

# O Criador-intérprete na Dança Contemporânea.

Sandra Meyer Nunes

Este ensaio propõe uma reflexão inicial sobre a figura do criador-intérprete na dança moderna e contemporânea. Articulador de várias linhas de pensamento e práticas corporais cria sua assinatura própria nas relações da dança com outras áreas do conhecimento. Seu processo criativo e investigativo se dá em seu próprio corpo, na busca por novas possibilidades de movimento, tonicidade e dramaturgia corporal.

A multiplicidade e diversidade caracterizam o universo da dança cênica na atualidade. Corpos híbridos nascidos da contaminação entre fontes culturais, técnicas corporais e gêneros artísticos distintos. É raro observar hoje um corpo que dance construído através de uma técnica específica. Em sua formação, os artistas têm acolhido elementos distintos e vezes díspares de práticas corporais que vão da dança às artes marciais, da yoga à dança contemporânea. Os referenciais ainda nítidos que a dança moderna delineava deram lugar à noção de desterritorialização, ou seja, a perda de territórios permeando a relação da dança com outras artes e áreas do conhecimento. Misturas estas que se apresentam "ilusórias na medida em que o corpo do bailarino não for tocado"<sup>1</sup>.

Muitas são as estéticas de corpo possíveis na cena da dança. Há que se descobrir novos termos para designar as danças resultantes de tamanha

---

1. LOUPPE Laurence. Corpos híbridos in Lições de dança 2. UniverCidade. Rio de Janeiro, 2000.

contaminação entre áreas. No que se refere à dança contemporânea, não toda a dança que é coetânea, mas aquela que apresenta uma organização de movimentos com determinadas especificidades técnicas e estéticas, evidencia-se a presença de um caráter investigativo que leva a novos registros corporais. Reafirma-se hoje a figura do "criador-intérprete"-nomenclatura que referencia um percurso de pesquisa do profissional em seu próprio corpo em busca de uma espécie de resolução investigativa. Este formula novas perguntas com o seu corpo para que possam caminhar em algum tipo de procedimento técnico e metodológico.

Como se lhe tirassem as certezas, os resquícios de movimento de um tempo clássico, alguns criadores da dança contemporânea abrigam-se numa nova ciência. Não se contentam em se utilizar somente de uma gramática corporal construída até então via dança clássica e moderna. O corpo virtuoso coexiste com o que se permite dançar assumindo sua precariedade e transitoriedade. Mas estas "novas hipóteses" precisam estar presentes no corpo, e não somente enquanto recurso temático ou veiculação de mídias (relações com artes plásticas, teatro, vídeo e outras tecnologias). Pressupõe a pesquisa de uma tonicidade corporal.

Propaga-se uma dança contemporânea que assume a fragmentação, a desconstrução e a simultaneidade como possibilidades de existência no mundo. Os princípios norteadores da modernidade como a ordem, a estrutura, o centro e a linearidade, são substituídos por outros como a multiplicidade, a descentralidade e a não-linearidade. A noção de simultaneidade dissolve a hierarquia no próprio corpo e a relação deste com os outros corpos e o espaço na cena da dança. Na obra do coreógrafo americano Merce Cunningham, a exemplo, os bailarinos espalham-se por todo o espaço sem uma hierarquia, não há pontos de concentração únicos. Não há direções fixas, cada

bailarino estabelece novas relações. A autonomia de partes do corpo impõe uma descentralização, onde os movimentos já não convergem para uma finalidade.

Há na dança contemporânea um certo anarquismo corporal, quando partes do corpo trabalham como se possuíssem existência própria. Já os criadores da modernidade, na primeira metade do século, buscavam o movimento chave "interior", de onde originariam outros movimentos. Isadora Duncan evocava o plexo solar e Martha Graham, a região da pelve<sup>2</sup>.

Em trabalhos de companhias brasileiras como a Quasar, de Goiânia, e Cena 11, de Florianópolis, e de solistas como Vera Sala, de São Paulo, é possível perceber formas distintas de entender a quebra de hierarquia e fragmentação do corpo, onde partes deste independem de um único centro propulsor. Nas quedas no chão da pesquisa corporal de Vera Sala, o corpo assume sua precariedade, duvida de seu próprio eixo, como se lhe tirassem as certezas. Nos movimentos aparentemente involuntários, revela-se a busca de um tônus muscular próprio que se aproxima do corpo não virtuoso, próximo da exclusão social. Na construção corporal do Quasar e do Cena 11, as referências para o surgimento da fragmentação do movimento advém da cultura popular e de massa. Referências do vídeo clipe e do vídeo game produzem no corpo um outro tipo de entendimento para a mesma questão.

