

PINA BAUSCH E SUAS RESSIGNIFICAÇÕES A PARTIR DA DANÇA-TEATRO

Pedro Simon Gonçalves Araújo
PPGACV FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

A partir de um estudo sobre a dança-teatro de Pina Bausch busca-se um entendimento de seu trabalho por meio das ressignificações presentes em suas construções, essas apontadas por diversos autores, que ressaltam a riqueza e importância do ator e do espectador na revelação de significados. A instrumentalização do corpo e a busca pelo eu incentivado pela coreógrafa, traz à tona uma forte presença do agora, como inspiração, na concepção de obras de arte dançadas.

Palavras-chave: significado, dança-teatro, ressignificação

Abstract

From a study about the dance theatre of Pina Bausch there is an interest in understanding her work through present reframes in her constructions, these pointed out by many authors, which highlight the richness and the importance of the actor as well as the spectator in revealing meanings. The instrumentalization of the body and the I-search encouraged by the choreographer brings a strong presence of danced works of art created through now inspiration.

Key words: meaning, dance theatre, reframe

Dentro de um cenário de questionamentos sobre a presença da vida na arte e da arte na vida, uma conexão que se faz clara é com o trabalho de Pina Bausch, que ganha o grande público através do filme de Wim Wenders lançado no Brasil no ano de 2012.

O processo de busca pelo “eu” traduzido em corpo e movimento através do trabalho de Pina vem ao encontro de uma realidade contemporânea que traz à tona uma tenuidade entre as fronteiras do real e do ficcional. A cena contemporânea vem sendo preenchida cada vez mais por processos criativos que se baseiam no real, na vivência do outro para o desmembramento de obras do teatro, dança e performance.

Como espectador, somos levados a mergulhar em biografias, em retratações do cotidiano à nossa volta, que se tornam fontes de inspiração para a teatralidade emergente, que, no entanto, tem dentro do trabalho da coreógrafa alemã o seu eixo primordial, como é dito por ela.

“É a vida, o que sucede à nossa volta, que inevitavelmente constitui uma influência. É isso, não diria que sou influenciada por fatores artísticos propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos.” (CYPRIANO, 2005, p. 24).

O trabalho de Pina Bausch a partir do que se conhece atualmente teve seu início dentro da companhia alemã Wuppertal Tanztheater, que passou a ser dirigida por ela em 1973. Pina teve como trabalho a ressignificação do que se entende por dança-teatro a partir da desconfiguração e construção de novas ferramentas expressivas, menos formatadas à estética existente no período de reconstrução da Alemanha pós 2ª Guerra Mundial. O termo dança-teatro parte de uma definição de Rudolf von Laban nos anos 20 e 30 na Alemanha, que o descrevia como uma arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmônicas entre diferentes qualidades, dinâmicas de movimento e percursos no espaço. Seu método se fundamentava em uma dança que deveria ser experienciada, percebida, entendida e sentida. O dançarino de Laban era um ser integrado que pensava, sentia e fazia. Segundo Fernandes (2002, p. 36), “o início do século XX apresentou uma revolução estética que rompeu a barreira entre as artes em movimento como o Dada e a Bauhaus, originando a dança moderna como uma rebelião contra o tecnicismo do balé clássico”. A dança de Pina se deriva da Dança Expressionista que segundo Campos (2011), era um estilo que buscava retratar estados emocionais primitivos do ser humano, inspirando-se no movimento expressionista que se fazia presente nas artes plásticas e no cinema.

Os anos 60 também foram marcados por uma expansão das fronteiras entre as artes, a partir da revolta de artistas contra o modernismo, o que gerou uma multiplicação das correntes da dança pós-moderna. Nas palavras de Rolnik (2001, p.319) fez eclodir “na subjetividade da geração nascida no pós-guerra um incontornável movimento do desejo contra a cultura que se separou da vida, na direção de reconquistar o acesso ao corpo vibrátil como bússola de uma permanente reinvenção da existência”. A existência humana foi objeto de pesquisa dentro do trabalho de Bausch, como afirma Cypriano (2005). Para ela a pesquisa dentro da dança-teatro partia não de como as pessoas se moviam, mas do que as movia.

