

Intermedialidade em Pina

Karina Santos Klippel*

Gabriela Borges*

RESUMO:

Este artigo analisa as relações intermidiáticas no processo criativo da dança-teatro de Pina Bausch e do documentário *Pina* (2011) de Wim Wenders. Para isso, consideramos os diálogos entre o corpomídia dos bailarinos de Wuppertal e a câmera de Wenders, que potencializa a comunicação do primeiro; a obra de Pina Bausch e a de Wenders e o *entre-lugar* que estas relações se situam.

Palavras-chave: Intermedialidade. Dança-teatro. Corpomídia. Pina Bausch. Wim Wenders.

Introdução

O local de reflexão teórica proposto pela intermedialidade pode ser comparado à própria realidade que estamos vivendo: um *entre-lugar* nos espaços real, virtual, social e cultural. O diferencial deste campo de estudo, entretanto, é que, ao invés de se perder numa vasta rede de significações e materialidades, ele é capaz de fazer convergir uma infinidade de linguagens dentro de categorias flexíveis, nas quais é possível identificar grupos comuns. Essa categorização de fronteiras teóricas que desarranja fronteiras taxonômicas, sociais e culturais, indiscutivelmente dialoga com a intensificação dos diálogos e misturas entre linguagens que aconteceram por volta do início dos anos 1980 – e que se estendem até hoje.

Parafraseando Santaella (2008b) os fios diversos de formas de cultura distintas que se sincronizam tramam o momento civilizatório atual. Esta trama está refletida – e porque não enunciada? – nas diferentes linguagens artísticas que tem no corpo o principal meio de expressão. Muitas delas, como por exemplo, a dança-teatro, se criam como novas mídias a partir de outras e, por isso mesmo, são, na sua essência, um imbricamento de diferentes formas de expressão; ou simplesmente, um produto intermidiático.

Quando se trata da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009)¹, dança, teatro, cinema, corpo e vida se apresentam no palco, num diálogo de difícil separação: o que é teatro, o que é dança, o que é natureza e/ou ficção? Num contato mediado com a obra da coreógrafa alemã, o diretor também alemão Wim Wenders criou o documentário *Pina* (2011), que será nosso objeto de análise. Pretendemos analisar como a transposição midiática do palco de Pina, o próprio teatro, para o palco de Wenders, o cinema, potencializa a comunicação do corpomídia², identificável nos bailarinos de Wuppertal.

Três relações intermidiáticas se apresentam nesse vínculo obra-obra. A primeira, entre o corpo dos bailarinos e a câmera (como a linguagem de um interfere na outra), a segunda, entre a obra de Pina Bausch e a obra de Wenders (como a segunda se apropriou da primeira) e a terceira, o *entre-lugar* que as duas se situam por si só: o filme que está entre a categorização de documentário e de ensaio-filmico e a dança-teatro de Pina, que não tem a intenção de ser dança nem teatro e o próprio método de criação que materializa a intermedialidade.

O corpo mídia na dança-teatro

O corpomídia representa o palco onde a comunicação acontece, e através do movimento é possível, segundo Greiner (2005) estabelecer uma nova possibilidade de codificação de mensagens. A dança-teatro, que surgiu logo depois da consagração da dança

moderna, desenvolvida na Europa no início do século XIX, tem fortes influências do movimento em sua linguagem expressiva. Mas não apenas. Esta mídia que surgiu a partir – como o próprio nome diz – da conjunção entre a dança e o teatro possui e a crítica social como uma de suas particularidades.

Consideramos que os artistas que se propõem a trabalhar com o corpo são capazes de “ouvir” as necessidades do mesmo. Neste sentido, as necessidades individuais não seriam as únicas a tentar “falar” pelo corpo. Até porque, o artista é antes de tudo um indivíduo inserido num contexto social e cultural, que quer queira ou não, se inscreve *no* corpo.

Assim, na comunicação que acontece pelo movimento há sempre um pouco da memória do corpo, que transmite tanto algo que nele foi inscrito, quanto um pouco de informação presente, trocada no momento da movimentação. E se o corpomídia é uma mídia em si mesma, ele troca informações com o ambiente o tempo todo. Ressaltamos, porém, que essa informação não é codificada. A simples busca por novos movimentos, e por novas formas de compreender esse corpo representaria, portanto, uma busca pela compreensão de nosso entorno e da nossa própria existência.

O primeiro artista a analisar os gestos e as expressões humanas para entender o corpo como um meio de comunicação foi o ator e professor François Delsarte, e por essa razão ele é considerado o precursor da dança moderna. Foi ele o criador dos exercícios que alternam contração e relaxamento muscular para liberação da emotividade, que evidenciaram a questão da expressividade para a dança e colocaram o torso do corpo como força motriz para o movimento (AZEVEDO, 2002, p.51-51; SILVEIRA, 2009, p.3-4).

Já os princípios de coordenação, lateralidade, inteireza e tranquilidade, que hoje fazem parte da dança moderna, surgiram a partir de exercícios de passos ritmados propostos por Émile Jaques-Dalcroze. Mas foi a conjunção das propostas destes dois autores feita por Rudolph Laban, bailarino, pesquisador, professor e coreógrafo, que influenciou todas as demais linhas de pesquisa em dança moderna.

O estudioso criou a Análise Laban de Movimento (LMA – abreviação reconhecida em âmbito mundial), que é estudada através da Corêutica da Eukinéctica. A primeira é definida como o estudo da organização espacial dos movimentos. O corpo é o espaço da Corêutica, e ele é definido pela cinesfera, esfera ao redor do corpo, limitada pelos movimentos mais amplos dos braços e das pernas, sem que haja deslocamento do indivíduo. Sua prática permite o desenvolvimento da coordenação e da sensibilidade por meio da consciência do caminho do movimento e do foco no espaço (SILVEIRA, 2009; AZEVEDO, 2002).

Já a Eukinéctica define categorias de tempo, espaço, peso e fluência, que caracterizam o esforço (entendido como o impulso interior que origina os movimentos). Essas categorias podem ser aplicadas a qualquer tipo de movimento. Assim, o sistema Laban poderia ser utilizado tanto no movimento corporal, como na leitura dramática de textos. Isto porque, a intensidade e os ritmos que são escolhidos numa leitura, por exemplo, influenciam na expressividade corporal do ator, tanto em relação a si mesmo enquanto personagem, quanto em relação aos outros ou aos objetos.

