



PINA BAUSCH: UMA CONSTRUÇÃO POÉTICA DA SIGNIFICAÇÃO CULTURAL E HISTÓRICA DOS CORPOS

Solange Caldeira¹

Dentro do processo de virtualização que vem sofrendo a cultura contemporânea, o corpo também será modificado, alterado. E o corpo, que sempre foi um espaço de experiência, torna-se espaço de novas experiências. As peças de Pina Bausch invariavelmente dramatizam a noção de que o gênero, masculino ou feminino, não constitui um fato, mas que os vários atos dos gêneros criam a idéia de *gênero*, e sem esses atos, não haveria nenhum gênero masculino ou feminino, nada. “Esta repetição é já imediatamente um reencontro e uma re-experimentação de um jogo de significados socialmente estabelecidos; é a mundana e ritualizada forma de sua legitimação.”²

Os jogos de Bausch estão carregados com figuras cujo local de luta é a relação entre seus corpos culturalmente sancionados por 'capas' de legitimação. As mulheres se arrastam freqüentemente dentro de cintas e sofrem com os sapatos de salto-alto, mostrando-se para homens inquietos e sem conforto na uniformidade mortal dos ternos e gravatas. E quando os homens aparecem de vestido, eles igualmente se comprometem, se arriscam. Como é o caso em uma cena de *Dois Cigarros na Noite*³: um homem entra trajando um de vestido de noite, mas quase imediatamente o tira fora. Ele pára no meio do palco com suas roupas íntimas e de sapatos de salto-alto, incapaz de se mover. Finalmente ele remove os sapatos femininos, coloca 'pés-de-pato' e entra num enorme aquário que está no canto do palco, onde imerge na água, anulando-se.

Outro bom exemplo é *Palermo Palermo*, uma sucessão de imagens sobre a Sicília baseadas nas memórias da companhia de Wuppertal. Um retrato em que emergem mulheres poderosas, complicadas, perfeitamente capazes de cuidar de si mesmas, mas que fazem pedidos caprichosos aos homens, que não sabem do que elas são capazes.

Uma mulher pequena, vestida de preto (Beatrice Libonati) é carregada por um grupo dos homens, fica a questão: será uma viúva da máfia, uma mãe trabalhadora e velha, ou uma estátua carregada através das ruas em procissão religiosa? Julie Shanahan, é a personagem passivo-agressiva que pede para que a apredejem com tomates, para em seguida limpar-se, tornando-se a *glamourosa* assassina.

¹ Doutora em Teatro, professora adjunta da Universidade Federal de Viçosa/MG. E-mail: calder@ufv.br.

² DIAMOND, Elin. *Mimesis, Mimicry, and The True-Real*. In *Modern Drama* 32, 1. 1989. p. 59.

³ *Two Cigarettes in the Dark*: Estréia em 31.03.1985. Esta cena é apresentada no vídeo de Klaus Wildenhahn, *O que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal?*



As mulheres mudam sempre de roupa, sapatos, identidades. Os homens permanecem os mesmos, em seus ternos e capas de chuva. Todos exceto um, que começa como um campeão de box, vestindo um robe de seda vermelha e termina como uma *drag*. É um papel excelente, criado por Jan Minarik. Embora Andrey Berezin também faça um papel parecido, não é tão perturbador como Minarik, resolutamente masculino debaixo de toda a indumentária feminina, expressando sua fantasia de liberdade, como Minarik, que posa como Estátua da Liberdade.



Palermo Palermo
Jan Minarik
Foto: Detlef Erler

Em concordância com estes pressupostos, Rosanne Stone⁴ deixa claro que o corpo passa por uma releitura em seus significados: “conceitos como distância, dentro/fora, mudam de significado e até o corpo físico toma novos sentidos e freqüentemente vem alterando significados”⁵. Stone ressalta que a interação do indivíduo com o espaço pós-moderno, criando múltiplas e diferentes identidades, pode alterar a vida deste indivíduo.

Como coloca, com propriedade, Kay Kirchman:

"A genealogia de Bausch dramatiza o corpo multilingüe como texto, o potencial discursivo do corpo, nos modos pelos quais foi arrematado, controlado, suprimido, traído, abandonado e reformado por sua própria

⁴ STONE, Rosanne. Will the real body please stand up? Boundary stories about virtual cultures. In: BENEDIKT, M. *Cyberspace; first steps*. Massachusetts: MIT Press, 1992.

