

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

A Cidade-Personagem na Dança-Teatro de Pina Bausch

Solange Pimentel Caldeira*

Resumo: Ler as representações da cidade contemporânea, percebendo a utopia em ruína e os traços infernais das megalópoles em que se vive, faz parte da operação poética de muitos artistas. De tema privilegiado pelos modernos, a cidade torna-se problema, vê-se de repente no centro das atenções. Transforma-se em espetáculo, hipótese a ser investigada. É esta hipótese que Pina Bausch¹ explora, numa espécie de polifonia que toma a personagem-cidade como objeto de pesquisa, como personagem que não tem fala, mas que é falada pelo discurso dos outros, pelos desdobramentos do discurso do narrador. Na cidade da ficção de Bausch, a relação espaço-tempo dos percursos opressivos dos personagens, sem nome e sem futuro, é marcada pela ausência de respostas, pela impossibilidade da linguagem e da fabulação.

Palavras-chave: Pina Bausch - personagem-cidade - Dança-teatro

Abstract: To read the representations of the city contemporary, perceiving the inferno's utopia in ruin and traces of megalopolis where if it lives, is part of the poetical operation of many artists. Of privileged subject for the modern, the city becomes problem, is seen suddenly in the center of the attentions. It is changed into spectacle, to be investigated hypothesis. It is this hypothesis that Pina Bausch explores, in a species of polyphony that takes the personage-city as research object, as personage who does not have speaks, but that she is spoken by the speech of the others, for the unfolding of the speech of the narrator. In the city-solitude of the fiction of Bausch, the relation space-time of the overwhelming passages of the personages, without name and future, is marked by the absence of answers, the impossibility of the language and the fantastic report.

Keywords: Pina Bausch - personage-city - dance-theater

Ao olhar as grandes cidades, chamam a atenção o tráfego, as edificações, o movimento das pessoas, as diferentes combinações de informações e signos que permitem ao pensamento sociológico, político, econômico e cultural uma série de associações. Em nível mais profundo, tem-se de reconhecer que tais associações condensam um rigoroso espaço simbólico.

* Doutora em Teatro. Professora Adjunta da Universidade Federal de Viçosa.

¹ Pina Bausch (1940-) coreógrafa e bailarina alemã. É diretora da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* com sede em Wuppertal. A companhia tem um grande repertório de peças originais e viaja regularmente por vários países. As coreografias são baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e conjuntamente feitas. Várias coreografias são relacionadas a cidades de todo o mundo de onde a coreógrafa retira idéias necessárias para seu trabalho. Rompeu com formas tradicionais da dança, utilizando-se de ações paralelas, contraposições estéticas, repetições propositais e uma linguagem corporal incomum para a época. É considerada um dos ícones da Dança e do Teatro do século XX e XXI.

Quando o artista se debruça sobre a memória coletiva, povoada por discontinuidades, desejos, sonhos, abre caminho para alimentá-la quanto às perspectivas para o tempo que está por vir. Pensar, apresentar cidades através da arte, é percebê-las no alargamento da imaginação, que deve contribuir para a apropriação do tempo, do espaço, da vida e do desejo daqueles que as habitam. A arte, ao fazer uma reflexão sobre a cidade, em perspectiva dialógica, pode contribuir para apontar a emergência da realidade urbana, de formas de sociabilidade pautadas pela apropriação e fruição de espaços e temporalidades múltiplas.

De acordo com Michel de Certeau, o cotidiano da cidade é um espaço/tempo de práticas invisíveis ao olhar totalizante, onde as multidões desenvolvem táticas e usos através de práticas de espaço que remetem a uma forma específica de maneiras de fazer, a uma outra espacialidade, não cartográfica, mas poética, mítica, antropológica. As redes dessas escrituras compõem uma história sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços. Esta cidade-conceito de Certeau se define por uma tríplice operação de produção de um espaço próprio, de estabelecimento de um não-tempo, e de criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade.

A alternativa para o desenvolvimento de um outro conhecimento da cidade exige o traçar de um outro caminho, com o objetivo de chegar ao espaço vivido, de uma inquietante familiaridade, o espaço-tempo do homem. É essa prática de espaço, é esse espaço vivido, que Pina Bausch observa e (re)apresenta. É essa ‘personalidade’ urbana que motiva suas reflexões artísticas, onde o espaço é existencial e a existência é espacial.

