

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**Karina Santos Klippel**

**COMUNICAÇÃO E ARTE:**

intermedialidade em Pina.

**Juiz de Fora  
Julho de 2014**



**Karina Santos Klippel**

**COMUNICAÇÃO E ARTE:**

intermedialidade em Pina.

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador(a): Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela.

Juiz de Fora  
Julho de 2014



Karina Santos Klippel

Comunicação e Arte:  
Intermedialidade em Pina

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela.

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (UFJF) - Orientadora

---

Prof. Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella (UFJF) - Convidada

---

Prof. Dra. Erika Savernini Lopes (UFJF) – Convidada

Juiz de Fora, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20 \_\_\_\_.



## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente a Deus por toda Luz e pela oportunidade de estudo que muitos gostariam de ter.

A meus pais pelo apoio a todas as minhas decisões. A minha mãe e irmã pelo amor incondicional. Ao Fabiano por todo carinho e incentivo. À Beta que tanto me ajudou neste trabalho! E a toda minha família, meu porto seguro.

Aos amigos de Petrópolis que continuaram ao meu lado mesmo com a distância. Aos amigos que encontrei em Juiz de Fora e à família “Primavera”, por tornarem meus dias ainda mais especiais.

Às professoras Gabriela Borges, pela orientação paciente e dedicada; Márcia Falabella, por todo carinho, atenção e amizade e Érika Savernini por toda atenção e por aceitar participar da minha banca.

A todos do teatro e da dança por sensibilizarem meu olhar para o outro. À tia Stella por me ensinar o significado da palavra artista e ao Rod por me ceder uma versão do filme Pina.

E finalmente a Facom e todos os professores, por terem me proporcionado quatro anos de formação profissional e humana.

*“As coisas mais belas estão quase sempre escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar.”*

Pina Bausch



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fotograma do filme Pina (2011): Cena final com projeção de Pina Bausch.....	69
Figura 2 - Fotograma do filme Pina: primeira cena com fila de bailarinos de Wuppertal .....	73
Figura 3 - Fotograma do filme Pina: segunda cena com a fila de bailarinos. ....	73
Figura 4 - Fotograma do filme Pina: última cena em que aparece a fila de bailarinos. ....	74
Figura 5 - Fotograma do filme Pina: cena da peça “Café Müller”. Homem e casal iniciam movimento repetitivo.....	74
Figura 6 - Fotograma do filme Pina: continuação da cena anterior (Figura 5) .....	75
Figura 7 - Fotograma do filme Pina: "retrato individual" da bailarina Ditta.....	76
Figura 8 - Fotograma do filme Pina: cena da peça "Sagração da Primavera" .....	78
Figura 9 - Fotograma do filme Pina: outra cena da peça "Sagração da Primavera" .....	78
Figura 10 - Fotograma do filme Pina: resposta corporal individual de uma das bailarinas. ...	79
Figura 11 - Fotograma do filme Pina: resposta corporal abaixo do trem suspenso de Wuppertal .....	80
Figura 12 - Fotograma do filme Pina: cena da peça "Kontakthof" com os bailarinos .....	81
Figura 13 - Fotograma do filme Pina: bailarino mostra os dentes para a plateia em cena da peça “Kontakthof” .....	81
Figura 14 - Fotograma do filme Pina: cena da peça "Kontakthof" com bailarinos e atores acima de 65 anos.....	82
Figura 15 - Fotograma do filme Pina: cena da peça "Kontakthof" desenvolvida com jovens de 14 anos.....	82

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 MÍDIA E INTERMIDIALIDADE .....</b>	<b>9</b>
2.1 CONVENCIONANDO A MÍDIA .....	13
<b>2.1.1 Narcose Narcísica do Novo .....</b>	<b>14</b>
<b>2.1.2 Mídias “individuais” e “multimodais” .....</b>	<b>15</b>
2.2 INTERMIDIALIDADE.....	17
2.3 INTERMÍDIA, INTERTEXTUALIDADE, INTERARTES. ....	19
2.4 RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS: APENAS NO “ENTRE-LUGAR”? .....	24
<b>2.4.1 Os “Grupos de Fenômenos” da Intermidialidade .....</b>	<b>25</b>
<b>2.4.2 As Relações Intra e Extracomposicionais.....</b>	<b>27</b>
<b>3. CORPO: MATERIALIZAÇÃO DA CULTURA E DA COMUNICAÇÃO.....</b>	<b>31</b>
3.1 CULTURA E COMUNICAÇÃO.....	31
3.2 O SINTOMA DA CULTURA .....	37
3.3 O CORPO NA CULTURA .....	42
3.4 CORPOMÍDIA.....	49
<b>4 A INTERMIDIALIDADE DO FILME PINA E O CORPOMÍDIA DA DANÇA-TEATRO .....</b>	<b>54</b>
4.1 O CORPOMÍDIA NA DANÇA-TEATRO.....	56
4.2 A DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH .....	61
4.3 O FILME PINA .....	65
4.4 DO PARTICULAR PARA O GERAL: O CORPOMÍDIA E A INTERMIDIALIDADE DE PINA .....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>85</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A motivação para este trabalho surgiu pelo interesse mútuo pela Comunicação e pelas Artes, especialmente as artes do corpo. A experiência com o teatro e com a dança trouxeram para esta acadêmica uma outra concepção do que julgava entender sobre os conceitos de corpo e comunicação. A curiosidade e o interesse pelo assunto foram crescendo durante a Faculdade de Comunicação. Quanto mais aumentavam os estudos sobre cultura, comunicação e sociedade, mais se observava que o corpo do artista mesmo sem uma problematização relacionada aos meios de comunicação ou a questões sociais, deixava no palco ou em processos de pesquisa para criação, rastros de uma busca por respostas a situações acentuadas pela cultura midiática.

Assim, a busca por respostas científicas para uma crença pessoal de que o artista, também enquanto ser social, pode enunciar em seus trabalhos questões inerentes à cultura e à comunicação em sociedade, foi o norte para este trabalho. Para dar suporte teórico à aproximação entre as comunicações e as artes foram utilizadas as obras completas *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*, *Culturas e artes do pós-humano*, *Porque as comunicações e as artes estão convergindo*, de Lúcia Santaella (2008a, 2008b, 2005) e *Artemídia*, de Arlindo Machado (2010).

O caráter interteórico do trabalho encontra na Intermidialidade o melhor caminho como proposta de campo de estudo. Assim o primeiro capítulo se ocupa em definir os conceitos mídia e as relações intermediáticas com base em autores como Irina Rajewsky (2012), Jurgen Müller (2012), Claus Clüver (2006, 2008) e Marshall McLuhan (1964).

No segundo capítulo são apresentadas questões referentes à compreensão de corpo dentro da cultura e às propostas conceituais de corpo como sintoma da cultura, de Santaella (2008a). Estas são relacionadas ao conceito de corpomídia, definido por Helena Katz e Christine Greiner (2004), no qual a comunicação acontece por meio dos movimentos do corpo, este, uma mídia em si mesma.

O filme-documentário *Pina*, dirigido por Wim Wenders e lançado em 2011 no Festival de Berlim é nosso objeto de análise para este corpo que comunica por meio dos movimentos e está inserido em um contexto particular. O filme é ao mesmo tempo um recorte do trabalho e uma homenagem à coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009). Ela revolucionou a cena artística, desde que desenvolveu uma modalidade de dança-teatro, que se pautava no processo de colagem, e numa metodologia própria de criação, que colocava no corpo, o foco da comunicação.

Pela pluralidade de linguagens utilizada por Bausch para criar suas obras, consideramos seu trabalho intermediático. E ainda, propomos até o final deste trabalho, uma reflexão sobre como o processo de criação bauchiano pode contribuir para potencializar a comunicação que acontece por meio do corpomídia. Além disso, pretendemos analisar se este processo não pode ser também uma forma de expor os sintomas da cultura.

Além da análise intermediática do filme Pina, fazemos, no terceiro capítulo, uma breve exposição do contexto que gerou a dança moderna e a dança-teatro na Alemanha. Iremos fazer algumas pontuações sobre a transposição da linguagem cênica para a linguagem cinematográfica, e por fim, analisaremos por meio dos registros do filme Pina, como os sintomas da cultura e o corpomídia aparecem na dança-teatro bauchiana.

Desta forma, além de apresentar algumas reflexões sobre a arte e o fazer artístico este trabalho representa a busca desta acadêmica por uma Comunicação Social que prioriza o ser humano, e não simplesmente as tecnologias de uma era em que as relações tornaram-se cada vez mais mediadas.

Nesse sentido, espera-se a partir desta pesquisa contribuir para uma reflexão do estado do ser humano no mundo. E assim, sensibilizar os olhares, para que a Comunicação Social desempenhe seu compromisso social, não apenas no sentido de transmitir com ética a informação, mas de ser todos os dias uma ciência ainda mais humana.

## 2 MÍDIA E INTERMIDIALIDADE

Em *Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos deste conceito*, Müller (2012) enfatiza as dezenas de propostas de definição da palavra **mídia** no contexto dos paradigmas científicos. Segundo ele, esta conceituação varia de “abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas a canais de discurso e simulações e padrões de ações ou de processos cognitivos – para mencionar apenas alguns” (MÜLLER, 2012, p.72).

Na Comunicação Social, autores como Arlindo Machado (2010) e Lúcia Santaella (2005, 2008b) discutem e defendem a proximidade – e a necessidade da existência desta proximidade – entre os estudos das artes e das comunicações<sup>1</sup> para definir as “mídias”. Pois,

Pode-se mesmo dizer que a artemídia<sup>2</sup> representa hoje a *metalinguagem* da sociedade midiática, na medida em que possibilita praticar no interior da própria mídia e de seus derivados institucionais (portanto não mais nos guetos acadêmicos ou nos espaços tradicionais da arte), alternativas críticas aos modelos atuais de normatização e controle da sociedade (ARLINDO, 2010, p.17, grifo do autor).

Estas proximidades, porém, podem gerar confusões ao se propor um conceito para o vocábulo “mídia”. Pois, além de acirrar o debate sobre o que é arte e o que é mídia, segundo Arlindo Machado afirma, “[esta, ou] a ideia de que se possa fazer arte nas mídias ou com as mídias é uma discussão que está longe de ser matéria de consenso” (MACHADO, 2010, p. 24).

Enquanto uma corrente de pensadores – mais tradicional – compreende a arte como a boa, profunda e densa tradição cultural, lentamente filtrada ao longo dos séculos por uma avaliação crítica competente e acredita que esta não pode ter nada em comum com a epidérmica, superficial e descartável produção em série de objetos comerciais de nossa época, a outra, defende a artemídia, e acredita que a arte de cada época é feita não apenas com os meios, os recursos e as demandas dessa época, mas é também desenvolvida e inserida no

---

<sup>1</sup> Utilizaremos as palavras artes e comunicações no plural, para de acordo com Santaella (2005), “evitar parcialidades e anacronismos”. Ou seja, consideraremos as complexidades de suas relações na história, ponto de vista, que “nos revela a impossibilidade de separação entre as comunicações e artes, uma indissociação que veio crescendo através dos últimos séculos para atingir um ponto culminante na contemporaneidade” (SANTAELLA, 2005, p.7).

<sup>2</sup> É a forma aportuguesada do inglês “*media arts*” que, segundo Arlindo Machado, tem sido generalizada e utilizada para designar as formas de expressão artísticas que “se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas”. E segundo o autor, o termo extrapola e engloba as expressões anteriores, como “arte&tecnologia”, “artes eletrônicas”, “arte-comunicação”, “poéticas tecnológicas”, etc, pois, compreende não só “as experiências de diálogo, colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa, como também as experimentações desenvolvidas em “campos ainda não inteiramente mapeados”, que seriam as intervenções em redes e ambientes virtuais ou semivirtuais, e “a aplicação de recursos de hardware e software para a geração de obras interativas, probabilísticas, potenciais, acessáveis remotamente, etc” (MACHADO, 2010, p. 7-8). Para tanto, o autor faz uma distinção entre os termos “arte” e “mídia” ao longo de seu trabalho, pois acredita que os dois termos são de naturezas distintas. Entretanto, para o nosso trabalho, usaremos o conceito de “mídia”, mesmo com as dificuldades a ele associadas, incluindo as linguagens artísticas nesta acepção.

contexto “dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes, mesmo quando essa arte é francamente contestatória em relação a eles” (MACHADO, 2010, p.24-25).

Santaella (2005, 2008a, 2008b) corrobora o pensamento de Arlindo Machado (2010) ao aferir a responsabilidade deste ambiente plural que nos cerca, ao advento da cultura de massas em meados dos anos 1980. Os meios de comunicação de massa, definidos na indústria cultural da Escola de Frankfurt, acompanhados pelos meios eletrônicos de difusão, produziram juntos um impacto, até hoje, de proporções tão gigantescas, que as questões de onde, quando, por quem, como e para quem a cultura é produzida, tornaram-se quase indiscerníveis. Desta forma, a tradicional divisão da cultura em erudita e popular, estaria, segundo a autora, borrada. As recomposições nos papéis, cenários sociais e até mesmo no modo de produção dessas formas de cultura, ocasionadas pelos meios de comunicação de massa, dificultaram a determinação destas fronteiras, mas não apagaram a existência nem de uma nem de outra (SANTAELLA, 2008b, p. 55-56).

Isto, pelo contrário, gerou uma aliança entre os meios de comunicação e a arte (até então dita erudita) de forma que os dois tornaram-se interdependentes. Além de serem produtores de cultura – de sua maneira própria – os tradicionais meios de comunicação, como rádio, TV, revista e jornal, desempenham papel importante na divulgação e avaliação de gêneros de cultura como teatro, dança, cinema, arte, livros, e até mesmo a própria televisão, enquanto produtora de cultura, entre outros. Em contrapartida, os veículos de comunicação, precisam ser alimentados pela produção artística/cultural para gerar informação e entretenimento (SANTAELLA, 2008b, p.58). Entretanto, concordamos com a autora de que, quando se trata de interpretar fenômenos complexos da sociedade, o cultivo da ambiguidade dos conceitos e dos sentidos fica a cargo da poesia,

[...] porque sabemos que há uma imprecisão congênita em tudo que dizemos, nossos esforços tanto de observação empírica quanto de clareza conceitual, devem se redobrar se pretendemos trazer alguma contribuição para a compreensão menos superficial da complexidade que nos rodeia (SANTAELLA, 2008b, p.15).

Desta forma, como demarcar as fronteiras limites que caracterizam uma mídia? O que dentro da cultura, pode ser considerado mídia?

Entre muitas das possíveis respostas a esta pergunta, Müller (2012) encontrou em McLuhan, uma proposta que talvez possa abarcar a infinidade de tecnologias e ferramentas utilizadas pelo ser humano para comunicar-se entre si e o ambiente, enquanto mídia. Notemos que Müller (2012) consulta a obra *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, de McLuhan

(1964), na qual o autor não utiliza o vocábulo mídia para definir os meios que se propõe a discutir ao longo do livro.

As ideias de McLuhan (1964) têm como base em estudos que consideram as tecnologias **instrumentos de mediação entre o homem e o mundo**, instrumentos ou meios estes, que devem ser analisados pelo estudante dos meios de comunicação enquanto introdutores de novos hábitos de percepção (MCLUHAN, 1964, p. 9). Para o autor, a observação das tecnologias da era eletrônica permitiria prever o comportamento do ser humano.

Ele utiliza como exemplo os estudantes, que já naquela época, em 1964, ele considerava “cresce[r] num mundo eletronicamente estruturado [...]. Na escola, no entanto, ele encontra uma situação organizada segundo a informação classificada. Os assuntos não são relacionados” (MCLUHAN, 1964, p.9-10). E este, segundo ele, era o motivo de tantos *dropouts*, ou alunos desistentes. Pois, a realidade da escola não acompanhava a realidade destes alunos, cheia de experiências vivenciadas, processadas eletronicamente e representadas por um todo interligado.