A instrumentalização do corpo proposto pela dança de Pina Bausch, não foi instantaneamente aceita e legitimada como dança-teatro, uma vez que fugia aos padrões institucionalizados dentro do sistema da arte.

[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos, e, também, pela definição dos padrões e limites da Arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico. (BULHÕES, 1990, p.17).

O balé clássico, legitimado como dança, traçava um caminho oposto ao que Pina tinha como objeto. A coreógrafa buscava uma nova significação da dança-

teatro, assim como de suas buscas enquanto pesquisa, procurava problematizar e se aproximar das experiências subjetivas dos seus atores-bailarinos e a partir delas propor uma retratação da realidade do outro, por meio de uma revisitação de fatos e vivências traduzidos em estética.

Nas palavras de Fernandes¹ (1999, p.3) dentro das obras de Pina, “dança e teatro são trazidos ao palco como linguagem verbal e corporal, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. A natureza linguística de ambos é explorada como intrinsecamente fragmentada.” Segundo ela, através da fragmentação seus trabalhos expõem a lacuna entre a dança e o teatro, em nível “estético, psicológico e social.”

Há uma disseminação do pluralismo das memórias e experiências que se misturam na dança-teatro, coreografada a partir do que se tem de materiais individuais, mas que ao mesmo tempo tem a singularidade destacada e dissolvida em todo o grupo. Todo esse processo é realizado através de questionamentos individuais que suscitam os atores a se entregarem a uma linguagem interior que é comum a todos e ao mesmo tempo desconhecida.

A coreografia é composta por experiências improvisadas no palco que são selecionadas e depois resultam na montagem de uma peça que é formatada pelo olhar de Pina. Essas montagens são baseadas nas histórias pessoais dos atores-bailarinos, mas que, levadas ao palco, sugerem uma despersonalização, e assim múltiplos significados que falam ao humano, dada a sua capacidade de captar o que há de universal em cada manifestação singular. As respostas que acabam sendo levadas ao palco, para Cypriano (2005), tratam de questões existenciais como amor e ódio, medo e compreensão, solidão e companheirismo, repressão e alegria.

Lembranças de infância, sonhos, medos, habilidades, amor, como fazer certa coisa, como ensinar outra, memórias de viagens, frases ouvidas em certa situação, frases nunca faladas, enfim, um universo de possibilidades onde a cada intérprete é colocada a necessidade e importância de se revelar enquanto indivíduo capaz de imprimir sua visão pessoal à cena (HOGHE, 1989, p. 08).

Para Campos² (2011) o corpo na dança-teatro de Pina Bausch é um corpo carregado de memória e de linguagem, e seus atores-bailarinos são convocados a se apresentarem como seres humanos. De acordo com Travi (2012) o que Pina buscava em seus bailarinos, além de disciplina e talento, era personalidade.

1 FERNANDES, Ciane. A dança teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal. Artigo. IN: O Percevejo Online, Ano VII – n° 7 – 1999. Disponível em: <<http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm>> Acesso em: 06 mar. 2014.

2 CAMPOS, Márcia R. Bozon de. Recordar, Repetir, Criar: intensidades pulsionais na obra de Pina Bausch. USP, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c71a.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

Buscava a capacidade de falar de si, de colocar seus sentimentos como matéria-prima de suas criações. No entanto, a inspiração de Pina para suas criações não está apenas nos seus atores-bailarinos, a coreógrafa reflete sobre alteridade a partir de uma experiência que requer envolvimento com o outro, o que acontece em seus trabalhos, uma vez que a cada novo espetáculo é estabelecida a chamada residência artística, período de inspiração e estímulo por meio de curtas temporadas em diferentes localidades.

Poderia se chamar seus atores-bailarinos de performers, uma vez que eles mesmos são os objetos de suas artes e estão na fronteira entre a vida e a arte, como bem coloca Cohen (2002, p.45-46), “a performance é basicamente arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor”. Nela há uma acentuação muito maior do instante presente, o que acaba criando uma característica de rito com o público não sendo somente espectador, mas estando numa espécie de comunhão, havendo menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador.