São os passos pela cidade, caminhos estipulados não pelo arquiteto urbano, mas pelo homem que vive a cidade, que formam sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade. Transformando o agir, os caminhos e caminhar, em leitura, a arte de Pina Bausch aponta, através da observação das especificidades das formas de agir, a maneira de estar no mundo.

Cada lugar é um lugar, cada cidade é uma história, é um ‘corpo’. É preciso buscar, criar uma nova organização do pensamento, sentir esse ‘corpus’ urbano, e então hierarquizar, classificar, separar, recortar, agrupar. A importância do retorno dos contatos corporais é enfatizada, ao mesmo tempo em que se salienta a perda da inscrição espacial do corpo. A questão da corporeidade que nos toca a todos abrange três corpos: o corpo territorial do planeta e da ecologia, o corpo social e o corpo animal ou humano. Daí a necessidade de nos situarmos em relação ao próprio corpo, em relação ao outro e, finalmente, em relação ao mundo.

As sociedades ocidentais, nas relações interpessoais, escolheram a distância e, entre os cinco sentidos, privilegiaram o olhar, relegando o olfato, o toque, a escuta e o gosto. Em meio à discussão entre humanismo e pós-humanismo, pergunta-se se a tão aludida valorização do corpo no rompimento de todos os seus limites o libera realmente ou se apenas vive-se tempos de hiperbolização das disciplinas foucaultianas.

Nas configurações discursivas e corporais que deslocam o humano, o humanismo e as humanidades, está a escrita de Pina Bausch, apontando em representações, tornando inteligível muito do que realmente nos interessa e que evitamos reconhecer. Ao contrário do que possa parecer, os corpos bauschianos não são escravos das grandes narrativas, o corpo bauschiano é causa e efeito das relações pós-modernas de poder e prazer, virtualidade e realidade, sexo e suas conseqüências. O corpo é uma tecnologia, uma tela, uma imagem projetada; é um corpo sob o signo da Aids, um corpo contaminado, um *tecnobody* um *queer body*, um corpo filmico, virtual.

A desmaterialização do corpo pós-moderno, as desconformidades do apelo ao grotesco, as formas híbridas e protéticas do contemporâneo são, desta forma, manifestações da quebra dos limites da espacialidade corporal da modernidade e apelam para um repensar o imaginário em suas formas. É dentro desse contexto que está a escritura corporal do *tanztheater* de Pina Bausch. Impossível negar-se a influência de uma Alemanha pós-holocausto, impossível não se perceber em sua obra o caos do século XX.

Eminentemente urbana, é essa sociedade em decadência, feita de erros, guerras e desumanização, que se faz tema. A cidade é a grande protagonista, envolvendo e determinando as relações. As práticas cotidianas indicam uma 'historicidade' social em que os sistemas de representações ou os procedimentos não aparecem mais como quadros normativos, mas como instrumentos manipuláveis.

A partir da segunda metade do século XX, começamos a assistir a uma descontextualização/ recontextualização pelas formas de compressão espaço-temporal em heterotopias¹ espetaculares (FOUCAULT,1984:768). O espetáculo é o signo descontextualizador que se tem vindo a sobrepor ao organismo. A cidade pensada e praticada segundo o princípio do espetáculo implica uma mudança na política da diferença. As cidades industriais transformaram-se em metrópoles, em regiões urbanas polinucleadas, deixando, cada vez mais, de ter sentido uma diferenciação entre centro e periferia.

¹ Conceito cunhado por Michel Foucault: contraposição múltipla, laica, histórica, real e concreta à irrealidade absolutizante das utopias, definidas como posicionamentos sem lugares reais. As idéias que apresentou deram forma e base às escritas contemporâneas sobre a natureza do espaço.

É esta deslocalização da noção de centro e de periferia que a metáfora do espetáculo utiliza para transformar qualquer *aqui e agora* num palco hiper-real e espetacular que se torne centro do mundo. Todos os locais parecem constituir-se como potenciais nexos espaço-temporais do programa de sedução-espetáculo / consumo-resgate e é essa potencialidade, que a cidade-espetáculo vai gerindo, que Pina Bausch questiona e reflexiona em seu *tanztheater*.

