

VIEIRA, Marcilio de Souza. **Corpos [des]construídos na dança-teatro de Pina Bausch**. Natal, RN: UFRN. Departamento de Artes/Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Professor.

RESUMO: Corpos amadurecidos na dança têm possibilitado a desconstrução de muitos discursos fragmentadores e instrumentalizadores, abrindo novos horizontes de compreensão para sua realidade complexa e plástica e tem sido palco de inúmeras reflexões epistemológicas, ontológicas, estéticas e éticas possibilitando discussões que permeiam a Arte/Dança na contemporaneidade envolvendo uma complexidade de questões que trazem à tona algumas indagações, dentre elas, umas das mais expressivas têm sido: Como age esse corpo? Questionarmos a Dança-teatro de Pina Bausch com corpos de padrões de beleza não convencionais e não unilaterais na dança e ainda a desconstrução de estereótipos corporais possibilitando ligar dimensões aparentemente inconciliáveis e, investigar a Dança-teatro considerando elementos que configuram a relação entre a linguagem da dança e do teatro nesta manifestação como o corpo e a estética é objetivo deste trabalho. O referencial metodológico consiste em uma análise estética pautadas no corpo a partir de imagens da Dança-teatro de Bausch.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Estética. Dança-teatro.

ABSTRACT: Mature bodies in dance have enabled the deconstruction of many fragmenting and instrumentalizing discourses, opening new horizons of understanding for its complex and plastic reality and has been the scene of countless epistemological, ontological, aesthetic and ethical reflections enabling discussions that permeate contemporary Art / Dance. involving a complexity of questions that raise some questions, among them, one of the most expressive ones have been: How does this body act? To question Pina Bausch Dance-theater with bodies of unconventional and non-one-sided beauty standards in dance and the deconstruction of body stereotypes, allowing to connect apparently irreconcilable dimensions and to investigate Dance-theater considering elements that shape the relationship between the language of the dance. dance and theater in this manifestation as the body and aesthetics is the objective of this work. The methodological framework consists of an aesthetic analysis based on the body from images of Bausch Dance-theater.

KEYWORDS: Body. Aesthetics. Dance theater.

Da beleza dançante dos corpos desconstruídos na Dança-teatro de Bausch

Sendo palco de inúmeras reflexões epistemológicas, ontológicas, estéticas e éticas o corpo tem sido debatido e tem acompanhado as discussões que permeiam as Artes Cênicas na contemporaneidade e esses investimentos envolvem uma complexidade de questões que trazem à tona

algumas indagações, dentre elas, umas das mais expressivas têm sido: Como age esse corpo? Qual o limite de nossa materialidade? Qual significado (mensagem) passa esse corpo ao representar? Tais indagações e incursões no corpo possibilitaram o surgimento de novos campos de conhecimento para pensá-lo nas artes, em especial na dança contemporânea.

Esse corpo remasterizado na dança contemporânea é capaz de revelar nossas fragilidades enquanto seres dançantes; corpo que testa seus limites podendo ser fragmentado, descomposto, virtualizado, reconstruído, humanizado/desumanizado, podendo através da estesia¹, abrir espaços para inúmeras possibilidades do inventar de novas estéticas, da descoberta de novas formas e texturas em dança.

Esse corpo na dança contemporânea tem gerado novas maneiras de pensar o espaço, o tempo, o movimento, bem como tem possibilitado a relação das várias artes como as artes visuais, o teatro, a música, as tecnologias em computação imbricadas com a dança. Dentro dessa seara de informação, fica claro, por exemplo, que na dança contemporânea há uma relação harmônica entre essas artes contribuindo para o surgimento na modernidade de movimentos artísticos que despontam na era pós-moderna, a exemplo da dança-teatro (SILVA, 2004).

Nessa relação harmônica, a dança-teatro, por certo, é um dos movimentos artísticos que contribui para a dança na contemporaneidade e nesta destacamos o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, que busca em seus trabalhos apresentar para o público uma imensa variedade de estilos em sua dança, permeada por uma interdisciplinaridade evidente, inclusive apresentando elementos de áreas não artísticas (CYPRIANO, 2005).