Na conjunção dos conhecimentos da Corêutica e da Eukinéctica, portanto, o intérprete teria condições de reconhecer os esforços desenvolvidos pelo corpo, e administrá-los com o intuito de liberar a emotividade desejada. Através da modificação do peso, do espaço, do tempo ou da fluência do movimento, combinada com a forma adquirida na cinesfera, o artista atingiria a expressão dramática, e assim, o artista começa a ser estimulado a pensar por meio de movimentos, e não mais apenas por meio de palavras (SILVEIRA, 2009; AZEVEDO, 2002, p.66-67).

Por essa razão, acreditamos que principalmente em Laban, o conceito de corpomídia se aplica. As novas possibilidades de comunicação que se apresentam no movimento, sem uma mensagem codificada inicialmente, instiga novas maneiras de pensar. E,

consequentemente, estimula uma busca por novos códigos para a mensagem distinta que se apresenta. Entretanto, para nós, essa pesquisa se torna mais interessante quando utilizada com um objetivo social, característica que será encontrada nos trabalhos de Pina Bausch.

A dança-teatro de Bausch

Philippine (Pina) Bausch aos 15 anos foi estudar na Folkwang Hochschule. A escola, localizada na cidade de Essen fora criada pelos ex-alunos de Laban, Kurt Joos e Sigurd Leeder. Os dois bailarinos garantiam um currículo que dava continuidade ao estudo do movimento de Laban. E durante muito tempo imprimiram na Folkwang a influência estética e de pensamento da dança moderna desenvolvida pelo pesquisador.

Juntos, Joos e Leeder instituíram um programa em que valores individuais eram estimulados e acreditavam que as danças clássica e moderna eram importantes para o bailarino. Dentro deste contexto e de uma nova filosofia para o desenvolvimento da dança é que a dança-teatro foi surgindo até se estabelecer como um novo gênero da dança - uma nova mídia.

As coreografias dramáticas de Joos tinham como características a simplicidade das roupas com que os bailarinos/intérpretes apareciam no palco, a movimentação constante, a colagem e a simultaneidade de ações no palco, que são mecanismos que aparecem ainda com mais força no trabalho desenvolvido, mais tarde, por sua aluna Pina Bausch.

Para ela, o contexto em que uma pessoa vive faz parte da construção de sua personalidade. Assim, além das influências de pensamento dos professores, o pluralismo artístico que a vivência da escola proporcionou foi determinante para que seu trabalho se desenvolvesse, mais tarde, através da colagem de diferentes mídias.

O magnífico daquela escola, ao lado de meus iminentes professores Kurt Jooss, Hanz Zullig, Jean Cebron e outros, era que havia tantas coisas a aprender, e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante era que, na época, todas as seções ainda se achavam sobo mesmo teto: música, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um componente bem importante do meu trabalho (BAUSCH *apud* SILVEIRA, 2009, p. 17).

Partindo do preceito de que o contexto influenciou de forma determinante o trabalho de Pina, vale lembrar que em 1959, ela foi estudar na Julliard School em Nova Iorque, por meio de uma bolsa de estudos do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico. Justamente nessa época, estavam surgindo os *happenings*, o *Living Theater* e a dança pós-moderna americana. Assim, aos 20 anos a artista tinha uma variedade enorme de fontes para alimentar sua criatividade, envolvendo tanto a dança moderna americana, quanto a dança moderna alemã.

Convidada por Joos, Bausch retorna a Alemanha para fazer parte do elenco da *Folkwang*. Sete anos depois, ela assume a direção da companhia, devido à aposentadoria de seu mestre, o que lhe rendeu prêmios e prestígio no mundo da dança. Graças ao seu sucesso, em 1973, o diretor da Ópera de Wuppertal (um teatro público), Arno Wustenhöfer a convida para dirigir o corpo de bailarinos da casa.

Em Wuppertal, a coreógrafa se depara com um grupo de bailarinos e com um público habituado com peças de Ballet Clássico, que durante as montagens, preconizam o treinamento corporal do bailarino por meio do rigor da técnica. Entretanto, este tipo de proposta não permitia que o intérprete se mostrasse enquanto ser humano no palco. Bausch,

por sua vez, buscava a retratação e a descrição de pessoas comuns em seus trabalhos. E isto exigia do bailarino não um corpo que se encaixasse em padrões estéticos, mas que levasse experiências e vida humanas para o palco.

Suas influências de pensamento vinham da Eukinética e Corêutica de Laban; de Kurt Jooss, seu mestre, que contribuiu decisivamente para a exposição do intérprete enquanto ser humano no palco e, provavelmente, do Teatro Épico de Bertolt Brecht, que estimulava o exercício crítico no outro, por meio de gestos (seja do corpo, seja dos demais componentes da cena), que causassem estranhamento no espectador para que este fosse capaz de produzir atitudes transformadoras para si e para a sociedade (TRAVI, 2012).

Assim, a formação plural da coreógrafa somada aos recursos cênicos propostos (teatralização e lateralização da cena, por meio do uso de cartazes, microfones, vozes gravadas, e ainda, uso de materiais orgânicos e o distanciamento do ator em relação aos personagens) fez com que vários integrantes da companhia quisessem abandonar o grupo logo nas primeiras montagens. E o público, da mesma forma, reagia negativamente: muitas pessoas se levantavam durante as apresentações e deixavam o teatro.

Após querer abandonar tudo, no estúdio de Jan Minarik (bailarino com quem Pina trabalhou até 2001) junto aos poucos bailarinos que estavam de acordo com suas ideias de construção de espetáculos, a artista esboçou os primeiros traços do hoje conhecido método bauschiano de dança-teatro. Seu processo criativo consiste em questionamentos que forcem os bailarinos a recorrer à própria memória. Durante a vivência, o artista expõe seus medos, inseguranças, fantasias, antigas feridas, e ainda relembra a infância e uma série de acontecimentos da vida cotidiana.

