de dança, Lucia compreendeu a dança como um trabalho de grande e profunda dedicação, no qual a criação artística e as ações pedagógicas do ensino da dança caminhavam juntas. No entanto, essa dedicação, para além do objetivo financeiro do trabalho, estava atrelada ao desenvolvimento da espiritualidade, à penetração no subconsciente e à revelação da verdade.

5. O movimento (mais) humano

Nestes três grandes nomes da dança moderna, mestres de Lucia, percebemos a ênfase no desenvolvimento humano. Já não distinguimos a figura do bailarino ou da bailarina individual, do cidadão e da cidadã comum. Borra-se a fronteira entre treinamento de dança e modo de vida. Tornar-se bailarino(a) seria equivalente a expressar a vida tanto na arte quanto na sociedade e na política. Dalcroze, Duncan, Morris e tantos(as) outros(as) artistas da dança criaram caminhos de movimento que levavam a possíveis saídas do labirinto em que a humanidade ocidental construiu para si e para o mundo na corrida imperialista e neocolonial. Saúde, liberdade de movimento e de pensamento, coletividade, integração corpo-mente-espírito, princípios éticos livres de religiosidade e expressividade livre da sexualidade foram algumas das bases para a criação de um novo vocabulário para o corpo e para a expressão estética humana na sociedade ocidental.

A dança na década de vinte parisiense se dividia entre aqueles que defendiam a beleza da tradição clássica, o vocabulário do balé já codificado e plenamente estabelecido e aqueles que buscavam uma nova estética muitas vezes inspirados em companhias orientais, tidas como exóticas e primitivas. Particularmente a cultura africana, bailarinos(as) negros(as) e o jazz eram de grande interesse para a construção de uma outra cultura corporal na dança moderna europeia. Da mesma forma que Raymond Duncan se voltava para a Grécia, Rolf Maré¹⁶, diretor do Ballets Suédois, interessava-se por diversas culturas popu-

¹⁵ Aula do método Morris na praia: <https://www.youtube.com/watch?v=LX6-2ObrUfI>. Acesso em 13 set. 2021

¹⁶ Rolf Maré (1888–1964) foi um empresário sueco, fundador da companhia Ballets Suédois, coreografada por Jean Börlin. Embora tenha ficado ativa somente por cinco anos, a companhia tinha dois objetivos: “apre-

lares e possuía uma vasta coleção de artefatos e obras de arte africanas, e inúmeras eram as publicações, de diversos artistas e intelectuais, de antologias e coleções sobre o corpo e a cultura negra, descritos dentro do imaginário da literatura colonial¹⁷ como “um ritmo mágico, uma dança histórica, com sons e movimentos selvagens, embriagantes, furiosos, delirantes, sensuais, beirando a obscenidade”. De acordo com Schloss (2012, p.147), para Lucia a “dança africana” era uma lição de como usar a energia. Era a percepção sobre o desejo humano e sua inadequação aos valores e estéticas burgueses.

Apesar e, ao mesmo tempo, por conta, desta profusão de linguagens, Lucia também presenciou o desenvolvimento de desejos muito semelhantes, mas na roupagem nazifascista, que futuramente levaria os “mais humanos desta humanidade” para o “centro ariano glorioso do labirinto” e os “desprovidos de humanidade” para morrer em becos sem saída.

A experiência da Primeira Guerra Mundial havia deixado um sabor amargo e convenceu alguns coreógrafos precursores, na Alemanha, a tomarem para si uma missão: favorecer, através do movimento, a gênese de um novo ser humano. Mas o advento do Nacional Socialismo utilizou tais propostas e as fortaleceu. Com essa manobra, o nazismo reverteu a seu proveito a ameaça que a liberação do corpo e das emoções poderia constituir. O aproveitamento político da reabilitação do corpo e da sexualidade tornou-se exemplar (BISSE, 2008, p.50).

Uma destas escolas de dança era a escola de dança Elizabeth Duncan, fundada em 1911, pela própria Elizabeth Duncan, irmã de Isadora e de Raymond Duncan, na Alemanha. Sob a direção de seu esposo, Max Merz, a paixão pela cultura grega se misturou ao fascínio pela mitologia germânica e pelos ritos nórdicos. A eugenia estava no currículo da escola na forma da disciplina *higiene racial* (KANT et al., 2004). A dança era voltada apenas para corpos femininos para a construção do propósito nacional de mulher ariana. Nas palavras de Merz:

Higiene racial e demandas artísticas se sobrepõem perfeitamente neste empreendimento, pois a instrução corporal e o treinamento da mulher devem ocorrer dentro de limites estéticos, se quiserem ser fiéis à essência mais profunda da feminilidade... Na declaração estética de fé de Elizabeth Duncan ética e características religiosas são fortemente expressas. Vida e arte são uma só (KANT et.al., 2004, p.33).

sentar trabalhos derivados de danças étnicas de todos os países, e criar um *Gesamtkunstwerk*, unindo todas as formas de arte” (BRENDER, 1986, p.121).

