



Entre o Relato e a Paródia: Pina Bausch e suas re-leituras na pesquisa acadêmica brasileira

Marcelo de Andrade Pereira

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

RESUMO – Entre o Relato e a Paródia: Pina Bausch e suas re-leituras na pesquisa acadêmica brasileira – O artigo consiste numa reflexão de teor filosófico a partir de um levantamento da produção acadêmica realizada no Brasil sobre a obra da coreógrafa alemã Pina Bausch. Esse levantamento foi realizado em plataformas digitais, abrangendo o período de 1988 a 2018, e compreendeu artigos publicados em periódicos, capítulos de livros, livros, teses e dissertações. Assim, a presente investigação pretende averiguar de que modo tais abordagens se aproximam da obra de Bausch, se direta ou indiretamente. Opera-se com os conceitos de imagem, paródia e relato, procurando refletir, com o aporte da filosofia de Giorgio Agamben e Walter Benjamin – de forma colateral –, sobre os paradoxos das pesquisas em tela.

Palavras-chave: **Pina Bausch. Narrativas. Pesquisa. Giorgio Agamben. Dança.**

ABSTRACT – Between Tale and Parody: Pina Bausch and her re-readings in the Brazilian academic research – The paper is a philosophical reflection from a survey of the academic production carried through in Brazil on the work of the German choreographer Pina Bausch. This survey was accomplished in digital platforms, comprising the period from 1988 to 2018, and included articles published in journals, book chapters, books, dissertations and theses. Thus, the present investigation intends to inquire in which way such approaches are close to Bausch's work, whether directly or indirectly. Concepts of image, parody and tale are used to reflect, with the input of Giorgio Agamben and Walter Benjamin's philosophy – in a collateral form –, on the paradoxes of the research at issue.

Keywords: **Pina Bausch. Narratives. Research. Giorgio Agamben. Dance.**

RÉSUMÉ – Entre le Récit et la Parodie: les relectures de l'œuvre de Pina Bausch dans la recherche universitaire brésilienne – Cet article est une réflexion philosophique à partir d'un inventaire de la production universitaire brésilienne autour de l'œuvre de la chorégraphe allemande Pina Bausch. Cet inventaire, couvrant la période de 1988 à 2018, a été réalisé à partir de plateformes numériques et a recensé notamment des articles publiés sur des revues périodiques, des chapitres d'ouvrages, des livres, des thèses et des mémoires de master. Cette étude cherche à vérifier si ces écrits se rapprochent de l'œuvre en question de manière directe ou indirecte. Sont employés dans cette recherche les concepts d'image, de parodie et de récit, visant à réfléchir sur les paradoxes du corpus en question, à l'aide de la pensée de Giorgio Agamben et – de manière collatérale – de Walter Benjamin.

Mots-clés: **Pina Bausch. Récits. Recherche. Giorgio Agamben. Danse.**

I

Muito se tem falado sobre Pina. No Brasil, ao menos, temos visto se acumularem escritos de escopo e profundidade variáveis, como também de áreas as mais distintas – artes, filosofia, cinema, psicanálise, sociologia, jornalismo –, artigos, teses e dissertações sobre a renomada *coreógrafa* alemã e sua companhia de Wuppertal. Um breve, porém, exaustivo levantamento acerca desses empreendimentos acadêmicos no país, realizado a partir da consulta do banco de dados de teses e dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), como também de outros repositórios (Google Acadêmico, Domínio Público, Plataforma Lattes), permitiu não apenas revelar um conjunto expressivo de trabalhos – o qual soma 7 livros¹, 38 artigos publicados em periódicos², 17 artigos publicados em livros³, 27 dissertações de mestrado⁴ e 13 teses de doutorado⁵, no período que se estende do ano de 1988 até o presente momento, 2018, como também recorrências de ordem temática (processo criativo, residências artísticas, memória e repetição), metodológica (revisão de literatura, estudos comparativos, hermenêutica, semiótica), epistemológica (em geral, de abordagem filosófica ou psicanalítica) e fundamentalmente material⁶.

Observa-se conforme levantamento empreendido, que a materialidade a que recorre a maior parte dos escritos – salvo algumas contribuições, as quais se destacam (em livros) os estudos seminiais de Ciane Fernandes (2007) e Fábio Cypriano (2005), assim como o de Silveira (2015) –, refere-se quase que invariavelmente a um outro escrito ou imagem decupada por um terceiro – excertos de espetáculos no *youtube*, documentários (*Pina*, de Wim Wenders, 2011; *Sonhos de dança*, de Anne Linsel e Rainer Hoffman, 2010), registros parciais e integrais de espetáculos (*Kontakthof*; *Café Muller*; *Le sacre du printemps*), fontes bibliográficas, recortes de revista ou jornais.

Diferentemente do trabalho dos autores acima mencionados, poucas são as investigações claramente decorrentes de apreciação direta da obra ou da imersão nos processos composicionais de Pina. Dentre os textos que manifestam trabalho de campo, encontramos: Medeiros e Pereira (2012; 2017), as quais discorrem sobre o espetáculo *Kontakthof*, realizado com adolescentes de escolas públicas de uma cidade da Alemanha; Silveira e Muniz (2013a; 2014), que examinam os processos composicionais de Pina, ocu-

pando-se ora com a criação do último espetáculo da artista, intitulado *Como el mosquito en la piedra, ai si si si...*, de 2009, ora discorrendo sobre as duas supostas fases de desenvolvimento de seu método de perguntas e respostas. Diante disso, pode-se dizer que os trabalhos aqui descritos servem, portanto, como exemplos típicos de uma categoria de investigação que se monta a partir de *fontes primárias* – sem a mediação de imagens preestabelecidas – da obra de Pina Bausch⁷.

Há, por certo, no conjunto de escritos de *fontes secundárias* – as quais consistem em materiais decorrentes de vídeos, livros, fotografias, artigos – construções teóricas extremamente bem acabadas, a despeito da distância que supostamente manteriam com o seu objeto; exemplo disso é a investigação rigorosa e sistemática empreendida por Wosniak (2013; 2014; 2017) acerca das imagens produzidas por Wim Wenders sobre Pina Bausch, tais como aparecem em seu documentário *Pina*, de 2011; é importante salientar, nesse caso, que Wosniak é precisa no que tange ao seu objeto – ele é fílmico, ainda que aduza à dança; sobre isso, em um de seus artigos, Wosniak (2014) analisa uma cena do documentário de Wenders para discorrer, desde a perspectiva da Semiótica, sobre o problema da signagem da dança – a qual operaria, segundo a autora, como um dispositivo desencadeador de (des)tensionamentos entre os conceitos de signo, imagem e representação. Wosniak toma, além do mais, as imagens dançantes de Wenders como potências genuinamente oníricas.

