

Dançar-se: Processos de Criação em Dança Contemporânea

Maria Tereza Furtado Travi*

Resumo:

O presente artigo realiza uma análise comparativa entre três processos de criação coreográfica em dança contemporânea. Primeiramente, é abordado o Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), criado aqui no Brasil pela coreógrafa Graziela Rodrigues. Em seguida, parte-se para um processo criado no exterior, denominado Abecedário do Corpo, da canadense Andrée Martin. E finaliza-se com um dos principais nomes da dança-teatro, a coreógrafa alemã Pina Bausch. A partir daí, tenta-se responder às seguintes questões: que corpo dançante cada um desses caminhos procura? Teriam esses corpos algo em comum?

Palavras-Chave:

Dança contemporânea. Processo de criação. Pina Bausch.

Abstract

This article provides a comparative analysis of three process of creating contemporary dance choreography. First it will be discussed the DRP method (Dancer – Researcher – Performer), created by the choreographer Graziela Rodrigues here in Brazil. After that it will be discussed the process created abroad, called Abécédaire du corps dansan (dancing body alphabet) by Andrée Martin (Canada). It ends with one of the main names in Tanztheater (dance theatre), the choreographer Pina Bausch (Germany). After that this discussion will try to answer the following questions: Which dancing body each of these ways demand? Do those bodies have something in common?

Key words:

Contemporary Dance. Creation Process. Pina Bausch.

Qual o corpo da dança contemporânea? Diante do amplo leque de possibilidades que esse tipo de dança permite, como se dá a criação coreográfica? Este artigo realiza uma análise comparativa entre três processos de criação coreográfica em dança contemporânea. Primeiramente, é abordado o Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), criado aqui no Brasil pela coreógrafa Graziela Rodrigues. Em seguida, parte-se para um processo criado no exterior, denominado Abecedário do Corpo, da canadense Andrée Martin. E, finaliza-se com um dos principais nomes da dança-teatro, a coreógrafa alemã Pina Bausch. A partir daí, tenta-se responder às seguintes questões: que corpo dançante cada um desses caminhos procura, desperta? Teriam esses corpos algo em comum?

A concepção de corpo mais comumente encontrada em práticas de dança durante muito tempo foi reflexo do corpo construído a partir dos valores renascentistas: um corpo técnico, treinado, clássico e virtuoso. O “corpo objeto” era considerado um mero instrumento da arte, o qual era “adestrado”, através de um treino físico rigoroso, com a intenção de criar uma imagem de acordo com a vontade do coreógrafo.

Na primeira metade do século XX, os estudos fenomenológicos do filósofo Merleau-Ponty passaram a contribuir de forma significativa para uma nova visão de corpo. Inicia-se um interesse pelo corpo do homem como ser humano complexo: “um corpo que sente, que pensa, que percebe, que experiencia, que deixa de privilegiar o lógico, o racional, o testemunhal como forma única de pensar o mundo.” (VIEIRA, 2005, p. 114).

Foi esse mesmo corpo que a dança contemporânea adotou, gerando, inclusive, mudanças significativas na relação coreógrafo-bailarino-espectador. O corpo dançante é hoje, então, visto, principalmente pelas práticas de dança não codificadas, como um retrato de inúmeras influências, sejam elas culturais, sociais, físicas ou emocionais. O bailarino não é mais considerado um mero “objeto”, e sim um sujeito, com história e valores próprios, com um imaginário e emoções peculiares.

Essa concepção de “corpo único”, física e emocionalmente falando, a partir do início do século XX, passou a ser uma ferramenta para a criação coreográfica. Isto é, os coreógrafos passaram a explorar a história e o imaginário pessoal dos bailarinos, transformando esse material em arte, mais especificamente em movimentos de dança. Além disso, alguns bailarinos passaram a criar seus próprios trabalhos, surgindo uma geração de intérpretes-criadores.