As questões de Bausch buscavam nas particularidades de cada ser humano de sua companhia, algo que fosse capaz de dialogar com todos eles e com os outros (público). Assim, os questionamentos podiam fazer referência às experiências da memória, mas também da mitologia, da religião, do mundo da dança, dos sentidos, etc. E as respostas dos bailarinos podiam se apresentar na forma de palavras, gestos, ações, movimentos e expressões faciais... (TRAVI, 2012) A proposta começava com um tema específico. Porém, o processo e os desdobramentos eram imprevisíveis. Ao acionar a vida privada do bailarino, Pina encontrava fragmentos para serem reunidos em um todo coreográfico.

Este método de trabalho poderia ser uma forma de potencializar o corpomídia. Pois, se o movimento surge a partir de um assunto específico, ele se apresenta como resposta (não necessariamente codificada) à uma questão e, assim, evoca sentimentos, emoções e sensações referentes às experiências do ser social, artista. E, se o corpo é o sintoma da cultura, como nos diz Santaella (2008^a), é influenciado pelo contexto que o cerca e é cheio de pulsões nem sempre conscientes, e o movimento representa uma pesquisa por recodificações de mensagens para que a comunicação aconteça, o método de Bausch cria um ambiente propício ao estudo do corpomídia. E suas peças tornam-se o resultado visual e experimental desta busca por linguagens.

Em grande parte dos trabalhos de Pina é possível observar a liberdade de pesquisa, a importância de um desenho no todo espacial, que talvez seja influência de sua formação em *Folkwang* o ritmo obsessivo de gestos ao mesmo tempo automáticos e impregnados de sentido – pois são dissecados durante o processo criativo até chegarem a um propósito de ação.

Ao escolher a composição cênica, definindo o que será apresentado através dos figurinos, da trilha sonora, dos cenários, da ordem desta apresentação e, principalmente, das repetições que acontecerão durante a encenação, Pina Bausch delimita o contexto e a “mensagem” que quer passar. Assim, talvez a variedade de corpos e nacionalidades de seus bailarinos demonstrasse a sensibilidade da coreógrafa em captar a essência humana, por detrás de todas aquelas particularidades distintas.

É preciso ressaltar que as repetições são uma característica chave do trabalho de Bausch. Elas aparecem no processo de criação (quando os bailarinos, ao reviverem suas histórias, repetem experiências passadas, atualizando-as), no próprio método bauschiano (quando se repetem os materiais de cada singularidade para a construção de uma estética), como recurso cênico (cenas se repetem durante o espetáculo, iguais ou modificadas, mas retomando um momento anterior) e na escolha dos temas apresentados em suas obras (sempre relacionadas ao amor, às relações humanas, à infância, a relação masculino-feminino) (TRAVI, 2012).

Além disso, as obras da artista envolvem passado, presente e futuro, situando-se num entre-lugar temporal que é potencializado pelo fato de existir também numa zona de indefinição: a dança-teatro de Pina Bausch não é uma arte preocupada em ser teatro ou ser dança (TRAVI, 2012). É algo que está entre os dois, sem deixar de ser um ou outro. E este entre, nos remete à intermedialidade, que é o local, o ponto onde se relacionam as diferentes mídias.

O filme *Pina*

“Dance, dance, dance, otherwise, we are lost”
Pina Bausch

Com pré-estreia mundial em 2011, no festival de Berlim, o filme-documentário foi dirigido pelo diretor alemão Wim Wenders. Desenvolvido com a tecnologia da estereoscopia, a mídia 3D, o filme foi indicado ao Oscar da categoria em 2012. A proposta inicial do projeto era que o filme-documentário acompanhasse ensaios e montagens de peças da companhia Thanztheater Wuppertal durante uma excursão. Entretanto, com a morte repentina da diretora e coreógrafa do grupo, Pina Bausch, em 2009, a proposta do filme precisou ser alterada, e Wim Wenders resolveu fazer uma homenagem a ela, junto com os bailarinos de Wuppertal.

Entretanto, Wenders encontrava uma incompatibilidade midiática entre a dança e o cinema. Nas palavras do diretor: “para mim, parecia haver uma parede invisível entre o que Pina colocava sobre o palco, a sua obramuito física, inebriante, contagiante, cheia de vida, às vezes dolorosa, e o que minhas câmeras podiam capturar”³. E de fato, de acordo com Wenders, ao assistir filmes de dança, ele enxergava essa parede.

Em 2007, ele foi surpreendido pela tecnologia no Festival de Berlim, com o filme “U2 em 3D”. Mas apenas dois anos mais tarde, após muitos testes com o especialista em 3D Alain Derobe, Wenders conseguiu filmar corpos em movimento – até então o 3D era utilizado apenas para filmes de animação. No final do mês de junho de 2009, Wenders marcou uma série de testes que seriam feitos no próprio Wuppertal Thanzteater com os bailarinos, onde seria instalada uma grande tela para que Pina pudesse ver, por ela mesma, a nova tecnologia. Porém, Pina morreu na noite anterior à chegada de Wenders e sua equipe à Wuppertal.

Por insistência dos bailarinos, a proposta inicial foi reestruturada e o documentário deixou de ser apenas um registro do trabalho de Pina Bausch, para se tornar ao mesmo tempo uma homenagem a ela e um recorte que tentasse captar o espírito do trabalho da artista.

Seguindo a vontade de Pina, de não deixar o documentário se tornar uma série de entrevistas, o diretor alemão encontrou no próprio método bauschiano de criação a resposta para o desenvolvimento do filme: os bailarinos eram questionados sobre a natureza do olhar de Pina. O que ela teria visto em cada um deles que eles mesmos não percebiam? Quando em suas vidas eles sentiram-se próximos a ela? E quando ela teria visto o melhor de cada um? É importante ressaltar que esse questionamento não aparece no filme. Apenas as

respostas, que eram livres, como a proposta de Pina: cada um deveria responder em sua própria linguagem – seja ela dança, gesto ou palavra...

