

## **Entrelaçamentos Entre Filme-Vídeo-Documentário-Dança-Teatro: um diálogo entre a obra de Pina Bausch e a de Wim Wenders**

*Interlacing Film-Video Documentary-Dance-Theater: a dialogue between the work of Pina Bausch and that of Wim Wenders*

*Entrelazamientos Entre Película-Video-Documental-Danza-Teatro: un diálogo entre la obra de Pina Bausch y la de Wim Wenders*

*Maria Consuelo Oliveira Santos<sup>1</sup>  
Maria de Lurdes Barros da Paixão<sup>2</sup>*

### **Resumo:**

O presente artigo tem o propósito de analisar a obra cinematográfica “Pina”, do cineasta Wim Wenders e sobre o trabalho artístico, em dançateatro, da bailarina-coreógrafa Pina Bausch. Ao mesmo tempo, o citado filme, por si mesmo, é também outra significativa obra. Um documentário não tradicional, híbrido ao abarcar modalidades expressivas entrelaçando filme-vídeo-documentário-dançateatro, realizado em 3D. Além disso, se destaca pela relação que estabelece com a tecnologia de forma relacional com o ambiente e todos os seres, ampliando as possibilidades criativas, informativas e comunicacionais. A noção de “campo expandido” nos permitiu situá-la como uma obra aberta que estabelece relações com distintas modalidades tecnológicas e que, portanto, também suscita a inter-relação com diversas formas de conhecimento. A metodologia utilizada se fundamenta em princípios da fenomenologia.

**Palavras-chave:** Filme. Documentário. Dançateatro. Entrelaçamentos. Tecnologia.

### **Abstract:**

This article aims to analyze the cinematographic work "Pina", by filmmaker Wim Wenders and about the artistic work, in dance-theater, of the dancerchoreographer Pina Bausch. At the same time, the mentioned film, by itself, is also another significant work. A non-traditional documentary, a hybrid of expressive modalities intertwining film-video documentary-dance-theater, made in 3D. It also stands out for the relationship it establishes with technology in a relational way with the environment and all beings, expanding the creative, informative and communicational possibilities. The notion of "expanded field" has allowed us to situate it as an open work that establishes relationships with different technological modalities and, therefore, also raises the interrelation with different forms of knowledge. The methodology used is based on phenomenology principles.

**Keywords:** Film. Documentary. Dancetheater. Interlacing. Technology.

### **Resumen:**

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte, Brasil, [consol.oliveira@gmail.com](mailto:consol.oliveira@gmail.com).

<sup>2</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte, Brasil, [luluacaso@gmail.com](mailto:luluacaso@gmail.com).

El propósito del presente artículo es analizar la obra cinematográfica "Pina", del cineasta Wim Wenders, sobre el trabajo artístico, en danzateatro, de la bailarina-coreógrafa Pina Bausch. Al mismo tiempo, dicha película, por sí misma, es también otra obra significativa. Un documental no tradicional, híbrido de modalidades expresivas que entrelazan cine, video, documental-danza-teatro, realizado en 3D. También se destaca por la relación que establece con la tecnología de manera relacional con el medio ambiente y con todos los seres, ampliando las posibilidades creativas, informativas y comunicativas. La noción de "campo ampliado" ha permitido situarlo como una obra abierta que establece relaciones con diferentes modalidades tecnológicas y, por lo tanto, también plantea la interrelación con diferentes formas de conocimiento. La metodología utilizada se basa en principios fenomenológicos.

**Palabras-clave:** Película. Documental. Danza-teatro. Entrelazamientos. Tecnología.

## INTRODUÇÃO

*"Dance, dance, otherwise we are lost"*  
Pina Bausch

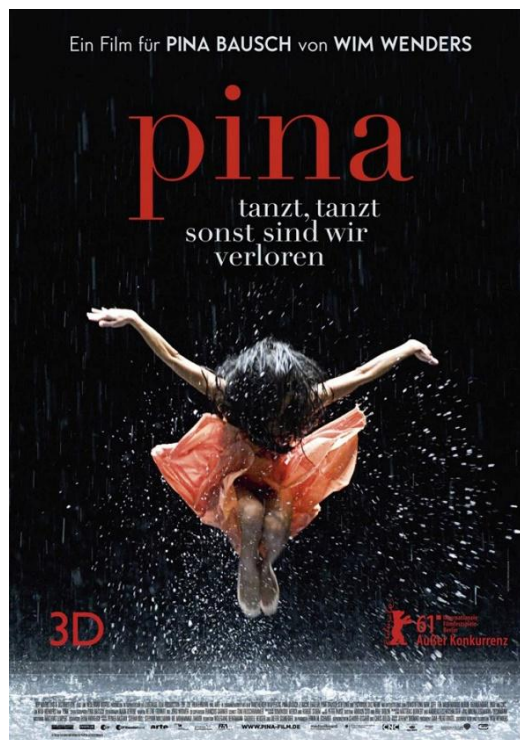
O filme "Pina", do cineasta Wim Wenders<sup>3</sup>, de 2011, foi escolhido para este trabalho por ser composto por duas grandes obras, ou seja, da dança contemporânea de Pina Bausch<sup>4</sup> e o próprio filme do citado cineasta por ser uma sensível e sensual viagem artística-visual. Uma linguagem fílmica entrelaçando narrativas e linguagens. É uma obra híbrida, ou seja, uma confluência de modalidades expressivas entrelaçando filme-vídeo-documentário-danzateatro, realizado em 3D, que segundo o próprio Wim Wenders (2012, n/p.) "Esta tecnologia colocava o espaço e o movimento realmente em outra dimensão, o que até agora me faltava [...] Esta tecnologia capta precisamente o elemento essencial da dança, que é o espaço". E foi isso que lhe permitiu dar profundidade aos corpos, às cenas, pois assim como ele mesmo diz não "trairia" a obra de Bausch expressando a riqueza e profundidade da danzateatro<sup>5</sup> da citada coreógrafa.

### Figura 1 - Cartaz do filme

<sup>3</sup> Wim Wenders (Ernst Wilhelm Wenders), nasceu em Düsseldorf, Alemanha, em 14 de agosto de 1945. É um roteirista, ator, produtor e diretor de cinema.

<sup>4</sup> Pina Bausch, Philippina Bausch, nasceu em Solingen, Alemanha em 27 julho de 1940 e faleceu em Wuppertal em 30 de junho de 2009. Considerada uma das mais importantes coreógrafas da dança contemporânea. Criadora da Companhia de dança "Tanztheater Wuppertal".

<sup>5</sup> Utilizaremos o nome "danzateatro", seguindo a própria nomenclatura alemã "tanztheater", utilizado por Pina Bausch no próprio nome de sua Companhia.



Fonte: Metalocus (2012)<sup>6</sup>.