---

2. Em sua busca por uma dança que expressasse o espírito humano, Duncan pesquisou o movimento chave que obedeceria a uma lógica emocional, e não "mecânica" (que atribuíra à técnica do balé). Estabeleceu então, ainda que de maneira não sistematizada, o centro de irradiação que iria nortear os próximos criadores da dança moderna, e que igualmente estabeleceria princípios para o teatro: o *tronco*, entre o plexo solar e a pélvis, naturalmente como pontos mais próximos da região que fisicamente experimentamos estas emoções. *Eu sonhava descobrir um movimento inicial do qual nasceria toda uma série de outros movimentos*, descreveu Duncan (Garaudy, 1980:67).

A reafirmação da figura do criador-intérprete no século XX veio conduzida por mulheres. A pesquisa do movimento das primeiras criadoras modernas - Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint Denis, Martha Graham, Dóris Humphrey e Mary Wigman iniciava-se em seu próprio corpo. A dança moderna propunha uma representação onde a mulher não se dissolvia na personagem, como nos balés românticos e de repertório, mas evocava uma presença muito mais concreta a partir de suas próprias referências de mundo.

Até o século XIX, o coreógrafo, como um *voyeur*, construía o movimento no corpo das bailarinas. A figura feminina retratada na dança no século XIX evocava uma representação idealizada pelo homem. "A bailarina não é uma mulher que dança, é um sentimento universal que se apodera de um corpo anônimo, e este corpo é apenas um signo", declararia a bailarina e atriz Loie Fuller<sup>3</sup>, tomando como suas as palavras de Mallarmé (Sasportes, 1983:36). A análise da dança feita pelo poeta francês seguia uma linha mais abstrata, uma quase "metafísica", levando-a idealmente para além do corpo físico que executa e define o movimento<sup>4</sup>. Em seus escritos, procurava dar um sentido àquela nova dança que estava nascendo, pré-anunciando a autonomia desta área. Para Mallarmé, a bailarina seria uma construção do público, um quase sonho. Esta dança se manteria como pura invenção do espírito humano, negando à mulher a autoria de seu movimento.

---

3. Assim como Isadora Duncan, Fuller (1861-1928) criava suas danças longe dos critérios do balé. Através da manipulação de imensos véus que a envolviam num jogo de projeção de luz evocava uma atmosfera menos realista e mais simbólica, que lhe faziam perder o contorno definido dos limites do corpo. Sintonizada com o ideário do início do século, transformou-se na musa dos simbolistas (Sasportes:1983:36).

4. Stéphane Mallarmé (1842-1898) foi um dos mais importantes poetas da escola simbolista e seu pensamento foi determinante na evolução poética no século XX. O poema *L'après-midi d'un faune*, de 1876, inspirou Vaslav Nijinsky a criar em 1912 a sua primeira - genial e polêmica - coreografia, com o mesmo nome do poema.

As criadoras americanas Isadora Duncan (1878-1927) e Marta Graham (1894-1991) e a alemã Mary Wigman (1886-1973) pretendiam uma representação do ser humano de seu tempo, estandarte este da modernidade, mas o fizeram de maneiras particulares. A dança perde o discurso universal peculiar da dança clássica e conquista uma nacionalidade identificada com cada país. E também uma identidade de cada criador. Embora com motivações comuns, como a visão de uma dança mais livre e a necessidade de expressar o corpo do homem de seu tempo e de sua nação, e com um certo trânsito de informações entre os criadores, a dança americana terá qualidades diferentes da européia. O pragmatismo americano abre possibilidades para a negação do antigo (balé) para o surgimento do novo, enquanto a Alemanha não conseguirá extinguir de sua dança o expressionismo, nem a paisagem pós-guerra.

nupeart

É marcante a influência dos estudos do francês François Delsarte (1811-1871) na formação de um pensamento na dança moderna. O corpo, tanto do ator como do bailarino, mobiliza-se no início do século para a expressão tendo, como fonte, a região do tronco<sup>5</sup>. Inicialmente ator e cantor, François Delsarte (1811-1871) dedicou-se a pesquisar e classificar as leis que regem a utilização do corpo como meio de expressão, valorizando nos gestos sua significação emocional. Observou os gestos das pessoas em todas as situações da vida, vendo o discurso verbal como inferior ao gesto,