A seleção destes “corpos que falam” foi feita pelos próprios bailarinos, por meio de coreografias que já haviam sido apresentadas (ou não), mas que os olhos de Pina já tivessem observado e selecionado. Assim, a parte coreográfica de nenhuma das peças ou das respostas corporais individuais teve interferências do diretor. Entretanto, na estética do filme, Wenders propôs uma saída do teatro: as gravações destes momentos individuais foram feitas pela cidade ou em paisagens naturais dos distritos de Ruhr e Wuppertal, ambos na Alemanha. Estes cenários foram complementos que Wenders visualizou para as respostas corporais apresentadas pelos bailarinos.

As peças selecionadas para o filme foram: *A Sagração da Primavera*, *Café Müller*, *Kantakthof*, *Nelken/Carnations* e *Lua Cheia*. Todas filmadas na íntegra e da perspectiva da audiência, como era a vontade de Pina. Entretanto, elas não aparecem completas no filme. Algumas cenas deste todo foram selecionadas e são apresentadas em alguns momentos. Assim, estas peças foram filmadas também por outros ângulos, com aproximações e distanciamentos. Na edição do filme todas estas cenas foram fragmentadas e interpoladas aos “retratos individuais” dos integrantes de Wuppertal.

A proposta destes retratos era que os artistas se colocassem diante da câmera, como se estivessem conversando com uma pessoa sobre Pina (e no 3D a sensação é de que há de fato uma pessoa na sua frente). Naquele momento cada um está se expondo e mostrando o quanto sente a falta de Pina.

Nas primeiras cenas pode-se observar apenas uma fotografia de Pina sobre um palco vazio, sem qualquer espectador. A seguir, uma das bailarinas de Wuppertal entra em cena com uma sanfona sobre o corpo seminu. Ela começa a desenvolver a partitura corporal que é complementada pelo texto, relacionado a cada um dos gestos desenvolvidos. A próxima cena mantém-se da perspectiva da plateia, e focaliza uma fila composta por todo o corpo de bailarinos de Wuppertal, um atrás do outro, caminhando pelo palco. Todos eles olham para o teatro vazio, mantêm o mesmo gesto demonstrado pela primeira bailarina a aparecer e caminham por entre telas de tecido com projeções, que remetem a movimentos aquáticos.

Em seguida, se inicia todo o processo de construção do cenário da peça *Sagração da Primavera* diante de nossos olhos. Grandes recipientes de terra são derramados sobre o palco e transformam-no num terreno baldio feito de barro (mostrando o uso de elementos da natureza, típicos da cena bauschiana). Cessam as falas, que dão lugar à peça, composta por partituras corporais e grunhidos ou balbucios dos bailarinos.

O teatro agora possui espectadores. No 3D este enquadramento praticamente nos coloca dentro do teatro. É como se estivéssemos em algum ponto da plateia, por isso, a perspectiva da plateia aparece. Essas cenas - e outras que aparecem em alguns momentos do filme, sob o mesmo ângulo - foram realmente gravadas durante apresentações para o público. Entretanto, cada uma delas teve um trato diferente no momento de transposição para a linguagem cinematográfica.

Café Müller é a segunda peça a aparecer no filme. Sua fragmentação acontece de forma semelhante à *Sagração da Primavera*, com os relatos dos bailarinos. Entretanto, Wenders adiciona mais dois recursos: coloca dois bailarinos da montagem original em 1978, comentando como Pina aceitou participar desta apresentação. Eles estão observando uma miniatura do palco com os bailarinos e objetos em movimento, e o diretor ainda interpola as imagens da montagem original de *Café Müller*, com Pina Bausch em cena.

A próxima peça apresentada no filme é *Kantakthof*. A particularidade desta encenação está no fato de que ela teve três montagens diferentes: Pina coreografou a peça para o Thanzteater em 1978; a recriação deste trabalho foi feita em 2000 para atores e dançarinos de mais de 65 anos; e, em 2008, a montagem foi desenvolvida com um elenco de adolescentes

com 14 anos de idade. No discurso escolhido por Wenders essas três montagens são interpoladas e apresentadas como se todas se realizassem em uma só apresentação.

A última peça a aparecer no filme é *Lua Cheia*, que também, como as outras, aparece fragmentada pelas respostas individuais dos bailarinos. O ritmo do filme se acelera e a fila composta por todos os bailarinos aparece novamente no meio do filme e ao final. Mais uma projeção aparece com imagens de Pina. Mas, desta vez, o filme se encerra com a coreógrafa na projeção sobre o palco, onde dança e, ao final da coreografia, acena como se estivesse se despedindo de todos.

Subjetividades de *Pina*

Ao serem transpostas para o cinema, ou para qualquer mídia, as peças de Pina Bausch sofrem alterações. Como nosso estudo sobre o trabalho da coreógrafa foi feito a partir de outras mídias, nosso conhecimento acerca do assunto está também repleto de subjetividades. Utilizamos livros e artigos que descrevem e analisam, a partir de referenciais próprios, a metodologia de criação das peças de Bausch. Este material contribuiu para que tivéssemos uma descrição do processo criativo desenvolvido por Pina e da forma com que suas peças se apresentavam no palco.

O filme de Wenders foi nossa visualização dessas peças. Por registrar imagneticamente os espetáculos, o filme foi o objeto principal de estudo para análise de como o corpomídia e o sintoma da cultura, que julgamos aparecer no trabalho de Pina, podem ser potencializados tanto pela metodologia de trabalho da coreógrafa, quanto pela câmera, que modifica a dança-teatro, mas potencializa a capacidade comunicativa do corpomídia. Assim, reconhecemos que a transposição do trabalho da coreógrafa para o cinema o torna dependente da interpretação tanto de quem faz o filme, quanto de quem assiste. Da mesma forma que a reflexão feita por todos os autores que escreveram sobre Pina o é.

No entanto, é preciso ressaltar, que o filme-documentário, em alguns meios intelectuais, já foi considerado um registro imparcial da realidade. Como afirma Arlindo Machado,

[...] o documentário se baseia num pressuposto essencial, que é a sua marcadistintiva, sua ideologia, o seu axioma: a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma de traços, marcas, ou qualquersorte de registros de informações luminosas supostamente tomadas da próprianatureza. Essa crença num princípio “indicial” que constituiria toda imagem denatureza fotográfica (incluindo aí as imagens cinematográficas e videográficas) é otraço caracterizador do documentário, aquilo que o distingue dos outros formatos ou gêneros audiovisuais [...] (MACHADO, 2003, p. 4).