Em se tratando de tecnologia, o antropólogo inglês Ingold (1990) retoma o significado do termo clássico *tekhné* como sendo a habilidade do artesão para construir, enquanto *mekhane* se relaciona com os dispositivos utilizados de maneira manual e que auxiliam a produção. Ao passar do dualismo clássico *tekhné/mekhane* para o dualismo moderno houve uma mudança para o binômio tecnologia/máquina, ocorrendo assim o deslocamento do sujeito humano seja na condição de agente quanto de repositório de experiência - do centro para a periferia do processo de trabalho - uma mudança do pessoal para o impessoal e ocasionando, assim, a oposição entre tecnologia e sociedade. Esta separação situa as forças de produção a partir de tudo que é externo ao sujeito e, em consequência, a noção de tecnologia retira a pessoa da produção e reduz a operação a um sistema quase mecânico abarcando corpos humanos, instrumentos e matérias primas.

Ainda segundo Tim Ingold, a solução para o problema é que possamos prescindir da dicotomia entre tecnologia e sociedade, pois “o que temos na realidade são seres humanos, vivendo e trabalhando em ambientes que incluem outros humanos assim como uma variedade de agente e seres não humanos” (INGOLD, 1990, p. 9)<sup>7</sup>. Ressalta que por intermédio das experiências com os múltiplos elementos do ambiente, as pessoas desenvolvem suas atitudes e

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.metalocus.es/es/noticias/pina-un-documental-para-pina-bausch-por-wim-wenders>.

<sup>7</sup> Tradução das autoras, do espanhol, assim como todas as demais traduções durante todo o texto.

sensibilidades específicas, ou seja, como produtores das técnicas, habilidades, capacidades de sujeitos humanos, diferente da noção de tecnologia que seria o corpo de conhecimento objetivo, genérico e suscetível de aplicação prática.

**Figura 2** - Câmera, dançarinos, monitor



**Fonte:** *American Cinematographer* (2011)<sup>8</sup>.

Alerta para a necessidade de superação da visão de uma tecnologia que exerça o controle sobre a natureza em benefício da sociedade, mas de uma tecnologia que estabeleça uma inter-relação com todo o ambiente, que todos se beneficiem, que a natureza não necessite ser subjugada e que exista uma relação de reciprocidade sem dicotomias que separam e fraturam.

Wenders é exemplar quanto ao aspecto das relações entre os seres, pois consegue utilizar a tecnologia do cinema com grande sensibilidade trabalhando com os elementos tecnológicos para compor a obra, mas sem separações ou superioridade. Ele não utiliza a tecnologia cinematográfica no afã de registrar simplesmente a dinâmica corporal dos bailarinos ou das coreografias, o meio tecnológico é utilizado estabelecendo um diálogo com as pessoas, com os cenários, com a natureza, com os gestos, com a cidade. Vejamos que em algumas coreografias a câmera está fixa, em plano geral, e quem realiza o distanciamento ou a aproximação dos corpos são os próprios bailarinos que se posicionam diante da câmera, estabelecendo um diálogo com a mesma.

Não é uma máquina fria que se coloca sobre as pessoas e ambientes para captar gestuais e movimentos, de fora, ao contrário, existe uma perfeita inter-relação entre as pessoas e o meio tecnológico. Há momentos em que o bailarino-ator se aproxima, ele mesmo faz o

<sup>8</sup> Disponível em: <https://ascmag.com/blog/the-film-book/wim-wenders-about-pina-3d>.

seu *close-up* (câmara próxima) para mostrar a sua dor estampada no rosto com uma atitude de confiança, pois por esse meio poderá comunicar a dramatização do sofrimento, a sua humanidade, cuja tecnologia permite a expressividade criativa e, neste caso, ampliada pela 3D. A técnica 3D não foi usada porque é interessante, impactante, mas a sua escolha foi porque possibilitaria evidenciar a profundidade da obra de Bausch como o próprio Wenders afirmou.

**Figura 3** - Wim Wenders editando o filme “Pina” com a sua equipe



**Fonte:** A Cuarta Pared (2012)<sup>9</sup>.

As alternativas expressivas do meio cinematográfico evoluíram de maneira exponencial e é uma tendência que continue avançando a cada dia, inclusive em um futuro próximo se prevê que as salas de cinema incorporarão novos avanços tecnológicos para desfrutar de projeções em 3D sem óculos, mudança de temperatura, movimentos, cheiros, etc. Mas à medida que avança fica o alerta de Ingold de uma tecnologia em inter-relação que não seja utilizada para subjugar, mas para ampliar a capacidade criativa do ser humano em relação com os demais seres. Neste sentido consideramos que isso se verifica na obra cinematográfica “Pina”, como veremos.

Neste cenário, não se pode deixar de considerar a importância das distintas mídias que registram, difundem, interatuam, movimentam os mais diversos conteúdos e expressões. E aqui entramos na extensão social da obra cinematográfica, pois os nossos espaços se ampliaram com o advento dos novos meios midiáticos. Viver neste momento contemporâneo é participar, ter acesso, praticamente em todos os momentos de enunciações midiáticas. Não se pode evitar, prescindir ou não reconhecer a força da mídia.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.acuartapared.com/es/pina-wim-wenders/>.

Em nosso próprio caso, a rede midiática nos permitiu ter acesso ao filme “Pina”, a blogs que nos forneceram fotografias, opiniões de bailarinos, entrevistas com Wenders e outras situações que nos ajudaram na construção do texto. Igualmente a própria indústria chamada de entretenimento não poderia sobreviver se não fosse pela elasticidade dos mecanismos midiáticos. É muito mais que falar de algo ou publicitá-lo, é uma conjunção de cenários que permite ao leitor ir reunindo peças de um jogo expansivo, a cada momento. Neste ambiente digital a imagem toma corpo e se prolifera em suas mais distintas expressões originando paisagens imagéticas que se reelaboram continuamente, em um frenesi constante. Evidentemente que a mediatização nos exige a todos o olhar atento e crítico para o seu significado em termos de implicações que envolve significativas mudanças em termos socioculturais.

Diante de uma sociedade invadida pelo poder das tecnologias da imagem, nosso objetivo é mostrar como a obra cinematográfica “Pina” dialoga com os meios tecnológicos no entrelaçamento de aspectos em comunhão, cuja sensibilidade com a imagem informa e comunica de forma sensível e respeitosa em relação às pessoas, ambientes, vivências, emoções, memórias. Quando se faz a crítica que a tecnologia é exaltada em detrimento do humano, consideramos que a referida obra cinematográfica “Pina” poderá nos dizer que é possível a inter-relação em reciprocidade entre a tecnologia, o entorno e todos os seres, como propõe Ingold.