A meu ver, a característica mais importante da dança contemporânea é que ela não separa o corpo e a subjetividade; ao contrário, junta, agrega, não faz a dissociação. O bailarino aparece na sua condição de sujeito, impregnado de histórias, conflitos, afetividades e padrões mentais. São esses elementos subjetivos que servirão de matéria prima para a dança. Ao que me parece, o corpo contemporâneo em dança tem sua memória corporal e afetiva reconhecida e estimulada a vir à tona, e não forçada a ficar escondida, como em estilos de dança codificados, engessados em uma técnica padrão, asséptica.

A partir dos anos 1950, época em que a dança contemporânea instituiu-se definitivamente na sociedade, seu pluralismo atingiu formas cada vez mais ricas de expressar-se. Merce Cunningham (1919-2009) e Pina Bausch (1940-2009) são nomes da dança contemporânea que marcaram história em seus países, Estados Unidos e Alemanha, respectivamente. Como um mosaico que vai sendo construído aos poucos, fronteiras entre linguagens foram abandonadas e a criação anteriormente tão fixa em princípios bem definidos abre-se para uma enorme multiplicidade de experiências, nas quais inclusive não há a negação de correntes anteriores. Segundo Alwin Nikolais, “não podendo satisfazer minhas necessidades com uma única arte, misturei minhas magias.” (GARAUDY, 1980, p. 151).

A definição de dança contemporânea, no entanto, não é simples, pois abrange influências das mais diversas áreas, sejam artísticas, sociais ou políticas. Sabe-se que qualquer tipo de dança não pode ser desvinculado do seu contexto histórico. A dança contemporânea surgiu em uma época em que o homem estava sendo, cada vez mais, visto como um ser em relação com o mundo, transformando-o e sendo transformado por ele. Se fôssemos tentar buscar as raízes da dança contemporânea, penso que não acharíamos raízes em um só local ou pessoa. E é esse um dos motivos da sua riqueza. Isadora Duncan (1877-1927) nos Estados Unidos e Rudolf Laban (1879-1958) são nomes pioneiros na busca dessa nova visão de corpo dançante.

Logo, em dança contemporânea a regra é exatamente o fato de que elas não são rígidas. O processo criativo ganha mais valor. O aprender fazendo, o experimentar, o mudar as “regras” durante o caminho, de acordo com o que se sente. Surgem novas estratégias de composição que contrariam a linearidade, a continuidade, a representação, a figuração, em favor de estruturas com outra lógica, da simultaneidade, da justaposição e da repetição. O corpo dançante ganha um novo conceito. O bailarino passa a ter um treinamento que se utiliza de diversas áreas, como yoga, teatro, artes marciais, etc., buscando o corpo híbrido e multidirecional.

No século XX, a dança migrou de um extremo a outro: do engessamento estético e técnico à liberdade estética da dança em si e dos corpos que dançam. Hoje, por vezes, a noção de democratização é tão forte – todos podem dançar e de qualquer forma – que se corre o risco de perder de vista qualquer tipo de critério de avaliação da performance dos dançarinos; não há uma “melhor” forma de se fazer algo, tudo é válido e aceitável. Podem-se ver corpos treinados e corpos não treinados em performances que ocorrem em locais inusitados, distantes do tradicional teatro.

Segundo Katz (1999), um corpo que estuda para ser leve não consegue desempenhar as contrações da técnica de Martha Graham. Um bailarino com técnica de jazz não dança Merce Cunningham, alguém treinado em clássico não faz butô. No corpo, você tem o que você põe. Partindo dessas questões abordadas por Helena Katz, é possível dizer que qualquer corpo dançante é um corpo construído e trabalhado para atingir um modelo específico, de acordo com o tipo de dança que vai desempenhar.

Nesse sentido, a técnica, ao mesmo tempo em que possibilita ao bailarino experiência e preparo, também impõe limites no sentido de formatar o corpo dentro das limitações de um determinado modelo. A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo contemporâneo que dança, sendo quase impossível reconhecer no bailarino zonas específicas de práticas corporais isoladas. O bailarino, que antes se constituía de um corpo objeto, construído de forma coerente com uma visão, com uma série de referenciais simbólicos, para atingir determinado modelo, hoje é um corpo eclético, isto é, aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, contraditórios.

