

A pélvis como foco: Marta Graham, uma gramática



<https://doi.org/10.56238/sevened2023.006-026>

Marcos Bragato

Doutor em Comunicação e Semiótica

Instituição: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
– Universidade Federal do Rio Grande do Norte
(CCHLA-UFRN)

Douglas Araújo

Doutor em História

Instituição: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
– Universidade Federal do Rio Grande do Norte
(CCHLA-UFRN)

Heronides Fernandes de Farias Filho

Bacharel em Interdisciplinar em Humanidades

Instituição: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
– Universidade Federal do Rio Grande do Norte
(CCHLA-UFRN)

Magna da Silva Costa

Bacharel em Direito

Instituição: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
– Universidade Federal do Rio Grande do Norte
(CCHLA-UFRN)

Thiago Chellappa

Doutor em Ciência e Engenharia de Materiais

Instituição: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
– Universidade Federal do Rio Grande do Norte
(CCHLA-UFRN)

RESUMO

A dançarina e coreógrafa estadunidense Marta Graham (1894 - 1991) inaugura não somente um novo modo de organizar a narratividade e os reclamos na cena, mas como inserir o corpo feminino em outra agenda cinestésica e cinética. Com a justificativa da necessidade de se prestar atenção aos traços psicológicos, organiza treinamento com ajustes especialmente no trabalho de chão (*floor work*) cuja ênfase se encontra na pélvis feminina. Ela mesma empresta o corpo para as tentativas de erros e acertos para o que se chama de casa da “verdade pélvica”. Hoje, o vocabulário e a sintaxe da técnica Graham compartilham notoriedade, mas não conferem sua difusão por exigir dispêndio não factível num mundo “com pressa”. Sobrevive, a técnica, em meio à miscelânea encetada atualmente de procedimentos para se chegar à cena.

Palavras-chave: Graham Technique, Floor Work, Female Pelvis, Kinetic grammar.

1 INTRODUÇÃO

Entre os anos 1970 e 1990, ganha projeção e notoriedade não a dançarina, que delas desfrutava décadas anteriores, mas o desenho artístico proporcionado pelo vocabulário e sintaxe *sui generis* da estadunidense Marta Graham (1894 - 1991). A expressão da “casa da verdade pélvica” (BANNERMAN, 2010), corrente entre os diversos dançarinos da companhia parece os desdobramentos encapsulados especialmente no *floor work* (trabalho de chão) e nas espirais, sempre a partir da pélvis.

No entanto, a agenda atual da cena contemporânea parece restringir a possibilidade, paradoxalmente, dos diversos tipos de linguagens, da diversidade de procedimentos, inclusive o que está disponível como formador da especificidade do corpo que dança. Esse entendimento é produto da pressa em se autoneamar como organizador (a) de um novo “modelo” necessário para poetizar a cena



(WALON, 2011), e com dificuldades para se avançar nos setores acadêmico e artístico. Genericamente, nomeiam como “relatos de experiências “individuais” não transferíveis a outrem. São elocubrações teóricas e justificativas ineficazes, na tentativa de chamar atenção ao que não pode ser partilhado; utilizam-se de máximas e dos jargões da moda da produção dita “científica” ou filosófica e a tudo se refere como “político”.

Isso se inicia no campo teórico a partir dos anos 1960 pautado pelas vertentes dos filósofos relativistas franceses (DELEUZE G.; GUATTARI, 2011) que se apropriam de achados de outras áreas para justificarem elocubrações. Faz disso o alicerce dos propalados “relatos de experiências individuais”. No entanto, a inserção da dança como uma atividade propulsora de conhecimento vem de “longe”, desde os primeiros manuais da corte das cidades-estados no que hoje é Itália. Embora a tentativa de apagamentos dos contributos de coreógrafos que não se enquadram no *mainstream* pode ser antevista aqui e ali, não se pode esquecer do exercício de centenas de criadores em dança na construção de ferramentas e vocabulários aptos à organização em dança.