Entretanto, esta crença está baseada na ideia de que o mundo concreto, material, que é chamado de “real” é, por si só, um discurso pronto. Para o autor, hoje, essa não interferência do diretor no filme é inconcebível, quando partimos do pressuposto de que a câmera também é um aparato tecnológico parcial. A construção da mesma, o tipo de lente que possui, o recorte da realidade que permite fazer através dos enquadramentos são todos determinados a partir de uma concepção de mundo específica: seja daquele que construiu a câmera, ou daquele que a utiliza. Assim sendo, o documentário “começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão” (MACHADO, 2003, p. 6).

É justamente a partir da impressão do diretor no documentário que Arlindo Machado (2003) caracteriza o filme-ensaio. Os recortes de espaço escolhidos pelo quadro da câmera, somados à profundidade de campo, à música, aos sons ambientes, à própria tecnologia, aos cenários escolhidos e à montagem, criam a narrativa e expõem uma análise complexa e densa

sobre a realidade re(a)presentada. No filme de Wenders essa construção é clara. Entretanto, o caráter documental do longa-metragem aparece no momento em que o diretor põe suas emoções e conhecimento à mercê da obra da coreógrafa. Ele escolhe um discurso invisível, ou seja, um discurso no qual a mídia cinematográfica quase não aparece – apesar de todo o aparato tecnológico –, para que fique em destaque o corpo de bailarinos de Wuppertal e, portanto, a dança-teatro de Pina Bausch.

Talvez por essa apropriação que Wenders fez do trabalho de Pina, o filme tenha sido tão criticado por pessoas que acompanharam de perto o trabalho dela. Segundo alguns críticos de arte, como Anne Linsel, jornalista especializada em cultura e cineasta, o filme tem muito mais de Wenders do que de Pina. Contudo, se levarmos em consideração que o filme se apresenta como um recorte do trabalho da coreógrafa, sim, quem selecionou o que mostrar talvez tenha “aparecido” mais.

Porém, como o trabalho foi desenvolvido em conjunto, de forma intermediária, numa busca incessante pelas semelhanças entre as linguagens da dança-teatro de Pina e a arte do cinema, consideramos que Wenders e os bailarinos de Wuppertal mostraram de forma poética a obra bauschiana. Apesar de o filme estar impregnado de todas essas visões (Wenders e os bailarinos), da mesma forma que nas peças da artista, Wenders deixa espaço para que cada espectador preencha sua obra com a própria individualidade. Como para qualquer outro assunto, a interpretação é única. E é neste contexto que apresentaremos nossa leitura desta mídia específica e multimodal.

Se metaforicamente considerarmos o palco de Wenders, o cinema, de maneira semelhante às peças de dança-teatro, a orientação do discurso está sujeita às escolhas do diretor. E assim sendo, no filme *Pina*, o palco de Wenders está sendo preenchido por outro palco: o palco físico da coreógrafa alemã. Existe nesta relação uma transposição midiática da dança-teatro para o cinema.

A diferença básica entre uma mídia e outra está no fato de que o cinema é mediado por uma tela. E, desta forma, além da visão do diretor, as imagens que nos são apresentadas estão impregnadas da subjetividade inerente à câmera. O encaminhamento de nosso olhar no filme acontece pelos enquadramentos escolhidos para a câmera, os espaços apresentados e todos os recursos midiáticos que o diretor pode utilizar para construir seu discurso. Por essa razão, consideramos o filme *Pina* um filme-ensaio⁴, no qual, mesmo com todos estes aspectos imateriais envolvidos, o diretor faz referências claras ao processo criativo e aos recursos utilizados na cena pela coreógrafa durante todo o tempo.

O próprio processo de construção da cena bauschiana era intermediário. A partir da colagem dos materiais coreográficos oferecidos por seus bailarinos, ela fazia repetições, fragmentações e alterações para colocar no palco. Coincidentemente esses mesmos recursos são utilizados na montagem de um filme no cinema. Entretanto, com imagens. Assim, há uma referência midiática ao cinema nos trabalhos de Pina, e uma referência também aos trabalhos de Pina, quando Wenders escolhe utilizar o processo de criação da coreógrafa como forma de construção de seu discurso documental.

É como se o diretor tivesse adaptado a linguagem da dança-teatro bauschiana, para a linguagem cinematográfica, de maneira poética. Tanto no processo criativo bauschiano, quanto nas apresentações do Wuppertal a repetição está presente trazendo novos significados aos gestos repetidos. Da mesma forma estas repetições e alterações acontecem durante o filme e trazem novos contornos para o trabalho de Bausch.

As alterações são evidenciadas no filme por meio da forma discursiva selecionada por Wenders para registrar as peças *Sagração da Primavera*, *Café Müller*, *Kantakthof*, *Nelken/Carnations* e *Lua Cheia* no cinema. Todas elas são recortadas, ora pelos retratos individuais, ora pelas respostas corporais dos bailarinos dadas às questões elaboradas por Wenders. Esta fragmentação, própria do cinema, mas que aparece também no processo de

criação bauschiano, mostra a adaptação de uma linguagem (dança-teatro) para as possibilidades da outra linguagem (cinema). Além disso, ela pode ser também uma referência intermediária ao método bauschiano de criação e apresentação de espetáculos – quando são elaboradas questões que acessam o interior do bailarino.

Com exceção da peça *Nelken*, todas as demais foram filmadas da perspectiva da plateia, com aproximações de câmera em alguns momentos. Esta não aparece com cenário montado. Wenders apenas faz referência a esta peça por meio da fila de bailarinos, que graças aos enquadramentos da câmera no filme, aparece como uma linha composta por todos os bailarinos do Wuppertal. Na encenação *Nelken*, esta mesma fila, que remete a uma fila indiana no palco da maneira como é exposta diante do espectador, também pode ser vista como uma linha em alguns momentos.