Depois da difusão dos meios de comunicação de massa, esta realidade plural vislumbrada por McLuhan (1964), de fato, só foi se alastrando. Basta observarmos como “tudo na cultura foi virando mistura” (SANTAELLA, 2008b, p.56). A TV ficou cada vez mais parecida com o cinema, a pintura foto-realista, que se assemelha a uma fotografia, mas permanece pintura, e tantos outros exemplos espalhados pela história.

Para Santaella (2008b, p.57), isto se explica “pelo fato de que a cultura humana existe num *continuum*, ela é cumulativa, não no sentido linear, mas no sentido de interação incessante de tradição e mudança, persistência e transformação”. Sendo assim, talvez esta proposta de *continuum* possa ser ampliada para o campo de conceituação das chamadas mídias.

Encontramos, portanto, nas proposições de McLuhan (1964) sobre os meios de comunicação, um sentido amplo para a definição de mídia. Mas, apesar deste conceito poder ser considerado vago por englobar desde rodas, revistas de quadrinhos e bicicletas, a veículos de comunicação propriamente ditos (como Rádio, TV, entre outros), ou linguagens de expressão artísticas (como Dança, Música e Teatro), ele torna-se “um conceito de mídia

semiológico<sup>3</sup> e funcional, que [...] ainda parece ser a abordagem mais apropriada para qualquer tipo de pesquisa midiática” (MÜLLER, 2012, p.76).

Isso não significa que esta multiplicidade de significações e materialidades, espalhadas pelas tecnologias, ou simplesmente, por estas “mídias” ou signos e complexos sígnicos não deva ser categorizada. Pelo contrário, ela precisa ser convencionalizada social, econômica e culturalmente para ser compreendida (MÜLLER, 2012, p.76-77), pois, a intensificação dos casamentos e misturas entre linguagens e meios por volta do início dos anos 1980, fez com que estas misturas funcionassem como um multiplicador de mídias as quais produzem mensagens cada vez mais híbridas (SANTAELLA, 2008b, p.15). Ao concatenarem-se, estas mídias geram a “complexificação” e o “imbricamento” de uma cultura na outra. Fazendo-nos viver um momento civilizatório “especialmente complexo, tramado pelos fios diversos de formas de cultura distintas que se sincronizam” (SANTAELLA, 2008b, p. 78) – fatos que tornam nossa realidade repleta de dificuldades de distinção de categorias.

Como exemplo, podemos citar o cinema, que, até hoje, em certos meios intelectuais, continua a representar objeto de discussão e controvérsia de se seria uma arte ou um meio de comunicação de massa. Para Arlindo Machado (2010, p.23) “ele é as duas coisas ao mesmo tempo, se não for ainda outras mais”.

Com esta afirmação do autor, começamos a esboçar nosso pensamento de busca por uma forma alternativa de compreensão dos fenômenos culturais – cada vez mais híbridos ou convergentes – e que nos cercam no contexto da cultura atual. Para tanto, as linguagens artísticas (como dança, teatro, pintura, literatura), assim como as ferramentas da era digital (internet, computador, *webcam*) e os veículos de comunicação (rádio, TV, jornal, etc) estão incluídos neste conceito de mídia. Porém, consideraremos que quaisquer destas mídias passaram por um processo de desenvolvimento até tornarem-se “mídias”. E este processo ao qual nos referimos será explicitado a seguir, para esclarecer as diferenças que aparecem em todas as mídias, por terem ao longo de sua existência, agregado novas características. Assim, desde o momento de seu surgimento (quando esta é uma *nova mídia*), até qualquer outro intervalo temporal de sua materialidade (quando já está convencionalizada enquanto *mídia*), surgem divergências conceituais entre estes dois ou mais momentos de uma mesma mídia.

---

<sup>3</sup> Porque “um conceito de mídia semiológico ou funcional, que relaciona as mídias aos processos sócio-culturais e históricos [...] oferecerá abertura a aspectos de materialidade, bem como a aspectos de significado” (MULLER, 2012, p. 76).



## 2.1 CONVENCIONANDO A MÍDIA

Em que momento podemos chamar uma mídia de mídia? E no momento de sua formação toda nova mídia seria intermediática<sup>4</sup>?

Se levarmos em consideração a afirmação de Müller (2012, p.76, grifo do autor) de que “um dos mais evidentes e relevantes campos dos processos intermediáticos constitui-se nos *encontros* entre as mídias *antigas* e as *mídias novas*”, talvez possamos classificá-las enquanto intermediáticas. Entretanto, esta concepção não responde à primeira questão, de quando uma mídia torna-se mídia, e em que ponto ela representa uma nova mídia.

Para analisarmos este fato observemos o surgimento da TV na Alemanha em 1930. Naquela época, esta tecnologia era classificada como uma nova mídia e poderia ser considerada intermediática: envolvia um pouco de teatro, cinema, telefone e rádio. A cabine de escaneamento representava o lado da transmissão, em que um micro estúdio tinha capacidade de abrigar um apresentador ou animador. Do lado da recepção, uma audiência de aproximadamente 20 pessoas, criava um ambiente como sala de TV ou sala televisiva, semelhante às salas de cinema que surgiram posteriormente, em que os olhares estavam focados para a tela. A interação “ao vivo” entre audiência e apresentador era uma das conquistas daquela “nova mídia” tecnológica. Conquista essa que se assemelha hoje às recentes possibilidades da *webcam*. Se comparada ao conceito atual que temos de televisão, a TV de 1930 se torna outra mídia, ou até mesmo obsoleta. Entretanto, naquela época, ela pertencia a um entre-lugar que circundava teatro, cinema, telefone e rádio, e por isso, representava uma nova mídia ou uma mídia nova. (MÜLLER, 2012, p. 76-78).

Esta “fórmula” de nova mídia que se transforma em mídia, e passa a ser outra mídia (*antiga*) repete-se em vários momentos da história. Filme, teatro, ópera, e dança são exemplos de combinações midiáticas que, com o passar dos anos, receberam novos contornos e, mais tarde, acabaram gerando novas formas. Alguns chegaram a transformar-se em novas mídias. Caso bem contemporâneo é o surgimento da recente manifestação artística, que mescla elementos do teatro e da dança: a dança-teatro (RAJEWSKY, 2006 p.58-59).

---

<sup>4</sup> O conceito de intermedialidade e as relações intermediáticas serão abordados mais adiante nesse trabalho. De forma simplificada, a intermedialidade envolve qualquer relação entre mídias. E uma mídia intermediática é uma linguagem composta por mais de uma mídia.

### 2.1.1 Narcose Narcísica do Novo

Para alguns autores como Rajewsky (2012), Machado (2010), e Santaella (2005 e 2008b) este momento que caracteriza o surgimento das novas mídias, acirra o debate entre o que é arte e o que é mídia<sup>5</sup>, por exemplo. E ainda evidencia nossa tendência “a cometer o erro comum de fazer generalizações sobre uma mídia com base numa forma específica, mais ou menos acidental”, que é o momento de sua formação (MÜLLER, 2012, p.75).

Esta fase de “descobrimento” da nova mídia não considera as transformações pelas quais ela irá passar. E a descoberta fica gravada na “escrita das histórias das mídias” como um processo “evolutivo” e pertencente ao desenvolvimento tecnológico humano dentro das circunstâncias históricas, econômicas e sociais nas quais estas “novas mídias” surgem. Ao registrarem isso, os pesquisadores “tratam as novas mídias ou tecnologias como se caíssem enquanto ‘entidades acabadas e aperfeiçoadas’ do céu mecânico, tecnológico e social” - erro cometido por Baudry (1978 *apud* MÜLLER, p.78), ao desenvolver os contornos de seu *dispositivo* cinematográfico, com base nos modelos de filme e cinema da década de 1930(MÜLLER, 2006 p. 77 – 79, grifo do autor).

Estas “entidades tecnológicas” talvez possam ser consideradas objetos da *narcose narcísica* elucidada por McLuhan (1964). Ao criar uma nova mídia que represente uma nova extensão da capacidade humana, nós, seres humanos, ficamos “entorpecidos” pelo novo, por esta nova “capacitação”. Passada a sensação de encantamento, vem a sensação de necessidade, dependência, que caracteriza a narcose narcísica. Tal qual Narciso, encaramos as extensões de nossos corpos como se estivessem independentes de nós. Enquanto agirmos assim, segundo o autor, “enfrentaremos os desafios tecnológicos com a mesma sorte, mesma pirueta e queda de quem escorrega numa casca de banana” (MCLUHAN, 1964, p. 84).

Para que isso não ocorra, Müller (2012, p. 80) propõe questionarmos o que caracteriza de fato determinada mídia, quando ela se tornou e porque ou o que a definiu enquanto tal. Isso evitaria, por exemplo, a dualidade de definição de se a mídia cinema está ou pode ser classificada entre as artes ou entre os meios de comunicação. O ponto seria questionarmos porque ele ultrapassou a fronteira de entretenimento para assumir ou ascender ao o posto de sétima arte. Questionamento este, repetido por Santaella em *Culturas e Artes do Pós-Humano* (2008b, p.56).

---

<sup>5</sup> Muitas destas linguagens surgem primeiramente nos meios artísticos. Ver em Santaella (2008b) e Rajewsky (2012).

A questão exemplifica as dissoluções que vêm acontecendo na cultura do século XXI. “O aparecimento de meios técnicos de produção cultural (fotografia e cinema) e a crise dos sistemas de codificação artísticos efetuados pela arte moderna, na pintura, música, teatro, dança foram dissolvendo os limites bem demarcados entre a arte e a não arte” (SANTAELLA, 2008b, p.56).

Desta forma, podemos retomar o pensamento de Higgins (2012) e dizer que, quando estas novas mídias ou tecnologias intermediáticas surgem, um movimento de vanguarda está acontecendo. Isto, pois “sempre existe vanguarda, no sentido de que alguém, em algum lugar, tenta fazer algo que aumente as possibilidades para todo mundo, e que a grande maioria um dia seguirá este alguém” utilizando, nem que seja uma parte das inovações feitas em um de seus ofícios (HIGGINS, 2012, p. 48). Portanto, para compreender como as mídias podem ser convencionadas, e ainda, possuírem características **particulares**, que delimitem suas fronteiras, utilizaremos os conceitos de Rajewsky (2012) sobre o caráter multimodal e individual de cada uma delas.

### **2.1.2 Mídias “individuais” e “multimodais”**

Os conceitos de “mídias individuais” e “multimodais” de Rajewsky (2012), talvez possam abarcar a pluralidade compreendida por Müller (2012) para as propostas de McLuhan (1964), e ainda quem sabe solucionar a dificuldade conceitual para a definição de mídia, quando estão em debate as questões que envolvem “mídias” consideradas apenas como veículos das comunicações e as “mídias” envolvendo as linguagens de interação do ser humano com o mundo, inclusive os produtos advindos das artes.

Na concepção de Rajewsky (2012, p.52), o estudo intermediático propõe fronteiras discerníveis entre as mídias presentes na interação. Entretanto, essa definição de fronteiras, diante do panorama cultural convergente e híbrido em que vivemos gera cada vez mais dificuldades de distinção categórica entre as linguagens presentes no mundo. “O resultado: o próprio conceito de intermidialidade está sob escrutínio” (RAJEWSKY, 2012, p. 53).

Ainda de acordo com Rajewsky (2012, p.52), o critério de cruzamento de fronteira midiática, pode ser aplicável somente se as “suposições de fronteiras de mídia e de delimitações midiáticas em conjunto com as referências sobre ‘mídia individual’ forem

gerenciadas com cuidado”. Pois, a aniquilação do termo intermidialidade atacaria diretamente também as práticas intermidiáticas que carecem do mesmo.

Ela enfatiza que sua proposta conceitual para mídia individual não considera nenhum caráter de “monomidialidade” ou “pureza” midiática. Pelo contrário, ao considerar a modalidade sensorial, todas as mídias seriam “multimodais”. Pois, elas não apelam apenas para um sentido – não existe arte puramente visual ou puramente verbal. Ao serem definidas enquanto mídias, cada uma delas (a exemplo, a dança, o teatro, a televisão, o rádio, o cinema, a pintura, o desenho) acaba tendo suas particularidades convencionadas.

Portanto, a denominada mídia individual seria a soma da fronteira traçada na própria mídia (a característica **particular** que a define enquanto tal – exemplo: o que define o teatro enquanto teatro) e a fronteira que se expande sujeita às transformações históricas e que têm de, “pelo menos em parte, apresentar uma qualidade de fluidez” (RAJEWSKY, 2012, p. 55). Ou seja, no caso do teatro, estas últimas seriam suas “derivações” ou seus “braços”, como o Teatro Físico, o Teatro Psicológico, Teatro do Oprimido, entre outros. Assim,

A questão de como se deve definir uma mídia e distingui-la de outras mídias depende certamente dos contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistema sob observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado momento no tempo. (RAJEWSKY, 2012, p. 56).

Da mesma forma, Santaella (2008b, p.64) afirma que

[...] as mídias não devem ser consideradas de modo isolado [pois] quaisquer meios de comunicação ou mídias são inseparáveis das formas de socialização e cultura que são capazes de criar, de modo que o advento de cada novo meio de comunicação traz consigo um ciclo natural que lhe é próprio.

Neste sentido, entre as consequências geradas pelo aumento cada vez mais frequente de eventos e manifestações artísticas que apresentam uma tendência à dissolução de fronteiras entre as diferentes formas de expressão, está o crescimento da dificuldade de demarcação de fronteiras midiáticas nos processos de cruzamento de mídias.

Portanto, para chegar a um conceito individual para cada tecnologia e área do conhecimento de referência, seria preciso fixar a midialidade da mídia de acordo com a maneira **particular** com que aquela determinada configuração midiática se apresenta perante a outra. Seguindo a linha de raciocínio de Rajewsky (2012, p.55), seria importante levar em consideração os desenvolvimentos e as diferenciações pelas quais dada mídia passou durante sua existência na temporalidade histórica desde o ponto exato em que se considera a consagração da mídia na sociedade. Estas características adquiridas, atreladas às particularidades midiáticas da mídia no momento de seu surgimento definem o caráter de

“construto” das concepções midiáticas. Ou seja, chega-se enfim à sintetização e ao caráter mais simples que individualiza aquela mídia.

A determinação destas individualidades se dá por meio da convenção social e cultural, de forma que estas mídias sejam identificáveis pelo receptor. Os casos de manifestações artísticas que procuram desarranjar as fronteiras midiáticas, cuja existência depende da delimitação e instituição dos próprios artistas até aquele determinado momento, reafirmam a necessidade de criar convenções no exato momento de surgimento da obra. Pois, **o desarranjo da fronteira, necessariamente cria uma nova**, e, portanto, gera outra mídia (RAJEWSKY, 2012, p.64-66).

A obra já nasce convencionada, criando um gênero novo, também com regras restritivas e prescritivas como todas as outras mídias (antigas) que a formaram. O “momento original de desestabilização ou desarranjo quando se cruza as fronteiras midiáticas pela primeira vez, ou perdeu-se no tempo, ou através do advento da habitualização, perdeu muito de seu impacto” (RAJEWSKY, 2012, p.67).

Para tanto, faz-se necessário, nas análises intermidiáticas não considerar “a mídia”, mas sim, **aquela determinada mídia específica**, segundo Rajewsky (2012). Desta forma, analisaremos aqui não o filme enquanto mídia, mas o filme específico, Pina, enquanto nossa mídia multimodal, individual e ao mesmo tempo “intermedial” em questão. Como um produto intermidiático, este filme representa o lugar ou a visualização material da intermedialidade, pois, como afirma Müller, somente quando deixa traços em audiovisuais, o processo intermidiático se torna acessível (MÜLLER, 2012, p. 83).

## 2.2 INTERMIDIALIDADE

A gama de variações do termo “intermedialidade” foi durante algumas décadas do século XX, do XXI e continua sendo, até hoje, alvo de discussões nos estudos acadêmicos. Em 2001, a questão acerca do “que o conceito de intermedialidade significa” (RAJEWSKY, 2012, p.51-53, grifo do autor) era fundamental para pesquisadores em diversas disciplinas.