Bausch em sua experiência artística traz à tona, juntamente com outros artistas de sua geração, a era do *bricolage* artístico, a audácia na experimentação proporcionando agradáveis surpresas caracterizadas de certa

¹ A estesia diz respeito à “experiência do corpo no espaço e no tempo, nas relações com a natureza, com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Uma comunicação marcada pelos sentidos que a sensorialidade e a historicidade criam, numa síntese sempre provisória, numa dialética existencial que move um corpo em direção a outro corpo” (NÓBREGA, 2005, p. 94).

forma, como uma recombinação reciclada de aspectos que vêm surgindo há quatro décadas. Nessa recombinação reciclada “[...] podem interagir hoje na feitura de uma obra artística técnicas diversas e díspares, ou elementos de artes plásticas, teatro, cinema, matemática, literatura, engenharia, física, dança, enfim, conhecimentos das mais variadas esferas” (SILVA, 2004, p. 17,18).

Bausch irá “romper”, “transgredir”, mas, sobretudo “redimensionar” o movimento artístico denominado Dança-teatro dentro de suas perspectivas estéticas e ideológicas. Dessa forma, a Dança-teatro permite a fundação de processos híbridos de linguagens, entre dança, teatro e as novas artes da visualidade fazendo uma junção dessas linguagens num processo complexo resultando na construção cênica, assumindo o teatro e a dança como Dança-teatro (FERNANDES, 1992).

Vale lembrar ainda que os corpos dançantes do *Wuppertal* Dança-Teatro, grupo dirigido por Bausch, move-nos para certa sensação de inquietação e repúdio, e ao mesmo tempo são atraentes, são corpos hibridizados, que rompem com a dor; corpos que se atiram ao chão, testando seus limites. No palco, elementos como água, terra, flores, pinheiro, sal, multimídia, crocodilo, são encontrados nas peças. “Objetos de tais cenários não são integrados a um corpo natural, mas constituem seus obstáculos” (FERNANDES, 2000, p.20). Dançarinos movem-se sobre esses elementos com ou sem dificuldades, ou mesmo por objetos urbanos como cadeiras e mesas a exemplo de *Café Müller* (1978) ou blocos de muros aos pedaços como em *Palermo, Palermo* (1989).

No palco, tais objetos ganham sentidos, bailarinos dançam ao som das rupturas de certos valores herméticos, intriga-nos, fazendo-nos reeducar o deseducado olhar; aguçam nossos sentidos, nos fazem percorrer nossas entranhas na busca por um novo conhecimento que justifique tal olhar deseducado. Abalar as certezas e triunfar as fragilidades, essa é uma das características do trabalho de Bausch. Seus bailarinos dançam sobre terra, água, flores, grama, granitos, tijolos, porque diz Bausch “eu gosto de ver a

interferência desses elementos orgânicos no movimento” (CYPRIANO, 1988, p. 127). Na Dança-teatro da coreógrafa o importante não é somente a dança.

E é neste movimento de redefinição de valores que pretendemos percorrer as explorações neste texto buscando compreender as relações entre corpos desconstruídos e estética presentes nos corpos dançantes da Dança-teatro de Pina Bausch contribuindo para redimensionar nossa realidade corpórea e suas relações com as Artes Cênicas.

Essa coreógrafa alemã nos inquieta por apresentar atores bailarinos de corpos amadurecidos, uma vez que não são de praxe as companhias de dança nas várias partes do Ocidente apresentar tais corpos em cena. Esses bailarinos atores transgridem valores tidos como verdadeiros na dança e nos fazem rever, repensar o construído, permitindo-nos construir novos pensares sobre o corpo. Ainda esses corpos amadurecidos na dança têm possibilitado a desconstrução de muitos discursos fragmentadores e instrumentalizadores, abrindo novos horizontes de compreensão para sua realidade complexa, plástica e polissêmica e nos faz questionar como se configura o corpo maduro/desconstruído na Dança-teatro de Pina Bausch? Que concepções de corpo e de estética caracterizam essa Dança-teatro? Como estes elementos se relacionam configurando esta nova linguagem da arte? O que essa estética significa para pensarmos o corpo dançante na atualidade.