Mais uma vez, temos uma referência intermediária, já que a peça não é fielmente reapresentada, mas apenas sugerida. Acreditamos que o olhar poético de Wenders esteja sendo exposto neste momento. Pina dizia aos seus bailarinos “dance, dance, dance, do contrário, estamos perdidos”. Na linha da peça *Nelken* os gestos coreografados são representações das estações do ano. Como esta fila – como preferimos chamar, de linha – de bailarinos aparece no começo, no meio e no final do filme, sempre a caminhar, consideramos que talvez esta tenha sido uma metáfora escolhida pelo diretor para comunicar como, independente do tempo ou do clima, estes bailarinos continuarão dançando – como era a vontade de Pina.

As reaparições da fila no meio e no final do filme, ao mesmo tempo em que nos conecta à cena do início do filme, reafirma a estrutura fragmentada e não linear do trabalho de Bausch. Assim como a coreógrafa fazia em suas peças, Wenders apresenta “pistas” ao espectador, e, portanto, transpõe o jogo de Bausch do palco para o cinema.



Figura 1: Fotograma do filme Pina: última cena em que aparece a fila de bailarinos.

Fonte: PINA, Berlim, 2011.

As referências midiáticas podem aparecer também no corpo dos bailarinos. A repetição ressignifica os movimentos, pois convida o público a um questionamento interior, uma busca por respostas para aquela insistência no movimento. Em uma das cenas do documentário, a peça *Café Müller* aparece em destaque. Após uma primeira apresentação da peça pela angulação da plateia, a câmera vai se aproximando de detalhes no palco. Um casal que está abraçado e tem seus corpos reposicionados por outro homem se torna o foco do diretor (e talvez de Pina, quando criou a peça). Num primeiro momento o casal fica inanimado, mas assim que o homem sai de perto, eles desfazem a posição. Mais uma vez o homem volta e reorganiza todo o corpo do casal.



Figura 2: Fotograma do filme Pina: cena da peça *Café Muller*
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Durante as cinco vezes sucessivas desta ação a câmera permanece focalizada no casal, que volta à posição do abraço até que o homem volte a reorganizar seus corpos novamente. Na última vez o homem sai de cena e o casal sozinho repete incessantemente os movimentos que o homem induzia-os a fazer. Esta ação foi evidenciada com a câmera, que gira em torno do casal. Num primeiro momento mostra mais distante esta ação acontecendo. Depois aproxima até trazer certa agonia por essa repetição de ações. E assim a câmera potencializou a midialidade destes corpos, pois direcionou nosso olhar para esta parte da peça.

É importante ressaltar que nos momentos do filme em que as montagens aparecem em cena, não há falas. Quando as palavras surgem, elas são parte da apresentação ou sinalizam uma alternância no cenário: passa-se o foco da câmera para as respostas individuais ou depoimentos dos bailarinos. Neste sentido, a comunicação acontece por meio dos corpos apresentados. Para este trabalho, a metodologia desenvolvida por Bausch é capaz de ativar o inconsciente do ser humano (TRAVI, 2011). Pois, por mexer com a memória, estes bailarinos revivem diferentes tipos de experiências.

Os bailarinos da companhia são de diferentes nacionalidades, diferentes idades, e todos, com o corpo, respondem às questões propostas por Bausch. O meio de comunicação utilizado por eles neste momento é o próprio corpo. Para isso, suas experiências sociais, culturais e individuais precisam ser acessadas. Como nos diz Santaella (2008a) algumas de nossas experiências são recalçadas, e ficam guardadas em nosso inconsciente de tocaia, para irromper. Estas seriam os sintomas da cultura, que ficam inscritos em nosso corpo, sem que necessariamente tenhamos consciência dos mesmos.

Entretanto, se este método aciona, o tempo todo, uma conexão com as próprias individualidades é natural que em alguns momentos venham à tona certos medos e traumas, por exemplo. Em um dos depoimentos, a bailarina Ditta conta que era muito tímida, e que nos ensaios estava sempre nos cantos ou se escondendo atrás de alguém. Para ela, isso representava respeito em relação à Pina. Até que um dia a coreógrafa a perguntou: “Ditta, porque você tem tanto medo de mim?”. A bailarina conta no filme que na mesma hora percebeu que era exatamente isso. E, aos poucos, foi perdendo a timidez.

Pina era uma observadora e não precisava de muitas palavras para conversar. Era através do corpo que ela percebia traços de personalidade em algumas atitudes de seus bailarinos, como a de Ditta. Outros bailarinos relatam no filme o quanto foram surpreendidos por alguns comentários da coreógrafa, sem nunca terem comentado nada sobre seus sentimentos com ela. Assim, consideramos que Pina fazia esta leitura da comunicação que acontecia por meio do corpo, e da expressão corporal de seus bailarinos.

Em uma análise interpretativa, portanto, na peça *Café Müller*, o homem que reordena o casal poderia representar um regulador social. Inicialmente, o casal reage várias vezes contra essa imposição externa, mas com a repetição, o corpo se acostuma com esta “norma”

e passa a desenvolvê-la involuntariamente. Este tipo de pensamento nos leva de volta ao conceito de sintoma da cultura de Santaella (2008a).

Em algumas situações somos regulados pelos padrões sociais, e por não estarmos em contato pleno com o corpo, nem com nosso interior, não percebemos os automatismos que passamos a aceitar no dia a dia. A leitura dos sintomas da cultura que podem aparecer pelo corpomídia, entretanto, é aberta a diversas interpretações.

É preciso ressaltar que na cena bauschiana não existe um discurso ideológico, ela estava interessada no drama. Eram sim colocadas várias linguagens no palco, para que o espectador escolhesse o discurso ideológico que iria encontrar ali. A própria Pina Bausch afirmava que a observação depende do momento pessoal do espectador, do foco do olhar. Assim, sua intenção era criar peças abertas, no sentido de tratarem de temas universais, para que cada espectador pudesse participar ativamente, preenchendo cada uma das peças com suas subjetividades (CALDEIRA, 2010). Assim, a própria direção de Wenders no documentário já insere um pouco das significações que ele encontrou na obra de Pina. E nossa leitura correlaciona partedessas interpretações do/no filme.