Entretanto, estabelecer uma definição mais abrangente para o termo intermedialidade envolvia uma dificuldade estrutural e linguística em algumas situações. Para exemplificar, podemos citar um caso advindo de estudos disciplinares em Literatura. Por muitos anos, nos Estados Unidos, o termo “Artes Comparadas” era compreensível apenas

para aqueles que consideravam os estudos de “Literatura Comparada” compatíveis a ele (CLÜVER, 2006, p. 12).

Entre as múltiplas possibilidades deste campo de pesquisa estão, como o próprio nome diz, os estudos dos cruzamentos e comparações possíveis entre a Literatura e, principalmente, áreas como as artístico-culturais. Esta[s] mesma[s] área[s] recebe[m] hoje o nome de “InterartStudies” nos EUA, que em português equivale a “Estudos Interartes” e em sueco “Interartiellastudier”<sup>6</sup>.

Todavia, na língua alemã, não existe uma palavra etimologicamente comparável aos exemplos anteriores. Ao invés disso, há anos se fala de ‘Intermedialitat’ (Intermedialidade). O termo compatível à *intermedialitat* seria *intermediality* em inglês. Entretanto, *intermediality*, geralmente só aparece em trabalhos desenvolvidos por autores de tradição alemã (CLÜVER, 2006, p.13).

O adjetivo *intermedial*, equivalente a intermediático em português, ainda causa estranheza na língua inglesa. Ele continua sendo utilizado em círculos muito específicos de estudo que o associam ao termo *intermedia*, ou “intermídias” em português<sup>7</sup>. A única exceção de autor não originário da Alemanha, apontada por Clüver (2006, p.31), é o holandês Eric Vos, que faz uso do termo *intermediality* de maneira semelhante às definições dos estudos alemães<sup>8</sup>.

Mas para não adentrarmos em discussões etimológicas do termo intermedialidade, nem fazer um estudo histórico do conceito, faz-se necessário então encontrar uma proposição um pouco mais ampla de intermedialidade, que nos permita transitar pelos mais diversos tipos de relações intermediáticas.

Rajewsky (2012 p.52) considerou a problematização de uma definição rigorosa para o conceito obsoleta a partir do momento em que estes mesmos estudiosos, que discutiam as conceituações do termo, chegaram a um certo consenso para a definição de **intermedialidade**. Para ela, a intermedialidade faz referência às relações entre duas ou mais mídias, envolvendo todo tipo de interação de cunho midiático que elas possam ter. Como o próprio significado do vocábulo, *-inter*, o espaço destas relações se situaria no “entre-lugar”

<sup>6</sup> Desde 1995, a sociedade que se dedica a esta área de pesquisa nos países escandinavos e na Islândia, é denominada NordiskSelskap for Interart-Studier (NorSIS). Ver: CLÜVER, 2006, p.12 – nota.

<sup>7</sup> A tentativa de Clüver de utilizar *intermedial* (“intermediático”) em diferenciação a *intermedia* (“intermídias”) foi “corrigida” sem o conhecimento do autor: O artigo foi publicado como “Concrete Poetryandthe New PerformanceArts: Intersemiotic, Intermedia [ao invés de Intermedial], Intercultural”. (CLÜVER, 2006, p. 11 – notas)

<sup>8</sup> O autor assume um caráter semiótico em seus estudos sobre intermedialidade, resume as propostas de Hoek e Clüver no livro *A Rede eterna: Mail Art, Semiótica de Textos Intermídias, Estudos Interartes*, publicado em 1997, evitando fazer referência à palavra “mídia”. Ver esquema adaptado em: CLÜVER, 2006, p.32.

de uma mídia e outra. Sendo assim, são as fronteiras midiáticas, os pontos em que a intermedialidade poderia ocorrer (RAJEWSKY, 2012, p.52).

### 2.3 INTERMÍDIA, INTERTEXTUALIDADE, INTERARTES

O termo “intermídia” foi utilizado pela primeira vez nos escritos de Samuel Taylor Coleridge (1812 *apud* HIGGINS, 2012, p. 46), no mesmo sentido em que é utilizado hoje, para definir obras que estejam conceitualmente entre mídias já convencionadas. O vocábulo foi reafirmado no ensaio de Higgins, em 1966, no qual, na data de publicação do ensaio, ele indagava se não poderíamos considerar movimentos artísticos como dadaísmo, futurismo e surrealismo “fases iniciais [...] de uma inovação histórica irreversível”, a intermídia (HIGGINS, 2012, p.46).

No entanto, ao rever o próprio trabalho em 1981, o autor reconhece que as obras intermídia, que havia citado no ensaio anterior, são apenas um reflexo da intermedialidade. Depois de reconhecer que a intermedialidade não poderia ser datada no tempo, e que não existia um movimento intermediário ao qual se pudesse fazer referência, mas sim, situações da história em que uma relação intermídia aparece, o autor fora um dos colaboradores para a disseminação dos termos “intermídia” e “intermedialidade”. Para ele, a intermedialidade era sempre confundida com “mídia mista” ou “técnica mista” – forma mais usual no Brasil. Este conceito engloba obras em que o artista utiliza mais de um material para produção de dado trabalho. A diferença está na possibilidade de separação de cada um destes materiais reunidos nestas obras. Já na intermídia, esta distinção passa a ficar mais turva, pois os elementos midiáticos são fundidos conceitualmente. Ou seja, uma mídia pode se apropriar ou se transformar em outra (HIGGINS, 2012, p.48).

Neste sentido, mais uma vez, talvez as artes ofereçam os exemplos mais antigos destas relações. A Itália do Renascimento foi uma das pioneiras a explorar as interações entre “as mídias” artes<sup>9</sup>. O tratado *Della Pittura*, de Leon Battista Alberti (*apud* MOSER, 2006, p. 43), comparava pintura e poesia e é uma das obras-chave que evidencia a comparação estabelecida entre as artes da imagem e as artes da palavra, “a mais conhecida e documentada [...] [e que] por isso, serviu frequentemente de modelo ou de ilustração para uma problemática mais extensa” (MOSER, 2006, p. 43).

---

<sup>9</sup> “Lessing diferencia poesia e pintura tomando como base sua midialidade, e não sua estética. Implicitamente ele introduz, portanto, uma diferença entre mídia e arte ao estabelecer que toda arte se baseia em uma **midialidade específica**” (MOSER, 2006, p. 45, grifo nosso)

Entre a variedade de possíveis relações comparativas entre as duas artes, e antes de explicitar uma relação intermídia e o processo de fusão conceitual, vamos elucidar um dos grandes problemas daquela época, que circunda também as questões contemporâneas sobre intermedialidade: se ocorre esta fusão como podemos traçar fronteiras tangíveis entre as mídias da interação? No caso específico apresentado, como definir a fronteira entre pintura e poesia em uma relação intermediária?

Para Moser (2006, p.45), esta situação foi remediada em 1766 pela publicação de Lessing: *Laokoon, oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (apud MOSER, 2006, p.45). Em *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*, Moser (2006, p.45-47) faz a exposição desta demarcação de fronteiras desenvolvida em *Laokoon* e reforça a atemporalidade destas leis elucidadas por Lessing. De acordo com Moser (2006, p.46), o nível de delimitação das fronteiras entre pintura e poesia poderia ser definido pelo efeito que determinada arte deverá produzir (estética do efeito), pelo nível dos objetos a serem representados (estética do conteúdo), ou ainda, pela forma ou nível que envolve a maneira de representar de determinada arte.

Assim, a materialidade e os meios físicos de cada linguagem artística eram as características determinantes encontradas por Lessing (1766 apud MOSER 2006, p.46) para demonstrar ambas as artes como modalidades diferentes de representação e, portanto, como mídias diferentes. Apesar de algumas particularidades serem aparentemente claras – uma delas é arte da palavra e a outra da imagem – e até mesmo radicais, algumas especificidades de suas naturezas distintas podem invadir o campo da outra ou até produzir o mesmo efeito. Ou seja, em sua demarcação de fronteiras, não excluiu a possibilidade de uma arte poder fazer parte da outra em determinado momento ou situação. A lógica da não-contradição proposta por ele, é o que representa a introdução da diferença entre mídia e arte em seu trabalho. Ao estabelecer que toda arte baseia-se em uma midialidade específica o autor acaba por criar os espaços de interações intermediárias – apesar de não ter dado este nome a estas relações. Essas transgressões à regra - as quais, denominamos aqui, como “espaços de interações intermediárias” – seriam os *Kunstgriffe* (passes de mágica, momentos de predestinação), ou as situações em que os artistas fazem incursões em outras artes (MOSER, 2006, p. 45-46).

Podemos nos valer de uma infinidade de exemplos em que estes *Kunstgriffe* apresentam ao longo da história da humanidade e da história da arte. E talvez possamos considerá-los também sinônimos para a intermedialidade.

Mas, entre todos eles, Lessing (1766 apud MOSER, 2006, p. 46) elegeu Rafael Sanzio para ilustrar os *Kunstgriffe*. Segundo ele, o pintor faz incursões no campo da poesia, a



partir do momento em que, ao representar dobras de vestimentas sobre um corpo em movimento, ele descola dois momentos diferentes (momento do movimento do corpo + momento em que o tecido “voa”, “se dobra”) para a simultaneidade do todo pictural. Esta propriedade de transformar temporalidades diferentes em um momento só, seria uma particularidade da poesia, e não da pintura, que “eternizaria” um momento, ou instante único. Entretanto, o artista ultrapassa/cruza a fronteira que separa poesia e pintura e fixa dois instantes diferentes de forma **simultânea** no todo espacial percebível (a tela) (MOSER, 2006, p. 46-47).

Situação um pouco mais contemporânea que ilustra a incursão de artistas de uma determinada arte no campo de outra são os *Happenings*, que surgiram da mescla entre colagem, música e teatro. Esta modalidade definida por Higgins (2012, p. 45) como intermídia começou a ser desenvolvida nos anos 1950, e envolve uma improvisação dos atores no palco, determinada pelos acontecimentos que circundam a peça. O autor explica o *happening* pela exemplificação com uma de suas peças, *Stacked Deck*<sup>10</sup>, na qual qualquer evento pode acontecer a partir do aparecimento de uma deixa, produzida por meio de luzes coloridas. São elas que influenciam e alteram todo o desenrolar do espetáculo (HIGGINS, 2006, p.45).

Outros exemplos, que dialogam com este conceito de intermídia, são as músicas instrumentais, que surgiram a partir de textos românticos, como alguns estudos do compositor, pianista, autor da literatura alemã e maestro, Hoffman (1776-1822)<sup>11</sup>. O artista pressupõe com suas obras uma intermedialidade ou uma relação “intermídia”, como proposta por Higgins, entre a mídia sonora e a mídia impressa. Ele transforma a mídia escrita em uma mídia não-linguística, propondo-se enquanto autor literário, a representar a partir do texto escrito, a significância de seus trabalhos por meio do som, sem uso de palavras. Sua música é instrumental e a sonoridade da mesma seria uma transcrição de seus textos. (MOSER, 2006 p.50). Neste sentido, esta transformação do texto escrito (mídia escrita) em um texto sonoro (mídia sonora), música, não poderia ser categorizada como uma relação intertextual?

Nas discussões do século XX, o vocábulo “intertextualidade” foi introduzido por Julia Kristeva (1979, *apud* CAVALCANTE, 2009) para os estudos literários. Entretanto, nestas relações o produto final de um texto era considerado como uma produção influenciada por uma concatenação de outras obras literárias. A autora “chamava a atenção para o fato de

<sup>10</sup> Ver mais detalhes em: HIGGINS, 2012, p. 44-45.

<sup>11</sup> Ver mais detalhes em: MOSER, 2006, p. 50-53.

que a produtividade da escritura literária redistribui, dissemina textos anteriores em um texto atual” (CAVALCANTE, 2009, p.11).

Nesta definição, nossa tentativa de justificar a “intertextualidade” no caso de Hoffman (*apud* MOSER, 2006, p.50) talvez seja válida. Pois, esta característica de apropriação de elementos do “antigo” pelo “novo” é comum a senão todas muitas áreas do conhecimento humano. A mudança neste caso envolve apenas a nomenclatura “mídias” para “textos”. E da mesma forma acontece com outras dinâmicas de interação.

O termo contemporâneo “Estudos Interartes” é mais um exemplo disso. Ele continua sendo utilizado para o desenvolvimento de pesquisas que envolvem as inter-relações entre literatura, artes visuais, música, entre outros. Clüver (2006, p.12), teórico e especialista no assunto, questionou nos últimos anos se estas propostas de pesquisa não se relacionam também aos termos “intermedialidade”, “intermídia”, “intertextualidade” e tantos outros que fazem referência às relações entre mídias ou quem sabe possamos chamar de “linguagens” - ou qualquer outro nome atribuído para as interações entre diferentes componentes sógnicos que variam de nomenclatura de acordo com o campo de estudo em questão. Por isso,

Pode-se perguntar, entretanto, se existe uma correspondência entre o que se entende na Alemanha por pesquisa sobre a intermedialidade e o campo de pesquisa que, nos EUA e em outros países, por enquanto ainda leva o rótulo de Estudos Interartes. Digo “por enquanto” porque tal rótulo [...] torna-se cada vez mais equivocado e questionável. Frente a isso talvez fosse melhor [...] introduzir uma designação derivada do termo usado em alemão [intermedialidade]. Entretanto, isto seria aconselhável apenas caso se considerasse os termos “Estudo da Intermedialidade” e “Estudos Interartes” como plenamente equivalentes, como pressupõem Wolf e Wagner [...]. É necessário não só esclarecer o modo como o conceito de “intermedialidade” deve ser entendido, mas também discutir se ele não é mais problemático do que sua utilização atual deixa transparecer. (CLÜVER, Claus. 2006, p. 12)

Estas evidentes problematizações do conceito de intermedialidade eram e continuam a ser um lugar de reflexão para muitos estudiosos, por entre diversas razões, haver também uma série de teorias e questionamentos que circunda a definição das mídias envolvidas nestas relações. Nas palavras de Clüver (2006, p.20), “essas dificuldades de ordem geralmente conceitual” apareceram, ora porque os focos de pesquisa variam de acordo com o campo de estudo a que cada objeto está vinculado, ora por questões de dificuldade linguística – e não existirem mesmo possibilidades de tradução de determinadas palavras de um idioma para outro – que culmina na impossibilidade de um discurso internacional.

Apesar de nos depararmos ainda muitas vezes com a combinação “artes e mídias”, com a qual a utilização de “intermedialidade” mostra que todas essas expressões e formas de comunicação no uso científico alemão permitem que sejam consideradas e designadas hoje em dia, como “mídias”, e que eventuais conflitos com outros usos do termo “mídia” nesse âmbito sejam solucionáveis ou acidentais. (CLÜVER, 2006, p. 19).

Ainda é questionável se essa acepção do termo “mídia” não é problemática em português. Mas, para desenvolvimento deste trabalho, optamos pelo uso do conceito mídia, englobando também as artes. E utilizaremos designação mais simples do termo intermedialidade: sua definição será, para nós, basicamente uma “relação entre as mídias”, de acordo com a proposta de Moser (2006) em *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*. Segundo o autor, esta conceituação simplista permitiria tornar a intermedialidade um “local” de estudo, no qual, se reflete um trabalho intelectual “cujo caráter de processo é tão importante quanto os resultados” (MOSER, 2006, p.42).

Esta definição do termo, porém, não necessariamente reduz as complexidades que envolvem a intermedialidade. A primeira frase proposta para os significados de intermedialidade no site do *Centre de recherche sur l’intermedialité* pressupõe que “a noção de intermedialidade designa o cruzamento de mídias dentro da produção cultural contemporânea”<sup>12</sup>. E se levarmos em consideração as artes para pensar a relação entre as mídias, assim como Moser (2006 p.44) o faz, podemos compreender com mais facilidade o caráter intermediário de qualquer produção artístico-cultural de nossos tempos<sup>13</sup>.

Ao tomar as artes como ponto de partida para uma “arqueologia da intermedialidade” é preciso ressaltar que não se pretende fazer aqui nenhum tipo de retrospectiva histórica. Tomaremos alguns acontecimentos artísticos espalhados pela temporalidade da história e situações pontuais em que as relações entre as artes, tornam possível a “visualização” do que poderia vir a ser uma relação intermediária. Da mesma forma como fizemos ao longo da demonstração das proposições de Lessing.