A partir dessa constatação, Louppe (2000) aborda a existência de uma “dança de autores”. Realizada por corpos híbridos, essa “dança de autores” caracteriza-se pela reunião de elementos diversos que servem à elaboração de uma fantasia imaginária pessoal, sem que haja a identificação consciente dos materiais que estão em jogo. Somos resultado de múltiplas vozes que formam nosso modo de ser, agir, falar, pensar. Essa multiplicidade de influências também forma nosso modo de dançar.

Louppe (2000) traz também a questão da perda das linhagens, já que o corpo híbrido dançante não pertence a uma única filosofia de formação. Hoje existe a dispersão das grandes correntes constitutivas da modernidade do corpo, em que a multiplicidade das propostas não exige que todos estejam unidos em um estado de corpo comum, mas a idéia da autora não é lamentar essa perda das referências da dança, e sim avaliar o que surge nesse desaparelhamento dos corpos e das mentes. A dança contemporânea partiu de um corpo híbrido, mas criou diferentes formas de explorá-lo, dando origem a diversos estilos, sendo a dança-teatro, por exemplo, um deles.

Penso que o corpo do bailarino, enquanto corpo de um ser humano, sempre foi e sempre será resultado da vida cotidiana, de processos de socialização, de educação, de influências culturais, de conflitos e medos, de fatores inconscientes. A técnica da dança, seja ela qual for, vai agir sobre esse corpo. Acredito que a diferença entre a dança de hoje e a dança clássica criada no século XIV, por exemplo, é o espaço de expressão que permite a essa subjetividade do bailarino; e, no momento em que o corpo dançante não é mais considerado um corpo objeto de uma única técnica, a hibridação, natural na construção do ser humano, passa a ser natural também para a formação do bailarino. Segundo Dantas (1999, p. 100), “o corpo que dança é um corpo construído, elaborado, trabalhado. Construído, na sua vida cotidiana, em processos de socialização, de educação, de repressão, de transgressão.” E essa hibridização vai ser refletir na forma como esse corpo move-se, dança-se.

Caminhos para o dançar-se

Um exemplo de processo de criação coreográfica que explora o transitar entre várias linguagens é o Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). Criado e desenvolvido pela bailarina e coreógrafa Graziela Rodrigues a partir dos anos 1980, esse método nasceu integrado às pesquisas de rituais e manifestações culturais do Brasil. Segundo a coreógrafa, “o foco é a identidade corporal do intérprete vista na integração dinâmica de seus aspectos culturais, sociais, fisiológicos e afetivos. Neste método, o desenvolvimento do intérprete está condicionado ao desenvolvimento da pessoa.” (RODRIGUES, 2010, p. 109).

O Método BPI é composto por três momentos: o inventário do corpo, o coabitar com a fonte e a estruturação da personagem. No primeiro, o foco é a memória corporal do intérprete, o que é privado, a relação com sua própria história, os registros emocionais e o quanto seus an-

cestrais atuam em seu corpo. O eixo coabitar com a fonte consiste no momento de relação com o outro, um autoconhecimento propiciado pelas relações de identificação e estranheza quando em contato com uma outra realidade. Aqui, o exercício da alteridade é bastante presente. Por fim, o terceiro momento abrange a construção da personagem, em que o intérprete “ganha um novo corpo, fruto de seu inventário no corpo com o co-habitar com a fonte.” (RODRIGUES, 2010, p. 110).

Seguindo concepção semelhante de corpo dançante enquanto um sujeito constituído de vivências e influências únicas, a canadense Andrée Martin (2011) desenvolveu um processo de criação em dança chamado Abecedário do Corpo. Foi a partir de 2005, que a coreógrafa e bailarina iniciou esse projeto, o qual consiste em usar as letras do alfabeto para interrogar, provocar o corpo. Cada uma das letras dá origem a uma palavra, a qual se transforma em textos, que darão origem a movimentos de dança.