⁵ STONE, *Op. Cit.* p.47



história. A história do corpo é [...] a história do que foi escrito desta forma: como danos, como esperanças, como decepções, como qualquer experiência.”⁶.

Pina Bausch, falecida em 2009, presenteou-nos com uma estética da dança que confronta a significação cultural e histórica de corpos. O corpo era o texto de Bausch. Corpos para ela eram documentos com seus assuntos. A escolha de seu elenco era seleção determinante de toda sua produção - pois eram os co-autores de suas peças. Bausch os escolhia em razão da expressão das histórias de seus corpos individuais e em relação à sua história cultural. Isso talvez explique por que seus vinte e poucos bailarinos eram de dezessete nacionalidades diferentes.

Essa dramaturgia nascente recolocou na ordem do dia uma evidência: a dança é o movimento do corpo entregue ao seu mistério, à sua humanidade. Fazer advir essa linguagem interior, comum a todos e desconhecida de cada um, era a aposta paradoxal dessa dramaturgia: *fundada na significação do movimento, no pensamento-movimento*, que traduzia narrações que se superpunham, narrações de corpos técnicos, psicológicos, afetivos, biográficos e culturais - corpos que enunciavam e refletiam consciências.

Considerando o corpo como ponto de vista de cada um sobre o mundo e um dos objetos desse mundo, Pina Bausch organizava sua dramaturgia centrada nas relações dos corpos com o mundo objetivo. Mas esse discurso não é feito com idéias. O que Pina Bausch fez foi colocar o público frente a frente com o corpo como ponto de vista sobre o mundo, como local da experiência perceptiva, como meio de conhecer.

Bausch estava interessada no drama. Antes que qualquer linguagem interviesse no seu jogo coreográfico, ela dramatizava, de muitas formas, as cicatrizes psíquicas do homem contemporâneo: "Eu tento achar o que eu não posso dizer em palavras (...) embora eu conheça, eu estou olhando para achar o que é"⁷. O mundo sobre o qual ela se debruçava era cruel, cínico, violento, mas também tinha humor e esperança. Mas como Bausch impregnou a performance contemporânea?

Para Eva-Elizabeth Fischer⁸, o trabalho de Bausch tem o mérito de gravar os fracassos da comunicação cotidiana, questionar seu significado, descobrir seu vazio e com ele o fator distorcido das relações dos seres humanos de hoje.

Bausch foi uma grande catalisadora. Primeiro sugeria temas, depois selecionava partes do fluxo que acontecia ao seu redor, dando-lhes forma. Como ela mesma dizia, o que mais interessava

⁶ KIRCHMAN, Kay. *The Totality of Body: an essays on Pina Bausch's Aesthetic*. Ballet Internacional/Tanz Aktuell. 1994, p 86.

⁷ KISSELGOFF, Anna. *Pina Bausch Dance: Key is Emotion*. In *The New York Times*, 4 October 1985. C4.

⁸ FISCHER, Eva- Elizabeth *The Tanztheater :Pina Bausch*. Indiana News: 18/11/1981.p.12.



eram as relações entre os seres humanos. Para isso observava, observava e observava. Queria que a vida estivesse presente em seus trabalhos e certamente conseguia.

Johannes Birringer sugere que a teatralidade dialética de Bausch está vinculada a uma prática social:

"O incerto no tanztheater de Bausch é o corpo humano concreto, um corpo que tem qualidades específicas e uma história pessoal, mas um corpo que também está escrevendo sobre algo, e escreve sobre representações sociais de gênero, raça e classe".⁹

Neste sentido, o motivo estético de Bausch, que frequentemente é ligado ao de Mary Wigman¹⁰, poderia ser na realidade mais íntimo de Valeska Gert¹¹, como Susan Allene Manning e Melissa Benson sugerem:

"Valeska Gert, como Mary Wigman, rompe com a imagem convencional de feminilidade projetada por Isadora Duncan e outras solistas femininas, mas ela assim faz buscando o espírito de sátira e paródia em lugar de meios para transcender a realidade cotidiana. (...) empregou papéis estereotipados e formas tiradas de entretenimentos populares, como o Tango, Charleston, Variedades, Circo, Esportes. Sua fisionomia inexpressiva distancia seu 'self' da sua performance; deste modo ela escarnecia e fazia um comentário crítico sobre as formas que usava."¹²