Entretanto, em momento algum, pretendemos afirmar que quaisquer destes exemplos possam representar as primeiras discussões ou o ponto de partida central de origem da intermedialidade. Até porque, como já foi dito, a intermedialidade permanece como possibilidade em qualquer situação em que se possam fundir duas ou mais mídias existentes, sem levar em consideração o tempo. A arte como categoria do conhecimento humano torna-se aqui veículo, ou instrumento de acesso à conceituação e breve conhecimento do termo, que invade também nosso objeto de estudo - o filme Pina.

---

<sup>12</sup> Ver nota em MOSER, 2006, p.44.

<sup>13</sup> Pois, ao considerar que toda arte inclui a “midialidade” em relação entre mais de uma de suas formas, sua existência comporta sempre também questões intermediárias – mesmo que estas não estejam explicitadas. Entretanto, a interação entre as mídias, não necessariamente envolve uma relação entre as artes, tendo em vista, que no campo da natureza estética, por exemplo, a arte distingue-se das mídias – tornando-se então o campo das artes mais reduzido. (Ver: MOSER, 2006, p. 42-43).

Os caminhos das pesquisas intermediáticas continuam a variar entre os processos de transformação midiática, os progressos midiático-históricos, a problematizar o reconhecimento, a formação de uma dada mídia ou mesmo a questionar o processo de mediação enquanto tal; além de proporem paradigmas evidenciados por estudos literários e de áreas afins que enfatizam as “diversas formas e funções que as práticas intermediáticas concretas assumem em textos individuais específicos, sejam eles filmes, encenações teatrais, pinturas entre outros” (RAJEWSKY, 2012, p.51).

Entretanto, considerar os diferentes complexos sógnicos enquanto “mídias” talvez nos permita contribuir para concatenar todos estes conhecimentos, e assim tornar estes estudos interdisciplinares, mais indisciplinados e complementares, ao invés de separatistas. Esta indisciplinaridade é uma proposta da autora Christine Greiner (2005, p.11), de “construir pontes entre diferentes campos do conhecimento [...]. [e criar] Um campo que é propriamente um atrator ou ‘buraco negro’ para onde se projetam as substâncias originais da História”, e que será explorada no próximo capítulo deste trabalho. Contudo, esta generalização

[...] não nos autoriza a deduzir uma teoria única, e cuja adoção uniforme daria conta do assunto heterogêneo que as várias concepções de intermedialidade contemplam; tampouco nos auxilia a caracterizar, com mais precisão e nos termos da sua distinção formal própria, um fenômeno individual. (RAJEWSKY, 2012, p. 52, nota).

Da mesma forma, que o não alcance de[ste] um consenso, manteria todas as questões elucidadas pelos mais diversos estudos em intermedialidades - sejam elas de quaisquer disciplina – em aberto. E talvez tornaria impossível o desenvolvimento dos estudos intermediáticos. Deixamos esta questão específica para estudos mais aprofundados, e optamos por uma análise intermediática mais plural, que a partir de nosso objeto de estudo, o filme Pina, possa contribuir para uma compreensão mais ampla de mídia e de sua importância social. Mas para tanto, faz-se necessário compreender como estas relações entre mídias acontecem.

#### 2.4 RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS: APENAS NO “ENTRE-LUGAR”?

Quais os tipos de interação existentes nos “espaços” em que ocorrem as relações intermediáticas? O título desta seção já representa um questionamento a estas relações e suas diferenças interacionais. Elas representam *sempre* “entre-lugares”? Estes “entre-lugares” englobam as relações de fusão, convergência, composição e transposição midiáticas? Qual a

diferença entre estes vocábulos? Com estas questões estamos propondo um “local” de reflexão, o qual representa a própria proposta de Intermidialidade hoje, enquanto campo de estudo, pois, nas palavras de Clüver (2006, p.37) “ainda há muito trabalho a se fazer na construção teórica desta área”. Pretendemos diferenciar algumas das possíveis formas de interação entre as diversas mídias, apresentando algumas divergências conceituais de parte dos vocábulos expostos acima, para posteriormente, desenvolvermos nossa própria análise intermediática.

#### 2.4.1 Os “Grupos de Fenômenos” da Intermidialidade

Para Rajewsky (2012, p. 57-58), a Intermidialidade, enquanto categoria de estudo, deve englobar “grupos de fenômenos” ou subcategorias, as quais representam uma esfera amostral de relações entre uma ou mais configurações midiáticas de maneira semelhante. A forma de “diálogo” entre as mídias seriam os fenômenos de cada grupo, e, portanto, a própria relação intermediática. E para ela, apenas assim, “o emprego da intermidialidade enquanto categoria descritiva e analítica” se tornaria produtiva.

Esta subdivisão da intermidialidade não é apontada apenas por Rajewsky (2012, p.58). Clüver (2006, p. 24), Hoek (1995 *apud* CLÜVER, 2006, p. 31), Helbig (*apud* CLÜVER, 2006, p.24) e Wolf (2005, *apud* RAJEWSKY, 2012, p.58) – para citar apenas alguns - também fazem categorizações para as “formas possíveis de relação” entre as mídias. E, apesar de cada um utilizar uma determinada terminologia em seus trabalhos, podemos agrupar as propostas apresentadas nos trabalhos de Clüver (2006) e Rajewsky (2012), nos seguintes “grupos de fenômenos” para as práticas intermediáticas:

- 1) *Medienwechsel*: uma mídia é transformada em outra. São as **transposições intermediáticas ou semióticas** (CLÜVER, 2006, p.24, grifo nosso). Exemplo: adaptações fílmicas de textos literários (RAJEWSKY, 2012, p. 58).
- 2) *Medienkombination*: diferentes formas de **combinação de mídias ou relações multimídia, mescla de mídias e intermediáticas** (WOLF, 1999, p. 40- 41 *apud* RAJEWSKY, 2012, p. 58, grifo nosso). Algumas destas combinações são representadas pela união ou fusão de mídias (CLÜVER, 2006, p.24). Exemplos: teatro, óperas, instalações computadorizadas, *SoundArt*<sup>14</sup>, etc. (RAJEWSKY, 2012, p.58).

<sup>14</sup> Segundo Rajewsky (2012, p. 64, grifo do autor) as obras de *Sound Art* dão menos a “impressão de uma síntese ou ‘fusão’ de aspectos e qualidades de várias mídias do que a impressão de um ‘entre-as-mídias’ oscilante”, pois, na obra de Oldorp, por exemplo, *chamas cantantes*, a “escultura” que a representa cumpre,

- 3) *Intermediale Bezüge*: envolvem **referências intermediáticas**, ou referências de uma mídia dentro de outra, consideramos as chamadas por Clüver (2006, p.24) de relações entre mídias em geral. Para Rajewsky (2012, p. 58) estão neste grupo relações que nos *remetem* a outra mídia. Exemplo: uma pintura que remete à fotografia (a mídia pintura não deixa de ser pintura, quando faz referência à mídia fotografia), filmes que fazem referência ao teatro (Dogville, de Lars Von Trier é exemplo<sup>15</sup>).

Entre os três tipos de grupos de fenômenos, o segundo talvez seja o mais complexo. Pois, a **combinação de mídias** engloba mais três tipos de configurações midiáticas, que diferem entre si nas formas de interação: *intermídias*, *multimídias* e *mixmídias* (CLÜVER, 2006, p.24). O próprio grupo de fenômenos possui *outros* fenômenos dentro dele. Estas configurações estão neste grupo por serem semelhantes no fato de combinarem mídias, mas, serem diferentes na forma de interação desta combinação. Vejamos a seguir, estas divergências.

A **multimídia** compõe-se de “textos” ou signos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes. Enquanto que um texto **mix-mídia** “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2006, p. 19). A característica comum entre os dois seria a justaposição midiática (CLÜVER, 2001, *apud* RAJEWSKY, 2012, p.63). Entretanto, a autossuficiência ou não de dada mídia, se separada da interação, é o diferencial caracterizador da mesma, enquanto parte de uma configuração midiática multimídia ou mix-mídia.

Já os textos **intermídias** caracterizam-se por uma “fusão *conceitual* indissociável de propriedades e processos midiáticos” (CLÜVER, 2006, p. 31, grifo nosso) “em vez de meramente justaporem-se” (VOZ, 1997, p.325 *apud* RAJEWSKY, 2012, p. 63). Ou seja, a depender de como as relações intermediáticas se estabelecem, em caráter de coexistência ou contiguidade, as intermídias se tornam os representantes do ‘*entre-lugar*’, ou seja, se situam no *entre-lugar* oscilante das duas ou mais formas midiáticas da interação. Pois “se tomadas em sua ‘**pureza/essência**’ [as mídias da interação] não confeririam destaque a nenhum de seus elementos constitutivos” (RAJEWSKY, 2012, p.63, grifo do autor).

O “aparecimento de formas artísticas heterogêneas emolduradas em uma mídia integral (Teatro, Ópera, Cinema, Performance, etc)” <sup>16</sup>servem de exemplo a estas definições.

---

“*simultaneamente*, as funções de objeto em exibição e de instrumento produtor de sons”. Pois a instalação é ela mesma, *ao mesmo tempo* “escultura” e instrumento sonoro.

<sup>15</sup> Ver em RAJEWSKY, 2012, p.66

<sup>16</sup> Ver mais em: HANSEN-LOVE, *Intermedialität und Intertextualität*, p.291 *apud* CLÜVER, 2006, p. 20

Estas artes, ou “mídias individuais” podem ser mix-mídia, multimídia ou mesmo mesclar estes dois tipos de combinação midiática.

Enquanto modelo textual, a Ópera seria considerada uma mídia multimídia. Em termos de encenação e apresentação, a mescla de elementos midiáticos representa uma configuração ao mesmo tempo mix-mídia e multimídia. Pois sua música e/ou sonoridade pode ser desvinculada da apresentação – é possível ouvir a gravação num rádio ou num CD. Entretanto, “a coreografia da encenação como um todo não pode existir por si só, e isto vale também para o cenário e o figurino, que só funcionam como tais dentro da encenação” (CLÜVER, 2006, p.20). Mesmo que os trajes da apresentação acabem em museus e galerias de arte, sua funcionalidade primária não existe mais, tornando estes elementos as mídias mix-mídia da ópera. Da mesma maneira é mix-mídia o videoclipe. As imagens do vídeo são apresentadas de forma narrativa, e sem a música, os efeitos visuais e o ritmo da montagem perdem o sentido (CLÜVER, 2006, p.20).

Este caráter indissociável, no entanto, não pode ser comparado ao das mídias presentes em uma relação intermídia. A obra *chamas cantantes* de Andreas Oldorp é um exemplo de *SoundArt*, em que o hibridismo entre a função do objeto enquanto “escultura” e instrumento sonoro não é discernível. O objeto, a “mídia” de Oldorp é formada de “tubos de órgão ‘movidos’ a ar comprimido ou a vapor de cilindros de vidro”, que emitem/criam “sons de maneira natural, mecânica” por meio da produção de chamas de gás (RAJEWSKY, 2012, p.64).

Neste caso, a obra é *simultaneamente* contemplativa e produtora de sons. O receptor não separa a função de ouvinte da função de observador. Portanto, a materialidade desta *SoundArt* representaria o “entre-lugar” da intermídia, pois sua existência evidencia “esse transitar, sem dificuldades, entre uma mídia e outras e a impossibilidade de demarcá-las claramente” (RAJEWSKY, 2012, p.64). Este é o ponto que diferencia a intermídia da mix-mídia (apesar do caráter indissociável desta, cada uma das mídias da relação é facilmente caracterizada e identificada).

#### 2.4.2 As Relações *Intra* e *Extracomposicionais*

Entretanto,

[...] decidir se lidamos com um texto intermídia puro ou com parte de um texto mixmídia não é necessariamente a questão mais urgente, tais diferenças são relevantes para as tentativas de interpretação, pois o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa construção de sentido (CLÜVER, 2006, p.31).

Por isso, a diferenciação mais importante para o caráter das relações intermediárias seria, segundo Clüver (2006, p.35) definir a Intermedialidade enquanto aberta/direta e oculta/ indireta<sup>17</sup>.

A primeira categoria envolve “intermedialidade sem transformação midiática” e a segunda “possui as tais transformações” midiáticas, e ambas formam subcategorias (CLÜVER, 2006, p.) da Intermedialidade. Estas podem ser interpeladas dentro dos “grupos de fenômenos”<sup>18</sup>. E todos estes conceitos podem ser somados às propostas mais amplas de Wolf (2005) sobre intermedialidade *intracomposicional* e *extracomposicional*.

A intermedialidade extracomposicional seria orientada pelo processo de produção da mídia. Nesta modalidade, a qualidade intermediária relaciona-se com a maneira que a mídia *vem ao mundo* (WOLF, 2005 *apud* RAJEWSKY, 2012, p.59, grifo do autor). O entre lugar ou o espaço das interações entre as configurações midiáticas acontece na transformação de uma mídia em outra. Nestas transposições semióticas ou midiáticas, o conteúdo das mídias presentes na interação não é modificado. Ele apenas é “transposto” ou “transcrito” para a medialidade da outra mídia.

Diferentemente das relações de intermedialidade *intracomposicional*, em que o conteúdo é/pode ser modificado pela correlação entre e, ainda, interferir nas formas das mídias em questão. A intermedialidade extracomposicional como tal não vai afetar, necessariamente, o significado ou a aparência externa de trabalhos ou performances particulares, enquanto que a intermedialidade *intracomposicional* assim o faz. Desta forma, a intermedialidade *intracomposicional* se caracteriza pelos grupos de **combinação de mídias e referências intermediárias**, nos quais há participação *direta* ou *indireta* de mais de uma mídia na relação intermediária. E isso não se dá apenas no processo de formação/criação das combinações midiáticas

---

<sup>17</sup> O sentido de intermedialidade direta e indireta neste caso envolve *apenas* a transformação midiática (intermedialidade oculta/indireta) e a ausência de transformações nas mídias da interação (intermedialidade aberta/direta). Faz-se necessário este destaque, porque nas próximas páginas explicitaremos também os conceitos de intermedialidade direta e indireta propostos por Wolf (*apud* RAJEWSKY, 2012), com sentido completamente diferente deste. Apesar das divergências, ambas as proposições são de Wolf. Por isso, uma não exclui a outra, apenas altera a organização das configurações midiáticas em categorias. O tipo de separação proposto no trabalho de Rajewsky (2012) envolve os “grupos de fenômenos”, deixando a definição da relação intermediária como *direta* ou *indireta*, apenas quando entra na análise o tipo de contato entre as materialidades das mídias (ver mais no exemplo do espetáculo *Blush* nas próximas páginas). Pelos conceitos de intermedialidade extra e intracomposicionais serem mais abrangentes e englobarem todas as formas de relação intermediária apresentadas até agora (e categorizadas nos grupos de fenômenos) adotamos esta linha de análise para este trabalho.

<sup>18</sup> Ver em 2.4.1 Os “Grupos de Fenômenos” da Intermedialidade a definição para “grupos de fenômenos”. A categoria de combinação midiática estaria subdividida em intermedialidade aberta/direta (configurações mix-mídia e multimídia estariam nesta categoria) e intermedialidade oculta/indireta (configurações intermídia estariam nesta) (Ver: CLÜVER, 2006, p. 34-36)



ou das referências midiáticas, mas ainda “na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica” (WOLF, 2005, p.253 *apud* RAJEWSKY, 2012, p. 59).

Nas formas intracomposicionais de intermedialidade, em que a interação entre as mídias acontece de forma *direta*, cada mídia oferece contribuição na sua materialidade para, por exemplo, uma encenação inteira. É o caso do espetáculo *Blush*, de Wim Vandekeybus (2002), em Rajewsky (2012) explica que a interação entre a mídia dança, encenação ao vivo, e a mídia filme, pré-produzida, acontece simultaneamente e “materialmente” diante dos olhos do espectador. Isto porque a apresentação envolve sequências fílmicas, projetadas em uma grande tela de projeção, formada por painéis dispostos lado a lado, com lacunas entre eles. Os dançarinos no palco desenvolvem movimentos, repetidas vezes, que dão a impressão “de mergulhar diretamente ‘na’ tela e, portanto ‘no’ próprio corpo do filme, onde eles, agora em sua encarnação fílmica continuam a se movimentar sem interrupção” (RAJEWSKY, 2012, p.60). Estes dois mundos, ou duas formas de “encarnação midiática” (RAJEWSKY, 2012, p.60), representadas pelos bailarinos e pela mídia fílmica, contrapõem-se material e simultaneamente no espaço temporal da cena.