Ler as representações da cidade contemporânea, percebendo a utopia em ruína e os traços infernais das megalópoles em que se vive, faz parte da operação poética de muitos artistas. As artes, filhas desse tempo de subtração dessas certezas, são também filhas das megalópoles que põem em questão a própria concepção de urbano arquitetada pelo mundo moderno. De tema privilegiado pelos modernos, a cidade torna-se problema, quando se constata que a era das cidades ideais caiu por terra. Observa-se o momento em que o mundo se torna eminentemente urbano; em que se agudizam as tensões entre o local e o global; em que se desestabilizam as marcas identitárias; em que as relações sociais parecem mais desterritorializadas; em que o fato social se mistura com o estético.

O olhar plural, nesse momento, procura representar a experiência urbana da contemporaneidade, considerando o espaço urbano como o lugar privilegiado de intercâmbio material e simbólico do habitante.

O sujeito que lê e interpreta as cidades, subtrai das narrativas urbanas a idéia de utopia, a visão una, organizada e totalizante do país, as marcas identitárias exclusivas e singulares da própria cidade. Paradigmáticas neste sentido são as obras de Pina Bausch que têm as cidades como personagem protagonista. A cidade, personagem secundária da vida transforma-se em espetáculo. É esta hipótese que Pina Bausch explora, numa espécie de polifonia que toma a personagem-cidade como objeto de pesquisa.

Na impossibilidade de ser sujeito, a personagem que não tem fala, é falada pelo discurso dos outros, pelos desdobramentos do discurso do narrador.

Bausch parece querer demonstrar que a verdade da cidade é uma construção discursiva da multiplicidade de vozes que circulam pelo espaço, inclusive a dos espectadores anônimos que se divertem com o espetáculo do cotidiano. Sem abolir a aparência de uma significação em cena, as obras de Bausch apontam para um paradoxo: como a protagonista requer uma legibilidade, uma carga semântica diferenciada, é como se estivesse a reinstaurar sua significação.

A promessa de significação se concretiza quando apresenta a cidade enquanto “teatro de uma guerra de relatos” (CERTEAU, 1997:37); levantando um repertório de temas

contemporâneos: a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, às relações de poder, à cidade da memória e à memória da cidade – que se tece com o tema da nostalgia de uma cidade mítica perdida e a impossibilidade de resgate na cidade atual.

São as relações do universo mítico com o urbano, que Bausch abre à contemplação e reflexão, ela apreende e expõe elementos da vida da metrópole, momentos em que o indivíduo se vê excluído do convívio humano e sem possibilidade de comunicação com seus pares. Na cidade-solidão da ficção de Bausch, as relações de espaço-tempo, tornam-se opressivas no percurso de personagens sem nome e sem futuro, marcados pela ausência de respostas, pela impossibilidade da linguagem e da fabulação.

Esses temas apontam semanticamente para a subtração: o *tanztheater* fala de ausências e perdas, daquilo que se busca pela memória, com certeza o mais forte elemento articulador de seus temas urbanos, que aponta para outra questão básica que Bausch dramatiza: até que ponto, em tempos pós-utópicos da crise dos grandes paradigmas ideológicos, é a memória que oferece identidade à cidade e aos homens?

“A arte na cidade contemporânea só pode aludir ao que ali nos escapa ao que ali não tem lugar” (CERTEAU, 1997:37). É por esse viés que tais narrativas dão destaque ao papel fundamental atribuído à memória, que abre caminho à atualização da temática da “nostalgia”, realizada plenamente em seu belo sentido etimológico: a dor da perda.

Perda, ausências, subtrações, que fazem desembocar em “distopia”: lugar, estado ou situação hipotética, em que as condições e as qualidades de vida são penosas. Ao lado da memória, a distopia estabelece um código comum que possibilita articular os textos de Bausch. Nostalgia/ distopia são um binômio que marca outra tendência da ficção contemporânea, que se alimenta, romanticamente, da nostalgia projetada num passado idealizado, quando os mitos se desgastam, no momento em que se sabe que a era dos ideais caiu por terra.