A estética de seu *tanztheater* só pode ser definida pelo que não é. Não é nenhuma dança no senso convencional, pois os dançarinos dela raramente 'dançam'. Não é nenhum teatro ortodoxo já que não é o diálogo que sustenta seu drama. Ao invés disso, são gestos repetidos, sons, cheiros e expressões vocais fortuitas que o estruturam. Como Bausch colocou: "Nosso trabalho é uma mistura de elementos [...] as pessoas dançam; as pessoas falam; outros cantam. Nós usamos os atores e nós usamos os músicos nos trabalhos, é teatro realmente".¹³

Bausch também coloca a encenação convencional em questão. Marianne Goldberg descreve um momento de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (Ouviu-se um grito nas montanhas), de 1984, deste modo:

"Em um prelúdio, os artistas correm como se aterrorizados pela área atrás da platéia [...]; incluindo-nos na armação da ação. [...]De repente, uma gangue de homens de camisas brancas e calças compridas pretas forçam brutalmente um homem e uma mulher a se beijarem. Esta cena de sexualidade obrigada é repetida ao som de

⁹ BIRNINGER, Johannes. *Dancing Across Borders*. TDR 30, 2 (T110) 1986. p. 86.

¹⁰ Esta conexão é feita porque Kurt Jooss, o mentor de Bausch durante os anos sessenta, tinha estudado com Wigman antes da guerra. Porém Bausch declara: "Eu nunca vi Mary Wigman ou Harold Kreutzberg. Nunca. Eu vi Martha Graham e estudei a técnica de Graham. Claro que, eu tive uma experiência longa com Kurt Jooss e ele era maravilhoso como professor, mas o que é ser adepto? Eu não gosto de chamar o que eu faço de "um sistema", tudo o que eu vi, aprendi, eu digeri. Eu poderia ter um sistema se eu quisesse compor um. Mas eu não quero; eu quero sempre tentar coisas novas. LONEY, Glenn Meredith. I Pick My Dancers As People. In Next Wave. Brooklyn Academy of Music 3/ 1/ 1985 . p.14-19.

¹¹ Valeska Gert era dançarina e atriz de cabaré em Berlim. Ao contrário de Mary Wigman, estava interessada na função social em lugar da função espiritual da arte.

¹² MANNING, Susan Allene e BENSON, Melissa. *Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany*. TDR 30/ 2/ 1986. (T110) . p.38.

¹³ LONEY, Glenn Meredith. I Pick My Dancers As People. In Next Wave. Brooklyn Academy of Music 3/ 1/ 1985 . p.19.



uma fanfarra estridente que toca uma música clássica heróica. O retrato grotesco da sexualidade fálico/patriarcal desenvolve-se em um sadismo que permeia a peça. Billie Holliday canta sobre uma cena pastoral no Sul americano que é rompida pelo "cheiro súbito de carne ardente". A 'carne ardente' serve como uma metáfora para que os artistas exibam violência e prazer como se estivessem numa feira teatral. [...] Às vezes a vulnerabilidade aparece como humor negro. Duas mulheres em vestidos verdes de babados executam inocentes saltos do tipo 'estrela', que revelam suas roupas íntimas, e pequenas frases de dança sensuais que as fazem parecer artigos disponíveis".¹⁴

Os atos performáticos jamais são gratuitos. Estão sempre examinando e questionando relações de poder. Se a platéia muitas vezes sente-se desconfortável, é porque é implicada e confrontada como "(...) membro de uma sociedade de consumo"¹⁵, preconceituosa e egoísta. E é para essa sociedade que Bausch chama a atenção: "(...) nós temos que olhar novamente e novamente"¹⁶ e refletir sobre isso. Seu teatro remete o espectador para sua própria realidade e exige uma cumplicidade. Algumas vezes, um doloroso envolvimento, ao reconhecer seu próprio 'eu' sendo dissecado.

Marianne Goldberg adverte que Bausch caminha numa tênue linha entre a exploração espetacular da mulher como vítima e a denúncia dessa exploração. Sua desconstrução dos papéis homem / mulher, precisa ser vista como paródia. Se for vista como mero pastiche, sua interrogação cultural poderia ser lida erroneamente como um " (...) estranho entretenimento que reinscreve valores opressivos em detrimento da mulher, que é sadicamente exibida"¹⁷.