Entretanto, quando um espetáculo ou uma instalação “simula” uma fotografia ou uma pintura, por exemplo, a intermedialidade acontece de modo *indireto*. Ou seja, a pintura ou a fotografia não estão fisicamente – em sua materialidade - inseridas no jogo/desenrolar da cena. Uma mídia é trazida materialmente e a outra subjetivamente para que o espectador faça a associação entre elas. “Conseqüentemente, nessa (e noutras) instâncias de referências intermidiáticas, apenas *uma* mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática.” (RAJEWSKY, 2012, p. 59).

As relações intracomposicionais e extracomposicionais trazem contornos diversos para o “*entre-lugar*”. E nos forçam também a seguir o caminho de busca do caráter de “construto” e a “variabilidade histórica” de cada concepção midiática, que para Rajewsky (2012, p. 58-70) representam o melhor caminho para os estudos sobre intermedialidade. Assim, concordamos com a autora em suas propostas de revisar limites, ao invés de criar fronteiras taxonômicas (de gênero).

Devemos, portanto, pesquisar a fronteira da mídia em todo seu “dinamismo, criatividade e potencial” (RAJEWSKY, 2012, p.68). Para que, desta maneira, as “zonas fronteiriças” das mídias, tornem-se espaços experimentais, nos quais possamos testar uma gama de estratégias diferentes, que possibilitem o desenvolvimento de, e o diálogo entre, novas mídias e linguagens.

O próximo capítulo segue nesta busca, com a proposta de um campo de estudo mais abrangente em que cultura, sociedade e mídia sejam compreendidas quase que como um organismo vivo. Para isso, pretendemos demonstrar que o corpo humano – principalmente o corpo artista - talvez possa ser visto, ao mesmo tempo, como um “espelho” e um “enunciado” da cultura, e, portanto, como uma mídia, também multimodal e pertinente para os estudos da Comunicação Social.

### 3. CORPO: MATERIALIZAÇÃO DA CULTURA E DA COMUNICAÇÃO

Parafraseando Santaella (2008a, p.133), o corpo está conosco em todos os lugares. É nossa forma de estar no mundo, de existir e fazer parte do mesmo. E se estamos no mundo, estamos inseridos em uma cultura e precisamos da comunicação para dialogar. Pelo próprio título do capítulo acreditamos que já fique clara nossa crença de que para se falar em corpo hoje é ao menos interessante, pensá-lo em conjunção com a cultura e com a comunicação. Isso porque, de acordo com Santaella (2008a) em *Corpo e comunicação*, o corpo é o sintoma da cultura e para Katz e Greiner (2004) o fundamento “para o que chamamos de cultura, e em cuja base está a comunicação” teria raízes nos primórdios da humanidade, e as relações de comunicação estabelecidas naquela época, permaneceriam vivas na memória de nossa espécie até hoje.

Reconhecemos, porém, que apesar da simplicidade que estamos propondo para o assunto, o tema deste capítulo aborda uma questão muito vasta e complexa, pois, envolve três conceitos: “corpo”, “cultura” e “comunicação”, frequentemente debatidos de formas divergentes em distintas áreas do conhecimento, como a filosofia, os estudos culturais, as artes, as ciências sociais, entre outras. E justamente por compreendermos que uma análise mais aprofundada do assunto necessitaria de um trabalho bem mais extenso do que este, nos ateremos a questões que possam traçar ao menos um esboço da compreensão de corpo enquanto mídia. E, para isso, vamos primeiro compreender o porquê de dizer que a comunicação desenvolve-se com a cultura, para posteriormente analisarmos o corpo sob o ponto de vista cultural, a partir de corpo como sintoma da cultura proposto por Santaella (2008a).

#### 3.1 CULTURA E COMUNICAÇÃO

É preciso observar que existe um consenso quando se diz que a cultura é “apreendida, que ela permite a adaptação humana ao seu ambiente natural, que ela é grandemente variável e que se manifesta em instituições, padrões de pensamento e objetos materiais” (SANTAELLA, 2008b, p. 30). Desta maneira, independentemente da concepção de cultura ser antropológica ou humanística, por exemplo, é consensual a ideia de que cada cultura intitula determinados padrões e comportamentos enquanto pertencentes a um dado grupo social. Numa linha de raciocínio semelhante, Katz e Greiner (2004) afirmam que a

“cultura tem sido entendida, seja qual for a definição, como aquilo que nos distingue dos outros”. Porém, esta proposta, segundo as autoras, acaba por delimitar territórios e bloquear o acesso de estrangeiros aos seus domínios, de forma que, uma cultura acaba não participando da outra.

Entretanto, de acordo com Santaella (2008b, p. 64-65), principalmente as sociedades latino-americanas, estão vivendo, desde os anos 1980,

as instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações dos cenários culturais, a circulação mais fluida e as articulações mais complexas, as interações e reintegrações dos níveis, gêneros e formas de cultura, o cruzamento de suas identidades, a transnacionalização da cultura, o crescimento acelerado das tecnologias e das mídias e os novos hábitos no consumo de cultura estão nos desafiando para encontrar novas estratégias e perspectivas de entendimento capazes de acompanhar os deslocamentos e as contradições, os desenhos móveis da heterogeneidade pluritemporal e espacial que caracteriza as sociedades pós-modernas (SANTAELLA, 2008b, p.65)

E por essa razão, da mesma forma que Katz e Greiner (2004), Santaella (2005, 2008a, 2008b) acredita que hoje a comunicação e a cultura não podem mais ser compreendidas separadamente. Uma interfere e transforma a outra e, portanto, torna-se insustentável, como afirmam Katz e Greiner (2004), esta demarcação “de geografias epistemológicas [nas quais] não [são] permeáveis contaminações culturais”.

As “eras culturais” propostas por Santaella (2005, 2008b) enfatizam a divisão das culturas humanas em seis grandes eras civilizatórias: a era da comunicação oral ou cultura oral, a era da comunicação escrita ou cultura escrita, a da comunicação impressa ou cultura impressa, a era da comunicação propiciada pelos meios de comunicação de massa ou cultura de massas, a era da comunicação midiática ou cultura das mídias e a era da comunicação digital ou cultura digital (cibercultura).

A era da comunicação oral refere-se às formações culturais que tem na fala seu processo comunicativo fundamental. A escrita refere-se à introdução das formas de registro ao acervo cultural por meio da escritura pictográfica, ideográfica, hieroglífica e também fonética. Diferentemente da escrita manual, a era da impressão, também chamada de era de Gutenberg, propiciou a reprodutibilidade da escrita em cópias geradas a partir de uma matriz (SANTAELLA, 2005, p.9).

A partir desta definição já percebemos que Santaella (2005 e 2008b) considera a cultura parte do desenvolvimento dos processos de comunicação, e, portanto, nesta proposta, comunicação e cultura, tornam-se dois conceitos inseparáveis. Entretanto, de acordo com a autora, a indissociabilidade dos dois fica mais clara, após o advento da cultura de massas. Isso se explica porque esta surgiu durante a Revolução Industrial, que deu origem às “máquinas de produção de bens simbólicos, máquinas mais propriamente semióticas, como a fotografia, a

prensa mecânica e o cinema” (SANTAELLA, 2005, p.11). Por estas máquinas serem habilitadas para produzir e reproduzir linguagens, elas funcionam como meios de comunicação. E é justamente no momento em que os meios de comunicação tornaram-se característica da cultura de massas, é que, segundo a autora, haveria uma ruptura com as antigas polaridades entre a cultura erudita e a popular, e, portanto, a comunicação passou a transformar a cultura como um todo.

A antiga cultura erudita seria a “cultura superior das ‘belas letras’ e das ‘belas artes’, privilégio das classes economicamente dominantes” e a cultura popular, representaria tudo aquilo que é produzido “pelas classes subalternas responsáveis pela preservação ritualística da memória cultural de um povo” (SANTAELLA, 2005, p.10). Com a cultura de massas, ambas foram absorvidas em suas malhas e assim, tudo foi virando mistura.

Os meios de massa são, de acordo com Santaella (2005, 2008b), por natureza, intersemióticos e, portanto, acreditamos que eles refletem a mistura característica deste momento. O cinema, por exemplo, envolve imagem, som, diálogo, ruídos, que combina habilidades de roteiristas, cenógrafos, figurinistas etc. “Dessa mistura de meios e linguagens resultam experiências sensorio-receptivas ricas para o receptor” (SANTAELLA, 2005, p.12).

Desta forma, os meios de massa colocavam esta intersemiotividade em agudo contraste com a pureza estética que era típica das então chamadas belas artes. E os códigos visuais, que foram herdados do passado renascentista foram sendo desconstruídos. Os artistas foram cada vez mais se aproximando das tecnologias da comunicação e as artes (um “braço da cultura”) foram tomadas pelo universo da comunicação tornando os universos das “comunicações e [das] artes, cada vez mais intrincad[o]s” (SANTAELLA, 2005, p.13).

A diferença entre a cultura de massas e a cultura das mídias ou cultura midiática está na forma de misturas aparentes. Na cultura de massas a fusão acontece entre as duas formas de separação/entendimento da cultura vigentes (erudita x popular) e, desta com a comunicação, basicamente. Nas décadas de 1960-70 movimentos artísticos como Novo Realismo, arte conceitual e arte processual foram acompanhados pela intensificação do acesso dos artistas às tecnologias de comunicação. É justamente neste contexto em que os artistas foram se apropriando sem reservas desses meios para suas criações que surgiram, logo após, os debates sobre a pós-modernidade por volta dos anos 1970-80 (SANTAELLA, 2005).

Na cultura das mídias, os artistas já tinham se apropriado dos meios de comunicação, e estavam produzindo obras artemídia. Dessa forma, as artes já faziam parte das mídias desta era. Enquanto os meios de massa eram abertos ao consumo, na era da comunicação midiática, ou cultura das mídias, as mídias permitiam uma apropriação

produtiva por parte do indivíduo. Sendo assim, o “campo” das misturas passa a estar **dentro das mídias**: “filmes são mostrados na televisão e disponibilizados em vídeo; a publicidade faz uso da fotografia, do vídeo e aparece em uma variedade de mídias” (SANTAELLA, 2005, p.14). A diferença principal desta era para a anterior, está no fato dos dispositivos tecnológicos passarem a ser utilizados de forma individualizada, particular. Em oposição ao consumo massivo, os aparelhos de gravação de vídeos, os *walkmans*, os videogames e a indústria de filmes que permitia o aluguel dos mesmos em locadoras, criaram a forma de consumo individualizada e “prepararam a sensibilidade dos usuários para a chegada dos meios digitais” (SANTAELLA, 2008b, p.16), característicos da próxima era.

A cibercultura ou cultura digital, última das eras propostas por Santaella (2005 e 2008b), é determinada pelo surgimento do computador e por uma busca ainda mais individualizada da mensagem e da informação. Nessa era, as telecomunicações e “os modos acelerados de transporte estão fazendo o planeta encolher cada vez mais” (SANTAELLA, 2008b, p.25) e o transformaram numa grande rede. Tudo porque o computador, “uma máquina que estava destinada a mastigar números, começou a mastigar tudo: da linguagem impressa à música, da fotografia ao cinema” (SANTAELLA, 2008b, p.18).

Vale ressaltar que estas divisões não propõem períodos culturais lineares. Santaella (2008b, p.13) explica que “uma nova formação comunicativa e cultural vai se integrando na anterior provocando nela reajustamentos e refuncionalizações”. E por essa razão, a autora acredita que a cultura humana exista num *continuum*. Ela tem caráter cumulativo, no sentido de uma constante interação entre tradição e mudança, persistência e transformação. Desta forma, hoje, estaríamos vivendo “em um imenso caldeirão de misturas”, no qual experimentamos simultaneamente a cultura de massas, a cultura das mídias e a cultura digital (SANTAELLA, 2008b, p.17).

Apesar de serem considerados meros canais de transmissão de informação, os meios de comunicação, sejam eles pertencentes a qualquer uma das três eras que estamos vivendo, são capazes de “moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos” por meio dos “tipos de signos que por eles circundam, os tipos de mensagens que engendram e os tipos de comunicação que possibilitam”, criando novos ambientes socioculturais (SANTAELLA, 2008b, p.13).

Esta concepção de que a sensibilidade do ser humano pode ser alterada com o surgimento de uma nova mídia pode ser relacionada com a ideia de Katz e Greiner (2004) de que, a partir da publicação de *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem* por McLuhan em 1964, “ficou claro que para falar de comunicação, em algum momento seria

indispensável falar no sistema nervoso” (KATZ, GREINER, 2004). Mais uma vez retornamos ao trabalho de McLuhan (1964, p.21-22) para, a partir da ideia de que o meio é a mensagem somos moldados e transformados por aquilo que nos cerca, e conseqüentemente pelos meios ou mídias que criamos. O autor demonstra, desta forma, que importa menos o “conteúdo” ou usos de qualquer meio (tecnologia ou mídia), porque na verdade “é o meio [o próprio veículo/mídia/tecnologia] que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (MCLUHAN, 1964, p.22).

A luz elétrica é informação pura. É algo assim como um meio sem mensagem, a menos que seja usada para explicitar algum anúncio verbal ou algum nome. Este fato, característico de todos os veículos, significa que o “conteúdo” de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo. Se alguém perguntar, “Qual é o conteúdo da fala?”, necessário se torna dizer: “É um processo de pensamento, real, não-verbal em si mesmo.” Uma pintura abstrata representa uma manifestação direta dos processos do pensamento criativo, tais como poderiam comparecer nos desenhos de um computador. Estamos aqui nos referindo, contudo, às conseqüências psicológicas e sociais dos desenhos e padrões, na medida em que ampliam ou aceleram os processos já existentes. Pois a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas, humanas. (MCLUHAN, 1964, p.21-22)

Com esta afirmação McLuhan (1964) demonstra que nós, ao mesmo tempo em que criamos a tecnologia ou a mídia, somos transformados por ela. Pensamento este que, segundo Katz e Greiner (2004), “abriu caminho para que toda uma área de investigação que tomaria vulto duas décadas depois, e que se nomearia de ‘embodiment’<sup>19</sup>, encontrasse abrigo entre os estudiosos da comunicação.” Para estes estudiosos, ainda de acordo com as autoras, a razão é dependente do que acontece ao corpo. E as interações deste corpo com o ambiente e seu cérebro fornecem as bases para a comunicação (KATZ, GREINER, 2004).

E se o ambiente envolve a cultura e a comunicação, o corpo seria o meio ou o local onde todas as transformações acontecem. Não por acaso, é justamente entre os anos 1970 e 1980 que, de acordo com Santaella (2005, p.13), começam os debates sobre a pós-modernidade, caracterizada pela convergência e cruzamento de identidades culturais. E logo em seguida é que surgem, nos anos 1980, de acordo com Katz e Greiner (2004), estudos de veio conexcionista de Jerome Feldman e George Lakoff. A contribuição destes pesquisadores, segundo as autoras, aconteceu no *International Computer Science Institute* (ICSI), em Berkeley, onde eles reuniram-se com alguns de seus alunos e formaram o grupo de pesquisa

---

<sup>19</sup> Este tema será mais bem trabalhado mais adiante neste capítulo sob o conceito de “*embodied action*”. Mas em resumo, esta linha de pesquisa considera que as práticas, culturais, biológicas e sociais não podem ser compreendidas de forma separada. Todas elas se dão **no corpo** do ser humano. E as atividades desenvolvidas por ele (pelo homem), em qualquer uma dessas esferas (social, cultural ou biológica) tem um caráter de experiência imediata, portanto, transformadoras no exato momento em que ocorrem.