Segundo a coreógrafa, “[...] o texto se diverte trabalhando os corpos, ao mesmo tempo em que os corpos se dedicam a provocar o texto.” (MARTIN, 2011, p. 5), ou seja, esse processo propõe um diálogo entre o dito e o dançado, de forma que cada um traga sua interpretação sobre a palavra abordada. Ela afirma que “o corpo, no Abecedário, constitui-se então em um lugar de experiência e de experimentação extremamente vivo, mutante e fugidio.” (ibidem, p. 8).

Semelhante ao processo de Graziela Rodrigues (2010), o corpo movente serpenteia diferentes linguagens e tem sua subjetividade convidada a participar do processo, em um exercício de devir e alteridade, de estranhamento, de exposição.

Percebo, então, que tanto Graziela Rodrigues quanto Andrée Martin exploram o corpo biográfico para a criação em dança. O Método BPI e o Abecedário do Corpo convidam a subjetividade do intérprete a entrar em cena, valorizando memórias, vivências, percepções, sensações, história e emoções peculiares de cada bailarino. Esse mesmo corpo biográfico está presente também no processo de criação coreográfica de Pina Bausch. Líder de uma notável corrente artística, Bausch dirigiu o Wuppertal Tanztheater na Alemanha de 1973 a 2009. A partir do material humano que possuía (seus atores-bailarinos de trinta ou quarenta anos de idade), Pina desenvolveu seus trabalhos desconstruindo pequenos gestos cotidianos, partindo da repetição, transformando-os em pequenas células de movimento, que se revelavam em cenas. O choro, o riso, a raiva, a fala, as amarguras de um mundo fragmentado e superficial entram em sua dança de forma crítica, e, de forma crítica também, Pina se utiliza da técnica do balé, tanto para o treinamento de seus bailarinos quanto em seus espetáculos.

Pina Bausch, assim como Rodrigues e Martin, é exemplo da hibridização de linguagens em dança contemporânea. O processo criativo de Bausch iniciava-se com perguntas ou propostas feitas aos bailarinos, com a finalidade de convidá-los a redescobrir sua própria história. Essas lembranças resultarão em gestos e pequenas sequências de movimentos que, inicialmente, representam singularidades dos bailarinos. “Re-apresentar cenas passadas em apresentações no presente implica na reconstrução física e verbal da história do dançarino, registrada em seu próprio corpo.” (FERNANDES, 2007, p. 30).

Nas obras de Bausch, dança e teatro são trazidos ao palco como linguagem verbal e corporal, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Ao contrário, a natureza linguística de ambos – dança e teatro – é explorada como intrinsecamente fragmentada, ou seja, estão juntos e separados ao mesmo tempo. Através da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico e social. Homem e mulher não formam uma unidade liberando o indivíduo de sua solidão. A repetição quebra a imagem popular de dançarinos como seres espontâneos e revela suas insatisfações e desejos em uma cadeia de movimentos e palavras repetitivas.

Pina fala sobre suas obras:

Quando comecei a coreografar, nunca tratei a dança como só ‘coreografia’, mas como expressão de sentimentos. Cada peça é diferente, difícil de se colocar em palavras. Num trabalho, cada coisa está entrelaçada – a música, o cenário, o movimento e tudo que é dito. Eu não sei onde uma coisa pára e a outra começa, e eu não preciso analisar isto. Limitaria o trabalho se fosse tão analítica. (BAUSCH, 1985).

O que se percebe nesses três processos de criação em dança – Método BPI, Abecedário do Corpo e o processo bauschiano – é, então, uma visão de corpo comum. Não é foco deste artigo comparar o resultado desses processos, que diferem em vários aspectos poéticos, estéticos e artísticos, e o objetivo é justamente perceber o quanto as três coreógrafas em questão possuem um conceito de corpo dançante semelhante. Nos três casos, o trabalho corporal é o fazer e o ver fazer, insistir na procura do movimento ou gesto para que o corpo reaja esponta-

neamente, da forma que a situação despertar. O corpo do intérprete não está preso a nenhum estilo formal, pois sua dança será inspirada “numa linha interior, onde o corpo do ator-bailarino é um corpo inteligente e crítico, capaz de mover-se e falar, de praticar e teorizar, sem evitar o que parece contraditório.” (VIEIRA, 2005, p. 115).