Uma terceira categoria de trabalhos sobre Pina Bausch se refere às investigações depreendidas de *fontes indeterminadas*, ou seja, em que não se faz possível verificar uma diferenciação precisa entre o relato e sua fonte, se primária ou secundária; tomemos, por exemplo, os textos de Caldeira (2011a; 2011b), que, embora se ocupem de uma ou outra peça de Pina Bausch, não mencionam se as descrições realizadas decorrem de apreciação direta ou são mediadas por *fontes secundárias*. Em geral, trabalhos de *fontes indeterminadas* tendem a estabelecer paralelos com outros artistas ou mesmo escritores, poetas e filósofos – operação que não obedece a nenhum parâmetro específico. Dos paralelos mais evidentes, encontramos relação de Pina com: Brecht (Silveira; Muniz, 2013b), Anita Malfatti (Martins; Koneski, 2015), Artaud (Cardoso, 2001), Martha Graham (Mello; Santos; Amaral, 2016), Maguy Marin (Grebler, 2008; 2006), Frida Kahlo (Berté, 2014),

Madonna (Berté; Martins; Tourinho, 2013), Clarice Lispector (Frenkel, 2013), Michel Foucault (Fantini, 2015), Jacques Derrida (Almeida, 2018), entre outros⁸. Dentre os materiais de *fontes indeterminadas*, é recorrente a remissão a espetáculos de acesso irrestrito em plataformas de vídeo (*youtube*, *vimeo*) ou vídeos lançados sobre espetáculos ou ensaios da companhia de Wuppertal⁹.

Seja como for, o fenômeno em tela parece apontar para uma série de problemas da ordem da experiência na arte; dentre estes, o mais evidente é o da transposição de uma experiência estética e/ou poética para a escrita acadêmica – ou de uma *espécie* de experiência, manifesta no que poderíamos chamar de o duplo de um relato, cuja ação poderia tanto manter vivo o relatado quanto transformá-lo em nada mais senão uma *paródia* – termo aqui compreendido como *para-ontologia*, que, no entendimento de Giorgio Agamben (2007a, p. 47), expressaria “[...] a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome”¹⁰.

Essa constatação nos leva, não obstante, à seguinte interrogação: em que medida ou de que maneira o crescimento exponencial dos supostos *relatos* sobre Pina Bausch (do que se faz dela e de sua obra, do legado de um trabalho plasmado nessas formas narrativas – a escrita acadêmica, a reportagem jornalística, o ensaio filosófico), produzidos num âmbito qualitativamente distinto de sua fonte, pode tanto portar um vazio em relação à artista, quanto servir de elemento de manutenção de uma importante produção no cenário das artes cênicas ou ferramenta de (des)criação?

Para desembaraçar tal questão, o presente artigo se serve das intuições do já mencionado filósofo italiano Giorgio Agamben, para o trato dos conceitos de relato, imagem e paródia. A compreensão da *positividade* do relato (e eventualmente da paródia) passa, nesse sentido, por uma discussão acerca da amplitude e da profundidade, assim como da especificidade do exercício de narração na preservação de uma dada *experiência*. É necessário, contudo, recobrar a real significação desses conceitos – desde o registro filosófico – para que possamos então relacioná-los, de maneira consequente, ao objeto em questão.

II

No início de seu ensaio *O fogo e o relato*, Giorgio Agamben (2018) recupera uma anedota trazida por Gershom Scholem, na qual Baal Schem, fundador do hassidismo, teria supostamente adentrado em um bosque – lá acendido um fogo e realizado uma prece –, a fim de que um problema pudesse ser solucionado; e assim o foi. Quando numa segunda geração o problema se interpôs mais uma vez, Maguid de Mesritch, sucessor de Baal Schem, dirigiu-se ao mesmo local no bosque para proferir a prece, sem, contudo, acender o fogo – porquanto já não soubesse mais como; e, ainda assim, o pedido foi atendido. Numa terceira geração, conta-nos Scholem pela letra de Agamben, nem o fogo e nem a prece – então esquecidos –, teriam sido necessários para que o problema fosse solucionado, tendo bastado, naquela ocasião, apenas a lembrança do lugar onde o rito deveria ser realizado. Na geração seguinte, nem o fogo, nem a prece, nem o local eram mais conhecidos; todavia, a história de tudo aquilo (da matéria, da fórmula e do lugar) poderia ainda pelo rabi ser narrada; e também *isso* fora suficiente para que o desejo fosse satisfeito.

Como se poderá observar, Agamben retém da narrativa místico-cabalística um sentido possível da literatura, a qual para ele se apresenta como um *isso*, uma forma de relato – uma imagem – que teria, segundo o autor, perdido sua relação com o fogo, isto é, com o mistério. Para Agamben, esse *isso* “[...] significa perda e esquecimento, e o que a narrativa conta é precisamente a história da perda do fogo, do lugar e da prece”. Afirma, ainda, que “[...] todo relato – toda a literatura – [seria], nesse sentido, memória da perda do fogo” (Agamben, 2018, p. 29).

Embora o filósofo italiano se refira diretamente ao campo literário, suas intuições são extremamente férteis e passíveis de serem aplicadas, analogicamente, à reflexão em torno do sentido e da transmissão da produção artística de um modo geral – em especial, no que concerne à (experiência com) Pina Bausch e tudo o que o nome agrega; elas permitem, além do mais, indagar o que se diz *sobre* ou *a partir* de uma determinada experiência/obra, fornecendo, por conseguinte, elementos para o exame da significação e alcance dos relatos (sejam eles paródicos ou não).

É necessário distinguir, assim, a experiência da obra decantada em relato e o relato do relato sobre a obra – o qual se constituiria, em conformidade com os dados do registro aqui analisado, o da pesquisa acadêmica brasileira, desde a apreciação do conjunto disponível de imagens, vídeos, documentários e outras fontes não diretas sobre Pina Bausch e o trabalho por ela desenvolvido; ao que tudo indica, é a partir dessa dupla abordagem que se faria possível verificar de que modo o *mistério*, como sendo a quintessência da experiência análoga ao do fogo da narrativa judaica, haveria, pois, de se manter pela memória ou mesmo de se rarefazer no relato – visto que o relato supostamente buscaria aproximar o sujeito da matéria da experiência.

Isso posto, seria pertinente questionar o que de fato pavimenta uma versão sobre algo que, a rigor, não teria sido experimentado – sendo que, ainda que o fosse, provavelmente não seria passível de se tornar relato, ou seja, de a despeito dessas limitações intrínsecas à relação entre o fogo e a história, de poder preservar na história (o relato) seu resíduo misterioso. Certamente, não se pode afirmar que a leitura de um relato sobre Pina Bausch possa rearticular precisamente o que ela era ou fazia – quiçá o relato, por si mesmo, haveria isso de alcançar; captura, entretanto, efeitos que corresponderiam à experiência da qual se depreende, à matéria propriamente dita da experiência – essa é, ao menos, a intuição implícita no argumento agambeniano.

III

Numa obra intitulada *Ideia de Prosa*, Agamben procura definir a ideia de matéria. No item homônimo do escrito, o filósofo compreende a ideia de matéria como sendo o ponto por intermédio do qual o limite da linguagem se tornaria tangível. Diz ele: “Aquele que [...] toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo. Onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra” (Agamben, 2013, p. 27). O exemplo de que se utiliza Agamben para caracterizar tal experiência aparentemente inenarrável é a morte, ou mais exatamente, a experiência de *quase-morte*. Para o filósofo, aquele que quase morreu não morreu efetivamente, pois, caso tivesse morrido não teria regressado e, tampouco, livrado a si mesmo da necessidade de um dia ter de morrer; teria, isso sim, apenas se libertado da *representação da morte*; isso explica, por sua vez, por que para o tenaz pensador,

aquele que quase morreu nada teria “[...] a dizer sobre a morte, mas [mesmo assim, haveria de encontrar] matéria para muitas histórias e para muitas belas fábulas sobre a sua vida” (Agamben, 2013, p. 27); matéria, nesse sentido, assemelhar-se-ia àquilo que Agamben chama mesmo em sua *Ideia de Prosa*, a potência do próprio pensamento.