*Neural Theory of Language*, com o objetivo de explicar como acontece o aprendizado e como fazemos uso de conceitos e da linguagem. A partir deste estudo o grupo atestou que são os neurônios os responsáveis pela nossa capacidade de percepção, movimentação, sentimento e ainda de projetar “teorias e filosofias, assim como experiências espirituais” (KATZ, GREINER, 2004).

Ainda de acordo com Katz e Greiner (2004), em 1994, surge uma nova proposta para analisar nosso sistema imunológico. Este sistema, que por muito tempo foi acompanhado de metáforas militares (defesa do corpo por meio do ataque de antígenos), tem hoje o aval científico de autores como Varela (1994, *apud* KATZ, GREINER, 2004) e N. Jerne (1974, *apud* KATZ, GREINER, 2004) de que “nosso corpo não funciona por reconhecimento dual entre anticorpo e antígeno”. Assim, o corpo não necessita de um antígeno externo para criar o anticorpo. Pelo contrário, este processo funciona como uma rede, e “isso significa que os efeitos de um antígeno que adentra como em qualquer perturbação numa rede rica, variará e dependerá do contexto daquela rede” (VARELA, *apud* KATZ, GREINER, 2004).

A partir deste reconhecimento Katz e Greiner (2004) utilizam o sistema imunológico como uma metáfora de funcionamento do próprio corpo. Assim, o corpo humano deixa de ser analisado apenas a partir de atos reflexos, e passa a ser responsável por transformações sem precisar ser “ativado” no caso do sistema imunológico pelo antígeno, que viria “atacar” o corpo. O corpo “sofre” transformações no ambiente em que vive (e, portanto, agrega o contexto cultural, social e o comunicativo), mas também agrega suas próprias transformações (advindas dos sentimentos, das emoções e dos pensamentos provenientes dos neurônios, por exemplo) a este ambiente. Desta forma as autoras propõem a discussão do corpo numa perspectiva cultural.

Assim o corpo “guarda” informações que recebe da cultura, mas principalmente “troca” com ela. Recebe inscrições da comunicação e da cultura, ao mesmo tempo em que dialoga com as mesmas. Da mesma forma, nas eras culturais de Santaella (2005, 2008b), por exemplo, a autora também acredita que uma formação ou comportamento cultural de dada era, sobreviva dentro de outra, “de certa forma, ela continua viva porque ainda se preserva na memória da espécie” (SANTAELLA, 2008b, p.14).

Nesse sentido podemos considerar que quaisquer inscrições culturais sofridas por nosso corpo em determinada era cultural, permanecem nele de forma que com o tempo, aquelas se apresentam como sintomas da cultura. É preciso esclarecer que encontramos esta convergência de pensamento entre as três autoras porque para Katz e Greiner (2004), as modificações que o tempo e o movimento inscrevem no corpo é uma das razões para os



estudos de Sigmund Freud sobre o trauma estarem sendo constantemente lembrados em discussões sobre a cultura: “Um evento só é reconhecido como traumático depois que outro, posterior, o recodifica em uma ação posterior” (KATZ, GREINER, 2004).

E para elas “se isso acontece em relação ao corpo e as informações processadas no mundo, o mesmo vale para as teorias” (KATZ, GREINER, 2004). Coincidentemente ou não, a base para a hipótese de Santaella (2008a, p.133-151), de corpo como sintoma da cultura no livro *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura* está nas concepções psicanalíticas de Freud e Lacan. Para tanto, demonstraremos o pensamento de Santaella, esmiuçando um pouco a visão psicanalítica de sintoma, para posteriormente explicitarmos de forma breve as transformações do conceito de corpo na cultura, para enfim definirmos de que corpo estamos falando.

### 3.2 O SINTOMA DA CULTURA

*“O eu não é senhor na própria casa”<sup>20</sup>  
Sigmund Freud*

Na psicanálise, o sintoma é “um mal estar que se impõe a nós, além de nós e nos interpela”, sendo, ao invés de um estado doentio, uma ou várias formas do inconsciente “fazer-se ouvir” (SANTAELLA, 2008a, p.134). Desta forma, os nossos sonhos, as recordações encobertas, os atos falhos e até mesmo algumas piadas mencionadas ao acaso seriam manifestações de nosso inconsciente. Entretanto o sintoma, por ser desconhecido, traz uma sensação de mal estar, que segundo a autora cresce quanto menos se sabe sobre ele. Por isso, “sem deixar de ser uma revelação, paradoxalmente, o sintoma é, ao mesmo tempo, uma forma de ocultamento” (SANTAELLA, 2008a, p.134).

Porém, é preciso ressaltar que, tanto nas propostas de Freud, quanto nas de Lacan, a definição de sintoma passou por algumas transformações. Entre as diferentes proposições desenvolvidas por cada um desses autores, a que nos interessa aqui faz referência ao sintoma que se apresenta na cultura de nossos tempos. Nesta concepção, desenvolvida por Santaella (2008a) a definição de sintoma está mais intimamente ligada a uma das obras da “virada teórica” de Freud, *Mal-estar da civilização* (1968) e nos pensamentos postulados por Lacan no seminário *De um Outro a um outro* (SANTAELLA, 2008a, p.135-138).

A virada teórica de Freud é representada pela segunda tópica freudiana (pensamento psicanalítico pós anos 20) e tem como uma de suas características a compreensão da noção de

---

<sup>20</sup>Disponível em: <<http://lucasnepoli.com/2012/04/01/id-ego-superego-entenda-a-segunda-topica-de-freud-parte-3/>>

sintoma a partir do gozo. Entretanto, gozo aqui não necessariamente significa o prazer que será benéfico para o indivíduo. Neste período dos estudos freudianos sobre a mente, o autor divide a psique do ser humano em Id, Eu e Supereu (SANTAELLA, 2008a, p.139; MATTEO, 2002) e, portanto, esta concepção se torna a base para compreensão do corpo como sintoma da cultura.

Estas três partes da mente humana regulariam a maneira do homem agir em sociedade. E ao invés de separar a psique em consciente e inconsciente, esta concepção interpela os dois nas três categorias (Id, Eu e Supereu). O Id seria o local da psique em que não há razão, existe apenas a busca incessante pelo prazer e pela realização, independente de se esta realização fará bem ao sujeito<sup>21</sup>. Esta parte representa, portanto, uma qualidade do recalcado (o protótipo de nosso inconsciente)<sup>22</sup>.

O Eu ou o Ego, seria a parte da mente que é constituída pelo sistema perceptivo (MATTEO, 2002), e “está ligado à imagem do próprio corpo” (SANTAELLA, 2008a, p.144). Entretanto, é necessário esclarecer que o Ego não é formado apenas pela consciência, parte de suas ações são determinadas pelo inconsciente (Id):

As relações entre o ego e o id são muito estreitas e assimétricas. Estão representadas plasticamente pela famosa metáfora do cavaleiro (ego) que deve controlar o cavalo (id), mas sem possuir uma força autônoma. Terá que tomá-la emprestada ao id, o que “com frequência” o leva menos a conduzir o cavalo e mais a ser conduzido por ele. Em suma, “o ego tem o hábito de transformar em ação a vontade do id, como se fosse própria” (MATTEO, 2002).

A partir da concepção de que o ser humano às vezes age de acordo com o que está no seu inconsciente, numa incessante busca pelo prazer, sem, algumas vezes, ter consciência disso (achamos que as vontades são simplesmente pautadas pelo nosso gosto), começamos a buscar respostas para o questionamento de Santaella: “quais seriam os modos de gozo do mundo contemporâneo, das sociedades pós-modernas do capitalismo tardio?” (SANTAELLA, 2008a, p.139). E acrescentamos a ele: seriam todas as formas de gozo da sociedade conscientes?

Para Santaella (2008a, p.138), “a condição humana leva o sujeito a obter gozo pela renúncia do próprio gozo”. Esta ideia está intimamente relacionada ao mal-estar postulado por Freud em 1968<sup>23</sup>, que envolve o conceito de Superego, por reunir consciente e inconsciente. Como o Superego ou Supereu também poderia ser chamado de “ideal de ego”, ele seria uma outra distinção dentro do ego, a ponto do eu não coincidir com a consciência.

---

<sup>21</sup> Disponível em: <http://lucsnapoli.com/2012/04/01/id-ego-superego-entenda-a-segunda-topica-de-freud-parte-3/>

<sup>22</sup> Ver: MATTEO, A consciência e o que é o consciente.

<sup>23</sup> No livro já citado neste capítulo *O Mal estar da civilização*

Esta parte da mente envolve “as funções psíquicas ligadas às aspirações ideais, as exigências e proibições morais” (MATTEO, 2002). Dois fatores seriam os responsáveis pela sua origem:

[...] um de natureza biológica, outro de natureza histórica. O primeiro, relacionado com o desamparo da criança e com a longa dependência da infância. O segundo, com o destino do complexo de Edipo. [Assim] O superego é a resultante, o resíduo das primeiras escolhas objetais do id [o inconsciente] e das primeiras identificações [advindas do consciente e, portanto, parte do ego], destacando-se aquela com o próprio pai. O que diferencia a escolha de objeto da identificação e que no primeiro caso, o pai é a pessoa que gostaríamos de ter. No segundo, o que gostaríamos de ser. Todavia as coisas são mais complexas na medida em que o superego é também a expressão de uma formação reativa contra essas escolhas, porque se trata de ser e não ser como o pai (MATTEO, 2002).

Desta forma, nossas escolhas, que de acordo com a visão psicanalítica, estão impregnadas das pulsões sexuais, vão ao longo da vida sublimando estas pulsões e transformando-as em ideais coletivos. Enquanto que as pulsões agressivas são “recalcadas [afundadas em nosso inconsciente] e transferidas para o superego que as dirige contra o próprio indivíduo sob a forma de sentimento de culpa” (SANTAELLA, 2008a, p.138).

Esta culpa ou frustração torna-se um ressentimento contra a civilização, sendo este o mal-estar freudiano. O sofrimento, que Freud chamava “de ‘infelicidade interna’, é ele mesmo uma forma de gozo” (LEITE, 2000, p.220 *apud* SANTAELLA, 2008a, p.138). A culpa, portanto, é advinda das nossas escolhas para viver dentro dos padrões da cultura a que estamos inseridos e se perpetua porque ela goza de si mesma. Desta forma, “se o sintoma é um indício do que foi recalcado<sup>24</sup> surgindo como culpa”, representativa do gozo por renunciarmos a este, “a ligação do mal-estar com o sintoma é evidente” (SANTAELLA, 2008a, p.138).

Diante disso, Santaella (2008a) afirma que nenhuma outra forma de saber pode deter tão bem a consciência da vulnerabilidade de todo processo civilizatório, porque é a psicanálise, a disciplina que se propõe a escutar os sintomas. E como a natureza humana da pulsão é “indomável, indomesticável, ineducável”, todas as renúncias que fizemos em prol da sociedade ficam guardadas em nosso inconsciente, “à espreita, de tocaia, à espera do momento certo para irromper”. Da mesma forma e a partir desta concepção e da universalização do sintoma, em que Freud propõe “todas as produções do espírito como sintomas” (SANTAELLA, 2008a, p.138) é que Santaella fala em sintomas da cultura.

Para explicar esta ideia, a autora, no entanto, ressalta que não está postulando nenhum tipo de inconsciente coletivo. Pelo contrário, como para ela o tipo de recalque é próprio de cada cultura (cada uma compreende a sexualidade de uma forma e possui as

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://lucasnepoli.com/2009/02/22/o-que-e-recalque-final/>>

próprias formas de “reprimi-la”) “os sintomas variam em função das ficções da época” e surgiriam “sintomas novos tantos quanto fossem os modos de gozo” (SANTAELLA, 2008a, p.139).

Como estamos vivendo em uma cultura caracterizada pelo consumo, pela “hegemonia maciça da ciência e da tecnologia, regulada pela força brutal do mercado e do lucro” no qual estão diluídas promessas ilusórias da realização “de qualquer tipo de desejo”, Santaella (2008a, p.139) defende a sugestão de Lacan “de que um dos aspectos do gozo se encontra no consumo pelo consumo”.

Os consumidores de hoje, entretanto, não são os mesmos de alguns anos atrás. Estamos vivendo ao mesmo tempo as eras da cultura de massas, cultura das mídias e cultura digital<sup>25</sup>, e neste caldeirão de misturas aglutinamos os costumes de consumo de cada uma dessas eras, de forma que, “os consumidores de hoje são, acima de tudo, acumuladores de sensações, das quais as coisas consumidas são meros pretextos” (SANTAELLA, 2008a, p.140).

Nesta lógica das sensações, reencontramos os conceitos de Freud e Lacan sobre o gozo. Se, para Lacan a “extensão ilimitada da falta de gozo se articularia sempre com a captação do ‘mais gozar’ da mercadoria” (LEITE, *apud* SANTAELLA, 2008a, p. 140), a ideia de que o gozo da renúncia do gozo é o mal-estar da civilização se encontra com a necessidade de excitação que o consumidor atual possui.

A mercadoria seria para ele a forma material de realizar uma sensação ainda não experimentada. Daí, como nos diz Santaella (2008a) advém a “produção do efêmero, do volátil e do precário”, características das sociedades globalizadas. O tempo de duração dos produtos é, portanto, proporcional ao tempo da sensação que provocam. E estas são ininterruptamente substituídas por novas tentações, que surgem como novas formas de consumo.

Justamente pelo fato do corpo ser o local onde as sensações se apresentam a nós, concordamos com Santaella (2008a, p.140-141) quando diz que o próprio corpo se tornou “a mercadoria favorita das mídias”. Basta analisarmos as formas como ele aparece: tanto como uma “exaltação de emblemas narcísicos”, em situações de exibicionismo exagerado (fisculturistas, por exemplo, ou nas revistas de beleza femininas e masculinas), quanto sendo também alvo de diferentes formas de gozo (como em tatuagens, anorexia e bulimia ou horror

---

<sup>25</sup> Este pensamento já foi exposto na seção anterior deste trabalho, com as Eras culturais propostas por Santaella (2005 e 2008b).

ao envelhecimento). Para a autora, assim o corpo se tornou “uma ancoragem entre o gozo e os imperativos da vida em sociedade”.

Assim, sua hipótese de que o corpo se tornou ele próprio o sintoma da cultura, se baseia em um diagnóstico tirado por meio da observação de transformações na sociedade. Para ela, a chave para a onipresença do corpo na cultura e sua característica sintomática está no fato de que o próprio corpo tenha se tornado “um receptáculo de sensações tão progressivamente excitantes até encontrar seu limiar no insensível” (SANTAELLA, 2008a, p.150). Ou seja, o corpo humano estaria sendo o local para realização das sensações.

Por isso, Santaella (2008a, p.150) afirma que a falha dos “ideais reguladores” da sociedade resulta o “auto centramento cegante, as metáforas do exibicionismo, a hegemônica estetização da existência, de que a estesia midiática sabe tirar proveito e retroalimentar”. Assim, cria-se um círculo vicioso no qual não há saciedade de sensações.

Ao analisarmos o quadro cultural em que vivemos observamos a “liberação” do corpo, que de acordo com Baudrillard (1996, *apud* SANTAELLA, 2008a, p.150) representa a “exaltação sexual no quadro de uma liberalização generalizada” e que passa por “um narcisismo rigoroso”. Basta uma breve folheada nas revistas de beleza femininas, nas quais podemos ver que os padrões de beleza são tão imperiosamente obedecidos que, por mais que diferentes mulheres sejam fotografadas, todos os corpos se parecem nas imagens.

A partir destes argumentos e observações concordamos com Santaella (2008b) e com McLuhan (1969) quando afirmam que as mídias podem alterar a sensibilidade do ser humano. E se observarmos as transformações que ocorreram no corpo social, a proposta de Santaella (2008a) torna-se mais clara.