Desde 2003, desenvolvo meu trabalho como intérprete de dança contemporânea. A partir desses processos de criação e com base em minha trajetória profissional, lanço a questão: até que ponto o espectador está preparado, apto, para receber o resultado desses processos coreográficos? Pessoas já me relataram que não gostam da dança contemporânea, porque não a entendem, dizem ser “estranha”, “feia”. Sabe-se que os estudos da recepção são repletos de sutilezas e armadilhas da comunicação. No entanto, esses aspectos não são foco do presente artigo. Apesar disso, pergunto: será que essa incompreensão não vem do fato das pessoas estarem acostumadas a receberem obras prontas? O que é uma “obra pronta”? Será que essa aparente falta de sentido da dança contemporânea não é resultado da sua ligação com questões da mente humana, que é repleta de conflitos e lacunas?

Segundo Silva:

Cada obra de arte tem seu método único de criação e expressão, cada artista é um filtro pensante e atuante da realidade e do tempo em que habita e, dessa forma, deve-se em primeiro lugar questionar: O que essa obra quer me dizer? Essa questão vai então provocar, de início, uma série de observações e insights para subsidiar as operações de análise e retornará muitas vezes no processo de reflexão crítica. Se por um lado, ela deve alavancar muitas outras perguntas, é possível que não se possa responder a todas elas. Não há fórmulas a serem seguidas. (2010, p. 2).

Os processos criativos em dança contemporânea estão, cada vez mais, transitando entre diversas linguagens, explorando o corpo biográfico dos intérpretes, valorizando a subjetividade dos bailarinos, relacionando-se com outras áreas artísticas, mas se o produto final causa um estranhamento demasiado a ponto de afastar o espectador, penso que algo se perdeu no caminho. É evidente que se torna necessário considerar que não temos “o espectador”, mas sim “espectadores”, com diferentes vivências, referências, gostos e capacidades interpretativas. A riqueza da dança-teatro, por exemplo, não reside apenas nos processos criativos mais abertos, mas também nas infinitas possibilidades de interpretação que suscitam. Contudo, estarão os espectadores de dança-teatro preparados cultural e emocionalmente para interpretar o que veem? Terão condições de identificarem-se com essa nova linguagem de dança? Ainda segundo Silva:

a dança-teatro reinventa a imagem do corpo e da ação do intérprete, ao mesmo tempo em que demanda novas construções do olhar. Quando se assiste a uma obra de dança-teatro, especialmente Bausch, o espectador tem a possibilidade de criar suas próprias conexões interpretativas, o que lhe dá uma nova liberdade de fruição. Essa fruição jamais é passiva e nada tem de abandono contemplativo, porque implica uma tomada de posse, uma afirmação de conquista da obra por parte da plateia, através de profunda identificação. (SILVA, 2010, p. 10).

O espectador de dança contemporânea quer criar suas próprias conexões interpretativas? Está preparado para isso? Se não, cabe ao artista levar em conta essa “deficiência” ou falta de vontade do espectador no momento de criar sua obra? Como um processo criativo tão rico pode acabar gerando incompreensão do espectador? Os três processos aqui citados consideram e valorizam a subjetividade e a singularidade do intérprete. Essa mesma valorização pode e deve ser feita em relação ao espectador?

Tanto o Método BPI como o Abecedário do Corpo e Pina Bausch convidam o bailarino a dançar-se. Esse convite, para alguns, em um primeiro momento, pode ser estranho e difícil, pois difere dos processos coreográficos convencionais nos quais o coreógrafo traz os movimentos prontos, bastando o bailarino repetir e memorizar. Aqui abro espaço para salientar que não penso que no ballet clássico, por exemplo, a emoção do intérprete não seja valorizada. Se duas bailarinas dançarem a mesma variação, não será a mesma coreografia; não só por aspectos físicos, mas também emocionais; se é que se pode falar nessa separação. A questão é que esses aspectos emocionais possuem menos espaço no processo criativo do ballet clássico do que na dança-teatro. Voltando aos três casos aqui mencionados, em todos eles, o bailarino cria junto. E não apenas isso. Cria junto e com o desafio de trazer à tona suas emoções, suas vivências. É dançar-se para si e para os outros. Mas de que forma “os outros” recebem esse dançar-se?