O que é um corpo? o que é um movimento? são perguntas recorrentes, nos escritos atuais sobre dança. Parece ser esse o assoalho que muitos querem se esgueirar, mas esquecem que são perguntas objetos dos criadores, desde sempre. A autorreflexão vem de longe; que o digam os autores dos manuais da corte ou Jean-Georges Noverre (1727 – 1810) e *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) com o “balé de ação”. Alguns conseguem apresentar novos modos de organizar a cena a partir de tais perguntas, mas o que vicejam são verborragia e embuste sob a desculpa da licença poética em artigos e justificativas ao empreendimento cênico. Querem fazer da “autorreflexão crítica” a estrutura que dizem assentar, no entanto se esgueiram na superfície do que intenta comunicar, tais como ativismo e vitimização do que apresenta o entorno.

Há artistas cronologicamente anteriores que postularam inovação em ambiente arredo, mas demonstraram o esforço e o desprendimento de energia para tal fim. Entre eles, o intento da dançarina e coreógrafa estadunidense Martha Graham cujo vértice é o papel configurado para a pélvis feminina na dança e um outro cenário para o corpo movente. A ousadia, no vaivém entre a cena e a sala de aula, teve ajuda de dançarinos homens, como o marido Erick Hawkins (1909 –1994). O que precisa ser visto, também, como uma ousadia não presenciada na cena de dança teatral. ocidental. O “desbravamento” de Graham se encontra no cume do ideário de um idioma, passível de transferência universal em uma gramática de passos e movimento.

A sua ambição da tão propalada “interioridade emocional”, com presença em suas produções, graças em parte as conversas com o pai, médico psiquiatra, encontra guarita em formatação própria que se desdobra num outro vocabulário cênico por intermédio do treinamento e do entendimento do corpo que dança: a “sensação íntima” encetada pelo binômio *contraction/release*, especialmente no *floor work*, na necessidade de conferência da horizontalidade ao que está em encontro com a anatomia



feminina e no uso sincrônico ou não dos braços. No entanto, não se vislumbra que aceitem ao treinamento proposto por Graham como um ganho ao empreendimento artístico para o corpo que dança.

Esse empreendimento tem respaldo na escolha em não esconder o esforço corporal, mas escancarar as quedas e suspensões, as espirais e os deslocamentos pelo espaço cênico, caminhadas e corridas. Isso é enformado pelas características intrínsecas da área e pelas características cinestésicas e cinéticas, elas advindas.

No entanto, são raros/raras autores/autoras a se deter sobre o tipo de proposição modulada na gramática desenvolvida por Martha Graham; um registro laborioso e persistente desenhado e muitas vezes alterados em mais de seis décadas de trajetória. As análises partem das produções cênicas, especialmente as devotadas a peças gregas antigas nas quais as mulheres estão envolvidas pelas tragédias. Pulula literatura (BANES, 1998; SIEGEL, 1979; JOWITT, 1983, 2005, 2009; SORELL, 1986; REYNOLDS, 2013) dedicada aos feitos cênicos de Graham e seus seguidores, mas não recorrem ou não ressaltam ao que tem sido formatado a partir da pelve feminina, e a gramática de Graham parece não encontrar eco entre os artistas que se autointitulam de “contemporâneos”. Parecem esquecer das minúcias necessárias para formatar um corpo em ação.

Uma gramática com o conjunto de palavras e organização recorrente permite o conteúdo em sentenças que, por sua vez, tornam-se elegíveis graças à recursividade (PINKER, 2003). A natureza cominatória dela não limita a complexidade do que se enuncia. No entanto, qualquer gramática tem regras, as quais se moldam em subsistemas. Assim, também se constitui a gramática cinética estabelecida por Martha Graham – a diversidade nela encontrada parece não ter contraparte no século 20; o balé disposto a partir da corte, especialmente na de Luís 14, continua a saga de inclusões e exclusões sem apagar o princípio dos princípios fundamentais: a verticalidade.