5. Os movimentos partindo do centro do corpo para Delsarte exprimem mais potencialmente a expressividade humana (Garaudy, 1980:84). Suas pesquisas, que contemplam todas as artes, enriqueceram a linguagem da dança moderna a partir do: (a) primado do tronco como motor e centro de irradiação da expressão, opondo-se ao torso mais rígido do balé na sua valorização do movimento dos membros; (b) o uso da alternância entre tensão e extensão, contração e relaxamento, fluxo e refluxo seguindo as leis de sístole e diástole da vida. O balé insistia na utilização da tensão como polo mais influente; (c) o valor do peso do corpo, da relação do homem com a terra e (d) a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto.

que é o agente do coração, o agente persuasivo. Relacionou voz, gesto e emoção, criando a *Lei da Correspondência*: cada função do espírito corresponde a uma função do corpo, ou seja, todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal (Bourcier, 1987). As pesquisas de Delsarte proporcionaram o acesso a todos à cultura física, fator determinante para o surgimento das mulheres enquanto criadoras. Influenciou toda uma geração de artistas da dança, iniciando por Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn e Mary Wigman.

Duncan mantinha um ideário pedagógico que inaugura um novo pensamento para a dança, e que iria culminar no nascimento da dança moderna e do conceito do criador-intérprete. Avesa aos códigos corporais estabelecidos pelo balé, apela para a dança como resultante do movimento do indivíduo em conexão com a natureza. Movimento este resultante "da alma e do espírito humano", segundo Duncan (Bourcier, 1987:251). O regresso à natureza - no momento em que outras artes negavam a natureza como modelo-, o retorno ao sagrado, a forma primitiva na dança, a incorporação das danças do oriente e a sensualidade revestem-se em um discurso libertador frente ao academicismo vigente no balé. Duncan inaugura uma dança construída pelo criador (coreógrafo) em seu próprio corpo.

A movimentação proposta por Duncan carregava uma parcela de divindade e um apelo à tragédia grega presente no discurso do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, o representante da "filosofia da vida" do século XIX<sup>6</sup>. Outro mestre de pensamento de Duncan,

---

6. Nietzsche (1844-1900) foi figura dissonante em sua época, marcada em sua maioria por correntes racionalistas e positivistas. Sua primeira obra, o *Nascimento da Tragédia* (1872), influenciada pelo pensamento de Schopenhauer, identifica na tragédia grega uma forma artística de salvação.

o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), indica que a verdadeira essência que fundamenta as coisas externas é possível de ser encontrada a partir de cada um. Nestes impulsos, "e não nas razões que o intelecto arruma para explicar tais aspirações, a realidade do ser vivo existe" (Guiraldelli Jr, 1996:38). Ancorada em tais visões de mundo, não caberia na dança pensada por Duncan um enquadramento em códigos pré-estabelecidos.

nupeart

Assim como Duncan, Mary Wigman via a dança como exercício de liberdade, provocando uma ruptura metodológica ao fugir dos padrões impostos pelo academismo e buscar uma dança do seu tempo, uma expressividade que o balé teria perdido. Wigman tratou de construir estados da natureza no corpo, mas de forma diferenciada do de Duncan. Esta buscava atingir estes estados via saída da "alma" de seu corpo, buscando na natureza exterior (vento, onda). Wigman tentava traduzir estes estados no corpo, fisicalizando a natureza do homem. Formar o bailarino era conscientizá-los de impulsos que já estavam presentes neles mesmos. A estética individual proposta por Wigman contribuiu para proporcionar ao bailarino um novo vocabulário corporal e atribuiu-lhe uma responsabilidade sobre sua própria expressão: colocar o bailarino "à escuta de si mesmo, onde se pode ouvir a repercussão do eco do mundo" (Bourcier, 1987:299). Wigman segue os princípios delartianos ao estabelecer o movimento partindo do tronco e, assim como Duncan, concebia a sua dança como uma impulsão interna. Wigman cria a "dança de expressão", que iria culminar na dança-teatro. A utilização da máscara em algumas de suas obras, como a *Hexentanz* (Dança da Feiticeira-1913), imprimia uma dimensão humana universal.

A americana Martha Graham estabelece as motivações que iriam nortear a sua dança e influenciar a dança de centenas de seguidores por todo o mundo.