Se o dançar-se pode ser, às vezes, confuso e abstrato, a “dança pronta” que entrega seus

significados sublinhados também peca, no caso, por limitar o leque de conexões interpretativas do espectador. A dança-teatro pode representar muitas coisas, mas não qualquer coisa, e essa linha é muito tênue: muitas coisas e nada. Clarice Lispector coloca: “quando eu procuro demais um sentido, é aí que não o encontro.” (apud LIMA, 2008, p. 19). Consideramos que esse seja o desafio de processos coreográficos em dança contemporânea: encontrar o equilíbrio entre a criatividade e a clareza, entre as formas de criar e dançar a si mesmo e a capacidade de sensibilizar e permitir que o espectador se identifique de alguma maneira.

Penso que o desagrado em relação à dança-teatro possa ser fruto desse “não entender tudo” ou do “não entender nada”. Ambos os casos são angustiantes e provocadores. Freud, ao formular o conceito de inconsciente, lançou um questionamento radical sobre o pensamento consciente, como uma instância psíquica capaz de dizer do homem e do mundo em sua inteireza. Com a psicanálise, a sociedade moderna passou por uma reinauguração do homem “através da subversão da concepção cartesiana do sujeito. Sujeito que diferentemente do indivíduo não forma nem representa uma totalidade e sequer detém a capacidade de saber inteiramente de si ou do mundo.” (LIMA, 2008, p. 43). Pergunto se a dança-teatro não é perturbadora por, assim como a existência do inconsciente, trazer à tona nossa incapacidade, enquanto espectador, de entender e interpretar tudo.

Por fim, considero que os processos criativos em dança contemporânea, a partir dos casos mencionados, sustentam-se em um mundo interior de incertezas, de conflitos, de aprender a fazer fazendo, em que o intérprete é convidado a dançar-se. E o estranhamento causado no espectador pode ser fruto desse mundo no qual as coisas são e não são ao mesmo tempo, apontando para o entrelaçamento entre eu e outro, realidade e ficção, dentro e fora. O espectador é convidado a surpreender-se por não entender e suportar as incertezas, vendo nisso beleza e potencial de criatividade. Toda a cultura e o conhecimento humano foram construídos em cima da dúvida e não das verdades prontas. Talvez seja necessário “reeducar” o espectador e avisá-lo que, assim como o intérprete está convidado a dançar-se, ele está convidado a assistir-se. E isso pode doer e confundir.

Referências

- BAUSCH, Pina. Entrevista. New York Times, New York, 29 set. 1985.
- DANTAS, Mônica. Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.
- GARAUDY, Roger. A Nova Dança. In: _____. Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 135-158.
- KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, Roberto (Org.). Lições de Dança. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p. 11-24. v. 1.
- LIMA, Carla Andréa Silva. Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater. 2007. 111 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.
- LOUPPE, Laurence. Corpos Híbridos. In: PEREIRA, Roberto (Org.). Lições de Dança. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p. 27-39. v. 2.
- MARTIN, Andrée. Conexões, utopias e outros lugares do corpo. Revista Cena – Dossiê Dança em Desdobramentos, Porto Alegre, n. 9, 2011.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. Bailarino-pesquisador-intérprete e a dança do Brasil. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Org.). Ensaios em Cena. Salvador: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

SILVA, Eliana Rodrigues. Olhar dança-teatro: uma proposta em movimento. II Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro. Viçosa, 2010. Disponível em: <https://phpsistemas.cpd.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/gruposTematicos.html>. Acesso em: 20 jul. 2010.

VIEIRA, Marcílio de Souza. O Corpo como Linguagem na Dança-teatro de Pina Bausch. Revista Interface, Natal, v. 2, n. 2, p. 111-118, jul./dez. 2005.