Desde esse entendimento, infere-se que, se a matéria das investigações em foco remonta à Pina Bausch – e por Pina tomamos o mistério e não um conceito, uma fórmula ou um lugar –, a “única” e “legítima” empreitada teórica seria aquela que, como relato, constituísse – à maneira das *fontes primárias* – uma *imagem* derivada da mesma matéria com a qual Pina teria também e supostamente se ocupado, pretendendo ademais recuperar a força germinativa de um trabalho eminentemente poético pela *inoperância* – termo que, no quadro conceitual de Agamben, designaria a tensão entre potência e ato. Como na literatura, “o fogo e o relato, o mistério e a história” (Agamben, 2018, p. 34) são dois elementos indispensáveis a uma escrita que, defrontando-se com um objeto indiscernível, procura reter sua significação original¹¹, deixando-se, pois, banhar na mesma fonte, uma vez que, como sublinha o filósofo italiano, “[...] o que perdeu o mistério é agora, verdadeira e irreparavelmente, misterioso, verdadeira e absolutamente indisponível”; e continua: “[...] o fogo, que só pode ser narrado, o mistério, integralmente libado numa história, agora nos retira a palavra, fechou-se para sempre numa imagem” (Agamben, 2018, p. 36).

IV

Em sua obra *Profanações*, Agamben nos oferece uma definição mais precisa do que entende por imagem; no texto *O ser especial*, o autor afirma ser a imagem “[...] um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie” (Agamben, 2007a, p. 52). Essa essência a que se refere Agamben não se apresenta, em absoluto, como substância, mas apenas como acidente, o qual não pode ser encontrado “[...] no espelho como em um lugar, mas como em um sujeito” (Agamben, 2007a, p. 52).

A remissão à metáfora especular é apreendida por Agamben, nos textos de *Profanações*, desde a leitura que os filósofos medievais – não nomeados pelo autor – faziam, por força de seu fascínio deste objeto em que as

imagens compareceriam, o espelho. E isso explicaria por que as imagens constituiriam uma *espécie de ser especial*. Por ser de natureza não-substancial, a imagem não “tem uma realidade contínua”, caracteriza-se, entretanto, por sua *geração contínua*, pois “é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla”; ela não pode ser determinável por meio de categorias quantitativas porque não é propriamente uma “forma ou uma imagem, mas antes a ‘espécie de uma imagem ou de uma forma’”; e a “espécie de cada coisa é sua visibilidade, a sua pura inteligibilidade” (Agamben, 2007a, p. 52).

Uma teorização mais ampla e articulada sobre a imagem em Agamben pode ser encontrada em sua obra intitulada *Estâncias* (Agamben, 2007b). Nela, o filósofo se enreda numa trama iconográfica, literária e psicanalítica, em que a imagem é evocada sob o signo do fantasma, para pensar os múltiplos lugares que esta ocupa na cultura ocidental, suas “*estâncias*”, isto é, os lugares por intermédio dos quais “[...] o espírito humano responde à impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível” (Agamben, 2007b, p. 14). Será, pois, a partir do exame das transmigrações fantasmáticas da imagem que Agamben buscará um modelo de conhecimento – em que atua tanto o desespero do melancólico, sujeito historicamente associado à atividade artística, quanto a renegação do fetichista –, no qual “[...] o desejo nega e, ao mesmo tempo, afirma o seu objeto, e desse modo, consegue entrar em relação com algo que não poderia ser nem apropriado, nem gozado de outra maneira” (Agamben, 2007b, p. 13).

O desejo é, certamente, em Agamben, o ponto nodal da relação que o sujeito estabelece com a imagem, uma relação genuinamente amorosa, em que o objeto de amor, para sempre perdido, não refere senão “[...] a aparência que o [próprio] desejo cria para o [...] cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real” (Agamben, 2007b, p. 53). Será, desse modo, por intermédio das imagens de Narciso e Pigmalião que o pensador italiano buscará desdobrar a relação propriamente fantasmática do sujeito com seu objeto de desejo, visto que em ambos a paixão desenfreada não se dirige, como se poderia pensar, a um si mesmo, mas a uma imagem – tanto pelo sujeito refletida, quanto por ele

construída, respectivamente (Agamben, 2007b, p. 125). A imagem refere, ao fim e ao cabo, uma *espécie* de relação amorosa.

Nesse sentido, se como *espécie* a imagem se define, ela pode ser igualmente compreendida como um modo de ser ou mesmo um hábito, um *ethos* (Agamben, 2007a). Como mencionado anteriormente, para Agamben, a imagem não pode ser encontrada no espelho como em um lugar, mas tão somente “como em um sujeito”.

O termo *species*, que designa ‘aparência’, ‘aspecto’, ‘visão’, deriva de uma raiz que significa ‘olhar, ver’, e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spetaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica, *species* é usado para traduzir o grego *eidos* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio, onde o termo passará a significar ‘mercadorias’ (particularmente no sentido de ‘drogas’, ‘especiarias’, e, mais tarde, dinheiro (*espèces*) (Agamben, 2007a, p. 52).

Decerto, a produção de Pina Bausch – e o fascínio que exerce – não pode ser reduzida à elaboração – e sua respectiva descrição – de uma gramática gestual e de movimento, de um enquadramento preciso de ações, visto que se trata, fundamentalmente, de uma experiência relacional que exacerba a própria forma. A imagem apresenta-se, portanto, e, de antemão, peremptoriamente. Ela vai e ela volta, ela vai e ela pode não voltar. Ao mesmo tempo, pode-se supor que é justamente por força dessa peculiaridade que se torna problemática a permanência e mesmo a pertinência desse tipo de produção artística para as gerações futuras, a qual, à semelhança da poesia lírica de Charles Baudelaire – como bem observou Walter Benjamin (1989) – pode eventualmente sucumbir à mudez por uma espécie de incompatibilidade estética entre uma forma artística e a sensibilidade de uma determinada época¹². Tais razões justificam, por sua vez, a pergunta pela espécie de relato que tem sido elaborado e transmitido na esfera da pesquisa científica brasileira acerca de uma produção artística em particular, como também da indagação sobre sua respectiva função.

Ao observarmos mais detidamente estas questões, da espécie de relato e de suas funções, podemos concluir que não há como afirmar a existência de uma verdade, de uma versão, de uma abordagem correta e última sobre Pi-

na Bausch e seu trabalho, visto não existir nenhuma fonte transparente de conhecimento, nenhuma Pina a qual recorrer. Resta, contudo, o amor. Mesmo a apreciação direta e o relato que dela resulta supõe por si mesma um distanciamento em relação ao objeto de desejo, ao criado. Todavia, importa saber se a varredura erudita – caracterizada pela proliferação de discursos sobre uma obra que, a princípio, não se ofereceria senão por uma imagem –, ao invés de preservar um legado, sob a pretensa forma do relato, não acaba por se constituir como nada mais que paródia. Importa saber, também, o que se pretende açambarcar sob a égide de um nome, de modo que se indague se no espaço criado entre a convocação e o convocado, oportuniza-se de fato um lugar, um bosque, genuíno de criação, no qual o fogo faz-se possível de ser lembrado e relatado, mais de fluxo e entrega, doação e escuta, do que apropriação, retenção, consumo¹³.

V

É na obra de sua amiga Elsa Morante, intitulada *A ilha de Arturo*, que Agamben irá se deparar efetivamente com a *paródia*. Ainda que a paródia possa referir-se a um gênero literário particular, na trama de Morante ela se plasmará em um personagem, Wilhelm Gerace, pai e ídolo de Arturo, protagonista da obra em questão. Ao procurar definir o sentido do termo, Agamben segue as pegadas de Arturo, apresentando-nos suas distintas acepções.