As diferentes nacionalidades dos bailarinos ofereciam uma riqueza de contextos sociais, culturais e particulares, que possibilitava à Bausch reconhecer como cada uma destas pessoas reagia aos seus questionamentos. E assim, observando como diversos contextos humanos respondiam com o corpo à dada questão, ela era capaz de extrair a essência das relações humanas, independente da cultura na qual cada pessoa estava inserida. Desta forma, eram colocadas no palco “as cicatrizes psíquicas do homem contemporâneo” (CALDEIRA, 2010), ou nas palavras de Santaella (2008a) os sintomas da cultura.

Talvez, por essa razão suas peças, geralmente, tratassem de temas universais, como o amor (nossa busca incessante por ele e, paradoxalmente, o medo de conquistá-lo), as relações entre homens e mulheres, o medo da morte, as angústias, a saudade, a infância, entre outros (CALDEIRA, 2010, WENDERS, 2011). Da mesma forma que a cultura acontece num *continuum* (SANTAELLA, 2008b) em que todas as linguagens e todos os costumes se somam, as peças de Bausch colocavam no palco toda esta multiplicidade de linguagens em diálogo e, portanto, todas as suas encenações eram intermediáticas.

Quando analisamos o trabalho da coreógrafa no filme de Wenders esses mesmos elementos podem ser observados, mas com a inserção da câmera, dos enquadramentos, dos cenários do filme e da mudança de ponto de vista. Na cena *Sagração da Primavera* podemos observar outras referências midiáticas, mas principalmente a tematização das relações entre masculino e feminino.

O enquadramento selecionado por Wenders para esta peça permite notar a lateralidade presente nas obras de Pina. Assim, os desenhos no palco também eram uma forma de refletir sobre questões na sociedade. Na peça, os dois universos aparecem separados em vários momentos, como em cardumes. As mulheres desenvolvem juntas as mesmas ações, e os homens de outro lado do palco, fazem o mesmo. Estes movimentos são bem marcados, firmes, e chegam, em alguns momentos, a remeter a uma violência com o próprio corpo. A brutalidade na interação entre os dois universos aparece de forma que pode nos alarmar para a violência presente nas relações entre os universos feminino e masculino. E, portanto, mais uma vez, os atos performáticos dos bailarinos aparecem questionando e examinando relações de poder (CALDEIRA, 2010). Basta, a partir de uma análise individual, definir de onde vem esse poder: da violência, da força física? Das normas sociais rígidas? De um status?

A intermedialidade de Pina também aparece nos cenários. A ambientação das peças de Bausch eram sempre megalíticas⁵. O palco repleto de terra em *Sagração da Primavera* deixa isso claro. Da mesma forma que em *Café Müller*, as dezenas de cadeiras espalhadas pelo palco

somadas às portas e mesas reproduzindo de forma naturalista um café, o fazem. Esta característica é própria do cinema, que leva o cenário ao seu público (CALDEIRA, 2010).

Esta particularidade de Pina também aparece no filme de Wenders, pela própria qualidade midiática do cinema. Nas respostas individuais dos bailarinos, ao invés de levar os elementos da natureza para dentro do teatro, como aparece nas peças de Pina, Wenders propõe uma inversão: leva os bailarinos de Wuppertal para paisagens naturais e paisagens da cidade.

Como Bausch sempre, de alguma forma, denunciava a sociedade de consumo, preconceituosa e egoísta em seus trabalhos (CALDEIRA, 2010), talvez o fato de Wenders levar alguns bailarinos sozinhos para dançar na cidade, representasse a solidão que esta mesma sociedade imprime no homem hoje. As relações interpessoais passaram a ser cada vez mais mediadas, de forma que dificilmente olhamos para o como se criam as relações humanas. Os dramas do ser humano e a vida são, portanto, a essência do trabalho de Bausch. E o filme está impregnado de vida, pela beleza dos cenários, pela emotividade dos bailarinos e pela naturalidade que aparece quando eles se mostram não mais como seres cênicos, mas como pessoas.

Em *Kantaktohf*, Wenders brinca com a questão do tempo, por meio da mistura de imagens das três diferentes montagens da peça: uma com jovens, outra com senhores e outra com os bailarinos. Nesta peça, independente da montagem, as pessoas se mostram para a plateia como numa vitrine. Em muitos momentos, tudo remete a um desfile de moda. As mulheres estão bem arrumadas com vestidos de festa e os homens vestidos de terno.

Cada uma delas de forma independente questiona uma característica comum a grande parte das pessoas da cultura do nosso tempo: a preocupação com a imagem e com os padrões de beleza. A própria montagem realizada com três gerações diferentes já problematiza a questão do envelhecimento e como estes temas perduram e ultrapassam gerações. Entretanto, quando essa mesma linguagem é transposta para a mídia cinematográfica, a representação das três peças como se fossem uma potencializa ainda mais essa questão.

A brincadeira na edição de interpolar os jovens, aos bailarinos e idosos em cenas semelhantes, nos faz olhar para a passagem do tempo. Em algumas cenas (da peça e do filme) os artistas mostram os dentes para a plateia, ou mostram o rosto. Na montagem do filme, os cortes secos fazem com que os intérpretes, que representam o mesmo personagem nas três montagens, pareçam estar desenvolvendo a mesma ação em três momentos da vida diferentes: na fase jovem, adulta e mais velha.

Em outro momento da peça as mulheres aparecem enfileiradas no palco, e a imagem no filme permite ver, da perspectiva da plateia, essas intérpretes caminharem do fundo do palco até a boca de cena, como em um desfile de moda. Talvez esta seja uma pista da denúncia pelo narcisismo e preocupação com a imagem de nossos tempos. E a repetição desta cena, nas diferentes gerações, pode ser uma forma de reflexão sobre a continuidade desta preocupação.

Como nos diz Caldeira (2010), nesta peça os seres humanos estão dispostos como num leilão, mostram dentes, rostos e mãos. E a multiplicidade de corpos dispostos no palco pode revelar uma forma de irrupção da coreógrafa com os padrões de beleza impostos pela sociedade.

O caráter documental do filme *Pina*, portanto, se apresenta na forma de construção de um discurso sensível, mas mantém a essência da obra da coreógrafa, captada por todos os olhares que pensaram o filme. Através dos recursos técnico-expressivos (cenário, figurino, imagens, enquadramentos de câmera e escolha na montagem ou edição) próprios do cinema, Wenders transforma a linguagem da dança-teatro para esta mídia, e consegue deixar Pina presente o tempo todo, seja pelas angústias geradas, ou pela exaltação do trabalho da artista.