A narrativa quer desentranhar do presente, resíduos de significados de uma cidade perdida, de uma cena que foi sendo esgotada pela corrosão. Enquanto anda e olha, cada bailarino registra a cidade polifônica em sua superfície chapada. Cidade dividida, não-compartilhada, perversa, onde Bausch enfoca a corrosão do diálogo, a perda dos referenciais de sua cartografia afetiva, a violência da destruição da memória da cidade mítica.

Em seu projeto de articular o texto, a cidade e a memória, o escritor andarilho percebe a perda da alma encantadora. Deseja em seu processo de escrita redescobri-la, reinventar-lhe uma cena legível, com todas as promessas de significação. O projeto de Bausch mantém simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica, ao alimentar o

desejo de tornar legível o espaço urbano, salvando em sua escrita as promessas de significação que a cena pós-moderna permite.

É por esta ótica que a cidade e suas representações na dança-teatro de Bausch, não são meros reflexos especulares da realidade, mas condicionam escolhas estilísticas e temáticas. Seu trabalho permite perceber claramente que “não se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve, ainda que haja uma relação entre eles” – como disse Ítalo Calvino (CALVINO, 1992:26). A realidade urbana construída deriva da grande cidade moderna, mas deságua no domínio do não-lugar: cidades sem face, sem nome, rarefeitas, que se podem tornar toda e qualquer uma.

Essas narrativas contextualizam-se numa época em que, contraditoriamente, as cidades voltam a pensar em si mesmas, quando se deseja reverter a decadência de centros urbanos com a recuperação do papel das cidades, que o italiano Aldo Bonini chamou de “renascimento das cidades” (CANCLINI, 1997:39), quando ganha força a noção de multiculturalidade, ou seja, a coexistência de múltiplas culturas urbanas no espaço que chamamos, todavia de urbano.

É neste estado de coisas que tais narrativas, constroem o cenário das cidades como espaço público e arena cultural. Ao mesmo tempo em que revelam, permitem detectar que a cidade determina o cotidiano, dá forma aos quadros de vida e é o presente turbulento, de velhos medos. Estar nela, ou procurar lê-la através de ‘escritura’ que a leu, é engendrar respostas para o processo de autodescoberta de cada um. É justamente a alma mítica das cidades, com seus encantos e problemas, que se expressam no desejo de seus habitantes, a fonte poética que alimenta e conduz Pina Bausch, em cada uma de suas obras que têm a cidade como protagonista.

“Cidades são como pessoas, é preciso se apaixonar para descobri-las” (KATZ, 2000:15). É assim que Pina Bausch fala sobre o tipo de produção que inaugurou em 1986, ao aceitar um convite do Teatro Argentina para criar um espetáculo sobre Roma. *Viktor* viria a ser apenas a primeira de suas declarações de amor àquela cidade, complementada 12 anos mais tarde com *O Dido*, a segunda co-produção sobre Roma.

Em 1980, o *Tanztheater* de Wuppertal teve cortes no orçamento. Para suprir esses cortes, foi necessário arranjar co-produtores para os espetáculos. O projeto das *residências* foi a solução encontrada e deu tão certo que passou a fazer parte do planejamento da companhia.

A cada um ou dois anos, é feita uma residência em um lugar e dela resulta uma coreografia. O repertório é vasto, tem início com *Bandoneon*, inspirado na cidade de Buenos

Aires (1980), porém Bandoneon não foi uma co-produção, e continua em seqüência, em peças inspiradas em cidades-países: *Viktor* (Roma, 1986), *Palermo, Palermo* (Itália, 1989), *Tanzabend II* (Madri, Espanha, 1991), *Ein Trauerspiel* (Viena, 1994), *Nur Du* (Estados Unidos, 1996), *Der Fensterputzer* (O Limpador de Vidraças - Hong Kong, 1997), *Masurca Fogo* (Lisboa, Portugal, 1998), *O Dido* (Roma, 1999), *Wiesenland* (Budapeste, 2000), *Água* (Brasil, 2001), *Nefés* (Turquia, 2003), *Ten Chi* (Tóquio, 2004), *Rough Cut* (Seul, 2005).

O método é simples e se repete em todas as cidades eleitas. Conta Regina Advento, bailarina brasileira, integrante da companhia de Bausch, da experiência com a peça *Masurca Fogo*.