O performer de Pina Bausch tem sim o papel de um representante de si mesmo a partir de outras imbricações, histórias, sensações e percepções compartilhadas. No entanto, além da visão de explorar questões da vida de seus intérpretes, havia, nas obras de Pina, outro elemento marcante: a repetição (instrumento estético e construtor de significados que tem como intenção desestruturar construções gestuais técnicas ou sociais).

A despersonalização sugerida buscava o enriquecimento dos significados por meio de um afastamento do que já estava estabelecido, em torno da busca de uma constante ressignificação.

“A dança vem como um elemento unificador, uma presença latente dos corpos que se confrontam com o espaço, o tempo e os ritmos do teatro. (...) A música, a palavra, o gesto misturam-se com talento, colocando-se a serviço de verdades que são representadas por meio da dança, que tende a sublimar e a abstrair os movimentos.” (VACARINO, 1995, pg.18).

O trabalho com a repetição abre possibilidade para que haja a visualização do real em suas mais variadas possibilidades, sejam elas dadas ou instituídas de início ou não. Nas palavras de Fernandes (2000, pg.42) “por meio de extensiva repetição, as cenas pessoais são gradualmente moldadas em uma forma estética, dissociada da personalidade do dançarino”. Há uma desterritorialização de significados instituídos e fechados. Um gesto quando é feito pela primeira vez no palco pode ser interpretado, segundo a autora, como uma expressão espontânea, entretanto a sua repetição faz com que seja exposto como um

elemento estético. Inicialmente vem dissociado de uma fonte emocional, porém após diversas repetições provocam sentimentos e experiências em ambos, espectadores e atores-bailarinos. De acordo com Fernandes (2000), Bausch trabalha com gestos tanto técnicos quanto cotidianos. Em vários casos, o gesto técnico é repetido até ganhar uma significação social, já os cotidianos são levados ao palco e por meio da repetição tornam-se abstratos e não necessariamente conectados às funções sociais anteriores a ele. Segundo Laban todo estado emocional está ligado a uma tensão corporal muito bem definida.

Para Oliveira³ (2010, p.2) Pina Bausch trabalha justamente no hiato existente entre as linguagens da dança e do teatro, transformando o significado literal das palavras em ações, gerando novas estruturas, não necessariamente conectados com suas funções simbólicas originais. “O esvaziamento do significado pode gerar em si mesmo um novo significado, associando significações inicialmente aleatórias e absurdas, mas que vão se transformando e surpreendendo a plateia com novos significados e construções estéticas.”

A repetição torna-se um instrumento criativo por meio do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. Nas palavras de Deleuze (2006, p.20) a repetição se dá através de algo único, singular e original, e esta é uma característica da obra de arte. Assim sendo, a cada nova repetição de uma coreografia nasce algo novo, pois esse processo não envolve apenas a cabeça, mas também a alma que é o “objeto amoroso da repetição”.

Os espetáculos de Pina se assemelham às produções cinematográficas no momento em que elementos e os espaços cênicos são trocados a todo tempo o que gera um forte impacto visual, enquanto desterritorializa o espaço constantemente. A coreógrafa faz uso de materiais reais e muitas vezes orgânicos como água, terra, cravos ou sal. Pina Bausch, neste sentido, trabalha com a técnica da colagem com associação livre, onde pequenas cenas ou sequências de movimento são editadas (fragmentadas, alternadas), sem um desenvolvimento definido na direção de uma conclusão.

Lygia Clark (1980) levanta uma discussão importante que vai ao encontro do processo de produção de significados por parte das peças de Pina Bausch. A autora corrobora com a ideia da autorepresentação. O indivíduo que faz parte desse processo inclui-se como alguém que produz uma experiência e ao mesmo

3 OLIVEIRA, Aline Mendes de. O processo de trabalho do ator-bailarino no espetáculo Masurca Fogo de Pina Bausch e o conceito de ação de Constantin Stanislavski: por uma análise da ação e do movimento criativo. UFOP. Ouro Preto, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/1629/1/EVENTO_ProcessoTrabalhoAtor.pdf> Acesso em: 06 mar. 2014.

tempo abre também nos campos do sentir e do pensar espaço para experiências, geradoras de autoconhecimento, subjetividades e questionamentos.