Dessa forma, o caráter contestatório da obra bauschiana permanece impresso nestas imagens. A sensibilidade da coreógrafa é apresentada no depoimento dos bailarinos. A câmera permite que o corpo fale por meio de gestos, movimentos, ou apenas expressões. E a repetição, a lateralidade das cenas, a alternância e a fragmentação estão também presentes na edição do filme. Nossa análise é também um recorte destas duas obras e, portanto, não é capaz de abarcar toda a complexidade e a infinidade de interpretações possíveis para Pina, tanto a coreógrafa, quanto o filme.

Pina Bausch, que era uma grande observadora, conseguiu por meio de suas peças colocar muitas questões no palco. Entretanto, pouco se falava. O corpomídia dos bailarinos era a comunicação. E esta era consciente. Pois, para produção das peças Bausch exigia consciência da intencionalidade do gesto. Ao dissecar determinado movimento nas partituras corporais, o processo de codificação da mensagem do corpomídia fazia emergir os sintomas da cultura.

Considerações finais

A Intermedialidade é um campo de estudos que permite a reflexão sobre as características híbridas e intersemióticas das obras de arte, bem como o entendimento da própria realidade plural que estamos vivendo, podendo contribuir para o rompimento de fronteiras taxonômicas, sociais, culturais e estéticas.

Este entrecruzar de fronteiras dialoga perfeitamente com a proposta da coreógrafa alemã Pina Bausch. A própria composição do Wuppertal, com bailarinos de diferentes nacionalidades, remete a uma conjunção de fronteiras. Diferentes culturas se entrelaçam em busca de um ponto comum. Esta conexão, portanto, segue no movimento contrário das separações culturais. E talvez, por essa razão, o método de análise intermediário tenha dialogado de forma tão positiva com nosso objeto de estudo.

Wenders também é um desbravador de fronteiras, explorando as potencialidades da linguagem cinematográfica para fazer a transposição da dança-teatro para a tela, e por isso, este recorte da obra feito pelo diretor permite que tenhamos uma leitura diferenciada das obras de Bausch. As apropriações feitas pelo diretor fazem com que o filme remeta ao próprio processo de criação bauschiano. Porém, reconhecemos que apresentamos um olhar sobre as inter-relações entre as obras e os processos criativos dos dois autores que, no entanto, está longe de envolver a multiplicidade de questões que o trabalho de dança-teatro de Pina Bausch e o filme de Wenders podem suscitar.

Intermediality in Pina

ABSTRACT:

This article analyses intermedial relations in the creative process of Pina Bausch dance theatre and the documentary Pina (2011) by Wim Wenders. In this analysis, we consider the dialogues between the Wuppertal dancers body media and Wenders' camera, which promotes communication between the body media of the former; Pina Bausch and Wenders' works and the inter place where these relations occur.

Keywords: Intermediality. Dance theatre. Bodymedia. Pina Bausch. Wim Wenders.

Notas Explicativas

*Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com estágios de pesquisa na UAB/Barcelona e no Trinity College Dublin e Pós-doutorado na UALG/Portugal. Professora do Mestrado em Comunicação da FACOM/UFJF. Publicou Qualidade na TV Pública Portuguesa. Análise dos programas do canal 2: e A poética

televisual de Samuel Beckett, organizou Nas margens. Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais e TV: formas audiovisuais de ficção e documentário Vol I e II.

*Karina Klippel é Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2014). Produtora, diretora de arte e fotografia no curta-metragem 2 segundos, exibido no Short Film Corner do Festival Internacional de Cannes 2014. Prêmio destaque do Festival de Cenas Curtas de Juiz de Fora em 2013, por Inovação de Proposta Estética (Funalfa) – direção, idealização e atuação na cena “Jamais te Esquecerei”.

¹Philippine Bausch nasceu no dia 27 de julho em Solingen (Alemanha) e morreu após o diagnóstico de um câncer em 30 de julho de 2009. Fixou-se em Wuppertal, onde montou um grupo com 24 bailarinos e desenvolveu seu método de dança-teatro.

²“O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada enquanto veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão construindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação” (GREINER, 2005, p.131).

³Tradução nossa do trecho da entrevista: “it seemed to me that there was an invisible wall between what Pina put on stage, her very physical, intoxicating, contagious, joyful, sometimes painful, personal work, and what my cameras could capture” (WENDERS, 2011).

⁴Ver MACHADO, Arlindo, 2003.

⁵Da mesma forma que os monumentos pré-históricos são megalíticos, construídos a partir de grandes blocos de pedra, da mesma forma são os cenários de Bausch, construídos a partir de elementos da natureza, e sempre com um caráter grandioso.

Referências

- AZEVEDO, Sonia Machado de. O corpo na dança. In: *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. *Revista Poiésis*, n 16, p. 118-131, Dez. de 2010.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. In: INTERCOM SUDESTE, 2003, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <file:///C:/Users/SB/Downloads/1868450877361748090053890711836232551.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2014.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2008a.
- _____. *Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2008b.
- _____. *Porque as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- SERVOS, Norbert. Pina Bausch: talking about people through dance. *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Tradução de Steph Morris. Disponível em: <http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/index.php?text=lang> Acesso em: 15 jun. 2014.
- _____. *Tanztheater Wuppertal. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Tradução de Steph Morris. Disponível em: <http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/index.php> Acesso em: 15 jun. 2014.
- TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH. *Works*. Disponível em: <http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/works.php> Acesso em: 15 jun. 2014.
- _____. *Pieces*. Disponível em: <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/index.php> Acesso em: 15 jun. 2014.
- TRAVI, Maria Tereza Furtado. *A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2011. Recurso eletrônico. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/adancadamente.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2014.

WENDERS, Wim. Toronto International Stereoscopic 3D Conference [Keynote speech by WimWenders]. *WimWenders the official site*. 11 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.wim-wenders.com/archives/2011-06-Toronto-Keynote-Speech/toronto-keynote-speech.htm>> Acesso em: 15 jun. 2014.

Recebido em 14 de abril de 2015.

Aprovado em 14 de julho de 2015.