Buscando as respostas para tais indagações, evidenciamos a Dança-teatro de Pina Bausch como significativa para se pensar o corpo neste texto. Essa dança abre possibilidades de vivenciarmos outras estéticas na contemporaneidade seja no teatro ou na dança, uma estética mais dançante, mais democrática, de uma beleza inesperada, nos questionando sobre outras formas de se pensar o belo. Questionarmos tal dança com tais corpos de padrões de beleza não convencionais e não unilaterais na dança e ainda a desconstrução de estereótipos corporais por esses bailarinos possibilitando ligar dimensões aparentemente inconciliáveis e, investigar a Dança-teatro considerando elementos que configuram a relação entre a linguagem da dança e do teatro nesta manifestação como o corpo e a estética é objetivo deste trabalho.

A busca por investigar a temática abordada levou-nos a privilegiar uma metodologia que buscasse compreender o fenômeno pesquisado numa perspectiva estética indissociada de nossas experiências com o teatro e com a dança. O referencial metodológico consiste em uma análise estética pautadas no corpo a partir de imagens da Dança-teatro de Bausch.

Sendo assim, as imagens analisadas são fotografias e vídeos produzidos por artistas contemporâneos que retrataram em suas obras aspectos da temática pesquisada. Ler as imagens neste texto torna-se uma ação relevante uma vez que as mesmas longe de ser um objeto neutro acolhem significados que interferem na codificação e decodificação da mensagem a ser transmitida. Ler imagens significa ler seus sentidos. Por serem as imagens polissêmicas, podem-se manter posturas diferentes do olhar, sobretudo maneiras diferentes de vê-las e de pensá-las já que as mesmas se caracterizam por se proliferar sem que haja um horizonte que limite sua ocorrência visual (LEITE, 1998).

Corpos desconstruídos

Tomando a estética como elemento significativo para a reflexão sobre a Dança-teatro de Pina Bausch, bem como o corpo que a expressa, pensamos que todas as linguagens artísticas dependem do corpo e expressam os sentidos estéticos por ele gerado, mas na dança essa relação é mais explícita uma vez que a obra de arte se expressa corporalmente, ou seja, no corpo do ator-bailarino. Compreendemos que a estética das criações artísticas contemporâneas se constitui uma referência significativa para a reflexão sobre as possibilidades de conhecimento que levam à superação das visões dualistas e polarizantes e que fazem emergir novas perspectivas de pensar e vivenciar o corpo.

O trabalho corporal dos atores-bailarinos da Companhia *Wuppertal* Dança-Teatro tem por meta a quebra de hábitos e a recuperação do movimento cultural sendo indispensável o reaprender a brincar, encontrar prazer no movimento em si mesmo. No trabalho de corpo bauschiano velhas máscaras advindas de outras estéticas da dança são destruídas aprontando o

ator-bailarino para viver inteiramente no aqui - agora, preparando-o para a entrega aos estímulos internos e externos (HOUGE, 1987; KALLMEYER, S/D).

Esse corpo desconstruído na dança-teatro bauschiana testa seus limites quando se fragmenta, se reconstrói, humaniza/desumaniza. Nele não há corpos e estéticas pré-definidas, mas geradas a partir da vivência desses elementos que fazem parte do processo criativo. Corpo, estética e técnica se modificam de elenco para elenco e expressam o que são capazes de expressar, suas histórias, seus sentimentos, questionando-os e desconstruindo-os.

Em seu sistema de trabalho, Pina Bausch permite esse novo olhar na desconstrução de corpos, mas uma desconstrução que não é rebelde, e sim que transgredir os padrões de dança aceitos pela sociedade ocidental. Cada vez mais traduz a dança em imagens teatrais de crítica social. Essa fundição de elementos realistas do passado de seus intérpretes com situações irreais é que vai caracterizar a sua obra marcando o sentido do espetáculo e do corpo nesse espetáculo (VIEIRA, 2003).

Essa desconstrução corporal pode ser vista em espetáculos como *Kontakthof* (1978), *Arien* (1979), *Bandoneon* (1980), *Viktor* (1986), *Mazurca Fogo* (1998), *Água* (2001), por exemplos.