## **2 METODOLOGIA**

Este trabalho faz parte das propostas do Grupo de Pesquisa Linguagem da Cena, Imagem, Cultura, Representação (LINC/CNPq), sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), cujo projeto de pesquisa se intitula “A Historiografia da Dança no Cinema” com o objetivo central de investigar a presença da dança no cinema narrativo e não narrativo nos séculos XIX ao XXI. Nesse âmbito, procuraremos analisar uma produção audiovisual e o papel desempenhado pela tecnologia tanto por parte do autor, dos protagonistas, como da recepção de seu conteúdo. Além disso, as relações estabelecidas entre as distintas modalidades tecnológicas em correlação com as técnicas corporais e suas expressivas imagens. Técnica corporal no sentido que o antropólogo Marcel Mauss (1979) menciona, ou seja, como uma forma de condicionamento do corpo a exemplo de andar, correr, dançar e tantas outras atividades que podem ser consideradas universais no sentido fisiológico, mas são praticadas distintamente em cada cultura.

Uma metodologia que se fundamenta em posicionamentos fenomenológicos considerando o que Merleau-Ponty (1999) propõe um (re)encontro com a experiência, inclusive no âmbito das teorias, o que nos força a repensar as disjunções que delimitam fronteiras entre os conhecimentos. É uma perspectiva que propõe superar os dualismos tipo mente-corpo e enfatiza a vida, cujo ponto de partida é a própria existência fenomênica humana, de nossas experiências com os outros. “O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo” [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14). E o contato com o mundo da vida, sem separações, é o que nos impacta no filme “Pina” onde todo ele é uma homenagem à vida em sua significação mais profunda e que Bausch transformou em dançateatro, mas que não fica restrita ao palco ou ao celuloide que Wenders registrou. É uma obra que transpõe o sentir para a própria vivência do espectador que pode gostar ou não do documentário, mas certamente não ficará indiferente a esse tipo de registro que ultrapassa os limites do modo tradicional de documentar.

O primeiro momento foi o de colocar-nos em uma atitude aberta, porosa, com a intenção de sentir, perceber, deixar que todo o corpo absorvesse e compreendesse a obra. Logo após, começamos a escrever o que nos havia chamado mais a atenção e passamos para a fase das primeiras conversas mediados pelo *WhatsApp*, neste momento de confinamento social, realizando o conhecido *brainstorm* e, a partir daí, elencamos uma série de possibilidades que poderiam ser desenvolvidas no texto.

Desenhamos o artigo segundo nossas impressões e quando havíamos realizado a sua arquitetura, a partir de nossas primeiras escrituras, é que procuramos inter-relacionar tais considerações com os estudos acadêmicos - um diálogo com o objetivo de aprofundar as questões propostas. Assim como o filme é elaborado no entrelaçamento de várias modalidades expressivas, também realizamos o caminho das hibridações entre os conhecimentos referenciados seja da antropologia, filosofia, geografia, dança, dramaturgia, pois consideramos que a inter/transdisciplinaridade nos permite um amplo espaço de possibilidades de compreensão de realidades audiovisuais e seus contextos.

As fotografias foram inseridas com a intenção de promover o diálogo entre a imagem da obra fílmica e da dançateatro, considerando a fotografia um dos meios de grande possibilidade comunicativa. Sem esquecer que as fotografias são elos de contato com o leitor, uma referência que poderá proporcionar uma melhor compreensão de certos aspectos tratados no texto.

Uma das nossas preocupações foi a de referenciar autores que realmente nos possibilitassem estabelecer um diálogo com a obra fílmica sem nos preocuparmos com a

temporalidade da publicação, mas que continuassem atuais como é o caso de Marcel Mauss, que é um dos clássicos da antropologia ou de Merleau-Ponty, na filosofia.

### 3 O OLHAR E FAZER EXPANDIDOS

Como dissemos anteriormente, estamos diante de duas significativas obras uma dentro da outra e cada uma com suas especificidades, mas que se entrelaçam formando uma unidade fílmica. Cada uma com uma expressão peculiar e que juntas estabelecem um diálogo em coexistência. Neste caminho, consideramos pertinente relacionar esta obra fílmica com a noção de “campo expandido”, criada por Krauss (1979) quando fez referência às profundas transformações que a escultura vinha sofrendo ao longo das décadas e que, ao final do século XIX, o que se considerava como escultura começou a se desvanecer. A escultura no Modernismo passou a ser categorizada como falta de lugar, monumento deslocado, autorreferencial. Com o advento do denominado pós-modernismo a obra já não se define em relação ao meio e sim o artista é que vai ocupar o meio e que, portanto, pode ser diverso. Assim, a escultura pós-moderna pode ser realizada através da fotografia, da pintura, da paisagem, da arquitetura, além de uma profusão de diferentes materiais. "Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão" (KRAUSS, 1979, p. 136).

Nesta perspectiva, o artista pode adotar modalidades diferentes daqueles que constitui a sua esfera de formação e atuação com o objetivo de engendrar obras de caráter inter e transdisciplinar. Exemplos de produções nesta dimensão, nos estudos dramaturgicos em dança, são as denominadas videodança, cinedança, screendança e toda forma de nomear as coreografias em dança produzidas fora do suporte tradicional, o palco. Esses termos procedem das inter-relações entre a linguagem cinematográfica e a dança.

Assim, a partir de considerações em relação à arquitetura se alcançou outras áreas do conhecimento que também estavam passando por transformações, principalmente no rompimento de dicotomias, atenção às micrologias do cotidiano, profusão de modalidades com diferentes materiais, aproximação com outras áreas do conhecimento e tantos outros aspectos. Logo, um campo ampliado de possibilidades interativas que atualmente se amplificou consideravelmente e que abrange muitas alternativas, seja na elaboração da obra ou em sua interpretação, mediante a dinâmica inter/transdisciplinar.

**Figura 4** - Caminhando-dançando em uma colina





**Fonte:** Filmladen Filmverleih / Metalocus (2012)<sup>10</sup>.

Diante do exposto, o filme “Pina” demonstra que os meios utilizados para a sua realização são vários, inclusive no âmbito da dinâmica interior do próprio filme. Isso se observa em vídeos do passado, nos quais a bailarina-coreógrafa Pina Bausch é trazida à cena em diversos momentos, seja dançando, ensinado, fumando, conversando; ainda na própria técnica em 3D que permite o aprofundamento da ação e do espaço; no uso da fotografia quando certas cenas são totalmente paralisadas transformando-as em fotogramas congelados ou cenas que são uma apologia à fotografia e mesmo à pintura, como o exemplo da cena em que os bailarinos estão sob uma colina e quando a câmera faz um plano aberto, geral, *long shot*, e distanciado, o que se vê é uma fotografia ou uma pintura de uma paisagem-cenário. Um espaço em que os bailarinos caminham-dançando em um lugar desértico e, ao fundo, o azul como uma grande tela contrastando com a terra e o colorido das roupas dos bailarinos (Figura 4). Wenders fala sobre essa paisagem:

Era uma magnífica paisagem alemã. Para mim era importante mostrá-la. Eu mesmo cresci ali, assim que conhecia uns lugares sensacionais. Por exemplo a colina que caminha os bailarinos, que parece um deserto lunar, estava apenas a alguns quilômetros de meu colégio (WENDERS, 2011).