"Saímos pela cidade em busca de algo que nos parece comum, dessa forma, cada um captou uma coisa em Lisboa e Pina reuniu em uma coreografia. O público poderá entrar em conexão com vários aspectos de Masurca. A obra é alegre e otimista, fala sobre o amor e a sensualidade. Também, durante o processo de criação, houve uma passagem pelo Brasil, que resultou na escolha de uma valsa de Radamés Gnattali e um samba de Baden Powell para compor a trilha sonora que ainda conta com fados de Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro, músicas típicas de Cabo Verde." (DUNDER, 2000:46)

Masurca Fogo é um espetáculo que lida com contraste de ritmos e gestos. O cenário conta com enormes rochas vulcânicas, inspirado na *Ilha do Fogo*, no arquipélago de Cabo Verde, onde a dança tradicional é a *masurca* - daí o nome. No começo de 1998, a companhia esteve na ilha, depois rumaram para Lisboa, onde passaram três semanas, percorrendo a capital portuguesa colhendo impressões e material de pesquisa.

Quando Pina recebeu o segundo convite do Teatro Argentino para outra criação sobre Roma, conta que titubeou:

"A questão que eu me colocava era se eu teria ou não alguma outra chance de me apaixonar de forma diferente pelo mesmo lugar e aceitei porque percebi que é exatamente isso que sempre acontece com todos nós, que há muitas e não apenas duas maneiras de sentir os lugares porque eles são organismos vivos tal qual pessoas, com quem podemos levar uma vida inteira sem esgotar as descobertas." (KATZ, 2000:15)

Mas há algo mais que a interessa dos lugares, são as pessoas: "Não são as paisagens e sim as pessoas dessas paisagens que me atraem porque são as paisagens dentro dessas pessoas que contam como material para a pesquisa que desenvolvo" (DUNDER, 2000:46).

Além das pessoas, também os animais. Há muitos deles espalhados em vários de seus espetáculos. Em *Masurca Fogo*, além do leão-marinho (encarnado por um bailarino) e sua voz (gravada), há os flamingos e os búfalos em vídeo e uma galinha ao vivo. "Claro que a natureza me interessa e eu adoraria ter tempo para ir a muitos desses lugares privilegiados,

mas o meu material de trabalho básico são as pessoas, tanto na rua quanto dentro da minha companhia, esse é meu foco" (KATZ, 2000:15). E continua:

"As questões centrais dos seres humanos não variam tanto assim de lugar para lugar, mas, de fato, há algo no modo como elas são enunciadas nas pessoas que ganha cor local. O mais curioso é que essa particularidade também não é uma só, partilhada igualmente por todos, e sim, ao contrário, embora preserve algo que nos permite identificá-la nos diferentes modos como se expressa em cada um. Tenho tido o privilégio de encontrar pessoas tão especiais ao longo destes anos, que fica difícil concordar que elas são especiais por serem dos lugares onde as encontrei. Vejo que nelas, que pertencem a lugares os mais estranhos um ao outro, há algo de semelhante, como se o muito particular, aquilo pelo qual nós nos distinguimos de todos os outros, fosse também aquilo que nos une a eles." (KATZ, 2000:15)

Acreditando que os lugares ganham identidade por intermédio das pessoas que lá estão, Pina Bausch assume a temática do urbano e dos corpos quotidianos em suas montagens. Interessa a ela ir ao lugar, perceber as pessoas que lá estão.

"Eu acredito que as formas de contato pessoais, presenciais, as que dependem fundamentalmente da afetividade, vão sobreviver e proliferar com mais qualidade, embora pareça que tudo será virtual num futuro bem próximo porque, na verdade, estamos apenas no início de algo que ainda não sabemos direito como vai nos modificar e que, embora pareça muito desenvolvido e consolidado, ainda é ralo." (KATZ, 2000:15)

Seu modo peculiar de tentar compreender o urbano de cada um tem, porém, um fator comum, que ela crê como universal: a busca eterna da felicidade, do amor.