Essa ruptura com velhas máscaras pode ser observada na peça *Kontakthof* (1978) quando seus bailarinos exageram um caminhar com defeito locomotor, como se mancassem, como se fossem incapazes de caminhar, num estranho deslocamento da pélvis, anda como se tivesse um deslocamento coxofemoral. “Na cena de *Kontakthof*, os dançarinos abalam não somente o modelo da perfeição física, mas também a ilusão de unidade grupal e completude” (FERNANDES, 2000, p. 65). Nessa perspectiva, o trabalho corporal coreográfico em Bausch está muito ligado à repetição que evoca o controle disciplinário, estético e social.

O corpo como obra de arte nos remete a imagem da peça *Arien* (1979), um corpo sem barreiras, que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural havendo um imbricamento nessa

singularidade e nessa pluralidade. Essa atitude corporal em cena experimenta muitas técnicas advindas de outras linguagens proporcionando uma aceitação de múltiplos corpos, ou de um corpo verdade.

Em muitas cenas dos trabalhos de Bausch, a repetição revela os longos anos de treinamento corporal de seus atores-bailarinos, as falhas e a busca pela perfeição no competitivo ambiente do ballet. Em “*Bandoneon*” (1980) é nítida essa metáfora do corpo estético e social em busca de uma linguagem própria. Essa perfeição é expressa quando o bailarino Dominique Mercy tenta sem sucesso realizar movimentos de ballet rompendo com a convenção do aprendizado pela repetição.

Em *Viktor* (1986) Bausch reformula e desagrega situações e estados da alma, numa tentativa de alcançar uma lógica acessível numa erupção da fragilidade e crueldade humana, a busca desesperada de harmonia no caos. Nessa peça, a coreógrafa busca desconstruir o corpo, o que é muito diferente de destruir, porque não é rebelde, mas é transgressor (BENTIVOGLIO, 1994).

Em *Mazurca Fogo* (1998) podemos bem observar essa relação de poder que o corpo exerce. Em nossas leituras de imagens podemos dizer que além de um corpo definido esteticamente ele exerce uma relação comercial. Trata-se de um corpo submetido às exigências da sociedade de consumo, um corpo narcisista em busca de uma completude externa, corpo padrão que amplia as desigualdades sociais na medida em que as pessoas que possuem melhores condições econômicas desfrutam de maiores possibilidades de se ajustarem aos padrões corporais exigidos por essa sociedade influenciada pela mídia.

Água (2001), um dos últimos trabalhos de Bausch pensada a partir do Brasil é um teatro da experiência da coreógrafa com os cinco sentidos humanos. A percepção neste trabalho dá importância a sensorialidade de maneira global. Nesta obra a coreógrafa vai apresentando o modo de comunicação informal do brasileiro, passando por suas credices, sua floresta e conseqüente selva, seu mar, suas festas e seus contrastes. Ficam evidentes nesta peça os jogos de sedução através do humor, no momento de alegria, de

festa, há também sinal de violência e de controle. Em *Água*, a particularidade é o exagero, a saturação que é observada nos gestos desconstruídos dos corpos de seus bailarinos.

Água inicia uma nova dimensão na obra de Bausch, e provoca uma mobilidade jamais percebida em seus espetáculos. “[...] A água é analisada em suas várias possibilidades simbólicas e utilizada como fio condutor para a análise do espetáculo, de acordo com sete núcleos: águas claras, águas que vinculam, águas místicas, águas festivas, águas mornas, águas sensuais e águas energizantes” (CYPRIANO, 2005, p. 21).

Ao se utilizar dos sete núcleos de água para compor a peça, a coreógrafa enfatiza a compreensão de corpo desconstruído principalmente no núcleo das águas místicas e das águas festivas. Este corpo desafia a gravidade, mostra sua resistência inexorável, apontando para o destino humano através dos rituais do candomblé ou ainda os bailarinos transformam seus corpos com toalhas que ganham visibilidades e contornos sensuais, novos rostos e troca de sexo. “No entanto, se há uma liberação do corpo, existe também uma obsessão por imagens ideais e perfeitas. Assim, na mesma cena o que é transgressão mostra-se também coerção” (CYPRIANO, 2005, p. 133).

O ator-bailarino bauschiano dá importância às ações cotidianas, feitas no dia-a-dia, facilitando sua leitura corporal; são corpos comuns, conscientes, o corpo “[...] é uma totalidade que pensa, age; que é pensada, sentida, agida no fenômeno da interpretação” (AZEVEDO, 2002, p. 135).