Queremos aqui enfatizar a importância da gramática da técnica Graham como uma empreitada *sui generis*. Apresentamos aspectos da *modern dance* da linhagem estadunidense e discorremos, também, embora brevemente, sobre a modelagem do que está conhecido como técnica Graham. Emprestar a expressão “casa da verdade pélvica” (BANNERMAN, 2010) reforça o que imaginamos esse deslocamento por ela promovido ao insistir a partir da anatomia feminina. Longe de esgotar, a discussão intenta erguer o que parece estar adormecido.

1.1 MODERN DANCE ESTADUNIDENSE

O crítico estadunidense Walter Sorell (1986) aponta uma polêmica, a de que a dança moderna não é sistêmica, mas um estado mental que enfatiza o sonho artístico pessoal. O que aparenta fraqueza pode ser, simultaneamente, sua força natural: “o extremo da expressão individual” (SORELL, 1986, p. 388, tradução nossa). Mas ele parece se esquecer da força das gramáticas, em especial a composição



vocabular desenvolvida por Martha Graham. Tomar o centro do corpo, a partir do qual se irradia movimentos tornados visíveis com a região inferior do abdômen e a proeminência da área pélvica, a linha mestra do que se quer dizer, é uma tarefa mestra unificada para quem dança.

A expressão *modern dance* é utilizada pela primeira vez em 1926, justamente para designar o que Graham começa a empreender: um novo vocabulário do gesto e uma nova “fraseologia” do movimento (BARIL, 1987). Podemos afirmar, hoje, como um desbravamento do cenário apresentado como dança cênica.

Como afirma Sally Gardner (2008), *modern dance* é desenvolvida na relação com o “nos movemos”. No entanto, para que se dê, paradoxalmente, há de existir particularidades contribuídas pelos indivíduos. Se a *modern dance* consegue implementar essa relação a contendo haverá sempre um espaço de reflexão sobre tal paradoxo. No entendimento da autora, a *modern dance* é resistente a generalizações e opera no limite do que pode ser partilhado entre corpos individuais e a relação física entre eles.

O crítico novaiorquino John Martin (1893-1985) se torna o amplo defensor da *modern dance* e parece não vislumbrar nela a existência de um paradoxo. Como primeiro crítico de dança do jornal *The New York Times* tem um território desconhecido, e justamente por isso a possibilidade de concepção de arte e dança, e a defesa da *modern dance*. O que significa se desenvolver juntamente com a *modern dance*, mas, também, o de analisar o que se passa na cena, promover novos entendimentos e, especialmente, dedicar-se ao que recorta como ocupação profissional. Martin enfatiza a necessidade da abertura da plateia ao empreendimento cênico da *modern dance* para o que os dançarinos podem engendrar com seus corpos e, como enfoca a técnica de Graham, e o que dançam através de obstinada representação da interioridade dos que dançam. A isso credita como verdadeira forma de arte (MARTIN, 1989).

John Martin, um grande defensor da dança modernista, vinculou a dança moderna à fenomenologia argumentando (junto com outros) que a percepção em si era um neuromuscular evento, uma atividade de e dentro de nossos corpos. Para Martin, a dança moderna foi uma nova arte que fez tangível a gênese mútua de um corpo-eu e um mundo (GARDNER, 2008, p. 56, tradução nossa).

Os dançarinos modernos encetam um novo modo de perceber a cena e o que nela habita se transforma em fato inconteste:

Como Picasso, Matisse e outros pintores modernistas, os dançarinos modernos criaram novas maneiras das pessoas se verem, desde composições angulares e desconexas de partes do corpo até contornos coloridos, arredondados e fluidos. Novas imagens surgiram de novos papéis. A dança moderna era distinta de outros gêneros artísticos nos grupos de pessoas que atraía: mulheres brancas (muitas das quais eram judias), homens gays e alguns homens e mulheres afro-americanos. As mulheres ocupavam papéis de liderança dentro e fora do palco, substituindo a imagem cênica comum do ingênuo sexual pela do indivíduo pioneiro que movia o próprio corpo com força abrupta e inquietante (FOULKES, 2002, p. 3, tradução nossa).