Rejeitando as danças alusivas à natureza de Duncan e cansada de dançar divindades e ritos ancentrais via Ruth Saint-Denis e Ted Shaw, Graham declara o seu interesse de falar do homem confrontado com os problemas de seu tempo e com os problemas permanentes da humanidade. "Não quero ser árvore, flor, onda ou nuvem. Devemos procurar no corpo do bailarino não a imitação dos gestos cotidianos, nem os espetáculos da natureza, nem seres estranhos vindos de um outro mundo, mas um pouco deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado, concentrado" (Bourcier,1987).

Os eixos de pesquisa de Graham eram primeiramente de inspiração nacionalista, quando buscava um movimento da alma do povo americano, sua força dinâmica de impulso, pioneirismo e puritanismo, e após, pela sua inspiração nos mitos gregos em sua busca dos problemas fundamentais da humanidade. As teorias freudianas a inspiraram para falar dos mitos reveladores da tragédia humana, buscando uma atualização destes mitos e ritos tanto nas fontes arcaicas de seu próprio país, entre os povos indígenas, quanto na literatura e mitologia grega.

A dança moderna ganha então o status de técnica ao ser finalmente sistematizada por Graham. Sua técnica busca romper com as linhas ondulantes da dança clássica introduzindo movimentos espasmódicos, impulsos bruscos necessários para falar do homem de seu tempo, que sentia a angústia das grandes guerras e a imposição de um progresso duvidoso. O ponto fundamental de sua técnica é o ato maior da vida: a respiração. A partir do tronco, da região pélvica, centro motor da vida e da sexualidade, os movimentos surgem respeitando as leis da contração e dilatação (tension, release). Outro princípio de sua técnica utiliza o chão como propulsor do movimento.

Ao contrário da dança de Graham e outros criadores da modernidade, Cunningham constrói uma

técnica sem encadeamentos narrativos e semânticos, concebe uma dança que não apela para significados para além do que está sendo executado pelo corpo. Cunningham rompe com a identidade teatral da dança moderna e sua imposição de significados, dando qualificação ao movimento em si mesmo. As linhas de movimento, embora pareçam clássicas, não tem as mesmas motivações do balé. Não contam histórias nem tem uma direção semântica.

nupeart

A dança de Cunningham traz a idéia de evento, situações que se re-arranjam conforme o acaso da vida; o bailarino tem que se adaptar às situações sem ser automático. Sintonizado com a filosofia oriental, o zen budismo, retira a centralidade do espaço e vê a arte não como modo de expressão de sentimentos pessoais. "O maior propósito é não ter propósito, viver apenas a natureza aleatória da vida. Olhar para o mundo e não para si mesmo", dizia Cage, ao falar de seu trabalho e de Cunningham<sup>7</sup>.

Sintonizado também com um pensamento científico do século XX, Cunningham relaciona o tempo e o espaço. Sua parceria com o músico John Cage e outros artistas da vanguarda artística americana, intensificada a partir da década de 50, eleva a arte cada vez mais à objetividade material da obra, ao fazer artístico livre de significados exteriores a ela. Cunningham polemiza com o exacerbado simbolismo expressionista que via na dança do século XX, como as de Martha Graham e Mary Wigman. Cage e Cunningham colaboravam entre si indissociando música e dança, estas independentemente coexistentes no mesmo tempo e lugar.

A técnica desenvolvida por Cunningham à primeira vista não contenta aqueles que querem estabelecer significados, conexões mais emotivas. Mas

---

7. *I have nothing to say and I'm saying it*. Video sobre a vida e obra de John Cage, com direção de Allan Willer (EUA, 1990).

promove conexões de qualquer forma, se levarmos em conta que não há movimento que não signifique algo nele mesmo. O movimento em Cunningham não é semântico, mas sintático. A partir da década de 60 instaura-se um paradigma estético: *The mind is muscle*<sup>8</sup>. Buscava-se romper definitivamente com a representação do corpo como expressão da separação da alma e do corpo. O movimento é pensado em sua "pureza" sintática, longe dos conteúdos psicológicos veiculados pelas danças modernas.