O trabalho do ator-bailarino é nesse sentido contextualizado desde o seu início visando transformações na cena, pois os mesmos “desenvolvem uma consciência corporal que permite o jogo, o risco, o erro, uma consciência artística que atenta ao que ocorre no corpo, possa permitir o acaso, a surpresa, o susto” (AZEVEDO, 2002, p. 136).

Importante nesse trabalho corporal é o fazer, e o ver fazer, insistir na repetição do movimento ou gesto para que o corpo aprenda a lidar espontaneamente mais tarde, sempre que a situação exigir. Dessa forma o

corpo do ator-bailarino não se prenderá a nenhum estilo formal, pois a forma de seus movimentos será baseada 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. O discurso desse corpo é que rompe com o tradicional, pois ele não se prende a nenhum estilo formal (VIEIRA, 2003).

O trabalho corporal do ator-bailarino de Bausch, sem dúvida tem uma preocupação formal que lhe é inerente, mas não se atém somente a isso, não lhes importa apenas o desempenho, o saber fazer, mas o desenvolvimento de uma percepção voltada para as possíveis formas do gesto, do saber olhar, saber entregar-se a esse olhar, analisar e escolher, no que está sendo feito como proposta de trabalho (VIEIRA, 2005).

As obras de Pina Bausch aproximam-se do contexto do corpo fenomenológico, pois o corpo dançante torna-se questionador de sua realidade paradoxal.

Nos trabalhos de Bausch o corpo conta sua história no dançar; uma história não linear, já que a história do corpo em sua realidade é diversa, imprescindível, repleta de discontinuidades e cheia de surpresas. Nos seus trabalhos, a criação da dança reflete a transformação das experiências de vida registrados nos corpos em formas estéticas não convencionais (PORPINO, 2006, p. 112).

Baseando a história da peça nas histórias pessoais de seus bailarinos, Bausch oferece ao espectador uma estrutura de dança que foge do convencional. Seus intérpretes assimilam movimentos, palavras e sons e acrescentam a estes seus sentimentos que são evocados baseados na forma herdada e autobiográfica das composições improvisadas, fragmentadas e repetidas (FERNANDES, 2000).

Esse processo de criação de Bausch inaugura uma nova estética no dançar que não nega técnicas de aculturação², mas utiliza-as de forma crítica. Seus bailarinos, todos muito bem treinados e maduros possuem formação e se exercitam cotidianamente na técnica clássica do ballet, entretanto, tal formação

² As técnicas de aculturação se utilizam de processos já codificados como é o caso do Ballet Clássico, o termo aculturação aqui não é utilizado como negação de sua cultura em virtude de outra, mas no sentido de estar se apropriando de outra cultura e seus costumes, de estar trabalhando com um conjunto de elementos extraídos de técnicas diversas.

longe de ser usada como molde, integra-se a polissemia expressiva do trabalho de Pina Bausch.

Seus bailarinos perceberão posteriormente que a técnica³ usada nas peças de Pina Bausch rompe com o convencional na dança integrando diversas formas de expressão do corpo. “Por meio da repetição, a dança incorpora e discute sua natureza inerentemente paradoxal. A partir do processo criativo descrito, as composições permitem sua própria transformação através e dentro da estrutura repetitiva” (FERNENDES, 2000, p. 47).

Os atores-bailarinos do *Wuppertal* Dança-Teatro conseguem codificar uma técnica corpórea com elementos que lhes possibilitem a articulação de uma técnica extra cotidiana de representação e uma marca pessoal no qual seu léxico de ações vai sendo construído durante o trabalho cotidiano. Bausch explora em suas peças corpos cotidianos mesmo seus bailarinos tendo aula de ballet clássico cotidianamente não se percebem corpos imagéticos ou ditos belos.

A técnica nas atitudes corporais dos atores-bailarinos na Dança-teatro de Pina Bausch é modo de fazer presente na relação entre eles e a coreógrafa, está ligada a capacidade operativa do artista; ela é quem operacionaliza sua relação com a energia criadora, não deve ser apenas físico-mecânicas, mas humana permitindo “[...] estabelecer um elo comunicativo entre o humano em sua pessoa e o que seu corpo faz e, ao articular esse processo, projetá-lo, comunicando-o para seus espectadores” (BURNIER, 2001, p. 25).