Como aponta a autora (2002), para os modernistas da dança estadunidense a vida é trabalhosa bem ao lema presente, especialmente antes da 2ª. Guerra Mundial, do “Faça você Mesmo”, mas é, também, a possibilidade de unir procedimentos corporais acessíveis a “todos”, à universalidade, com a individualidade de quem dança. A missão de unir opostos aparentes, instâncias do psicológico e instâncias do social.

Com esses procedimentos, altera-se o que se vê e quem os vê. “A dança moderna mudou o que estava no palco, quem estava na plateia e as expectativas do público” (FOULKES, 2002, p. 27, tradução nossa). Essa alteração obrigatoriamente se dá como um pacote cujo vértice principal é o modo de fazer representar, a técnica, o como isso pode ser articulado nos corpos. “A expressão pessoal permaneceu a inspiração e a força motivadora por trás da dança moderna” (FOULKES, 2002, p. 37, tradução nossa), no entanto, o arcabouço técnico permite ultrapassar a perspectiva individualista e “interior”.

Mais do que à criatividade inerente ao processo coreográfico e narrativo, queremos reforçar a dedicação à sistematização e à racionalização de um código de movimento – uma técnica, instrumento educativo do próprio movimento – que Graham teve de construir para sustentar, por sua vez, seu universo coreográfico quando o alarga do trabalho a solo para as produções de grupo (BANNERMAN, 1999).

1.2 TÉCNICA GRAHAM: “CASA DA VERDADE PÉLVICA”

Na sala de aula e na cena, desenha um léxico coreográfico e uma gramática ímpar ao longo do percurso em mais de cinco décadas. As alternâncias anatômicas são o produto do entendimento da respiração em uma oposição – contração e *release* – cujo vértice parte da zona pélvica. Desde sempre, a sua meta é visibilizar as “tensões” e os diferentes estados que a temática possa suscitar (HART-JOHNSON, 1997).

A técnica Graham altera para sempre o entendimento em como pode a dança se tornar um ato cinético embebido pelas tensões que nos tomam de assalto. Sequenciada a partir do chão toma a necessidade da maleabilidade da pélvis para irromper em espirais e uso inédito dos braços, até então. A expressão “casa da verdade pélvica” (BANNERMAN, 2010), corrente entre os diversos dançarinos da companhia, vem de encontro ao que defendemos como uma escolha profissional, cujo desdobramento não pode ser inferido pela responsável ao propor e enformar um outro *training* para o que se imagina representar: a “interioridade” quando se concentra no binômio *contract/release*, contrair e expandir. “a frase ‘verdade pélvica’ era sinônimo dos rigores envolvidos no movimento anatômico da pelve que precisava ser conquistado para entregar o drama do torso” (BANNERMAN, 2010, p. 1, tradução nossa).

Graham (1983) se manifesta sobre a expressão “casa da verdade pélvica”:



Fico estupefata com o fato de que minha escola em Nova York tenha sido denominada ‘a casa da verdade pélvica’, porque grande parte do movimento se origina em um impulso pélvico ou porque digo a uma aluna “você não está movendo a sua vagina”. Isso levou um integrante da companhia me dizer que, quando eu preparei um de meus balés, *Diversion of angels*, em Juilliard, para a sua formatura, ele foi embora pensando que a Companhia de Dança Martha Graham era a única na América em que os homens tinham inveja da vagina. [...] Sei que minhas danças e técnica são consideradas profundamente sexuais, mas me orgulho de colocar em cena o que a maioria das pessoas esconde em seus pensamentos mais profundos. (GRAHAM, 1991, p.142, tradução nossa).

Henrietta Bannerman (1999) resume a forma como Graham procurava encontrar a verdade do movimento durante a fase inicial, mas que se perpetua em uma gramática:

... apresentava o 'tronco forte e tenso com suas contrações profundas e liberações espasmódicas da respiração'. Torções na parte superior do corpo, caminhadas que levavam o dançarino de forma dramática e proposital através do espaço, quadris e cotovelos empurrados em contraponto um ao outro, ou ao joelho, tipificavam o vocabulário austero de Graham (parágrafo 5).