Do mesmo modo em outros ambientes paisagísticos em variadas situações na cidade de Wuppertal, lugar em que estava situada a Companhia de Dança “Tanztheater” de Pina Bausch. Outro interessante elemento é o da maquete reconstruindo o espaço da famosa obra “Café Müller”, inicialmente apresentado como uma simples maquete e que depois toma vida quando se observa os bailarinos dançando em um diminuto espaço cênico, um meio, portanto para destacar e trazer à cena uma das ambientações mais citadas, uma referência que já é

<sup>10</sup> Disponível: <https://www.metalocus.es/es/noticias/pina-un-documental-para-pina-bausch-por-wim-wenders>.

clássica no mundo da dança. Tampouco podemos esquecer a importância da música que vai da clássica ao contemporâneo, passando por vários estilos, inclusive a música “O Leãozinho” de Caetano Veloso faz parte de uma das coreografias.

**Figura 5** - Maquete do “Café Müller”



Fonte: Circo Méliès (2012)<sup>11</sup>.

Quando Pina Bausch faleceu, repentinamente, em 2009, *Wim Wenders* tinha começado a filmar e teve que parar, mas foi convencido pelos próprios bailarinos que deveria seguir com o projeto. Um filme que seria com Pina Bausch terminou sendo para ela. Sem dúvida alguma, o cineasta conseguiu finalizar uma criação sobre a dançateatro que ela tinha resgatado de sua origem expressionista e a transformou em uma manifestação contemporânea. O termo expressionismo<sup>12</sup> pode ser encontrado em obras e artigos alemães dos anos 1920, que faziam uma oposição ao ballet clássico. Se considera que o termo foi utilizado pela primeira vez pelo professor de dança moderna e grande teórico da dança expressionista, o húngaro Rudolf Von Laban.

#### **4 DRAMATICIDADE PARA ALÉM DO TEXTO TEATRAL**

A dançateatro da citada coreógrafa não é uma dança de improvisação simplesmente, como podem ser encontradas em elaborações de danças contemporâneas. As coreografias são criadas por Bausch a partir das improvisações dos movimentos-emocionais (*bewegungen*) dos seus alunos bailarinos e configuradas no decurso das perseverantes repetições. Inclui um

<sup>11</sup> Disponível em: <http://www.circomelies.com/2012/10/dance-dance-otherwise-we-are-lost.html>.

<sup>12</sup> O expressionismo é conhecido como um movimento artístico-cultural que teve início a princípios do século XX, especialmente na Alemanha atingindo várias formas de expressão: arquitetura, literatura, teatro, cinema, pintura, artes plásticas, fotografia música, dança. Pode ser visto como uma proposta de tentar expressar a forma mais subjetiva da natureza e do ser humano, dando primazia aos sentimentos em detrimento da descrição objetiva da realidade.

dos seus métodos era o de lançar um desafio, tipo como apresentar a alegria e o bailarino respondia, dançando, o seu sentir sobre a alegria. A partir daí, Pina Bausch ia elaborando as performances coreográficas. É uma dança-teatro que está plena de repetições dos mesmos atos, aspecto que fica bem claro nas coreografias apresentadas durante o filme. A própria repetição é um modo de suscitar, provocar a emoção, o sentir, afirmando a intensidade da paixão pela vida que Wim Wenders conseguiu captar, expressar e comunicar.

Nesse contexto, também se justifica que situemos a questão da dramaticidade, pois é frequente que se conceba a dramaticidade como sinônimo de teatro. Coreógrafos da dança-teatro vão demonstrar que também a dança pode conter o drama, como a própria condição de estar no mundo e que dançando se vivencia e se expressa a complexidade do existir. Embora, em seu sentido clássico, a palavra dramaturgia esteja diretamente vinculada à arte teatral.

Para além da noção de dramaturgia assentada na preferência da escrita, do texto teatral, a obra de Bausch é o entrelaçamento destas duas expressões em consonância, em que uma não sobrevive sem a outra, considerando a dramaturgia em seu sentido amplo que abarca a linguagem da dança e vice-versa, desde o seu processo criativo ao de sua expressão estética. E Wenders vai colocar esta questão como primazia em todo o desenrolar do filme. São os dramas da vida, as histórias das pessoas exprimindo amor, vivendo a opressão, solidão, luta, brincadeira e tantas outras situações que nos fazem humanos. Cenas estas elaboradas em coparticipação com os bailarinos.

Wenders filma momentos das coreografias selecionadas juntamente com Bausch, como por exemplo, a já citada “Café Müller”, “Le Sacré de Primtemps” (1975), “Volmond” (2006) e as imagens dos espetáculos Água (2001), fruto de uma pesquisa no Brasil, e Masurca Fogo (1998) resultado de residência artística da Companhia Tanztheater, que ocorria a cada dois anos em Portugal e em Cabo Verde. Do mesmo modo, as imagens são recriadas no Brasil agregando músicas de Radamés Gnatalli e Baden Powell. Os exemplos citados demonstram a diversidade da obra de Pina Bausch assim como a eficiência, coerência e criatividade de Wenders em localizá-los no tempo e situando-os em espaços não convencionais.



**Fonte:** Filmladen Filmverleih / Metalocus, 2012<sup>13</sup>

O cineasta também procurou utilizar uma metodologia próxima à de Bausch quando os bailarinos respondiam dançando, sem necessidade de qualquer palavra, demonstrando nos movimentos corporais a dramaticidade da vida e o cineasta, assim como Bausch, ia compondo as cenas coreografadas. Em seu encontro com a dançateatro e com a própria coreógrafa, assim relata Wenders:

Quando vi pela primeira vez Café Müller, já era tarde porque vivia nos Estados Unidos e pensei que talvez soubesse bastante sobre cinema, mas não sobre o movimento. Ficamos amigos. Ella tinha um desejo existencial de que sua obra existisse em outro meio, que não tivesse cada vez que ser representada para permanecer. Mas eu não encontrava o modo de transpor sua linguagem ao cine. (WENDERS, 2012, p. 1).

E quando conseguiu transportar para a tela a obra dançateatro de Pina Bausch, teve que realizar o encontro da dramaturgia da dança com a dramaturgia fílmica, isto é, compor e entrelaçar duplamente as ações dos corpos na dança e na composição da ação, uma interunião entre dança e teatro que amplifica tanto a noção de dança como a de teatro e, conseqüentemente, criando uma dramaturgia fílmica. As cenas foram compostas na interligação entre os meios tecnológicos e as respostas coreográficas dos bailarinos em consonância e sem primazia de um sobre o outro, mas em entrelaçamentos.

Acredito que a mais contemporânea de todas as vossas ideias seja a de que é na ação do corpo que se constrói o significado de uma dança. Só que hoje, esta construção não é mais entendida por alguns no sentido da transcendência, mas sim, no da materialização deste significado no corpo que dança. (HERCOLES, 2015, p. 19).