Nesta dança-teatro é imprescindível que compreendamos o corpo que a expressa, já que enquanto linguagem artística do teatro e da dança, ele é a obra de arte. Parafraseando Merleau-Ponty (1999), se o corpo pode ser comparado a um objeto ele seria um objeto de arte, por isso o sentido do corpo como obra de arte.

³ Entendemos a técnica como um conhecimento prático do manuseio de determinados recursos, a um fazer; visa ao aprendizado do desenhar e delinear das ações do ator-bailarino no tempo e no espaço. Compreendemos que a palavra técnica está ligada principalmente à capacidade operativa do artista. É ela quem operacionaliza sua relação com a energia criadora, e é através do aprendizado pela técnica que atores e bailarinos desenvolvem seu trabalho.

Considerações Finais

Na Dança-teatro de Bausch, o corpo passa por novos desafios, rompendo com estruturas tradicionais de dança, havendo, dessa forma, uma identificação do público com o corpo visto em cena, sem o perfeccionismo do ballet clássico ou os traços da dança moderna. “O corpo se torna um espaço de resistência frente às diversidades e nega o caráter supra-humano em que a técnica, em geral, busca formatá-lo. Assim, corpo e sentimento representam no palco uma unidade; ambos são a expressão da fragilidade da existência humana” (CYPRIANO, 2005, p. 29).

O corpo, tal como se apresenta nos trabalhos coreográficos de Bausch, perpassa muitas possibilidades. Fragmenta-se, é jogado ao chão, contorce, gira em desatino antenado, lança-se no ar aparentemente desconexo, repete movimentos provocando exaustão em quem assiste e em quem faz os movimentos, provoca e é provocado, demonstra ironias e humilhações, convive em suas representações com elementos cênicos dispares e emoldura-se como elemento central do tempo transformado e da permissão para a multiplicidade, caracterizando-se por uma corporalidade única.

Tais corpos não se interessam em apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais, há nestes uma multiplicidade de expressões com suas qualidades e imperfeições, falando de si próprios e para uma plateia que se identifique com o que vê (SILVA, 2004).

Enfim, Bausch sem dúvida, é uma das coreógrafas na contemporaneidade que apresenta múltiplas características corporais, vocabulários ecléticos, abordagens muitas vezes chocantes, permitindo ao espectador acessar várias temáticas em suas obras em especial quando o corpo do ator-bailarino é desconstruído/reconstruído em cena, permitindo-lhe utilizá-lo em sua vasta obra de maneira fascinante esse corpo como ele é, sem e com virtuosismo, numa celebração da vida.

Referências

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Ática, 2002.

BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1994.

BURNIER, José Otavio. **A arte de ator: da técnica à interpretação**. São Paulo: UNICAMP, 2001.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch ergue sua babel**. Revista Bravo, v 2 n.13, out. 1998.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

FERNANDES, Ciane. **Hybridus corpus**. Repertório, Teatro e Dança. V 2, n 02, 1992.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

HOUGE, Raimund. **Pina Bausch: histories de theatre danse**. Paris: LARCH, 1987.

KALLMEYER, Hannover. **Teatrodanza hoy: treinta años de historia de la danza alemana**. São Paulo: Instituto Goethe, S/D.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Texto visual e texto verbal. *In*: FELDMAN-BIANCO; LEITE (Org.). **Desafios da imagem**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro Moura. 2 ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. O corpo é sexuado: itinerário de busca. **Arte e educação física: ação na escola**. II Encontro Nacional de Ensino de Arte e Educação Física. Natal, 2005, p.94-100, 2005.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética**. Natal: Edufrn, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2004.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **O corpo e a técnica na dança-teatro de Pina Bausch**. Monografia de Especialização em Pedagogia do Movimento. 77f. Centro de Ciências da Saúde. UFRN, Natal, 2003.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **O corpo como linguagem na dança-teatro de Pina Bausch**. Revista Interface, v. 2, n 2, jul./dez., 2005. Natal: Editoração e Impressão do CCSA/UFRN, 2005.