Nas palavras de Bond⁴ (2010) as diversas manifestações de arte ocorridas a partir dos anos 70 empreenderam uma revolução na representação dramática, onde o real passa a ter o mesmo valor do fictício. E nisso se baseia o novo papel do ator/bailarino dentro do processo de criação, uma vez que deixa o lugar de um simples agente de discurso e passa a ter um discurso autoral. Neste novo lugar ele é convocado a se colocar como coautor das criações, que dialogam todo o tempo com o atual.

Assim como acontece na cena pós-dramática, no trabalho de Pina seus atores-bailarinos são incentivados a trabalharem sempre no momento presente, quando o espetáculo está sendo encenado. Segundo Silva⁵ (2010) na arte performática dos anos 60 e 70 via-se diluída a separação entre arte e vida. Para Féral (2008, p.203) “a performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”. Instaura-se uma estética da presença, através da qual a ação do ator-bailarino assume um caráter de não representatividade e de evento.

“Nesta forma artística o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrições de ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimeses precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação.” (FÉRAL, 2008, p.209).

Neste lugar de busca pelo “eu” através da autorepresentação incentivada pela coreógrafa é destacado um ponto que chama a atenção em grande parte de seu trabalho. Entra em destaque a relação dos gêneros com a produção de significados, uma vez que a representação da figura da mulher e do homem e como eles são compreendidos pelos espectadores e pelos próprios atores-bailarinos se faz presente em boa parte do trabalho de Pina. Suas criações pautam-se no que é pensado pelo corpo, por um corpo que possui uma trajetória determinada, que é capaz de exteriorizar múltiplos significados.

Essa faculdade humana tão fundamental, pensar por imagens, é apresentada por Calvino (1998) como algo ameaçado de extinção. A capacidade de dar

4 BOND, Coutinho Fernanda. O ator-autor – a questão da autoria nas formas teatrais contemporâneas. (Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Fernanda%20Bond%20-%20O%20Ator%20autor.pdf>> Acesso em: 22 jan. 2014.

5 SILVA, Daniel Furtado Simões. Algumas anotações: ação, real, ficcional. (Doutorando em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Daniel%20Furtado%20-%20Algumas%20anota%E7%F5es,%20A%E7%E3o,%20REal,%20Ficcional.pdf>> Acesso em: 22 jan.2014.

visibilidade aos nossos pensamentos está sendo perdida, uma vez que estamos sobrecarregados de imagens clichês e de um pensamento discursivo intencional que predomina e impede a construção de novas estilísticas e fabulações.

Dentro da discussão de visualidade e representação, o cinema se mostra como ferramenta de exposição das obras de Pina Bausch e de suas mais variadas representações desenvolvidas pelo coletivo e individual de seus atores-bailarinos. Moscovici (1978) afirma que as representações sociais na sociedade são equivalentes aos mitos e crenças nas sociedades denominadas primitivas. Há uma referência à maneira como os homens pensam, agem e procuram compreender o sentido de suas ações e pensamentos. Mote da dança-teatro pinabauschiana.

Quando parte-se para um entendimento da representação compreende-se o seu papel de interpretar, comunicar, produzir e elaborar. O intuito da representação social para o autor é transformar o desconhecido em conhecido, o não familiar em familiar e uma das formas de se conduzir esse processo é através da imagem. Entretanto quando falamos em imagem e em sua compreensão há que se levar em conta o seu receptor. Destarte, faz-se importante a compreensão de que a partir do momento em que o espectador divide uma mesma experiência com outros, absorve-a filtrada por seus pontos de referência e acesso a informações distintas, uma vez que cada sociedade possui o seu contexto sócio-histórico e o fluir de seus processos de produção cultural são embebecidos de características, códigos e convenções próprias, significativas da vida social.