Conforme o pensador italiano, a paródia – tal como aparece a Arturo na história de Morante – remonta a uma tradição retórica moderna, baseada na *Poética* de Giulio Cesare Bordone, do final do século XVI; para Scaligero, como também era conhecido Bordone, a paródia teria derivado da rap-sódia, remetendo a uma espécie de canto (não sério), o *paroidous*, que, ao que tudo indica, dava-se durante a interrupção da recitação (séria) dos rapsodos, consistindo, por fim, na inversão do que havia sido dito e ocorrido até então, para fins de animação, de modo a tornar o ambiente leve mais uma vez. No entendimento de Agamben, essa definição traz consigo, implicitamente, as duas principais características da paródia: “[...] a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes” (Agamben, 2007a, p. 38).

Uma outra acepção do termo será encontrada por Agamben na Antiguidade Clássica, quando a palavra paródia pertencia então à esfera da técnica musical, designando uma “separação entre canto e palavra, entre *melos* e *logos*”, resultante da “dissolução do canto pela palavra”; dito de outro modo, a paródia consistia em um canto discordante que teria afrouxado, por sua vez, o nó entre a música e o *logos* e, a partir do qual, teria ao fim originado a prosa (Agamben, 2007a, p. 38-39). É assim que o autor marca o ponto em que uma determinada descrição não poderia mais renegar sua condição propriamente paródica, visto que não gozaria de um lugar próprio, à diferença do caso do relato, encontrando-se, por assim dizer, sempre ao lado de seu objeto – não a matéria, mas o relato.

Com efeito, a inatingibilidade do objeto parece constituir um dos pressupostos essenciais da paródia, o que permite compreender por que, para Agamben, a paródia corresponde a uma *para-ontologia*, a uma reduplicação do ser. Como *para-ontologia*, a paródia expressa “a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome”; logo, ela se constitui como a teoria e mesmo a prática “[...] daquilo que está ao lado da língua e do ser – ou do ser ao lado de si mesmo de todo ser e de todo discurso” (Agamben, 2007a, p. 46-47).

Convém lembrar, ainda, da relação que a paródia mantém, no pensamento de Agamben, com a ficção. Diz ele: “Se a ficção define a essência da literatura, a paródia se põe, por assim dizer, no limiar dela, obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa” (Agamben, 2007a, p. 46). Para parafrasearmos o filósofo, diferentemente da ficção, a paródia não questiona a realidade de seu objeto e é justamente por força de sua inescapável condição – de ser real – que o objeto precisa, na paródia, ser mantido a distância; seu “assim é” contrapõe-se, pois, e, radicalmente, ao “como se” da ficção (Agamben, 2007a, p. 46).

VI

Em que pese o fato de essa definição corresponder à literatura no quadro conceitual do filósofo italiano, não se pode negar que ela sirva para elucidar, pelo menos em parte e por analogia, o problema da construção discursivo-acadêmica em torno de uma determinada *experiência artística* – noção aqui tomada de forma mais abrangente, pois embute o estético da re-

cepção e o poético da produção; aplica-se não apenas à literatura, mas ao sentido da escrita como tal. Tratando-se da obra de Pina Bausch, a sinuosa caracterização da paródia, oferecida por Agamben, não apenas redimensiona o substantivo como permite postular que, a questão da escrita *sobre* Pina, *a partir* de Pina ou mesmo *de* Pina, move-se no âmbito da indissociabilidade do texto – seja ele de que gênero for ou baseado em que fontes, *primárias*, *secundárias* ou *indeterminadas* – em relação ao que se diz e, de igual modo, ao não dito e ao que não se deixa dizer.

Raras são, por certo, as investigações – no espectro considerado – cujo texto evidencia a distância que estas haveriam de manter de sua fonte ou mesmo das fontes as quais teriam recorrido – por exemplo, os trabalhos de Wosniak (2013; 2014; 2017) ou mesmo o de Petreca (2008) –, tampouco se considera o impacto que tal operação pode exercer sobre o objeto desejado, visto que *extrair* o mistério do bosque, arrancá-lo de seu contexto, não significa necessariamente *redimi-lo*, restituindo a ele sua potência, o poder que deve de sua origem.

Decisiva é, portanto, a formulação do laço entre potência e redenção no pensamento de Agamben. É em seu *Bartleby, ou da contingência* (Agamben, 2015) que o filósofo deslinda, por intermédio da imagem bartlebiana de Hermann Melville, o voltar-se da potência para o *passado* – compreendido, aqui, como o elemento em que o mistério se abrigaria –, a fim de demonstrar, balizado pelas categorias teológicas de Walter Benjamin, a função da recordação no âmbito do relato (que, em *Bartleby*, corresponde ao poder da escrita que se recusa a escrever, ser de pura contingência)¹⁴.

Se, de um lado, o relato é tomado como a convocação da ausência, a paródia, por outro, se apresentaria, dentro da notação conceitual agambeniana, como alternativa à falta da memória da perda do fogo – que o relato verdadeiramente efetuará.

Em uma passagem luminosa de seu texto, Agamben (2015, p. 46) lembra-nos:

Benjamin certa vez exprimiu a tarefa de redenção que ele confiava à memória na forma de uma experiência teológica que a recordação faz com o passado. ‘O que a ciência estabeleceu’, escreve ele, ‘pode ser modificado pela recordação’. A recordação pode fazer do irrealizado (a felicidade) um realizado, e do realizado (a dor) um irrealizado. ‘Isso é teologia: mas, na recorda-

ção, nós fazemos uma experiência que nos veta conceber a história de modo fundamentalmente ateológico, assim como nem mesmo nos é consentido escrevê-la de maneira direta em conceitos teológicos'. A recordação restitui possibilidade ao passado, tornando irrealizado o acontecido e realizado o que não foi. A recordação não é nem o acontecido nem o não acontecido, mas o seu potenciamento, o seu tornar-se de novo possível.

A pertinência desse excerto do texto de Agamben torna-se, pois, evidente quando ousamos substituir o termo *recordação* por relato e *ciência* por paródia. Aparentemente, apenas a desorientação própria do relato poderia garantir a seriedade da busca pelo passado imemorial, pelo mistério, pois, como nos lembra o autor, agora em *O fogo e o relato*, “[...] se investigar a história e contar uma história são na verdade o mesmo gesto, então o escritor também se encontra diante de uma tarefa paradoxal”; apenas a firme crença na perda do fogo, o qual é esquecido na história, permitirá àquele que relata/escreve, no entendimento do filósofo, discernir no fundo do próprio esquecimento, “[...] os estilhaços de luz negra que provêm do mistério perdido” (Agamben, 2018, p. 33).

No que tange à pesquisa acadêmica acerca da produção de Pina Bausch, pode-se dizer que esta há de operar tanto como relato, procurando manter viva pela memória da perda da experiência da obra a sombra do luzir do fogo, quanto empalidecer e apagar, na forma da paródia, uma força criadora e emancipatória. Sublinha-se, em tempo e para fins de conclusão, que o presente ensaio em nenhum momento pretendeu estabelecer qualquer parâmetro de julgamento, seja da qualidade seja da pertinência dos trabalhos discriminados, quando diferencia relato de paródia; buscou, isto sim, recompor um conjunto importantíssimo de investigações que nem sempre recebem sua devida atenção. A esse respeito é interessante apontar que não foi possível constatar um efetivo diálogo dos trabalhos entre si, de modo que poucas são as obras bibliográficas, produzidas por conterrâneos, que realmente reverberam nas produções analisadas, entre as mais utilizadas encontram-se as obras de Fernandes (2007) e Cypriano (2005).