A percepção do corpo em geral e do próprio corpo em particular fica assim dominada pelas telas das imagens encenadas. Os videoclipes, as publicidades, as bancas de revistas destituem de sentido não apenas todas as aparências que não se enquadram nos seus moldes, mas, mais do que isso, todos aqueles que ficam na sombra, à margem das luzes gloriosas do exibicionismo. Na luta por alcançar pelo menos uma réstea de luz, a corrida rumo à juventude e à perfeição teleguiadas “é hoje uma maratona que alcança jovens e idosos de diversas classes sociais, mas estes não conseguem ver o pódio, porque se trata de uma corrida infinita”. Entre os cobiçados modelos exibidos e o corpo vivo – corpo sujeito à fadiga, ao suor, ao cheiro, aos entreveros do cotidiano, à dor, aos circuitos incompreensíveis das pulsões, aos solavancos das paixões e à opacidade do desejo – abre-se um fosso do qual emerge o corpo como sintoma da cultura (SANTAELLA, 2008a, p.131).

Entretanto, neste trabalho, o corpo que será analisado no sentido social será o corpo do artista inserido neste cenário que Santaella (2008a) demonstra. É preciso ressaltar que a própria autora considera que os artistas anteveem questões diluídas na sociedade, sem saber que estão fazendo isso (SANTAELLA, 2008b, p.27). Concordamos com esta afirmação,

por considerarmos a forma com que os artistas demonstraram certa obsessão pelo corpo ao longo da história.

Apenas a título de exemplos, se nos anos 1970 o corpo vivo do artista era tomado como suporte da arte, nos anos 1980 foram intensificadas as tendências do eu-como-imagem e a partir dos anos 1990, a exploração do corpo pelo artista buscava também “seus novos modos de ser no ambiente urbano crescentemente tecnologizado em que vivemos” (SANTAELLA, 2008a, p.68-74), a produção artística, considerando o artista como também um sujeito com corpo social, transporta suas sensações e concepções de mundo para dentro de suas obras.

Com a entrada na era digital e virtual, o espaço real em 3D no qual o corpo se movimenta, dilata-se sob o efeito do transporte da mente pelos espaços multidimensionais da ciber-realidade. Entre essa dimensionalidade dilatada e o espaço real em 3D, **o corpo torna-se uma superfície intermediática**, torna-se um meio e uma mediação entre o presencial e o virtual, adquirindo ele mesmo uma nova dimensão multiplicada. Esse deslocamento da experiência vem abrindo o caminho para interrogações inéditas acerca do mundo e de nós mesmos. Quanto mais os territórios do virtual são explorados, mais central a questão do corpo se torna, pois ele age como um limiar entre dois mundos, entre as três dimensões dos objetos e as x-dimensões do pensamento (SANTAELLA, 2008a, p.74-75, grifo nosso).

Esta concepção cultural de corpo, no entanto, passou por muitas reformulações. Na próxima seção, tentaremos fazer uma breve retrospectiva, que demonstre quando o corpo passou a ser analisado como um complexo e não mais como um mero “recipiente” que reage ao mundo e que serve como depósito da alma.

### 3.3 O CORPO NA CULTURA

*“O corpo, como tudo, depende do modo como é abordado. Ler o corpo significa sempre reconstruí-lo. Não há um corpo único à espera de dissecação para, então, deixar de ser um objeto mudo porque terá as suas partes identificadas e descritas.”*

*Helena Katz e Christine Greiner*

Assim como qualquer história, a história do corpo não é sequencial. E, apesar de este “objeto” de estudo ser o mais próximo de nós do que qualquer outro, por representar nossa forma material de existência na Terra, segundo Greiner (2005, p.16) algumas teorias “lhe desprezaram” completamente ao longo do tempo.

Todas as formas que o corpo tem de “se mostrar” para cada um de nós são, segundo Santaella (2008a, p.9), “dados” que recebemos todos os dias. Para o senso comum estes “dados” representam uma questão individual, comprovada pelos nossos pensamentos, as “evidências inquestionáveis” deste argumento. “Pensar é algo que diz respeito a nossas cabeças, é algo que produzimos, manipulamos à vontade e interrompemos quando nos

apetece” (SANTAELLA, 2008a, p.9), sendo nosso “eu” individual, imagens de experiências privadas e intransferíveis.

Sendo assim, nossa capacidade de reflexão e a habilidade de sermos conscientes de nós mesmos seriam as representações de nossa diferença dos animais. Contudo, “a segurança dessas imagens sobre o nosso eu e o nosso mundo próprio tem origem em uma longa tradição cultural, hoje em crise profunda” (DOMÈNECH *apud* SANTAELLA, 2008a, p.10).

Esta tradição faz referência à separação do material e do mental, corpo vivo e corpo morto, ou mesmo a separação corpo-mente, que de acordo com Greiner (2005, p.17) parece ter nascido em uma das raízes da própria palavra. O substantivo “corpo” é oriundo do latim *corpus* ou *corporis*, e a palavra *corpus* segundo Dagognet (*apud* GREINER, 2005, p.17) “sempre designou o corpo morto, o cadáver em oposição à alma ou anima”. E apesar desta poder ser a origem da separação corpo-mente, as explicações para o funcionamento do corpo humano que tem como base uma estrutura dualista de argumentação estão presentes no mundo desde Platão (428-348 a.C.) até Descartes (KATZ, GREINER, 2004).

A proposta cartesiana do “Penso, logo existo” atravessou várias gerações e, segundo Santaella (2008a, p. 12), esta filosofia foi a responsável por criar uma imagem de que a existência do sujeito é “idêntica ao seu pensamento”. Isso significa dizer que, de um lado estão sujeitos pensantes e de outro, objetos. Este conceito dominou o pensamento da humanidade por alguns séculos, mantendo a ideia de que haveria um “sujeito racional, reflexivo, senhor no comando do pensamento e da ação”. Assim esta concepção foi também fundamental para a identidade do pensamento ocidental da modernidade filosófica, atravessando as “filosofias kantiana, hegeliana, fenomenológica e até existencialista” (SANTAELLA, 2008a, p. 13-14). Nesta concepção de mundo,

[...] o sujeito é uma figura de universalização na medida em que é o grau-zero da humanidade, o lugar ao qual, de forma indicial todas as características humanas se referem e “deferem” (eu sou – sujeito). Em suma, o re-conhecimento se transfere – *por meio* dos corpos e faces individuais – para o lugar do sujeito universal [...]. (DOEL, 2001, p.86 *apud* SANTAELLA, 2008a, p.14, grifo do autor).

O sujeito universal, portanto, exclui o corpo enquanto processo. Torna-o algo sem importância, um mero objeto que “carrega” a alma. Isto reflete a próprio pensamento de Descartes (1999 *apud* SANTAELLA, 2008a, p. 14-15), em que o autor traz o problema fundamental *corpo* a partir das suas concepções sobre o ser humano. Para ele, seríamos formados por apenas duas substâncias: o corpo, um objeto como qualquer outro da natureza e

uma substancia imaterial da mente pensante, cujas origens seriam misteriosas e só poderiam advir de forças divinas.

Na proposta cartesiana, o corpo seria uma máquina – a “máquina-corpo” -, que está sob os efeitos do “fantasma” da alma, a mente, definidora do eu. Assim, o corpo seria excluído da “essência humana” (SANTAELLA, 2008a, p.15). Nas palavras de Doel (*apud* SANTAELLA, 2008a, p.15) o sujeito “não tem necessidade *de pele, carne, face ou fluido*”. Mas o problema é justamente o paradoxo que surge, na medida em que este sujeito “só pode se expressar por meio de corpos e rostos”.

Como “o sujeito só existe em seus efeitos, na subtração de seus efeitos; sem um corpo ou um rosto através dos quais passar, o sujeito não pode cumprir sua função universalizante” (DOEL, 2001, *apud* SANTAELLA, 2008a, p.15-16). Diante disto, repetimos questionamentos já propostos por uma série de autores que propuseram a desconstrução do sujeito: queremos ainda ser sujeitos? Este sujeito existe? Quem precisa de sujeito?

Para Katz e Greiner (2004) fomos (e continuamos) tão acostumados por diversas formas “que o Ocidente encontrou para manifestar que o corpo e mente são separados que, por cerca de vinte e cinco séculos, tal proposta passou a ser tomada quase como um universal da cultura”. Entretanto, de acordo com Santaella (2008a, p.16) este sujeito universal, ou a “ideia do eu” influenciada pelo cartesianismo teve a base desconstruída por Marx, Freud, Nietzsche e Heidegger, e ainda pelos pós-estruturalistas, Deleuze, Derrida, Foucault e Lyotard, que de acordo com Tadeu da Silva (2001, p.11 *apud* SANTAELLA, 2008a, p.16) puseram fim ao sujeito.

“Nos discursos das feministas, nos estudos culturais sobre raça e etnia, nas análises pos-colonialistas” existem, segundo o autor, evidências de que “não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder” (SILVA, 2000, p.11 *apud* SANTAELLA, 2008a, p. 17). Abolindo-se então a ideia de que exista um sujeito unitário, parte-se para o pressuposto de que o sujeito poderia ser fragmentado, descentrado, des-construído ou destruído. Por isso, no lugar dos antigos ‘sujeito’ e ‘eu’, agora surgem novas imagens de subjetividade.

Assim a subjetividade passa a apresentar-se “inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem, etc”. E desta forma transforma-se também o psicológico, antes analisado pelo “espaço privado das psiques”, e agora representado pelo local das encruzilhadas deste “estar-no-mundo com outros seres humanos”. (SANTAELLA, 2008a, p.17).



Ideia esta que está de acordo com a tendência ideológica pós-modernista, marca das décadas de 1980 e 1990. Segundo Greiner (2005, p.18) as obras que propõem uma busca por “pontes transdisciplinares” são as responsáveis por colocar em crise o dualismo fundante do pensamento secular Ocidental. E por isso mesmo acreditamos serem estas correntes de pensamento que contribuíram para a desconstrução do “sujeito universal”.

Entretanto, Santaella (2008a, p. 24) alerta para o possível risco de “transformar o corpo no novo fetiche da cultura”. Para a autora muitos buscam encontrar no corpo respostas para as lacunas deixadas pela morte do sujeito. “Tanto quanto o sujeito, o organismo não é absolutamente constante. Ele tampouco é estabelecido em si mesmo, nem fixo no lugar. Tanto quanto o sujeito, ele não passa de uma **variável em modificação contínua e aberta**” (SANTAELLA, 2008a, p.24, grifo do autor e nosso).

É preciso ressaltar que esta concepção de corpo enquanto uma variável já está, no Oriente, arraigada na própria tradição cultural. Basta, nas palavras de Katz e Greiner (2004) “uma folheada mais atenta” do livro de Shigehisa Kuryiama (1999), *The expressiveness of the body and the divergence of Greek and Chinese Medicine*, para nos depararmos com dois mapas anatômicos que apresentam imagens de corpo completamente distintas. Enquanto a referência oriental (representada pela cultura chinesa neste exemplo) representa o corpo sem um músculo, apenas com meridianos, a referência dos gregos antigos demonstra o corpo recheado de músculos.

Outra diferença fundante está no vocábulo utilizado por cada uma das tradições culturais para definir o corpo. Enquanto no Ocidente a palavra corpo é um substantivo, na China, o corpo aparece mais como um adjetivo ou até mesmo “qualidades de existência”. Neste sentido o corpo é compreendido “a partir de seus diferentes estados, sendo sempre ativo e nunca considerado como um instrumento ou objeto” (GREINER, 2005, p.22-23). Desta forma, existe sim, o “corpo sentado”, “o corpo andando”, o “corpo doente”, o “corpo que chora”, etc., mas não há uma forma única de denominação do corpo humano.

Esta abordagem possui algumas semelhanças e diferenças em relação à visão Ocidental. Primeiramente é preciso compreender que na China e no Japão, os debates acerca do corpo, partem da cultura. Na filosofia japonesa, a teoria precisa ser necessariamente uma reflexão sobre a experiência vivida, porque esta se organiza durante o desenvolvimento da ação. Ou seja, a relação corpo-mente seria proporcionalmente transformada de acordo com o treinamento do corpo (GREINER, 2005, p.22).

Greiner (2005) ainda expõe a essência da “filosofia da pessoa” do filósofo japonês, Tetsurô Watsuji (1889-1960)<sup>26</sup>, que propõe, ao estudar o ser humano, não esquecermos de “prestar atenção no ‘entre’ (*aidagara*) no qual as pessoas se localizam”. O “entre” ao qual o autor faz referência são os vários relacionamentos “que parece prover a humanidade de significados sociais” (GREINER, 2005, p.23). Para os japoneses, o homem nunca pode ser analisado fora do contexto em que vive. É preciso compreender as relações que se organizam neste corpo.

Apesar das divergências de compreensão sobre o corpo entre Oriente e Ocidente, este último também começou a fazer análises do corpo a partir da cultura. Ainda de acordo com Greiner (2005), “à primeira vista” o pensamento de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e os estudos fenomenológicos que tem raízes em Edmund Husserl (1859-1938) foram os que mais influenciaram e disseminaram a proposta de corpo como uma estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Estes autores trouxeram e disseminaram o reconhecimento de que o fluxo de informações entre o dentro e fora, interior e exterior, informações “biológicas e fenomenológicas” não representava uma teoria oposta. De acordo com Merleau-Ponty (*apud* GREINER, 2005, p.23) “para compreender este fluxo era necessário um estudo detalhado da corporeidade do conhecimento, da cognição e da experiência”.

Surgem então novas nomenclaturas para o corpo: “corporeidade”, “corporalidade”, entre outras. Não entraremos em detalhes específicos de cada uma destas nomenclaturas, mas substituir a palavra corpo pelas mesmas envolvia na verdade a mudança de concepção do corpo, gerando, portanto, um duplo sentido para a palavra: a corporeidade designava ao mesmo tempo “estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos” (GREINER, 2005, p.23). Assim sendo, a corporalidade surgiu “na tentativa de afirmar a plasticidade do fluxo de informações e negar a metáfora do organismo como aquilo que é inato e comum a todos” (KATZ; GREINER, 2004). E da mesma forma, a corporeidade, ou as corporalidades do ser humano representavam este fluxo vivo que está em nossos corpos.

Esta ruptura de pensamento trouxe pensadores mais radicais para a problematização do corpo. Wilhelm Nietzsche (1844-1900) e Antonin Artaud (1896-1948) marcam, segundo Greiner (2005, p.24) “a passagem do século XIX para o XX”, a partir do momento que ambos propõem “o avesso da representação”. Diferentemente da concepção cartesiana de que o corpo seria uma configuração articulada, as propostas destes (e de outros autores) envolvia um abandono dos automatismos. Principalmente no corpo sem órgãos de

---

<sup>26</sup> Ver GREINER, 2005, p.22-23.

Artaud, o corpo passava a ser compreendido enquanto uma prática (GREINER, 2005, p 24-25).

A partir do final dos anos 1980, Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch começaram a buscar uma aproximação entre as ciências cognitivas, a psicologia meditativa, a filosofia e as tradições budistas para tentar compreender “no gesto da experiência humana, as possibilidades qualitativas daquilo que havia sido vivido” (GREINER, 2005, p.35). Esta concepção ficou registrada no conceito de “*embodied action*”, expressão que, segundo Greiner (2005, p.34-35) não é facilmente traduzida para o português. Pois sua tradução pode sugerir a ideia de que “*embodied*” seja equivalente a “ação de baixar um espírito num corpo”.

Entretanto, o conceito de *embodied* coloca o sujeito<sup>27</sup> como “epicentro” tanto do “conhecimento e da cognição” quanto da “experiência e da ação”. Não havia mais uma separação entre o que era considerado biológico e cultural. Nesta forma de análise a “ação corporificada”, que passara a ser chamada de “enação” considerava a cognição como “o conjunto de um mundo e de uma mente a partir da história de diversas ações que caracterizariam um ser no mundo” (GREINER, 2005, p. 35).

Ou seja, as práticas culturais, biológicas e sociais estariam todas reunidas no ser humano, **no corpo** do ser humano. E as atividades desenvolvidas por ele, em qualquer uma dessas esferas social, cultural ou biológica tinha um caráter de experiência imediata, portanto, também transformadora. Para tanto, “a experiência e a compreensão científica eram como ‘as duas pernas que precisamos para andar’” (VARELA, *apud* GREINER, 2005, p.35).