A coreógrafa americana Trisha Brown tentava demonstrar que as mulheres tinham "mente" e não só "corpo". O que a atraía à elaboração de fórmulas matemáticas e diagramas era o desejo de demonstrar que as coreógrafas mulheres não necessariamente criam intuitivamente ou instintivamente, nem constroem suas danças com movimentos que "vem naturalmente" do corpo, como Duncan propunha. Os pós-modernistas, assim como Brown, defendiam uma abordagem minimalista e a questão formal da coreografia, recusando a profusão de gestos e a trama dramática. Os bailarinos não representam indivíduos, forças ou tipos, mas sim eles mesmos. O movimento não é pensado em termos de música. O corpo fala por si mesmo, as roupas não enviam mensagens ou representam personagens. A luz não é usada para criar atmosfera, apenas ilumina. Os espaços para a dança são múltiplos, os grupos se apresentam na rua, em telhados, ginásios.

A dança acontece no corpo, no vocabulário expresso por sua materialidade. Não trata de caracterizar estados da alma ou atmosferas, não transmite narrativamente mensagens. O conteúdo que eventualmente pode vir a ser gerido num quadro de relações entre participantes tem um sentido, mais do

---

8. "A mente é um músculo", título original de uma coreografia da coreógrafa americana Yvonne Rainer.

que uma significação<sup>9</sup>. Na construção de sua dramaturgia corporal, a dança lida com movimentos que, por sua qualidade de abstração, “não se pode mais do que suspeitar de sua significação”, salienta a dramaturga Marianne Van Kerkhove<sup>10</sup>. A dança não se oferece naturalmente como arte narrativa. Não tem direcionamento para a personagem tal qual o teatro, o seu sentido é de outra ordem. O teatro lida (ou deveria lidar) com o movimento no corpo do ator enquanto ação dramática. O que caracteriza uma ação humana no teatro é a sua finalidade e sentido, que organizam a ação do corpo. Na dança, um movimento como o *développé* (no qual a perna em movimento é puxada para cima e estendida ao lado) não se destina a nada, precisa estar atrelado a outro movimento para ganhar alguma semântica. O sentido aparece nas relações entre os movimentos. A dança pós-moderna americana deu grande visibilidade a esta questão.

Para se contextualizar a figura do criador-intérprete nas três últimas décadas do século XX há que se falar de Pina Bausch. Em seu trabalho de pesquisa, Bausch dissolveu os habituais entendimentos dos limites entre dança e teatro, trabalhando não em sua integração ou carências, mas nos “espaços vazios” entre estas artes, inaugurando assim uma “espécie nova”: a dança teatro<sup>11</sup>.

Para a crítica Helena Katz, Bausch recuperou os ideais de Noverre (1727-1810) ao construir uma

---

9. O que tem significação, ou seja, um conteúdo previamente determinado e que se procura transmitir. O sentido tende a uma direção e pode ser gerado num quadro de relações entre os elementos da obra e entre os participantes (Coelho, 1986:87).

10. Marianne Van Kerkhove in Dossiê de Dramaturgia. Bruxelas, Nouvelles de Danse. 1999.

11. Nascida na Alemanha em 1940, Pina Bausch estudou na mais importante escola moderna da Alemanha, a Folkwang, em Essen, dirigida por Kurt Joss, trazendo consigo a herança de Rudolf Laban, Joss e Wigman (expressionismo). Foi à Nova York na década de 70 e dançou em importantes companhias, viveu o feminismo e o movimento de integração entre as artes.

dramaturgia própria para a dança, servindo-se também de elementos do teatro<sup>12</sup>. O que se convencionou chamar de dança está quase ausente do trabalho de Pina Bausch. Tanto que para algumas platéias que esperam ver as convenções da dança explicitadas (piruetas, elevações de pernas), seu trabalho é de difícil absorção. Rompe-se a representação da dança que se espera ver. Segundo a coreógrafa, "é preciso aprender alguma coisa de diferente, aí talvez poderemos voltar a dançar"<sup>13</sup>.

O ser humano é seu modelo. "Observar as pessoas, é a única coisa que sempre fiz, olhar as relações entre as pessoas, falar sobre elas. Não conheço coisa mais importante"<sup>14</sup>. Seu teatro (ou dança) se apega às dúvidas e incertezas, Bausch não se realiza frente a uma mensagem qualquer. Suas peças fazem perguntas. As respostas ficam em aberto, só abrem as feridas. Para a coreógrafa, respondê-las seria presunçoso. O que lhe compete é observar as pessoas e a si mesma.