Ann Daly, por sua vez, conclui que o "(...) estridente político-social-sexual conteúdo"¹⁸ de Bausch, força as mulheres a colaborarem com seus opressores sem examinar por que elas são passivas:

"Quase sem exceção, a violência é de homens para mulheres. Não há nenhum registro de mudança de um movimento feminino para a liberdade. Ela permanece totalmente impotente, sem qualquer recurso ou perspectiva de libertação.[...] Que ideologia está mediando a obra de Bausch? Não há nenhuma".¹⁹

Mas, como argumenta Kirchman, Bausch só pode ser "(...) superficialmente resumida, em termos políticos"²⁰. As cenas de Bausch são sobre a perda em um nível mais primordial. Seu tema essencial é a necessidade de amor. A mediação ideológica de Bausch é precisamente não ter nenhuma ideologia mediadora. Para ela, estabelecer qualquer uma seria render-se aos mesmos clichês culturais que ela cuidadosamente desconstrói.

¹⁴ GOLDBERG, Marianne. *Artifice and Authenticity*. In *Women and Performance* 4, 2. 1989. p.111.

¹⁵ BIRTINGER, Johannes. *Op.Cit.* p. 87-91.

¹⁶ BIRTINGER. *Op.Cit.* p. 90.

¹⁷ GOLDBERG, Marianne. *Op.cit.* p.111.

¹⁸ DALY, Ann. *Women and Performance*. New York, Spring 1987.p.55.

¹⁹ *Ibid.* p. 56

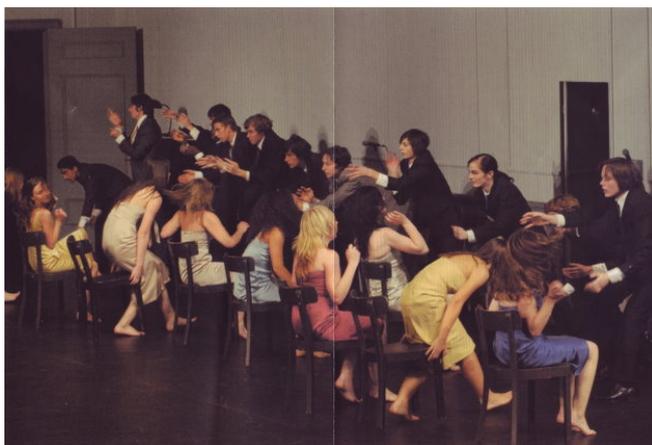
²⁰ KIRCHMAN . *Op. cit.* p.40.



As tentativas de relacionamentos estão presentes em todas as obras de Bausch e são, na maioria das vezes, violentas, como o *pas-de-deux* entre Dominique Mercy e Helena Pikon, em *Bandoneon*²¹. Ela abraça Mercy, que se solta e cai sentado no chão. A mulher tenta pegar delicadamente a mão do rapaz, mas ele a retira bruscamente. Então o homem pega a mulher pelas pernas, joga-a sobre o ombro e sai carregando-a como um fardo pesado e inútil.

Em *Kontakthof*²² (*Pátio de Contatos*) se pode observar uma singular relação, em que, apesar do contato físico, a solidão é o elemento que se destaca. Um grupo de homens toca uma mulher (Meryl Tankard) massageiam, sacodem-na, mas ela se mantém impassível. São carinhos, afagos, cócegas e tapinhas. Não há reação da parte dela. Passam então a beliscar, morder, friccionar seu corpo, puxando-a, mexendo no seu corpo todo. A mulher começa a esboçar no rosto uma críspação indicativa de sua agonia. Os homens insistem, suas mãos continuam passando sobre os cabelos, boca, nariz, orelhas, pescoço, braços, pernas, até o momento em que entra outra mulher num caminhar ondulante. O grupo masculino literalmente abandona a primeira (Tankard) e segue atrás da nova mulher. Tankard, agora visivelmente alterada, contrasta com a elegância impecável do grupo. Ela pega seus sapatos e retira-se, carregando com ela a dimensão do desprezo e da solidão.

Assistir a *Kontakthof* é participar de uma reflexão sobre a ternura. Tudo em *Kontakthof* são exercícios, tentativas, ânsias. Homem travestido de mulher belisca o parceiro debaixo dos braços, fecha-lhe os olhos, arranca-lhe um cabelo, tira-lhe a cadeira, saindo depois com ele de braços dados. Voltam a se tocar. Gestos ternos se tornam agressões físicas. A transição é imperceptível. Só depois de transpor o limite, constata-se com surpresa que os gestos de aproximação se transformaram no seu oposto.



Kontakthof
Foto: Ulli Weiss

²¹ WILDENHAHM, Klaus *O que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal?* Vídeo 1.15 min. Documentário. Inter Naciones. Wuppertal: 1987.