"Tudo o que fiz e faço acontece porque acredito que o que modifica as pessoas e o mundo, aquilo que é capaz de nos mover é o amor e caso não acreditasse profundamente nisso e no fato de que a dança é capaz de comunicar essa crença, não poderia ter feito nem tampouco fazer o que faço." (KATZ, 2000:15)

Assim, a Lisboa de *Masurca Fogo* não é feita só de fados, mas de valsas brasileiras de Radamés Gnattali, percussão de Baden Powell, Marcos Suzano, misturadas com K.D.Lang, música de Cabo Verde, Duke Ellington, Lisa Ekdahl, Ben Webster e mais Tupi Nago, Vince Guaraldi, Mecca Bodega, Quarteto Alexander Balanescu, Nicolette, música de tambores portugueses de Rui Jr., um tango com Gidon Kremer e, é claro, dois fados de Amália e Alfredo Marceneiro. Assim, como todas essas sonoridades se auto-organizam como Lisboa, as personalidades dos intérpretes dessa companhia conservam seus traços e, ao mesmo tempo, produzem uma textura que traz a assinatura de Pina Bausch.

Como encontramos o Brasil dentro de *Masurca Fogo*, pode ser que venhamos a descobrir a África que ainda temos ou somos pelos olhos de Pina Bausch. Ela confia no acaso. Sobre *Água*, coreografada depois da residência no Brasil, comenta: "Nunca estive na África e encaro Salvador como a minha introdução também a esse outro lugar que, por enquanto, é um vazio para mim." (KATZ, 2001:7)

Não se trata de uma edição autoral de materiais também autorais, mas de outro tipo de organização. Para entender melhor isso, vale prestar atenção no cenário de Peter Pabst, que ocupa boa parte do espaço do palco, em *Masurca Fogo*, com um relevo vulcânico cuspidor por uma arquitetura que entende a sua função como a de criar e não como a de organizar os espaços. Explica Peter Pabst: "Existem dois cenários prontos, um com o tamanho do palco de Portugal, onde estreamos que foi trazido ao Brasil, e um outro, menor, com o tamanho do nosso palco de Wuppertal" (DUNDER, 2000:46).

O modo suave e carinhoso de tratar as pessoas, a intensidade do olhar de Pina Bausch, com que cerca qualquer interlocutor, talvez espante quem busca uma encarnação do mundo povoado de dificuldades com que tem nos abastecido com seus espetáculos. Mas esta qualidade da sua atenção é responsável por suas singulares e mágicas leituras das 'cidades', que apresenta em suas obras. Diz ela:

"Lembro da vez que estávamos na Índia e que paramos numa praça e, de repente, surgiram algumas meninas vestidas de branco e segurando velas, numa espécie de procissão que ia parando para dançar de casa em casa. Simplesmente fomos atrás dela, como se fosse a coisa mais natural do mundo aquilo acontecer naquele lugar e àquela hora, tarde da noite, e andamos por cerca de três horas com elas, atravessando lugares e seguindo juntos, e essa aparição poderosa que nos arrebatou representa um pouco aquilo que busco quando exploro um lugar e que é basicamente, contar com a chance de encontrar o que não está na superfície, mas que justamente nos permite rasgá-la." (DUNDER, 2000:46)

E completa, explicando seu conceito de cidade:

"As cidades são como cebolas, feitas de camadas que se ligam e que podem ser abordadas de vários pontos distintos. Mesmo quando se permanece no mesmo anel dessa cebola, sempre se vê aquilo que fica ao redor a partir de um lugar diferente porque, como o ser humano está sempre se modificando, isso permite que quando volta ao mesmo lugar, ele não seja mais o mesmo." (DUNDER, 2000:46)

E nessas cidades, em camadas que se interpenetram, estão os corpos, corpos pós-holocausto, pós-tecnos, pós-humanos. Corpos que se transformam sem que se perceba, como atingidos pela radiação de um mundo em decomposição, ou irradiação de um mundo mítico ancestral.

Referências bibliográficas:

- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- CANCLINI, Néstor García. **Imaginarios urbanos**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997. P.39.
- DUNDER, Karla. *Pina Bausch traz Masurca Fogo ao Brasil*. In **Marie Claire**. Nº 117. Dezembro. 2000. P.46.
- FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres* . In **Architecture, Mouvement, Continuité**. Nº 5. Outubro, 1994. Pp.752 – 762.
- KATZ, Helena. *Pina Bausch coreógrafa*. In **Jornal da Tarde**. SP, 15 de dezembro de 2000. P. 15
- KATZ, Helena. *Pina Bausch*. In **Jornal da Tarde**. SP, 7 de maio de 2001. P. 7.