## 5 COREOGRAFIA FÍLMICA

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.metalocus.es/es/noticias/pina-un-documental-para-pina-bausch-por-wim-wenders>.

Quando assistimos, pela primeira vez, o citado filme, uma das primeiras sensações que tivemos foi a de que Wim Wenders havia realizado uma “coreografia filmica” a partir da obra de Pina Bausch. Eram duas modalidades coreográficas que dialogavam entre si e elas se engrateciam uma com a outra. Tanto era prazeroso visualizar, sentir, perceber a vida no decorrer da dramaticidade coreográfica pinabauschiana como ir trilhando o encadeamento da coreografia wimwendersiana, ao mesmo tempo. E aqui nos encontramos com a noção de “coreografia” que não está restrita à dança, embora por muito tempo e ainda no atual momento se considere a dança como sinônimo de coreografia e vice-versa.

O termo coreografia na dança é adotado para estabelecer a diferença entre os que fazem a dança e os que criam as composições, isto é, deixar claro que dança não é sinônimo de coreografia. Essa compreensão pode desaguar no desconforto do espectador ao se deparar com produções diferentes produzidas em cenários e vocabulários corporais distintos, estranhos e não convencionais à dança que estavam acostumados a assistir.

O termo ‘Coreografia’ em um contexto histórico variado, ele é derivado da palavra coreia (Xopeia), uma dança grega dançada em círculos e acompanhada por cantos’. [...]. ‘Seu criador, Raoul Auger Feuillet, mestre de balé, introduziu seu neologismo que literalmente quer dizer a grafia do coro. Vem do Grego *Choreia* (Dança), e *graphin* (escrita), significando a arte de criar e compor dança’. (TRINDADE; VALLE, 2007, p. 205).

De acordo com Bastos (2013), a dança sempre esteve presente na história do cinema e foi este meio expressivo que alterou a forma de fazer dança, isso desde os experimentos iniciais com a fotografia animada até chegar aos grandes espetáculos musicais.

Diretores de fotografia, de arte, os efeitos especiais, câmeras, atores, enredo e coreografia fazem parte do cinema e constroem, juntos, essa relação de interesse para esse trabalho, que é o diálogo entre dança e cinema através do corpo, local de manifestações que, ao ser transformado, também transforma; possibilitando e permitindo novas possibilidades de relação entre a dança e as imagens em movimento. (BASTOS, 2013, p. 71).

Não se pode desconsiderar a contribuição de cineastas do passado com destaque para os musicais de Hollywood e do chamado cinema experimental americano. Neste último destaca-se a cineasta de origem ucraniana, Eleanor Derenkovskaya, também conhecida como Maya Deren (1917-1961). Sua proposta foi de uma “dramaturgiachoreocênica” da dança no cinema, também denominada de “choreocinema”. Um campo que ganha força a partir da década de 1970 e segundo Scialom (2016), a dramaturgia na dança atual já não opera no sentido de uma centralização na figura do dramaturgo quanto a propostas e decisões. A

dramaturgia contemporânea se realiza mediante uma rede colaborativa entre dançarinos, coreógrafos, artistas visuais, músicos, entre outros profissionais que participam de um processo de criação em dança. Desse modo, “Pina” incorpora a noção de “dramaturgiachoreocênica” em que o drama e a dança se entrelaçam em uma só dinâmica. E a obra de Wenders é um exemplo atual de “choreocinema” realizada por meio de uma coreografia fílmica.

## 6 A CIDADE TEM MUITOS PALCOS

A cidade se transforma em palco em sua diversidade de espaços. Wenders retira a dançateatro de Pina Bausch do palco tradicional e a leva para parques, jardins, rio, fábricas, ruas, salões envidraçados, piscina, dentro do famoso trem pendurado sobre o rio “Wupper” e outros. Ele expande os movimentos realizados pelos bailarinos em 3D, com a intenção de ampliar e alargar os movimentos da dança nos distintos espaços. Quanto mais propaga o seu olhar pela câmera, Wenders captura o contexto em seus detalhes, nuances e sutilezas e assim a câmera segue dançando e compondo junto com os dançarinos a coreografia fílmica da dança e não somente a coreografia da dança de Pina Bausch.

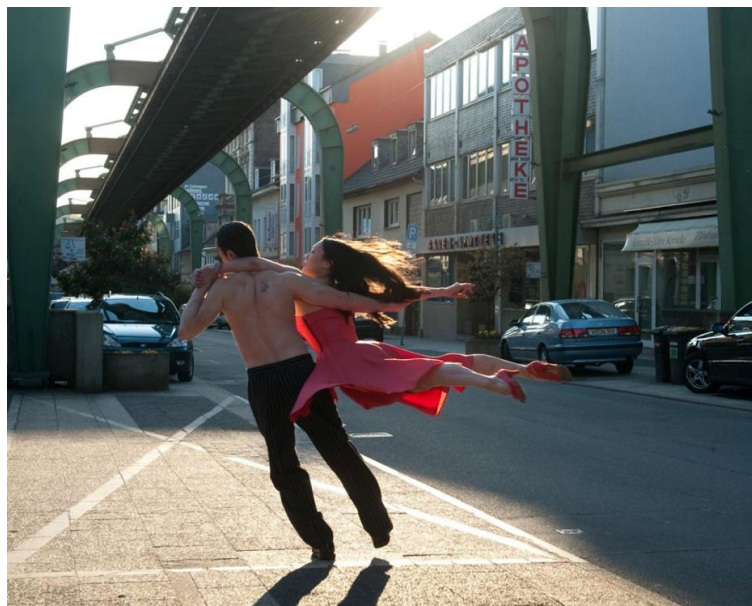
Esta relação com o ambiente, com a câmera e com os movimentos coreográficos possibilita o dançar de imagens que parecem saltar da tela sobre os corpos da audiência e adentrar a salões vazios, jardins, praças e espaços por onde o corpo se revela em dança e imagem. A proposta de Wenders nos permite inter-relacioná-la com a posição contemporânea de atenção à nossa submersão na cotidianidade plena de movimentos, imagens, sons, corporalidades. Uma noção de estética que passou a estar associada à elaboração de significados no decorrer das experiências e das relações.

[...] com a época hipermoderna se edifica uma nova era estética, uma sociedade superestetizada, um império no qual os sóis da arte nunca se põem. Os imperativos do estilo, da beleza do espetáculo adquiriram tamanha importância nos mercados de consumo, transformaram a tal ponto a elaboração dos objetos e dos serviços, as formas de comunicação, da distribuição e do consumo... (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 40).