²² ACKERMAN, Chantal *Pina Bausch*. A programme based on idea by Alain Plagne. Editors: Dominique Forgue and Patrick Mimouni. Dir. Chantal Akerman. BRT-INA-RTBS Films Arts. 50' 1986.



O brilho dos jogos cênicos de Bausch - e o potencial deles como prática radical - é que justamente, "ao dramatizarem corpos que significam, imediatamente lhes escapam o significado"²³ e quem encarnou as "histórias" nos leva para fora do discurso, dentro da visceral e caótica impossibilidade real do amor, da arte, da história. Porque a *mimesis* era considerada por Bausch como a perversa reprodução de atos de um ego alienado, o drama dos corpos dos seus artistas é mostrado para superar um sistema representacional que já não os contém.

Nelken é outro típico exemplo do processo de criação de Pina Bausch. Um *patchwork* de episódios aparentemente desconectados um do outro, que acumula uma textura emocional em aberto, originada a partir das respostas individuais dos atores-bailarinos às questões propostas por Bausch nos 'ensaios-laboratórios'.²⁴ O episódio que inspirou a criação da coreografia - um canteiro de flores protegido por cães policiais, no Chile²⁵ - é, fundamentalmente, uma parábola sobre o ocaso do autoritarismo. Bausch não perdeu a oportunidade de metaforizar, em *Nelken*, as fronteiras, os limites e os gêneros.

É de Stanley Hamilton²⁶, crítico de dança, a oportuna declaração: "Seria impossível dar todos os detalhes da peça. No trabalho de Bausch as imagens explodem."²⁷

Josephine Leask vê *Nelken* como "uma série de quadros de infância"²⁸. Servos reforça esta noção: "O campo brilhante de cravos parece um paraíso perdido de felicidade, mas também um paraíso perdido da inocência da infância, para a qual é perigoso retornar".²⁹

Os temas de Pina Bausch são os comportamentos humanos e as mentiras neles inseridas, o medo da solidão e o medo de tudo o que pode rompê-la, a procura de uma verdade renegada pelas convenções, escondida atrás de muros protetores que garantem a sobrevivência. Isso tudo é destacado com uma nitidez absoluta - muitas vezes até de forma obsessiva. Mas não há cinismo nem deboche nessa exposição, a sensação resultante é de desespero e desamparo. Apesar de, em *Nelken*, a violência física parecer atenuada em relação aos trabalhos anteriores de Bausch, as acusações e veementes protestos contra o mundo perverso, tal como é permanecem.

Os jogos de seu *tanztheater* requerem um espectador multilíngüe, com uma vontade alternada de ver e ouvir o que o cerca. Suas peças invariavelmente dramatizam a noção de que os

²³ DIAMOND . *Op.cit.*. 1989.

²⁴ Termo utilizado por KISSELGOFF, Anna. New York Times , 7 de julho de 1988.p.21.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ HAMILTON, Stanley. *Strength To Endure*. In Dance and Dancers . October 1987. pp 18-19.

²⁷ HAMILTON.*Op.Cit.* pp 18-19.

²⁸ LEASK, Josephine. *Pictures from Childhood*. Dance Now 4, N°3

²⁹ SERVOS, Norbert. *About Bausch. Pina Bausch explores the existential through movement*. In: Dance International, Vol. XXXI, no. 2, Summer 2003. p. 10



gêneros, masculino e feminino, não são um fenômeno natural, mas histórico. As mulheres, quase sempre no centro das cenas, são protagonistas de uma violência física e psíquica, mostrando-se para homens soturnos e de identidade única dada pelos eternos ternos pretos e gravatas. E quando os homens aparecem trajando trajes femininos se comprometem, se arriscam, se expõem ao preconceito (como em *Nelken* ou em *Two Cigarettes in the Dark*³⁰)



Nelken
Foto: Francesco Carbone

As criações, desenvolvidas conjuntamente, vivem da criatividade e da fantasia de cada participante. Mostrando as suas próprias esperanças e recalques, a sua emotividade e o seu intelecto, os dançarinos são co-autores da peça. O teatro de Pina Bausch se define por intermédio dos que o fazem, sua forma aberta alude ao processo de criação.

O corpo vem absorvendo um gradual processo de transformação para se refigurar e reinscrever em novos espaços. É este corpo híbrido contemporâneo que vem sendo curiosamente investigado por diversos artistas. Dentro de uma linha histórica evolutiva, se o artista já vinha questionando o corpo desde o *happening*, a *body-art* e a *performance*, é na dança-teatro que os artistas utilizam este corpo híbrido.