A dançarina e historiadora Victoria Thoms (2013), experimentada na gramática enformada por Graham, demonstra preferência especialmente pelos “alongamentos profundos” suscitados por uma parte típica do treinamento concentrado no *floor work*. Sentada, com os ossos da pélvis grudados ao chão, braços estendidos ao lado, ao cadenciar da respiração, tem-se a sensação de que algo se projeta com a curvatura da coluna em contínua expansão:

Então, a forma se libera e da parte inferior da pelve, onde os ossos da coxa se inserem na cavidade do quadril, a energia surge para trás e para baixo, iniciando a liberação ondulante da coluna vertebral em uma diagonal para a frente. Agora a coluna está reta, mas inclinada sobre as pernas abertas, a força surgindo simultaneamente do topo da cabeça e descendo para o chão através da pélvis. É como se todo o torso estivesse em balanço sobre um precipício profundo, um quiasma, resistindo a uma queda no esquecimento enquanto se deleitava com a capacidade de manter essa precária posição vibrante. A partir disso, todo o tronco volta à vertical, onde o exercício começou, para que possa ser repetido novamente (THOMS, 2013, p. 160. Tradução Nossa).

Graham se dedica a acentuar o *floor work* por ela desenvolvido com a expressão “carne ao chão”: “uma instrução que nos colocou habilmente em contato com a busca da verdade pélvica – uma verdade que ressoa com a busca do aspecto primordial e terreno das danças de Graham” (BANNERMAN, 2010, p.2)

A aula de técnica de Graham está assentada na meta de controlar o movimento em cinco categorias básicas, geralmente iniciada no *floor work*, de baixo para cima: (1) no chão - sentados ou em decúbito dorsal; (2) de joelhos; (3) em pé - tanto no lugar quanto a se mover pelo espaço; (4) no ar, e (5) 'as quedas' (HART-JOHNSON, 1983), que são ensinadas em todos os níveis verticais, a 'queda' final chamada 'queda para trás' que se utiliza do uso de quatro níveis – sentado, em pé, supino e de costas. Depois do trabalho de chão, levanta-se para uma posição de pé, embora não podemos esquecer



da ajuda dos braços. Nessa mudança de nível, os braços rasgam o ar com espirais coordenadas com a movimentação de todo corpo. Deve-se ressaltar que a seção de trabalho no chão da aula é uma fase do trabalho para a posição de pé (HART-JOHNSON, 1983).

O *floor work* é composto pela série de posições articuladas sempre com a respiração e o binômio *contraction/release*, que tem a pelve como motor propulsor do movimento, a saber: aquecimento, alongamentos, sentar-se na primeira posição e quarta posição aberta; as mãos curvadas em forma de conchas e pernas e os braços em posição paralela, com a simultaneidade dos pés flexionados.

Ressalta-se que não devemos esquecer do impacto nesse processo do binômio *contraction/release* e da respiração – expirar/inspirar, cujo impacto, também, está refletido nas quedas e suspensões; quando faz o alongamento, inale-se o ar; quando contrai, exale-se. A contração do tronco e a transferência de peso para uma parte das costas ocupam papel fundamental na alternância da formação de imagens para quem as vê.

As quedas são feitas lentamente no início, e, então, sucessivamente cai, as contagens são eliminadas uma a uma e o movimento é reduzido até finalmente, os dançarinos caírem ao chão em uma contagem e recuperam posição em uma contagem em extensões laterais e torções da coluna, na segunda parte da aula que Graham denomina de *lift series - center work* (trabalho no centro da sala e em pé). Aqui ocorrem os exercícios de flexão dos joelhos, realizados sempre com os balanços do torso, balanços esses que dependem da coordenação dos braços; tudo em diferentes qualidades de acentos e ritmos.

Portanto, basicamente, uma aula da técnica de Graham, desenvolve-se a partir do *floor work*, em conjunto com exercícios de respiração (*breathings*), exercícios combinados para fortalecimento do joelho, exercícios realizados de pé no centro da sala, tais como *pliés* e *tendus*, exercícios na barra para especialmente trabalhar amplitude das pernas, e diagonais, caminhadas, corridas, quedas laterais, saltos e giros (HOROSKO, 2002).