Da mesma maneira em que as identidades e os significados são formados pelos atores-bailarinos de maneira subjetiva dentro de um grupo social heterogêneo, assim também acontece com a sua compreensão e apreensão por quem as vê. Há a representação não apenas de um roteiro, mas suas próprias identidades pessoais são expostas, a partir de uma incorporação constante da alteridade e de suas experiências de vida. Dentro da área da comunicação audiovisual Almeida (apud MONTORO, 2010) define que os diferentes meios possibilitam que as representações percorram espaços distintos, assumindo diferenciados significados e funções, o que contribui para sua própria transformação.

O filme “Pina” de Wim Wenders (2011) é um convite a toda uma discussão sobre o questionamento de identidades, problematizações sociais e produção de significados na medida em que ficam evidentes situações cotidianas que traduzem o que já está instituído socialmente nas relações humanas.

O que se percebe a partir do filme de Wenders é que as peças de Bausch são frutos de um processo de produção subjetiva e de narração de si mesmo, que faz com que os atores-bailarinos constituam outros olhares sobre suas vidas que não

aqueles já sabidos, mas novas construções que partem do coletivo e da influência do outro. Determina-se o processo de subjetivação a partir das considerações de Guattari (apud BARBALHO, 2009) que a coloca como modelada pelas diversas máquinas de produção de subjetividade: classes sociais, produtos artísticos etc. O pensamento do autor, em sua pesquisa, converge em muitos pontos com o de Adorno e Horkheimer, no entanto, diverge dos mesmos quando propõe um processo de produção de subjetividades singulares, de relação com a diferença, a alteridade e criatividade.

Nas palavras de Ghilardi-Lucena (2010), estudos sobre gêneros (masculino e feminino) têm gerado uma contribuição significativa à compreensão do ser humano e do mundo. A representação de gêneros na obra da coreógrafa é feita a partir da criação de identidade pelos seus atores-bailarinos, no entanto, abre-se uma questão uma vez que, segundo a autora, assim como a identidade se constrói por meio das representações de gênero já assimiladas (tudo que já foi dito a respeito afeta a compreensão dos sentidos do discurso presente), alimentam também as representações expostas pelos veículos.

Analisando de que forma os gêneros são representados nas peças de Pina, fica claro o jogo de significados socialmente estabelecidos. Sua estética é considerada tanto visual quanto cinética, e seu conteúdo parece sempre ressaltar a agressividade de homens e mulheres uns com os outros e a indiferença do mundo que os cerca. Caldeira (2010) afirma que em algumas obras de Bausch as mulheres se arrastam mostrando-se para homens inquietos o que demonstra uma submissão frente à figura masculina, o que pode ser visto na cena da peça “A Sagração da Primavera” onde o homem se apresenta como a figura dominante. Os figurinos utilizados são típicas roupas de homens e mulheres que desde o início já questionam suas funções sociais, vestidos, ternos, salto-alto, que ao invés de servirem como mera estética traduzem uma imagem de ideais de beleza e papéis sociais bem definidos. E o próprio contraponto é levantado por Pina quando coloca em dois momentos distintos o claro incômodo de homens dentro de uma vestimenta feminina em “Cravos”.

O trabalho de Pina Bausch pode ser levado a um estudo a partir de vários caminhos, no entanto, independente do caminho escolhido para estudo o objeto construído pela coreógrafa tem em sua essência a resignificação, uma vez que parte de uma nova forma de se trabalhar a dança-teatro e que tem em seu processo de construção e criação a busca incessante por novos significados. Seus atores-bailarinos estão sendo sempre instigados a explorarem seus sentimentos e suas verdades, que são expostas e colocadas em xeque a todo tempo. A influência do outro, a repetição exigida, os frequentes recortes alteram a

forma como espectadores e atores-bailarinos encaram as produções de sentidos e suas assimilações.