Esta mudança é tão acentuada que alterou completamente o modo de ver e perceber as modulações sociais em toda a cotidianidade. Como contempla Overing (1991), a estética se afastou dos diversos contexto e a arte foi colocada na categoria de inspiração como uma atividade fora do cotidiano. O que a autora defende é uma estética não considerada de forma independente, mas sim inter-relacionada com a moral e a política, ou seja, formando parte dos

saberes comunitários. Uma valorização do que os grupos elaboram em termos de beleza mediante suas expressões estéticas.

**Figura 7 - A dançateatro vai à rua**



**Fonte:** Filmladen Filmverleih / Metalocus (2012)<sup>14</sup>.

Outra colaboração é o enfoque de Tuan (2003) quando realça que também podemos conceber o lugar como uma porção de espaço repleto de símbolos, de afetividade, ao afirmar que “Os seres humanos não apenas discernem padrões geométricos na natureza e criam espaços abstratos na mente, eles também tentam incorporar seus sentimentos, imagens e pensamentos no material tangível. O resultado é o espaço escultural e arquitetônico” (TUAN, 2003, p. 17).

Diante dessas considerações, tanto quanto à noção de estética como a afetividade em relação ao lugar, estabelecemos uma inter-relação com a coreografia fílmica que Wenders realizou esculpindo cinematograficamente uma arquitetura do movimento inspirado na obra de Pina Bausch, realizada na cidade de Wuppertal. Cidade onde ela viveu por mais de 35 anos e edificou sua Companhia de Dança e, ao mesmo tempo e neste mesmo espaço, ocorre um entrelaçamento de experiências e memórias do próprio Wenders, que ali também viveu. Uma união de afetos em um cotidiano sócio-culturalmente estetizado. A importância de se observar e estudar o cotidiano é também compartilhada pelos autores Barros e Fonseca (2018).

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.metalocus.es/es/noticias/pina-un-documental-para-pina-bausch-por-wim-wenders>.



O filme “Pina” abarca cartografias de lugares, de espaços díspares, em dramaturgias diferenciadas e complexas procedentes da vivência de dançarinos que compartilharam espaço e tempo com Pina Bausch. Originários de diversos países, com suas culturas singulares, unidos por sentimentos oriundos de emoções e relações presentes nas elocuições de seus corpos. Assim, o filme “Pina” se localiza numa espécie de não lugar da dança, mas que pode se localizar em qualquer lugar, pois o fio condutor é o movimento do corpo que expressa a emoção, o sentimento, o próprio movimento da vida em qualquer lugar do mundo. Diante dessa realidade, a obra fílmica “Pina” é uma escultura de movimentos efêmeros que se eternizaram no celuloide como a própria Pina Bausch um dia assim desejou, que a sua obra pudesse se fazer presente em outros meios que a tecnologia poderia viabilizar.

## 7 DOCUMENTÁRIO HOMENAGEM

Durante todo o filme se pode perceber que o documentário é uma grande homenagem tanto individual como coletiva à força e criatividade de uma mulher dedicada à dança, a partir da própria dança. A coreógrafa e sua dança-teatro são o mesmo sujeito, pois se fundem. Um documentário com a função de testemunho que adentra na dramaturgia e vai construindo a narrativa fílmica do movimento. Wenders é um sujeito presente nas coreografias, auscultando refletindo e agindo com e pelas imagens-dança que se apresentam diante dos seus olhos e de sua câmera. Wenders consegue perceber e capturar as corporeidades reais e imaginárias que se presentificam nas coreografias que ele re-coreografa. O trabalho de Wenders também revela imagens-dança expressando o que Gumbrecht (2010) denomina de obras em estado de produção de presença porque apresentam o que são em suas verdades transitórias sem o desejo de transcendência.

Pina Bausch realiza um trabalho que surge porque há perguntas a serem feitas ao bailarino e quando eles respondem, dançando, ela escuta e pede que eles continuem repetindo os movimentos quantas vezes seja necessário, até que fique claro a temática, o movimento, tanto para os bailarinos como para ela mesma. E assim o espetáculo se realiza. Portanto, as coreografias em “Pina” são uma espécie de testemunho das vivências e experiências dos dançarinos capturadas pela câmera eficaz de Wenders.

Os bailarinos anunciam a relação profunda com a mestra e companheira de existência através de seus semblantes, ao se colocarem frontalmente diante da câmera, em *close up*. Eles vão dizer os seus sentires pelo movimento facial, pelo olhar, sem palavras. Logo depois vem a fala, em *off*, exatamente para ressaltar que não é só pela palavra que se diz, pois a intenção é



realizar a mesma aventura da coreógrafa, que é dizer muito com a expressão facial, com o movimento corporal, com os gestos, com a dança.

A experiência é o fio condutor do documentário que toma vida a partir da vivência individual e coletiva. Os alunos-bailarinos demonstram emoção, aprendizado, aprofundamento pessoal, cujo lastro principal é a própria existência de Pina Bausch e tudo que se vivencia com a sua visão de dançar a vida. Todos os depoimentos são proferidos nos idiomas originais dos bailarinos, um caleidoscópio cultural mostrando outra faceta de Bausch de ir encontrando dançarinos por todo o mundo e contratando-os em sua Companhia. Inclusive a brasileira Regina Advento, de Belo Horizonte, diz que não teria uma situação econômica para realizar uma viagem à Alemanha se não tivesse sido contratada após uma audiência no Rio de Janeiro “não foi uma escolha, foi o destino” como ela mesma informa (ADVENTO, 2016). Wenders se refere ao elenco da Companhia “Tanztheater Wuppertal” em uma entrevista:

O elenco de Pina me pareceu extraordinário. São os mais velhos e os mais novos da Europa. Para começar procedem de todas as partes do mundo e falam todo tipo de idiomas. Não têm corpos perfeitos e alguns deles não se espera encontrá-los em um palco. Isto é o que faz que seja uma companhia tão humana (WENDERS, 2011).

O vídeo é um importante meio e com grande protagonismo, pois ele traz Pina Bausch ao palco unindo o passado e presente em cenas que se interdependem. Uma das primeiras cenas é a de um vídeo colocado no palco onde Bausch é a protagonista principal, deixando visível que a trama dramática do filme será conduzida pelos caminhos da memória, seja no próprio vídeo como a partir da memória coreográfica vivida nos espaços e no passar do tempo, que se presentifica nos corpos dos bailarinos rememorando momentos significativos da dançateatro.

**Figura 8** - A imagem do passado traz Bausch ao palco



Fonte: Circo Méliès (2012)<sup>15</sup>.

Outros vídeos mostrarão vivências e também atuações da bailarina Bausch. Neles se observa o passar o tempo iniciando com imagens de sua juventude e outras de sua maturidade. O vídeo permite convidá-la a vir dançar, cujas cenas se integram às atuais em um jogo bem realizado de edição. Embora não seja um documentário tradicional, ele também informa e muito, pois a sua informação é sobre o mais importante da vida da dançarina-coreógrafa, o seu viver criativo e apaixonado pela dança que mobilizou dançarinos de tantos lugares do mundo. Eles revelam que se transformaram, conseguiram superar sua timidez, pois a mestra estava lá dizendo “tem que se tornar mais louca”, “surpreenda-me”, “entregue-se” e assim se tornaram mais que bailarinos-atores, seres humanos sensíveis.