¹⁷ Refiro-me à literatura produzida no final do séc. XIX e início do séc. XX, que tinha como tarefa essencial as observações quase científicas da moral e da psicologia negras sob a perspectiva branca europeia, criando e perpetuando uma série de estereótipos (BRENDER, 1986).

Muitos(as) artistas revolucionários da dança presenciaram a ascensão do nazismo, seu terror, sua brutalidade e desprezo pelo ser humano, afetando profundamente em seus princípios e discursos sobre o corpo, o movimento e a dança. Embora muitos deles(as) não fossem nazistas, a concepção da dança como ascensão do corpo às qualidades humanas excepcionais, construíram a imagem do(a) bailarino(a) como um super-homem dotado de um corpo harmonioso, livre, saudável e bonito (BISSE, 2008). Atualmente, pensamentos estéticos de diferentes precursores da dança moderna, que influenciam até hoje pesquisas e métodos de ensino de dança, são revisitados à luz do pano de fundo do racismo científico, da eugenia e até mesmo do regime nazista (DALY, 1994; KANT et al., 2004; MORAES, 2013)¹⁸.

Dança das humanidades

Para concluir esse breve percurso no labirinto da dança das humanidades através dos encontros de Lucia, enfatiza-se que a jovem Joyce viveu no meio das mais pulsantes correntes modernistas, onde o pensamento e o questionamento viravam-se para o ser humano e para o futuro da civilização europeia. Lucia viveu em seu corpo possibilidades de liberdade e de aprisionamento literal e simbólico da sua própria expressividade. A sua história trazida à luz, mesmo que seja em pegadas ou pistas, nos leva a refletir contemporaneamente na necessidade de repensar não apenas sobre as dimensões artísticas dos valores modernistas da dança sobre o corpo, mas em suas problemáticas éticas, contextualizadas em seus momentos histórico-políticos. Pois o corpo é político e danças são linguagens e formas de existências de corpos e culturas.

Contemporaneamente, o ato e o direito de mover-se livremente em dança é constantemente violado em diversos países, seja por leis de proibição ou restrição, seja por racismo ou sexismo estruturantes de diversas sociedades, inclusive a brasileira. Hoje, para a dança se tornar uma prática social de liberdade, como queriam muitos dos artistas modernistas, a liderança indígena Ailton Krenak (2020, p.12-14) provoca-nos com a seguinte pergunta: “somos mesmo uma humanidade? (...) Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser?”.

¹⁸ Entrevista com o coreógrafo congolês Faustin Linyekula sobre o balé *La création du monde*, assistido por Lucia Joyce em 1923 em Paris, encenado e criado pelo Ballets Suédois. <https://www.youtube.com/watch?v=49WYgv12REU>. Acesso em 13 set. 2021.

Para que não nos percamos no moderno labirinto colonial, deixemos que as experiências de Lucia iluminem nossas epistemologias, nosso sentir e nossa humanidade plena. Que celebremos com dança toda dignidade humana.

REFERÊNCIAS

- BISSE, Jaqueline. *Dança e Modernidade*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2008.
- BRENDER, Richard. Reinventing Africa in Their Own Image: The Ballets Suédois Ballet Nègre, La Création Du Monde. *Dance Chronicle*, vol. 9, no. 1, Taylor & Francis, Ltd., 1986, pp. 119–47.
- DALY, Ann. Isadora Duncan and the Distinction of Dance. *American Studies*, vol. 35, no. 1, Mid-America American Studies Association, 1994, pp. 5–23. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40642582>. Acesso em 14 set. 2021.
- DEL PICCHIA, J.; ROCHA, R.; PEREIRA, D. Émile Jaques-Dalcroze: fundamentos da rítmica e suas contribuições para a educação musical. *Revista Moduz*, Belo Horizonte, MG, ano VIII, no. 12, pp. 73-88, maio 2013. Disponível em <https://revista.uemg.br/index.php/gtic-moduz/article/view/649/397>. Acesso em 14 set. 2021.
- KANT, Marion; KARINA, Lilian. *Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich*. New York and Oxford: Berghahn Books, 2004.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MORAES, J. Laban no século XXI: Revisões necessárias. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 2, n. 2, pp. 105–118, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647705>. Acesso em 14 set. 2021.
- SHLOSS, Carol L. *Lucia Joyce: to dance in the wake*. New York: Pan Books Limited (ebook edition), 2012.
- SOUZA, Elisa Teixeira de. As contribuições de Jaques-Dalcroze para a dança cênica. In: *VI Reunião científica ABRACE*, 2011, Porto Alegre. *Anais eletrônicos ABRACE*. Campinas: Unicamp, 2011, pp. 1-5. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2967/3112>. Acesso em 14 set. 2021.