O colapso nos limites do corpo faz parte do imaginário pós-moderno em que vivemos, tem correlação com a idéia de virtualização que nos propôs Lévy. O que é nítido perceber é que está em exercício uma nova reestruturação nos conceitos e fronteiras do corpo, do sujeito, com o mundo.

É preciso outro elemento, aquele que permite ao intelecto penetrar nessa atmosfera saturada de paixão. Bausch não escreveu nenhuma história de detetive, mas o cálculo, o momento construtivo, está em sua obra associado de modo total e completo à crueldade. O que significa essa apropriação da máscara secreta, que propõe a dúvida, a incerteza, mantendo laços estreitos com a "tradição moderna". É preciso caminhar por vias diversas para se compreender a necessidade de

³⁰ Ver nota 2.



figurações em paradoxo para o sujeito na poética de Pina Bausch. Poética centrada não exatamente numa definição do seu sujeito: risível, insólido, infra-herói, que se sucede nas suas imagens paradoxais, e capaz de sugerir em auto-ironia o 'nada' que é o ser humano.

O efeito de suas idéias sobre o tecido artístico da dança e também do teatro, foi fundar um novo processo de construção dramática, um híbrido das linguagens da dança, do teatro, das artes plásticas e do cinema. Através de um discurso poético fragmentado e repleto de imagens oníricas, Pina Bausch induz o espectador a uma leitura pessoal da realidade focalizada, realidade esta que passa a ser uma "recriação" e não uma "interpretação" de modelos comportamentais conhecidos. O que de mais sério ela fez foi requalificar o que se entendia, até então, por expressividade. Pina Bausch construiu a dramaturgia do expressionismo via dança. Exatamente por isso, trouxe uma dificuldade suplementar para os que preferem as classificações. Para lidar com o que ela criava, foi necessário nomear uma categoria que a um olhar pouco treinado pode parecer um hibridismo, mas que na realidade, representa uma nova instauração: a dança-teatro ou *tanztheater*.

Bibliografia

- ACKERMAN, Chantal. *Pina Bausch*. A programme based on idea by Alain Plagne. Editors: Dominique Forgeue and Patrick Mimouni. Dir. Chantal Akerman. BRT-INA-RTBS Films Arts. 50' 1986.
- BIRINGER, Johannes. *Dancing Across Borders*. TDR 30, 2 (T110) 1986. p. 86.
- DALY, Ann. *Women and Performance*. New York: 57-56, Spring 1987.
- DIAMOND, Elin. *Mimesis, Mimicry, and The True-Real*. In *Modern Drama* 32, 1. 1989. p. 59.
- FISCHER, Eva-Elizabeth *The Tanztheater :Pina Bausch*. Indiana News: 18/11/1981.p.12.
- GOLDBERG, Marianne. *Artifice and Authenticity*. In *Women and Performance* 4, 2. 1989. p.111.
- HAMILTON, Stanley. *Strength To Endure*. In *Dance and Dancers* . October 1987. pp 18-19.
- KIRCHMAN, Kay. *The Totality of Body: an essays on Pina Bausch's Aesthetic*. Ballet International/Tanz Aktuell. 1994. p 86.
- KISSELGOFF, Anna. *Pina Bausch Dance: Key is Emotion*. In *The New York Times*, 4 October 1985. C4.
- LEASK, Josephine. *Pictures from Childhood*. *Dance Now* 4, N°3 (Autumn 1995)
- LONEY, Glenn Meredith. *I Pick My Dancers As People*. In *Next Wave*. Brooklyn Academy of Music 3/ 1/ 1985 . p.14-19.
- MANNING, Susan Allene e BENSON, Melissa. *Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany*. TDR 30/ 2/ 1986. (T110) . p.38.
- SERVOS, Norbert. *About Bausch. Pina Bausch explores the existential through movement*. In: *Dance International*, Vol. XXXI, no. 2, Summer 2003. P. 8-12.
- STONE, Rosanne. *Will the real body please stand up? Boundary stories about virtual cultures*. In: BENEDIKT, M. *Cyberspace; first steps*. Massachusetts: MIT Press, 1992.
- WILDENHAHM, Klaus *O que fazem Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal?*. Vídeo 1.15 min. Documentário. Inter Naciones. Wuppertal: 1987.