Referências bibliográficas

BARBALHO. *Narrando histórias da nossa TV: Subjetivação, singularidade e era pós-midiática*. In: MENDONÇA, Maria Luiza Martins de (Org.). *Mídia e diversidade cultural: experiências e reflexões*. 1 ed. Brasília: Casa das Musas, 2009, v. 1, p.1-16.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70*. São Paulo: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1990.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CYPRIANO, F. Pina Bausch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. In: RAMOS, Luiz Fernando; FERNANDES, Sílvia (Org.). *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, nº 8, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, p. 197 a 210.

FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

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

GHILARDI, M. I. *Identidade de Gênero no discurso da Gastronomia*. In: MENDONÇA, M. L. M. (Org.). *Mídia e Diversidade Cultural: Experiências e Reflexões*. Goiânia: Casa das Musas, 2010, p.237.

HOGHE, Raimund e WEISS, Ulli. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* Trad. Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar Editorial, 1989.

ICLE, Gilberto. *Da antropologia teatral à etnocenologia: pré-expressividade e comportamento espetacular*. In: BIÃO, Armindo (Org.). *Repertório Teatro & Dança*, v. 12, p. 21-27, 2009.

JODELET, D. *Representações sociais*: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2001. p. 17-44.

CLARK, Lygia. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

MONTORO, Tânia Siqueira. *Velhices e envelhecimentos*: dispersas memórias na cinematografia mundial. In: MENDONÇA, M. L. M. (Org.). *Mídia e Diversidade Cultural: Experiências e Reflexões*. Goiânia: Casa das Musas, 2010, p.191.

MOSCOVICI, S. A representação social da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

ROLNIK, S. *Molda-se uma alma contemporânea*: o vazio-pleno de Clark. In: BEZERRA, B; PLASTINO, C. (Orgs.); *Corpo, afeto e linguagem: a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. *A dança da mente*: Pina Bausch e psicanálise. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

VACARINO, Elisa. Bausch, un monde, un langage, tant de questions. In: *Pina Bausch – Parlez-moi d’amour – un colloque*. Paris: L’Arche Éditeur, 1995.

Documentos eletrônicos

BOND, Coutinho Fernanda. O ator-autor – a questão da autoria nas formas teatrais contemporâneas. (Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Fernanda%20Bond%20-%20O%20Ator%20autor.pdf>> Acesso em: 22 jan. 2014.

CALDEIRA, Solange. Pina Bausch: uma construção poética da significação cultural e histórica dos corpos. In: *Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. Santa Catarina, 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1262857391_ARQUIVO_PINABAUSCHUMACONSTRUCAOPOETICADASIGNIFICACAO CULTURALEHISTORICADOSCORPOS.pdf> Acessado em 02.09.13

CAMPOS, Márcia R. Bozon de. Recordar, Repetir, Criar: intensidades pulsionais na obra de Pina Bausch. USP, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c71a.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

FERNANDES, Ciane. A dança teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal. Artigo. IN: *O Percevejo Online*, Ano VII – nº 7 – 1999. Disponível em:

<<http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm>> Acesso em: 06 mar. 2014.

OLIVEIRA, Aline Mendes de. O processo de trabalho do ator-bailarino no espetáculo Masurca Fogo de Pina Bausch e o conceito de ação de Constantin Stanislavski: por uma análise da ação e do movimento criativo. UFOP. Ouro Preto, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/1629/1/EVENTO_ProcessoTrabalhoAtor.pdf> Acesso em: 06 mar. 2014.

SILVA, Daniel Furtado Simões. Algumas anotações: ação, real, ficcional. (Doutorando em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Daniel%20Furtado%20-%20Algumas%20anota%E7%F5es,%20A%E7%E3o,%20REal,%20Ficcional.pdf>> Acesso em: 22 jan. 2014.

Minicurrículo

Pedro Simon Gonçalves Araújo – mestrando em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais – UFG. Pesquisa sobre Pina Bausch e suas Resignificações a partir da Dança-Teatro na área de Poéticas Visuais e Processos de Criação. Graduado em Comunicação Social – Bacharelado em Publicidade e Propaganda pela PUC-GO e possui formação profissional de ator pela Casa das Artes de Laranjeiras.