Não obstante, destaca-se que, a despeito da eventual perda da memória do fogo e, conseqüentemente, do mistério – se esse for o caso, em que o relato se torna paródico, isto é, destacado da fonte a partir da qual teria irrompido –, o anelo de recordar uma experiência, ao que tudo indica epifânica, responde fundamentalmente à admiração, ao amor que um determi-

nado pesquisador nutre pelo seu pesquisado; e isso, por si só – tal como se compreende o relato na sua relação com o fogo no conto judaico anteriormente mencionado – parece-nos ser suficiente.

Com efeito, foi o amor, mais do que o mistério propriamente dito, que animou esta tentativa de relato – como provavelmente atuou sobre os outros de que se ocupou o presente estudo; esse *isso* é tudo isso, pois requer, como doação, que se viva na “[...] intimidade de um ser estranho, não para [dele se aproximar], para o dar a conhecer, mas para manter o estranho, distante e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro”; para Agamben, esse *isso* define a ideia do amor, pois “[...] mesmo no meio do mal estar, dia após dia, [ele, o amor] procura ser nada mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada” (Agamben, 2013, p. 55).

Notas

- ¹ Silveira (2015); Cypriano (2005); Travi (2014); Caldeira (2009a; 2015; 2016); Fernandes (2007).
- ² Almeida (2018); Caldeira (2006; 2007; 2009a; 2009b; 2009c; 2010; 2011a; 2011b; 2011c); Berté, Martins & Tourinho (2013); Bertotti & Chatelard (2016; 2018); Cabral & Santos (2017a; 2017b); Fantini & Porto (2015); Fernandes (2012; 1999); Frenkel (2013); Gomes (2015); Júnior & Andrade (2010); Marques (1998); Martins & Koneski (2015); Medeiros & Pereira (2012; 2017); Mello, Santos & Amaral (2016); Oliveira, (2014a; 2014b); Partsh-Bergsohn (1988); Schlicher & Cajaíba Soares (2016); Silveira (2009a; 2009b; 2013a; 2013b); Silveira & Muniz (2014); Wosniak (2013); Vieira (2005); Vieira (2014).
- ³ Berté (2010; 2011a); Bogéa & Nestrovski (2003); Caldeira (2008); Costa (2015); Fagundes (2017); Fernandes (2015); Grebler (2008); José (2013); Katz (2013); Mota & Rosário (2012); Pereira (2014); Pereira, Trindade & Feijó (2017); Petreca (2011); Rocha & Cardoso (2000); Rosário & Mota (2012); Wosniak (2017).
- ⁴ Almeida (2012); Alves (2015); Araújo (2015); Arroyo (2016); Berté (2011b); Bertotti (2016); Brasil (2011); Brehsan (2014); Cabral (2017); Caldeira (2002); Cardoso (2001); Carli (2009); Floriano (2010); Lima (2007); Macha-

do (2014); Medeiros (2012); Misi (2004); Olmo (2009); Panisson (2016); Petreca (2008); Pineiro (2016); Sanchez (2001); Silveira (2009); Spindler (2007); Spoladore (2011); Travi (2014); Vasconcelos (2013).

- ⁵ Berté (2014); Bezerra (2013); Caldeira (2006); Cardoso (2012); Cypriano (2002); Diniz (2014); Fantini, (2015); Grebler (2006); Katzenstein (2015); Hofstra (2006); Pereira (2007); Schaffner (2011); Wosniak (2015).
- ⁶ O parâmetro de busca utilizado nas plataformas mencionadas foi dado por meio da aparição do termo *pina bausch* no título, assunto ou palavras-chave dos materiais em questão. A amostra aqui apresentada, embora fruto de exaustiva pesquisa, não pretende esgotar o conjunto total dos trabalhos sobre Pina Bausch, pretende, isto sim, apontar para a pletora de investigações sobre o tema. Do montante, excetuam-se trabalhos de anais de evento, assim como trabalhos de conclusão de curso e monografias de especialização. O foco da pesquisa se dirige ao material produzido sobre Pina Bausch no âmbito dos programas de pós-graduação no Brasil, de áreas as mais diversas; anais de evento foram desconsiderados por constituírem materiais prévios de artigos que foram posteriormente na maior parte das vezes publicados em periódicos.
- ⁷ É curioso notar que, ainda que a companhia de Wuppertal tenha visitado o Brasil com certa frequência desde 1980, poucos são os trabalhos que fazem remissão direta aos espetáculos apresentados. À guisa de informação, Pina Bausch desembarcou no Brasil nos anos de: 1980 (*Kontakt Hof*, em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre); (*A sagração da primavera e Café Muller*, em São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Curitiba); 1990 (*Da montanha ouviu-se um grito*, em São Paulo e Rio de Janeiro); 1997 (*Cravos; Ifigênia em Táuris*, no Rio de Janeiro); 2000 (*Masurca Fogo*, em São Paulo); 2001 (*Água*, em São Paulo e Rio de Janeiro); 2006 (*Para as crianças de ontem, hoje e amanhã*, em São Paulo e Porto Alegre); 2009 (*A sagração da Primavera e Café Müller*, em São Paulo); 2011 (*Ten Chi*, em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre). Uma nova vinda da companhia ao país é esperada para novembro de 2018, na cidade de São Paulo, com o espetáculo *Nefés*. Informações obtidas no site da companhia, disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/de/>>. Acesso em: 22 maio 2018.
- ⁸ Ainda que as fontes nem sempre sejam explicitadas nesses textos, de modo a se enquadrarem na categoria das *fontes indeterminadas*, presume-se que tais investigações derivem de *fontes secundárias*; como já se observou, essa categoria abrange os trabalhos em que nem sempre é definida a forma de aproximação

dos autores com a produção de Pina Bausch, se direta ou indiretamente. Isso explica por que, neste item, consta o artigo de Silveira & Muniz (2013b), autoras cujos artigos derivam notadamente de *fontes primárias*, mas que, no entanto, não as explicitam no texto. Vale ressaltar que tais características não desqualificam os trabalhos aqui relacionados, tampouco procuram invalidar os conhecimentos deles advindos; pretende-se tão só sinalizar para problemas pungentes do campo da produção e recepção artísticas. Por fim, destaca-se que nem todos os trabalhos que estabelecem paralelos necessariamente derivem de *fontes secundárias*.