Os movimentos não contam histórias nem ilustram uma narrativa linear. Os movimentos constituem em si mesmos histórias. Bausch quebra a correspondência direta entre um gesto e seu significado comumente atribuído e foge de interpretações dogmáticas. Sua obra desconcerta nas imagens nada convencionais que

---

12. Noverre defendia o balé enquanto "balé de ação", retirando seus artificialismos, adereços impróprios que escondiam a expressividade do corpo. O modelo do balé de corte torna-se desgastado, pois já se enunciava em sua época o declínio da corte, o crescimento das cidades, o nascimento de um sistema de mercado para a arte que exigia uma especialidade e profissionalismo que a corte já não podia apresentar. Para Noverre, a notação antiga da dança clássica já não dava conta da expressividade necessária, vindo a compor a coreografia juntamente com o bailarino. No século XVIII, diferentemente das outras artes, que imitavam a natureza visível, para a dança era preciso re-inventar realidades para as coisas não visíveis da natureza humana, tais como a paixão, a angústia.

13. Hoghe, Raimund. Cadernos de Teatro, n. 116, 1988.

14. Idem.

nupeart

suscita, embora estas imagens (movimentos) sejam pesquisados no cotidiano. Só que um cotidiano extraído em sua potencialidade criativa e paradoxal. O ator-bailarino é intérprete de suas memórias pessoais elevadas a uma significação maior do ser humano.

As estruturas de trabalho de Bausch basicamente são a simultaneidade, onde várias coisas ocorrem ao mesmo tempo, e permitindo-nos diferentes maneiras de vê-las, a alternância de climas, provocando abismos de dramaticidade, a fragmentação, retirando a funcionalidade esperada de cada gesto, e a repetição, utilizada como elemento de transformação (Fernandes, 2000). A repetição, quando utilizada na técnica de dança tradicional, colabora para a construção de um corpo; no trabalho de Pina Bausch, quebra estruturas. De tanto repetir uma cena, esta evolui, os seus signos (ou significados) multiplicam-se.

A idéia de um criador-intérprete diferencia-se do intérprete-criador. Neste caso, a ordem das nomenclaturas altera o sentido. Enquanto o segundo, ainda que coloque sua abordagem pessoal à obra que dança, seja criada por ele ou por outrem, o processo de pesquisa habitualmente reproduz ou rearranja padrões de movimento já existentes. Já o criador-intérprete busca uma assinatura a partir de seu próprio corpo, num processo investigativo. Articula novas hipóteses que estabelecem possibilidades de relações entre movimentos até então não previstas num corpo que dança. Sua dança ganha um aspecto "figural". O que é construído em seu próprio corpo não é facilmente transferido para outro corpo. Dada a sua singularidade, as relações que se estabelecem diferem de uma representação mais "figurativa"<sup>15</sup>. A coreografia de um balé de repertório possui um tipo de representação que se permite atualizar em outros corpos. Na obra de certos

---

15. No texto *Os novos códigos corporais da dança contemporânea*, Michel Bernard (1990) chama a atenção para o aspecto figural da obra do artista plástico Francis Bacon. As figuras humanas do artista são "imagens-eventos" únicos.

criadores-intérpretes as dificuldades de se trabalhar a mesma dança em outros corpos são maiores dadas as singularidades da pesquisa corporal.

Do cruzamento de informações vindas de outras áreas do conhecimento emergem as novas propostas dos corpos que dançam na contemporaneidade. O criador intérprete, ao invés de somente re-combinar padrões de movimentos, busca questioná-los, recriando uma escrita coreográfica.

### Referências Bibliográficas

- BERNARD, Michel. *Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine* in Pidoux, Jean-Yves. *La danse, art du XX siècle*. Payot Lausanne. Lausanne, 1990.
- BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo, Martins Fontes. 1987.
- COELHO, Teixeira. *Moderno e Pós Moderno*. São Paulo, L&PM Editores. 1986.
- COPELAND, Roger. *Re-Thinking the Thinking Body: The Articulate Movement of Merce Cunningham*. Proceedings of Society of Dance History Scholars. Twenty-Second Annual Conference. University of New Mexico. 1999.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança Teatro. Repetição e Transformação*. São Paulo, Hucitec. 2000.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1980.
- GUIRALDELLI JR, Paulo. *O Corpo de Ulisses. Modernidade e Materialismo em Adorno e Horkheimer*, São Paulo, Editora Escuta. 1996.
- SASPORTES, José. *Pensar a Dança. A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Imprensa Nacional. 1983.
- SERVOS, Norbert. *Pina Bausch, Dance and Emancipation* in CARTER, Alexandra (org.). *The Routledge Dance Studies Reader*. New York: Routledge. 1998.
- STANGOS, Niko. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1991.