Wenders edita as imagens-dança numa perspectiva espaço-temporal dos movimentos de dança, produzindo uma simbiose coreográfica fílmica. O filme de Wenders compreendeu de forma admirável as ideias de Pina, ou seja, entendeu suas intenções e propósitos expressos em muitas de suas entrevistas e, em uma de suas falas, assim expressou: "Ao falar da vida em minhas coreografias entendo que não devo me limitar a uma só linguagem, ao teatro, ou a dança, por isso adoto a variação e utilizo nas minhas obras textos, músicas, além, claro, dos movimentos" (BAUSCH, 2014).

A edição das imagens não sugere apenas que foram agrupadas e distribuídas em sequência de forma conexa visando a coesão da narrativa. Wenders cria um processo de edição coreográfica semelhante ao utilizado como princípio criador da artista Pina Bausch, dito de outra forma, a coreografia fílmica é editada no ecoar das ideias da coreógrafa, "não há roteiro, nada está pronto, as cenas surgem, não existe visão mágica, o espetáculo surge do trabalho incessante de repetição e transformação" (BAUSCH, 2014).

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.circomelies.com/2012/10/dance-dance-otherwise-we-are-lost.html>.

Por analogia, a obra de Wenders ao ser editada como fazia Bausch, o movimento era escolhido, realizado e editado em tempo real pela coreógrafa e pelos seus bailarinos, ou seja, no tempo da ação de sua realização. De forma semelhante Wenders edita as imagens-dança e a qualidade do que se vê na tela são disposições de imagens que se formam entre uma pergunta que o cineasta faz para a câmera e, ao mesmo tempo, pergunta a si mesmo o que fazer com os corpos em movimento. Talvez por não ter todas as respostas deixa a câmera coreografar, percorrer os espaços, provocando e propondo aos corpos dançantes uma conversa recheada de perguntas. Nesse diálogo incessante a coreografia fílmica é instituída e o filme “Pina” é gestado.

## 8 ELEMENTOS FORÇAS DA NATUREZA

Nas encenações coreográficas de Pina Bausch os elementos da natureza têm um grande protagonismo, como o exemplo do cenário totalmente forrado de terra, não porque seja um elemento a mais, mas pela importância desse elemento para a vida, o nosso chão existencial. Os bailarinos se mesclam com a terra produzindo grande dramaticidade com os corpos sujos de terra ou em outra cena em que a terra é jogada com uma pá, lentamente, sobre o corpo de uma bailarina. Também na força da dramaticidade coreográfica de um bailarino dançando sobre a terra, em uma colina (figura 9), o vigor que imprime aos movimentos comunicando a força do viver rompendo os obstáculos, penetrando o ar com movimentos em uma estética similar a uma pintura em movimento.

**Figura 9.** A força da luta pela vida



**Fonte:** Filmladen Filmverleih / Metalocus (2012)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.metalocus.es/es/noticias/pina-un-documental-para-pina-bausch-por-wim-wenders>.

Igualmente nos momentos de alegria quando os bailarinos brincam e se divertem com a água que está sobre o cenário, o processo lúdico que suscita momentos de uma estética hilariante (Figura 10). Wenders realizou cinematograficamente coreografias com estes elementos e cuja tecnologia foi posta em compartilhamento com ambientes e pessoas, não somente captando-os, mas compondo a força que cada relação ambiente-corpo ia desencadeando imagens de grande intensidade e beleza.

Nesta exacerbação das forças elementares da natureza, os bailarinos da “Companhia Tanztheater” não eram personagens que se travestiam de máscaras e se enlameavam com terra ou se encharcavam com água. Bausch dizia que eles teriam que ser eles mesmos com os seus próprios nomes. Não era um fazer pelo um fazer, era viver no palco a própria vida e os elementos eram trazidos à cena porque eram formadores de vida. Desse modo, a câmera de Wenders vai nos mostrando a profundidade do viver por meio da dor, da beleza, da tristeza, da alegria, da desesperação, da liberdade, da entrega, do sentir-se prisioneiro, da luta, do brincar, da opressão, da violência, do amor.

Um dos bailarinos conta que em um momento que se encontrava super atribulado, com muitos problemas, indo e vindo, Pina Bausch chegou para o mesmo e disse somente uma frase “Dance por amor”, dita com tanta intensidade e verdade, que provocou a mudança de seu sentido de vida. E foi assim a vida desta coreógrafa, uma entrega total e absoluta ao seu fazer e todos os seus alunos e companheiros de trabalho aprenderam da maestra a dedicação amorosa à dançateatro.

**Figura 10 -** Brincando com água



**Fonte:** Filmladen Filmverleih / Metalocus, (2012)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.metalocus.es/es/noticias/pina-un-documental-para-pina-bausch-por-wim-wenders>

Pina Bausch era obsessiva com a exacerbação dos sentimentos através do movimento corporal e Wenders conseguiu delinear uma coreografia fílmica com toda a profundidade do movimento desconstruindo barreiras entre gêneros cinematográficos, assim como fez Bausch unindo dança e teatro e criando a dançateatro. Isso também foi percebido com o uso da tecnologia cinematográfica em entrelaçamentos onde todos os elementos fizeram sentido na mesma dimensão de importância como exemplo o elemento ar que envolve o corpo do bailarino e permitindo a sua leveza de um cair que tem o outro esperando para abraçá-lo ou do fogo da paixão por tudo que é vida. “Em suma, não pode existir vida em um mundo onde o céu e a terra não se misturam” (INGOLD, 2012, p. 32).

## 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme “Pina” é conduzido numa perspectiva estético-cinematográfica documental não pragmática, recheada de autonomia e liberdade enquanto condição inerente ao fazer artístico, tanto no cinema quanto na dança contemporânea. O trabalho de Wenders é político e assim se constitui como testemunho singular de uma política de dança para além dos sistemas hierarquizantes do que se convencionou ser classificado como dança ou não dança. Este tipo de obra nos permite constatar que é possível realizar as imbricações sendo documentário e, ao mesmo tempo, expandindo-se e libertando-se das amarras denominativas dos gêneros.