- ⁹ A despeito do vasto conjunto de obras de Pina Bausch já comercializadas em vídeo, poucos são os espetáculos que servem de mote às investigações realizadas em solo brasileiro, sendo o espetáculo mais mencionado *Kontakthof*. A editora francesa L'Arche é uma das atuais detentoras dos direitos de imagem das obras de Pina Bausch; nesse sentido, tem disponibilizado sistematicamente as obras da artista alemã em DVD. Espetáculos na íntegra disponíveis em DVD: *Kontakthof – with ladies and gentlemen over “65”* (2007); *Le sacre du printemps* (2012); *Café Muller* (2010); *Renate quitte le pays* (2016); e o único dos espetáculos em vídeo não lançado pela L'Arche, pois de execução do Ballet da Ópera de Paris, *Orpheus und Eurydike* (Bel Air Classiques, 2008). Excertos de espetáculos e ensaios: *Ahnen* (2014); *Une répétition du sacre – Probe Sacre* (2013); *Walzer* (2012); obra filmica: *Die Klage der Kaiserin* (2011). As datas referidas correspondem ao ano de lançamento comercial do vídeo em questão.
- ¹⁰ A noção de paródia aqui adotada parte daquela cunhada por Giorgio Agamben tal como aparece em sua obra *Profanações* (2007a). Vale salientar, contudo, que o campo em que inicialmente o termo se articula é o da literatura e o não o da escrita em geral; a apropriação da palavra passa, pois, por uma operação analógica – particularmente habitual na obra de Agamben.
- ¹¹ O sentido de origem e/ou original no contexto agambeniano conforma-se àquele já estabelecido por Walter Benjamin em sua 'lacunar' *Origem do drama trágico alemão*, tal como se explicita no texto *Infância e História – destruição da experiência e origem da história* (Agamben, 2005). Como em Benjamin (2011), a *origem* em Agamben não remonta a um princípio histórico para o qual se pode retroceder, mas a uma força operante na história; essa compreensão orientará a crítica do filósofo italiano às apropriações do termo *origem*, no âmbito das pesquisas históricas; essa abordagem é realizada por Agamben no terceiro capítulo de sua obra intitulada *Signatura Rerum* (Agamben, 2010). Uma reflexão

mais demorada sobre esse conceito no filósofo da aura pode ainda ser encontrada em *Sobre o problema da origem em Walter Benjamin: política e história da linguagem* (Pereira, 2007).

- ¹² Uma discussão mais aprofundada sobre esse tema em Walter Benjamin pode ser encontrada no texto *Sob o signo de Satã: configurações do tempo e da experiência na modernidade de Benjamin e Baudelaire*, de Marcelo Pereira (2010).
- ¹³ Uma investigação similar a esta que ora se apresenta é realizada crítica e rigorosamente por Paula Carolina Petreca (2008). Em sua dissertação de mestrado, Petreca analisa o papel do jornalismo cultural no percurso de dançateatro no Brasil, focando na replicação do nome Pina Bausch. Sua principal hipótese é a de que o jornalismo cultural exerceu um papel fundamental na formação de um determinado conhecimento sobre a obra de Pina Bausch, tornando-a familiar ao público e à produção artística local.
- ¹⁴ Uma leitura mais aprofundada sobre a concepção de história e a relação entre passado e redenção em Walter Benjamin pode ser encontrada no texto *Repensar o passado, recobrar o futuro: história, memória e redenção em Walter Benjamin*, de Marcelo Pereira (2008).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História** – destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007a.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias** – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007b.
- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum** – sobre el método. Barcelona: Editora Anagrama, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Tradução, prefácio e notas: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**. Tradução: Vinícius Honnesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Tradução: Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AHNEN. Paris: L'Arche, 2014. (filme).

ALMEIDA, Karina Campos de. **A Composição como Decomposição: um olhar sobre a criação em dança.** 2012. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ALMEIDA, Marcia Furlan de. A desconstrução derridiana e o processo criativo de Pina Bausch. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 20, n. 1, p. 118-136, 2018.

ALVES, Renata Cristina. **Os objetos cênicos e a repetição nos processos de criação corpóreo do artista contemporâneo.** 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

ARAUJO, Pedro Simon Gonçalves. **Corpos em Movimento a partir do Olhar de Pina Bausch** – construindo modos de dançar. 2015. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

ARROYO, Laura Janeth Rubiano. **Treinamento: anatomia actancial: um estudo sistematizado da cinesiologia, da biomecânica e das ferramentas didáticas das artes cênicas para o trabalho do atuante.** 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

AZEVEDO, Laise Tavares Padilha Bezerra Gurgel de. **Anagramas do corpo, processos de repetição e representação da condição humana: um diálogo entre Hans Bellmer e Pina Bausch.** 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire** – um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão.** Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

BERTÉ, Odailso Sinvaldo. O pas de deux de Pina Bausch com Paulo Freire: uma proposta para a dança/educação contemporânea. In: TOMAZZONI, Airton; WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **Algumas perguntas sobre dança e educação.** 1. ed. Joinville: Nova Letra, 2010. P. 199-204.

BERTÉ, Odailso Sinvaldo. **Filofazendo dança com Pina Bausch: bricolagem entre experiência, imagens e conceitos em processos criativos e pedagógicos.**

2011. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011a.

BERTÉ, Odailso Sinvaldo. Uma aula com Pina Bausch: filosodança, corponectividade e educação. In: SANTOS, Rosirene Campêlo dos; RODRIGUES, Edvânia Braz Teixeira (Org.). **O Ensino de Dança no Mundo Contemporâneo: definições, possibilidades e experiências**. 1. ed. Goiânia: Kelps, 2011b. P. 151-166.

BERTÉ, Odailso Sinvaldo. **Corpos se (mo)vendo com imagens e afetos: dança e pedagogias culturais**. 2014. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

BERTÉ, Odailso Sinvaldo; MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Visualidades contemporâneas com Pina Bausch e Madonna: outros modos dos corpos (se) (mo)verem. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, Ano VI, n. 10, p. 38-57, mar. 2013.

BERTOTTI, Fabíola Vieira. **Em torno dos Passos: ensaio sobre dança e psicanálise**. 2016. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura, Universidade de Brasília, 2016.

BERTOTTI, Fabíola Vieira; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Pina, Freud e Lacan: um ensaio. **Revista Psicanálise e Barroco**, Rio de Janeiro, UNIRIO, v. 14, n. 1, p. 02-26, 2016.

BOGÉA, Ines; NESTROVSKI, Arthur. Pina Bausch. In: SCHWARTZ, Adriano (Org.). **Memórias do Presente - 100 entrevistas do Mais!** São Paulo: Publi-folha, 2003. P. 555-559. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200003.htm>>. Acesso em: 18 maio 2018.

BRASIL, Giselly. **Trajetos do espectador nas travessias de Lygia Clark e Pina Bausch**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

BREHSAN, Nastaja Roussenq. **Dramaturgia e a Dança: uma relação movediça**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

CABRAL, Jeferson de Oliveira. **Dança-Teatro como Jovens: uma proposta pedagógica inspirada em processos de criação de Pina Bausch**. 2017. Dissertação

(Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

CABRAL, Jeferson de Oliveira; SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. Experiência Narração: reflexões a partir do documentário de dança-teatro *Sonhos em Movimento*. **Revista Cena**, Porto Alegre, UFRGS, n. 22, p. 158-165, jul./out. 2017a.

CABRAL, Jeferson de Oliveira; SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. Uma prática performática na dança-teatro: o uso de experiências pessoais como dramaturgia e como processo formativo. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 242-252, jul. 2017b.

CAFÉ MÜLLER. Paris: L'Arche, 2010. (filme).

CALDEIRA, Solange Pimentel. **Pina Bausch**: um novo paradigma. 2002. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

CALDEIRA, Solange Pimentel. Pina Bausch: toda imagem é uma narrativa, todo gesto tem uma história. **Urdimento**, Florianópolis, UDESC, v. 01, n. 08, dez. 2006.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O lamento da imperatriz**: a linguagem em trânsito de Pina Bausch e a questão do espaço e a cidade na obra bauschiana. 2006. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: um filme de Pina Bausch. **Revista de História e Estudos Culturais**, ano IV, v. 4, n. 3, p. 01-17, jul./set. 2007.