Toda a seção de trabalho no chão da aula é vista como uma progressão de uma posição sentada para uma posição em pé. De fato, até este ponto, havia uma frase de transição prescrita de movimento conectando cada exercício (também chamado de 'combinação') ao próximo. Estas conjunções formalizadas entre os exercícios possibilitam, nas aulas mais avançadas, realizar quase toda a série de trabalho de solo sem parar, desde "Pronto, e..." até o trabalho de joelho ou "o levantamento" (BANNERMAN, 2010, p.2, tradução nossa).

Em síntese: Ambos partem e chegam pela musculatura pélvica, a contração e o alongamento; na primeira, a frente do torso se torna côncava e alonga, numa linha curva, a coluna vertebral. O *release*, o momento da inspiração, projeta e expande a energia que a contração havia concentrado e traz a coluna vertebral ao seu alinhamento normal. Na pélvis, o início da contração quando o movimento viaja pela espinha dorsal até a cabeça. O relaxamento, sua contraparte, também se inicia a



partir da pélvis até se estancar no dorso. Na contração pélvica e abdominal, no *release*, a respiração ocupa papel preponderante, o inspirar e exalar.

Como sugere *Joshua Legg (2009)*, a *técnica de Graham enfatiza as espirais, mas para a ela chegar o entendimento de suas partes é fundamental. Por isso, dá a dica da observação das espirais na natureza, a flora, “talvez ajude no entendimento em como a pélvis e a espinha trabalham juntas nas torções e curvatura do torso” (2009, tradução nossa). As espirais trazem a dimensão da tridimensionalidade. São iniciadas na quarta posição, por uma das ancas, e mostra como a pelve deve estar conectada ao chão porque é a pelve o ponto de estabilidade e o motivador do movimento. A espiral tem movimento de rotação ascendente que se espalha através do tronco e a ação da omoplata que “puxa” na direção oposta, e, assim, sucessivamente (GIGUERE, 2014).*

Na pélvis, o início da contração quando o movimento viaja pela espinha dorsal até a cabeça. O relaxamento, sua contraparte, também se inicia a partir da pélvis até se estancar no dorso. Na contração pélvica e abdominal, no *release*, a respiração ocupa papel preponderante, o inspirar e exalar.

Howard Gardner (1993) reforça os princípios vinculados a essa técnica e o quanto se torna uma invenção do século 20, similar o que podemos observar em Einstein e Stravinsky, por exemplo. O entusiasmo do autor deve ser considerado, afinal se trata da invenção de um idioma de dança, na forma de nova combinação de passos e movimentos a partir da pélvis (feminina).

Estudantes estavam conscientes do poder das costas, o papel original da pelve e a pressão do chão; eram apresentados como os sentimentos podem emergir através das contrações, dos releases e do se alongar, dos espasmos dos músculos do torso...Graham fez uso de imagens vívidas para convencer o desejo de se mover... (GARDNER, 1993, p. 298, tradução nossa)

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltar-se a Marta Graham sempre será um tributo, mas o que se quer aqui é chamar atenção para o papel da pélvis feminina no desenho gramatical da técnica ou mecanismo pela coerência com o que se moldava na cena. Estamos convencidos de que esse empreendimento se valeu da longevidade, mas aponta a necessidade de se voltar à dança, e não apenas em fatores externos a ela. Não precisa de palavras de ordem, bandeiras ou “senhas” para se dar a ver como um ato desbravador.

O idioma inventado e desenvolvido por Graham é em si mesmo uma intervenção histórico-artística, no sentido de permitir a quem dança enformar imagens e, em especial, as que queiram denotar uma “realidade interior”. É verdade que o idioma tem agenda, mas a partir dele tecer alternativas no corpo pode ser possível. Conhecer o treinamento proposto por Graham, portanto, adiciona outra possibilidade para se atualizar como escolha profissional. Requer disponibilidade corpórea e tarefa custosa, embora possa incitar novos atalhos, e requer, também, usufruto de outros lemas e não os que correntemente têm vicejado.