O tratamento estético engendrado por Wenders talvez possa causar algum desconforto, pois não se trata de um documentário biográfico tradicional ao ultrapassar os limites clássicos deste tipo de modalidade. Nessa dimensão, pode-se afirmar que a cinematografia de Wim Wenders instaura uma coreografia fílmica em campo expandido, por meio de um diálogo interpenetrado por diferentes linguagens. Nesse sentido, é pertinente trazer o relato de Koide (2020) quando explicita uma concepção de cinema expandido do artista Isaac Julien. Este artista agrega os conhecimentos inerentes às chamadas tecnologias digitais e estas, por sua vez, ressignificam as experiências subjetivas da audiência no trato com as imagens. Nessa perspectiva, Koide (2020) ainda destaca o que Isaac Julien enfatizou ao considerar museus e galerias lugares privilegiados para intervenções criativas do legado cinemático, portanto não mais circunscrito a salas de cinema. Um movimento similar à proposta de Wenders quando ressaltou a possibilidade de vivências subjetivas suscitadas por suas imagens e quando transportou a dançateatro a diferentes espaços, tornando a dança livre da limitação do palco.

Como percebemos, o filme “Pina” adentra nas grafias dos corpos, dos movimentos e das imagens-dança. A câmera dança com cadeiras, galerias, sons, água, terra, flores, janelas, vidros, pedras, árvores, metrô, escadas, carros, etc. A obra de Wenders é uma coreografia

fílmica nos espaços, tanto no palco convencional como no cenário que se expande a qualquer lugar. Pina Bausch trabalhou essa viabilidade expansiva no próprio palco, coreografando as contingências existenciais e foi isso que Wenders percebeu, que a sua obra poderia ser filmo-coreografada em qualquer lugar do mundo, entrelaçando-se com cotidianidades sócio-culturalmente estetizadas.

Com leveza e sensibilidade Wenders ressalta acontecimentos produzidos nas experiências compartilhadas no contexto social, histórico, cultural e afetivo das humanidades dos bailarinos tornando visível, através de suas lentes, aqui em sentido duplo, a relação de cada um deles com Pina Bausch em depoimentos de jovens e maduros dançarinos, documentando e contextualizando suas falas com as imagens-dança mediante detalhes e marcas presentes nos bastidores subjetivos dos corpos. Talvez por isso vale destacar sua opção em usar a tecnologia 3D, que poderia ser chamada de opção estética de exposição dos corpos em campo expandido, enquanto característica de sua coreografia fílmica.

O filme “Pina” sob o olhar de Wenders é uma espécie de continuidade coreográfica que se expande pela câmera filmadora e inclusive parece estar encarnada no corpo do cineasta que de forma coparticipativa, compositiva e complementar deixou-se contaminar pelos dizeres de Pina Bausch “Dance, dance otherwise we are lost” traduzindo de maneira sensível as ideias de Bausch e, talvez tenha dito a si mesmo, parafraseando a coreógrafa alemã, “filme e dance ao mesmo tempo senão você estará perdido”.

Finalizando, queremos registrar que algumas temáticas que saltam aos olhos, tanto na obra de Pina Bausch como no filme “Pina” de Wim Wenders, a exemplo da corporalidade, com destaque para a técnica corporal, e da imagem necessitam ser melhor consideradas em trabalhos posteriores. A diversidade de possibilidades que ambas obras desencadeiam nos convida a outros estudos. Igualmente faz parte dos objetivos do Projeto “A Historiografia da Dança no Cinema” dar continuidade à análise do referido filme como de outras obras cinematográficas que possibilitem o diálogo em campo expandido.

## REFERÊNCIAS

ADVENTO, Regina .Advento, a brasileira que dança na companhia de Pina Bausch. **DW Brasil/YouTube**, Berlim, 31 ago. 2016. 1 vídeo (3 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mxngqbgolV0>. Acesso em: 14.10.20.

BARROS, E.P; FONSECA, A. C. Lash, Hall, Maffesoli: as forças ativas do desejo e a comunicação. **Rev. Comunicação & Informação**. v. 21, n.2, p. 32-50, 2018.  
DOI: <https://doi.org/10.5216/ci.v21i2.53981>

BASTOS, Dorotea Souza. **Mediadance**: campo expandido entre a dança e as tecnologias digitais. 2013. 166f. Dissertação de Mestrado em Dança. Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BAUSCH, Pina. Companhia Pina Bausch no Brasil: Especial Cultura 45 anos. Depoimento à TV Cultura. TV Cultura - YouTube, São Paulo, 11 jun. 2014. 1 vídeo (5.28 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bDYsGMqm\\_9M](https://www.youtube.com/watch?v=bDYsGMqm_9M). Acesso em: 1 out. 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HERCOLES, Rosa. DRAMATURGIA DA DANÇA: a inerência entre forma e sentido no movimento. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, v 4, n.2, p.12-26, jul/dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/20894/13508>. Acesso em 01/10/2020.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos. 2012. vol. 18, n.37, p. 25-44.  
DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>

INGOLD, Tim. Society, Nature and the Concept of Technology. Archaeological Review from Cambridge. Tradução de Andrés Laguens. vol. 9, n. 1, p. 5-17, 1990. Disponível em: [https://www.academia.edu/12269173/INGOLD\\_Tim\\_SOCIEDAD\\_NATURALEZA\\_Y\\_EL\\_CONCEPTO\\_DE\\_TECNOLOGIA](https://www.academia.edu/12269173/INGOLD_Tim_SOCIEDAD_NATURALEZA_Y_EL_CONCEPTO_DE_TECNOLOGIA). Acesso em: 7 out. 2010.

KOIDE, M. Coreografias do cinema expandido: mestiçagem e outras representações. **Fórum Permanente**, 2020. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/exposicoes/isaac-julien/relatos/coreografias-do-cinema-expandido-mesticagem-e-outras-representacoes](http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/isaac-julien/relatos/coreografias-do-cinema-expandido-mesticagem-e-outras-representacoes). Acesso em: 1º out. 2020.

KRAUS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Tradução: Elizabeth Carbone Baez. 1979. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf). Acesso em: 8 out. 2020.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAUSS, M. **Sociología y antropología**. Madrid: Tecnos. 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OVERING, J. A Estética da Produção: o Senso da Comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. **Revista de Antropologia**, v. 34, p. 7-33, 1991.

SCIALOM, M. Dramaturgia na dança: A Práxis de Rudolf Laban como Base para o Trabalho Dramatúrgico em Dança. **Cadernos GIPE-CIT**, v. 16, p. 145–166, 2016.

TRINDADE, A. L.; VALLE, F. P. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. **Movimento Revista de Educação Física da UFRGS**, Porto Alegre, v. 13, n. 3,

p. 201-223, set. 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3579>. Acesso em: 18 out. 2020. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.3579>.

TUAN, Yu-Fu. **Space and place:** the perspective of experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

WENDERS, Wim. Días de Cine: “Pina”. Entrevista concedida à RTVE. RTVE-A La Carta, Madri, 30 sep. 2011. Disponível em: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-pina/1210956/>. Acesso em: 10 out. 2020.

WENDERS, Wim. Dance, dance, otherwise we are lost. In: JIMÉNEZ, Javier; FELIÚ. Circo Méliès, [S. l.], 2012. Disponível em: <http://www.circomelies.com/2012/10/dance-dance-otherwise-we-are-lost.html>. Acesso em: 12 out. 2020.