CALDEIRA, Solange Pimentel. O espaço e a cidade na produção coreográfica de Pina Bausch. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). **Espaço e Teatro**: do edifício teatral à Cidade como palco. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. v. 1. P. 117-143.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A Construção poética de Pina Bausch: os olhares para as cidades. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 137-153, jul./dez. 2009a.

CALDEIRA, Solange Pimentel. Dança: do movimento puro à dramaturgia corporal de Pina Bausch. **Mimus – Revista on-line de mímica e teatro físico**, Salvador, Padma, Faculdade Social, Ano 01, n. 2, p. 23-38, julho, 2009b. Disponível em: <<http://www.mimus.com.br>>. Acesso em: 18 maio 2018.

CALDEIRA, Solange Pimentel. As residências de Pina Bausch: uma cartografia do imaginário. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 01-12, 2009c.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A Construção Poética de Pina Bausch. **Revista Poiésis**, n. 16, p. 118-131, dez. 2010.

CALDEIRA, Solange Pimentel. Bamboo blues: uma peça de pina Bausch. **Ensaio Geral**, Belém, v. 3, n. 5, p. 110-120, jan./jul. 2011a.

CALDEIRA, Solange Pimentel. Sempre Pina Bausch: Der Fensterputzer (1997). **Revista Cena**, Porto Alegre, UFRGS, n. 9, p. 01-16, 2011b.

CALDEIRA, Solange Pimentel. Pina Bausch para maiores de 65 anos. **Urdimento**, Florianópolis, UDESC, v. 1, n. 16, mar. 2011c.

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha. O corpo na cena de Pina Bausch. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança II**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. v. 2. P. 143-173.

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha. **De Artaud a Pina Bausch**: a história da invenção de um novo corpo. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha. **Por uma escrita de Processo**: conversas de dança do espetáculo “3 Mulheres e 1 Café: uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch”. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CARLI, Jezebel de. **Movimentos de Encenação em Corpos de Pensamento-Criação**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

COSTA, Fábio José Rodrigues da. O Impossível: Pina Bausch na Universidade Regional do Cariri - URCA. In: SOUZA, Alysson A.; PINHEIRO, Elvis (Org.). **Tradições e Contemporaneidade nas Artes**. 1. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. P. 69-84.

CYPRIANO, Fábio. **Delírio e Desgraça**: espacialidade e equivalência como estratégias de comunicação em Água: “A peça brasileira de Pina Bausch. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DIE KLAGE DER KAISERIN. Direção: Pina Bausch. Alemanha, 1990. Paris: L'Arche, 2011. (filme).
- DINIZ, Isabel Cristina Vieira Coimbra. **A Sagração da Primavera**: um diálogo entre a semiótica e a dança. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- FAGUNDES, Igor. **O Drama do Humano na Dança**: Pina Bausch entre a verve e a vertigem do agir. São Paulo: Liber Ars, 2017. v. 1. P. 200-215.
- FANTINI, Wilne de Souza; PORTO, Maria Veralucia. Corpo Escandaloso: o cinismo em Pina Bausch. **Dialektiké** Dossiê Filosofia do Corpo, Natal, v. 1, n. 2, jul. 2015.
- FANTINI, Wilne de Souza. **Foucault entra na Dança**: reflexões histórico-filosóficas sobre as relações de poder presentes desde o balé de corte à dança-teatro de Pina Bausch. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- FERNANDES, Ciane. A Dança-Teatro de Pina Bausch: des-articulando corpos sociais. **Contato**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 125-140, 1999.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.
- FERNANDES, Ciane. Dança-Teatro: Fluxo, Contraste, Memória. No Glossário. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico**, Salvador, Padma Produções, ano 2, n. 4, p. 76-79, 2012.
- FERNANDES, Ciane. A dança-teatro de Pina Bausch: performance, poética e pesquisa. In: PATERNOSTRO, Carmen (Org.). **Trabalhos Reunidos**: II Seminário Conexão Dança Alemanha-Bahia. Salvador: EDUFBA, 2015. P. 51-65.
- FLORIANO, Aline Tosta. **O Nascimento da Dança Dramática**: narrativa de uma experiência de Teatro-Dança com alunos do Ensino Fundamental. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.
- FRENKEL, Eleonora. Desnudar e dançar, apesar de... [Clarice Lispector e Pina Bausch]. **Revista Fronteiraz**, São Paulo, PUCSP, n. 10, p. 01-11, jun. 2013.

GOMES, Camilla Rodrigues. Reflexões sobre Kontakthof com Idosos: Perguntas e Propostas de Estudo. **Research & Networks in Health**, n. 1, v. 1, p. 01-20, 2015.

GREBLER, Maria Albertina Silva. **Coreografias de Pina Bausch e Maguy Marin**: a Teatralidade como fundamento de uma Dança contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

GREBLER, Maria Albertina Silva. Pina Bausch e Maguy Marin: teatralidade e corporeidade contemporânea. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Org.). **Dança Cênica**: Pesquisas em Dança. Joinville: Letra d'Água, 2008. P. 99-107.

HOFSTRA, Denise Telles Nascimento. **Holo-Arte, Sentido de Unidade e a Dança das Conexões**: uma poética da psicologia da fluidez em um mosaico de alta complexidade. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

JOSÉ, Ana Maria de São. A Dança Teatro de Pina Bausch na mediação com o Cinema. In: CHARLOT, Bernard (Org.). **Educação e Artes Cênicas**: interfaces contemporâneas. 1. ed. Rio de Janeiro: Wak, 2013. P. 103-128.

JÚNIOR, João Dalla Rosa; ANDRADE, Pedro Duarte de. O design de moda e os lugares de memória: Ronaldo Fraga e sua coleção Pina Bausch. **Redige**, v. 1, n. 1, p. 01-23, 2010.

KATZ, Helena. Pina Bausch: dançando o passado como o presente. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Org.). **Pensamento Alemão no Século XX**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. P. 193-204.

KATZENSTEIN, Tamara Vivian. **Entre a Dança e o Cinema**. Considerações sobre Kontakthof de Pina Bausch. 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

KONTAKTHOF – with ladies and gentlemen over “65”. Paris: L’Arche, 2007. (filme).

LE SACRE DU PRINTEMPS. Paris: L’Arche, 2012. (filme).

LIMA, Carla Andrea Silva. **Dança-Teatro**: A falta que baila - A tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater. 2007. Dissertação (Mestrado em

Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MACHADO, Carmem Silva. **Inspiração, conteúdo e leveza**: Pina Bausch adentra o cotidiano escolar. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2014.

MARQUES, Isabel A. Corpo, dança e educação contemporânea. **Pro-Posições**, Campinas, v. 9, n. 2, p. 70-78, jun. 1998.

MARTINS, Márcia; KONESKI, Anita. Simbologia de Ruptura. Anita Malfatti e Pina Bausch, artistas e a crítica. **Ateliê de História**, Ponta Grossa, UEPG, v. 3, n. 1, p. 257-264, 2015.

MEDEIROS, Marina Milito de. **A Utilização do Gestual Cotidiano em Kontakthof de Pina Bausch** - dançando por três gerações. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MEDEIROS, Marina Milito de; PEREIRA, Sayonara Sousa. Lugar. Pina Bausch, de referência mundial ao trabalho social - Kontakthof através das gerações. **Revista Estúdio**, Lisboa, v. 3, p. 91-96, 2012.

MEDEIROS, Marina Milito de; PEREIRA, Sayonara Sousa. Utilização do Gestual Cotidiano e Alguns de seus Desdobramentos no Espetáculo Kontakthof (1978) de Pina Bausch para o Tanztheater Wuppertal. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 22, p. 142-157, jul./out. 2017.