A profunda ligação entre a expressão interior e o movimento defendido por Graham não obsta, contudo, a que a sua visão da dança fosse pautada pelo rigor do próprio movimento, pela especialização do movimento, se assim podemos dizer, que apenas o treino formal e a preparação sistemática podem conferir: O vai e vem de partes opostas parece nunca testado antes; Graham o faz em seus mais de 60 anos de trajetória profissional.



REFERÊNCIAS

- BANES, S. *Dancing Women: Female bodies on stage*. London and New York: Routledge, 1998.
- BANNERMAN, H. Martha Graham's House of the Pelvic Truth: Sexuality, femininity and female empowerment. *Dance Research Journal*, Volume 42 , Issue 1 , Summer, 2010 , p. 30 – 42.
- An overview of the development of Martha Graham's movement system (1926-1991)". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 17, No 2 (Winter, 1999), p. 9-46.
- BARIL, Jacques. *La Danza Moderna*. Tradução de Maria Teresa Cirugeda. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1987.
- DELEUZE G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FOULKES, J.L. *Modern bodies: dance and American modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Carolina do Norte e Londres: The University of North Carolina Press Chapel Hill & London, 2002.
- GARDNER, H. *Creating Minds: An Anatomy of Creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*. New York: BasicBooks, 1993.
- GARDNER, S. Notes on Choreography. *Performance Research*, 13:1, 2008, p. 55 – 60.
- GRAHAM, M.. *Blood Memory: An Autobiography*. New York: Doubleday, 1991.
- GIGUERE, M. *Beginning modern dance*. Champaign/USA: Human Kinetics, 2014;
- HART-JOHNSON, D. A Graham Technique Class. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*. 9 (4), 1997, p. 193–214.
- On Structure in Martha Graham Technique, with comparisons to American Sign Language. Volume 2 • Number 4, *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 1983, p.196 – 210.
- HOROSKO, M. *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training, 1926-1991*. Chicago: a capella books, 1991.
- JOWITT, D. Martha Graham's Clytemnestra Lives to Kill Again. *The Village Voice*, 20 de Maio, 2009. Disponível em: Martha Graham's Clytemnestra Lives to Kill Again - The Village Voice Acesso em: 20. Mar. 2022.
- Graham Lives! *The Village Voice*, Abril 05, 2005. Disponível em: Graham Lives! - The Village Voice. Acesso em: 20. Mar. 2022.
- Monumental Graham. IN: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall, *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 456 – 459.
- LEGG, J. Graham Technique. *Dance Spirit*. March 19, 2009. Disponível em: Graham Technique (dancespirit.com) Acesso em: 10. Jun. 2022.
- MARTIN, J. *The Modern Dance*. Princenton: Princenton Book Company, 1989.
- Pinker, S. Language as an adaptation to the cognitive niche. In S. Kirby & Christiansen, M. (Eds.), *Language evolution: States of the Art*. New York: Oxford University Press, 2003, p. 16-37.



REYNOLDS, D. Dancing Free: Women's Movements in Early Modern Dance. In: RADO, Lisa Rado (ed.). *Modernism, Gender, and Culture: A Cultural Studies Approach*. Taylor & Francis, 2013, p. 263–274.

SIEGEL, M. B. *The Shapes of Change: Images of American Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company Boston, 1979.

SORELL, W. *Dance in it's time*. New York: Columbia University Press, 1986.

THOMS, V. *Martha Graham: Gender & the Haunting of a Dance Pioneer* Victoria Thoms. intellect Bristol, UK / Chicago, USA, 2013.

WALON, S. Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale: une pratique philosophique et politique de “résistance. *Agôn, Revue des arts de la scène Points de vue*, mis en ligne le 14 novembre 2011, p. 1-12. Disponível em: <http://journals.openedition.org/agon/1927> Acesso em: 18. Dez. 2022.