MELLO, Regina Lara Silveira; SANTOS, Rogério Pereira dos, AMARAL, Thais. Ritual sagrado: a dança em Martha Graham e Pina Bausch. **Pontos de Interrogação**, Alagoinhas, v. 6, n. 1, p. 125-146, jan./jun. 2016.

MISI, Mirella de Medeiros. **Paradoxo da pós-modernidade na dança**: reflexões sobre o corpo e o espaço-tempo no produto coreográfico. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

MOTA, Marina; ROSÁRIO, Rosana. PINA: uma análise da dança-teatro de Pina Bausch retratada no cinema. In: MARTINS, Bene; CARDOSO, Joel (Org.). **Desdobramentos das Linguagens Artísticas**: diálogos inteartes na contemporaneidade. 1. ed. Belém: 2012. P. 247-260.

OLIVEIRA, Felipe. A dança-teatro de Pina Bausch e a memética. **European Review of Artistic Studies**, v. 5, n. 3, p. 28-41, 2014a.

OLIVEIRA, Felipe. Os memes e a dança-teatro de Pina Bausch. **Revista Performatus**, ano 2, n. 11, jul. 2014b.

OLMO, Alecsandro Serdeira Dall. **Bailarino-Ator-Autor, a experiência do corpo biográfico no fazer de Companhias Gaúchas**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

ORPHEUS UND EURYDIKE. Paris: Bel Air Classiques, 2008. (filme).

PANISSON, Luciane. **A Poética do Sensorial: procedimentos de composição da cena imagética**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. A Dança-Teatro de Rudolph Laban a Pina Bausch. Tradução de Ciane Fernandes. **Revista Art&**, São Paulo, p. 37-39, 1988.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Sobre o problema da origem em Walter Benjamin: política e história da linguagem. **Tabulae**, Curitiba, v. 1, n. 3, p. 49-64, 2007.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Repensar o Passado, Recobrar o Futuro: história, memória e redenção em Walter Benjamin. **História**, São Leopoldo, Unisinos, v. 12, n. 2, p. 148-156, 2008.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Sob o Signo de Satã: configurações do tempo e da experiência na modernidade de Benjamin e Baudelaire. **Trama Interdisciplinar**, ano 1, v. 1, p. 99-112, 2010.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. A espacialidade dos afetos em Pina Bausch. In: TAVARES, Enéias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Org.). **Discursos do Corpo na Arte**. 1. ed. Santa Maria: UFSM, 2014. P. 227-242.

PEREIRA, Marcelo de Andrade; TRINDADE, Rogério Vanderlei Lima; FEIJÓ, Márcia Gonzalez. Processos criativos em Dança-Teatro: um breve relato de trocas In: TAVARES, Renata (Org.). **O que me move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro**. 1. ed. São Paulo: LibeArs, 2017. P. 77-94.

PEREIRA, Sayonara Sousa. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PETRECA, Paula Carolina. **O papel do jornalismo cultural no percurso da dançateatro no Brasil: a replicação do Meme Pina Bausch.** 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

PETRECA, Paula Carolina. Dança-teatro e Pina Bausch: o caso de uma idéia replicada no ambiente jornalístico. In: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus.** 1. ed. Caxias do Sul: Lorigraf Editorial, 2011. P. 75-84.

PINA. Direção: Wim Wenders. Alemanha, 2011. (filme).

PINEIRO, Maria Carolina De Hollanda Cavalcanti. **Estudos em Reperformance:** registro da prática Pina, Marina em Carolina. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

RENATE QUITTE LE PAYS. Paris: L'Arche, 2016. (filme).

SANCHEZ, Licia Maria Morais. **O Processo Bauchiano como provocação:** a dramaturgia da memória. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **Da Dança Expressionista Alemã ao Teatro Coreografado na Bahia:** aspectos interculturais e pós-dramáticos em Dendê e Dengo e Merlin. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SCHLICHER, Susanne; CAJAÍBA SOARES, Luiz Cláudio. Como se formulam as perguntas na dança-teatro de Pina Bausch? **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, p. 227-235, jan./jun. 2016.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch. **Cena em Movimento**, Porto Alegre, p. 01-22, 2009a.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na Dança-teatro de Pina Bausch.** 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009b.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na Dança-teatro de Pina Bausch.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da; MUNIZ, Mariana Lima. Pina Bausch e Tanztheater Wuppertal: processos de criação e dispositivos de composição (1973

a 2009). **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 4, n. 2, p. 01-20, jul./dez. 2013a.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da; MUNIZ, Mariana Lima. Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 109-118, set. 2013b.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da; MUNIZ, Mariana Lima. Pesquisa de campo no Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: a construção dramaturgical das peças. **Repertório**, Salvador, n. 22, p. 48-60, jan. 2014.

SONHOS DE DANÇA. Direção: Anne Linsel e Rainer Hoffman. Alemanha, 2010. (filme).

SPINDLER, Patrícia. **Dançando com Pina Bausch**: experimentações contemporâneas. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SPOLODORE, Bruna. **Pele, Película e Pixel**: metáforas para atualização do conceito de espaço e a proposição de ambientes na Dança digital contemporânea. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **Caminhos para Dançar-se**: Elementos da psicanálise no processo criativo de Pina Bausch. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

UNE RÉPÉTITION DU SACRE. Paris: L'Arche, 2013. (filme).

VASCONCELOS, Eliane de Almeida. **Pretérito Presente**: apontamentos sobre a função criadora da memória na dramaturgia. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

VIEIRA, Marcílio de Souza. O corpo como linguagem na dança-teatro de Pina Bausch. **Revista Interface**, Natal, v. 2, n. 2, p. 112-118, 2005.

VIEIRA, Vladimir. Pina 3D e a força sensível do cinema. **Viso Cadernos de estética aplicada**, Niterói, v. VIII, n. 15, p. 35-46, jan./dez. 2014.

WALZER. Paris: L'Arche, 2012. (filme).

WOSNIAK, Cristiane. A voz do corpo dançante do(no) documentário contemporâneo Pina (2011), de Wim Wenders. **Revista Temática**, João Pessoa, UFPB, ano IX, n. 8, p. 01-23, 2013.

WOSNIAK, Cristiane. Reflexões e refrações sobre a mediação e a re(a)apresentação da dança no cinema documental contemporâneo. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 265-294, jan./jul. 2014.

WOSNIAK, Cristiane. **O documentário poético performático e a voz do corpo dançante como Inter(Trans)Texto de si mesma**: pas de deux Wenders-Bausch. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagem, Universidade Tuiuti do Paraná, 2015.

WOSNIAK, Cristiane. A (trans)sagração da primavera de Pina Bausch a partir do olhar cinematográfico de Wim Wenders. In: TAVARES, Renata (Org.). **O que me move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro**. 1. ed. São Paulo: LiberArs, 2017. P. 35-56.

Marcelo de Andrade Pereira é professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSM, linha de pesquisa Educação e Artes; Doutor em Educação, pela UFRGS; com estudos pós-doutorais pela NYU. Coordenador do FLOEMA – Núcleo de Estudos em Estética e Educação, UFSM; conta com inúmeras publicações no âmbito da educação e das artes, com foco na estética. Bolsista de produtividade em pesquisa CNPq Nível 2.

E-mail: marcelo.pereira@ufsm.br

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 23 de maio de 2018

Aceito em 02 de junho de 2018

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.