Esta concepção do corpo a partir da enação entra em consonância com a ideia de o corpo humano ser também um local de transformações, onde não se exclui a compreensão do mesmo enquanto um “material sobre o qual a cultura, a história e a técnica escrevem” (SANTAELLA, 2008a, p.23), que traz à tona o corpo como sintoma da cultura. Entretanto, na proposta enativa “nem sempre as representações corpóreas são simbólicas. O corpo não pode ser entendido como um produto pronto e muda de estado no momento que ocorre uma ação” (GREINER, 2005, p.36).

Para Prigogine (1988, *apud* GREINER, 2005, p. 39), “tudo o que é vivo deve co-habitar com a desordem e a instabilidade”. E por consequência, o corpo humano por ser vivo “vai depender das mediações, sobretudo das mediações entre o corpo e o ambiente que são o momento estrutural da existência humana” (GREINER, 2005, p.40). Esta proposta pode ser relacionada com a

---

<sup>27</sup> É importante ressaltar que este sujeito, não é o mesmo sujeito universal demonstrado nas páginas anteriores. Sujeito aqui é a ideia de si-mesmo, ser humano, cada indivíduo.

ideia de Santaella (2008a, p.23) sobre a compreensão de corpo como um fenômeno cultural. Esta autora alerta para o fenômeno histórico que o corpo representa:

Nossa presente imagem dos lineamentos e da topologia do “corpo” – seus órgãos processos, fluidos vitais e fluxos – é o resultado de uma história cultural, científica e técnica particular. [Assim sendo], as propriedades do corpo – andar, sorrir, cavar, nadar – não são propriedades naturais, mas conquistas técnicas. Mesmo o caráter aparentemente natural dos limites e das fronteiras do corpo, que parece definir como que inevitavelmente a coerência de uma unidade orgânica, é um fato recente e pertence a uma cultura específica (ROSE, 2001, p.169 *apud* SANTAELLA, 2008a, p.23-24).

Para tanto, a análise do corpo deve considerar as transformações pelas quais ele está sujeito no presente e ainda, as inscrições do contexto social, cultural, e individual, ao qual o mesmo está e já foi “exposto”. Concordamos com Santaella (2008a, p. 24) quando afirma que o corpo “retornou como um problema, uma interrogação em busca de respostas”. E que, considerando os desenvolvimentos tecnológicos pelos quais as sociedades vêm passando desde a Escola de Frankfurt, “aquilo que caracteriza a máquina nos fez questionar aquilo que caracteriza o humano: a matéria de que somos feitos.” (SANTAELLA, 2008a, p.25).

Todas as formas de representação do humano, e todos os processos que, desde a revolução industrial, transformaram o corpo, com próteses, colocaram, segundo a autora, aquela ideia abstrata de sujeito universal em crise. E por este tema envolver nossa subjetividade, nossa “corporeidade”, nosso “corpo” está envolvido nesta problematização. Assim, a realidade e a imagem de “clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais” (SILVA, 2000 *apud* SANTAELLA, 2008a, p.24) que se desenvolveram nas eras eletrônicas e das mídias, “nos estimulou a repensar a subjetividade humana” (SANTAELLA, 2008a, p.25).

É em busca da análise desta subjetividade e do quanto ela pode comunicar para todos ou para cada um de nós, que estamos conectando o conceito de corpo como sintoma da cultura ao conceito de corpomídia. Pois, enquanto o corpo como sintoma da cultura analisa o que há de simbólico no corpo social, o corpomídia analisa o movimento deste corpo, para compreender o que está dentro.

Portanto este diálogo pode contribuir para que analisemos tanto a nós mesmos, quanto a sociedade como um todo. Nossa hipótese é a de que quando colocamos em observação, a produção daqueles que também são um corpo individual e social, mas que estão em destaque dentro da sociedade, os artistas, somos capazes de prever os sintomas da cultura, sejam eles positivos ou negativos dentro de dada sociedade. Para tanto, segue abaixo a definição de corpomídia.

### 3.4 CORPOMÍDIA

*“O que se quer é a integração do consciente e do involuntário, o que só pode acontecer quando todo ato consciente estiver impregnado de sentimentos e cada reação involuntária for percebida conscientemente e compreendida. É esse o significado da expressão ‘estar em contato com o corpo’. É o caminho para o autocontrole.”*

*Alexander Lowen<sup>28</sup>*

Nas palavras de Santaella (2008b, p.27), “em tempos de mutação, há que ficar perto dos artistas”, pois “conforme já ocorreu em outros períodos da história, quando a realidade humana é colocada em questão, são os artistas que se lançam à frente, desbravando os novos territórios da sensibilidade e imaginação” (SANTAELLA, 2008a, p.79).

Mesmo nas artes que não têm pela própria particularidade o corpo humano como meio de expressão, o corpo se fazia e continua se fazendo presente. No mundo grego, por exemplo, “as medidas perfeitas compunham o modelo abstrato de um corpo ideal”. Já na arte religiosa, o corpo representado era uma forma de “emanação ao sagrado”. Na arte da escultura e da pintura, “especialmente no retrato”, o corpo encontrara “formas privilegiadas de registro” (SANTAELLA, 2008a, p. 63).

Entretanto, com o advento dos meios de comunicação de massa, as artes, gradativamente desconstruíram os “sistemas de codificação herdados do passado renascentista” e foram “crescentemente incorporando os dispositivos tecnológicos de comunicação como meios para sua própria produção” (SANTAELLA, 2005, p. 12). Apesar de esta observação poder, à primeira vista, “excluir” o corpo do campo focal das artes por acrescentar a tecnologia aos seus trabalhos, o que de fato acontece é um movimento contrário: como nos diz Santaella (2008a, p.72) “grande parte da arte performática em geral desgarrou-se das artes visuais, alinhando-se com o teatro, a dança e a música performáticas”.

Talvez por isso as videoinstalações que adentraram as décadas de 1980, 1990, e perduram até hoje representem uma forma de associação à dança. No ambiente artístico criado por estas obras surgem coreografias que envolvem as imagens dos corpos eletrônicos aos corpos presenciais dos observadores da instalação. A obra se torna um convite ao corpo do observador para participar de forma ativa junto às “dimensões de corporeidade com que as imagens videográficas lidam” (SANTAELLA, 2008a, p.71). E quando nos anos 1990 os artistas começaram a tematizar também as redes e os computadores em seus trabalhos, as videoinstalações tornaram-se mais complexas.

---

<sup>28</sup> Ver: AZEVEDO, 2002, p. 112.

Em *A Estética do Narcisismo*, Kraus (1976, *apud* SANTAELLA, 2008a, p. 70) já demonstrava que o vídeo, independentemente do assunto que aborda, é uma arte do corpo. Pois nele o ser humano torna-se o instrumento central a partir do momento em que é capaz de produzir efeito de *feedback*: “o corpo fica como que interposto entre duas máquinas, como abertura e fechamento de um parêntesis. O primeiro deles é a câmera; o segundo, o monitor que reprojeta a imagem do *performer* com a imediaticidade de um espelho” (SANTAELLA, 2008a, p.72). Trabalhos de autoperformance fotográfica e de vídeo performativo são outras tendências de representação do “eu-como-imagem, dos simulacros do eu”, muito comuns nos anos 1990.

Estes simulacros, no entanto, também não poderiam ser “vistos” na pintura realista? Os corpos são figurados na tela de pintura com o máximo de fidelidade e por isso não seriam também um “eu-como-imagem” do representado? Não poderiam os Iluministas, que transportavam a ideia de perfeição da Igreja para o corpo dos seres humanos estarem também “criando” simulacros? Leonardo da Vinci e Michelangelo, por exemplo, não poderiam estar também colocando em suas telas, cada qual, seu próprio “eu-como-imagem” idealizado?

Não pretendemos de maneira nenhuma a partir destas questões, postular como única nossa forma de interpretação destas obras. Apenas estamos tentando demonstrar nossa crença de que partir da concepção de que o corpo do artista, enquanto participante e exposto às transformações sócio-culturais de sua época e cultura, da mesma forma que o corpo de qualquer um de nós, não está excluído das inscrições que o ambiente pode fazer sobre ele (corpo). E desta forma, qualquer obra seria ao mesmo tempo reflexo e enunciado da cultura, pelo fato do artista lidar com a subjetividade humana. A partir desta hipótese, questões pertinentes à cultura e à concepção de mundo da sociedade a qual ele está inserido viriam à tona nas obras de cada artista. E, sendo o corpo o tema central de muitas destas obras (seja este o corpo vivo do artista, ou o corpo representado), estariam neste corpo representações, questionamentos ou convites à reflexão sobre o período em que a obra foi desenvolvida.

Por exemplo, nos anos 1990, as videoinstalações que tematizavam as redes de computadores não poderiam ser interpretadas como uma “previsão” dos problemas de pesquisa da cibercultura e da ciberarte que estão em pauta hoje? Esta conjunção de corpos e tecnologia não seria o mesmo questionamento apontado por Santaella (2008b, p. 26): “o que está acontecendo à interface ser humano-máquina?” E ainda, “o que isso está significando para as comunicações e a cultura do início do século XXI?”.

As crescentes formas de expressão que aliam a tecnologia às linguagens artísticas e a apropriação que o teatro e a dança, por exemplo, estão fazendo das mídias digitais, nos faz acreditar que este pensamento seja coerente e, portanto, convergente à paráfrase que Santaella (2008b, p.27) faz de Lacan sobre os artistas: “eles sabem sem saber que sabem”. E se o corpo passou a ser “uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e poliformismo do corpo humano” (SANTAELLA, 2008a, p. 63), não estariam *nas artes*, ou melhor, *no próprio corpo humano*, e principalmente *no corpo do artista* que se propõe a estudá-lo, e este está em destaque na sociedade, sugestões para solucionar questões sociais e culturais?

Já dizia Garcia Lorca “mede-se a cultura de um povo, pelo seu teatro”. Este pensamento evidencia a ligação entre o ambiente em que dada arte (no caso o teatro) é desenvolvida e a própria obra. Entretanto não concordamos completamente com a ideia de “medir”, pois, para nós, recai sobre comparações do tipo “melhor” ou “pior” entre culturas, concepção que, aos nossos olhos, não combina com a pós-modernidade, representada pela “desconstrução” e “ruptura das fronteiras entre as artes e as camadas da cultura: superior-erudita, inferior-popular e de massa” (SANTAELLA, 2008a, p.71).

Mas quando Santaella (2008a, p.67) defende que os artistas “conseguem dar forma a interrogações humanas que outras linguagens da cultura ainda não puderam claramente explicitar”, tornamos a apostar na ideia de que talvez o corpo performático do artista esteja, ao mesmo tempo, prevendo e refletindo a busca do ser humano por respostas a questões culturais e até mesmo sociais.

Mesmo que “os artistas trabalhem ou não com dispositivos tecnológicos, o corpo veio se tornando objeto nuclear das artes porque as mutações pelas quais ele vem passando” (SANTAELLA, 2008a, p.67), principalmente em função das crescentes simbioses com a tecnologia, “produzem inquietações que se incorporam ao imaginário cultural” (SANTAELLA, 2008a, p.67). E mesmo que os artistas insistam em afirmar que seu trabalho lida com a estética apenas, estão inscritas no corpo as marcas da cultura em que vive, e, portanto, as tematizações podem vir à tona como sintomas da cultura:

Como matéria do vivido, o corpo tornou-se foco privilegiado para a atividade constante da modificação e adaptação por meio da **troca de informação com o ambiente circundante**. Esse caráter mutável do corpo em transição perene, sistema auto-organizativo com capacidade de responder à mudança, produzindo mudança, entra em sintonia com um mundo em que os **fluxos, movimentos e conexões** se acentuam cada vez mais (SANTAELLA, 2008a, p. 66, grifo nosso).

Neste sentido, o corpo poderia ser compreendido como uma **mídia dos processos sempre em curso** como propõem Katz e Greiner em *O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação* (2004). Para as autoras, olhar o corpo envolve sempre olhar o ambiente que constitui sua materialidade. E elas destacam que “o verbo precisa estar no presente (constitui) para dar ênfase ao caráter **processual** dessas operações” (KATZ; GREINER, 2004, grifo nosso).

Para Greiner (2005, p.131) esses processos de troca de informações entre corpo e ambiente podem ser mais bem compreendidos quando começamos a analisar tudo o que “experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano” como “matéria metafórica”. A autora recorre à Lakoff e Johnson (1998, 1999 *apud* GREINER, 2005, p.131) para demonstrar que “conceitos não são apenas matéria do intelecto”. E como a comunicação está baseada no mesmo sistema de conceitos que usamos para pensar e agir, a linguagem verbal seria uma forte evidência de funcionamento deste sistema.

Entretanto, Greiner (2005, p.131) ressalta que ela não é a única. Para a autora, “a comunicação não pode ser restrita a significados. Afinal, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas” (GREINER, 2005, p.133), e sua justificativa para este argumento se encontra no domínio da experiência. Para ela,

as experiências são frutos de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional, etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de se mover, manipular objetos, comer e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. (GREINER, op.cit., p.132)

Todas estas experiências que vivenciamos no ambiente que nos circundam estão impregnadas pela cultura que, nas palavras de Santaella (2008b)<sup>29</sup>, se desenvolve num *continuum*. Assim, quando observamos que as manifestações de dança, teatro e performance - artes do corpo por excelência - passaram a conceber o corpo como uma espécie de ambiente contextual fica claro que para quem estuda estas linguagens como processos de comunicação o onde deixou de ser vinculado à ideia de lugar onde o artista se apresenta. Nestas linguagens artísticas, portanto, o onde se torna o próprio corpo, e representa, ele mesmo, um contexto. Por essa razão, inclui, além da mente, representada pelo sistema cognitivo, “mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas e experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação” (GREINER, 2005, p.130). Sendo, desta forma, o corpo o “local” onde a comunicação

---

<sup>29</sup> Esta ideia já foi comentada no primeiro capítulo deste trabalho e será um pouco mais explorada na seção “Cultura e comunicação”, que irá tratar de como o desenvolvimento dos meios de comunicação influenciou a convergência de linguagens da pós-modernidade.



acontece, e como salienta o semioticista Thomas Sebeok (1991 *apud* GREINER, op.cit., p.129) “o ‘onde’ tudo ocorre nunca é passivo”,

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada enquanto veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão construindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação” (GREINER, 2005, p.131).

Estaria no sentido do movimento, portanto, o início de todo o processo de comunicação. Como nos diz Greiner (2005), o ato de dançar “é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação”. Entretanto, compreender o corpo como palco da comunicação e da cultura, tomando seus movimentos não apenas como incorporações originais, de pensamentos originais, como proposto por Freud, Leroi-Gourhan e Susanne Langer (GREINER, 2005, p.132), só é possível “a partir de uma aliança entre os níveis de atuação neurofisiológico e fenomenológico”.

Esta convergência interteórica, portanto, seria a chave para o desenvolvimento de uma teoria da comunicação que, como apontam Katz e Greiner (2004) “não despreza a sua própria história e, portanto, não se ampara mais somente nos objetos das mídias e seus significados, mas sim, nas **intermediações**<sup>30</sup> que se constroem”. Contudo, ao invés de apenas observar os atos reflexos do ser humano, torna-se fundamental compreender e analisar a característica que nos difere das demais espécies: a capacidade de previsão (Llinás, *apud* KATZ; GREINER, 2004).

Justamente por ser o movimento a base para a comunicação no corpomídia, nosso objeto de estudo é o filme Pina, que envolve um grupo de dança-teatro, no qual podemos analisar a comunicação que acontece por meio do movimento do corpomídia. O próximo capítulo, portanto, será desenvolvido com base nos conceitos apresentados até agora neste trabalho, com acréscimo de autores que confirmem algumas de nossas afirmações sobre a história da arte e sobre o método de trabalho de Pina Bausch.

---

<sup>30</sup> Ideia esta que pode ser relacionada com a proposta de estudo da Intermedialidade, demonstrada no primeiro capítulo deste trabalho.

#### **4 A INTERMIDIALIDADE DO FILME PINA E O CORPOMÍDIA DA DANÇA-TEATRO**

Neste capítulo, vamos refletir sobre como o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch pode potencializar o corpomídia, a partir de uma breve contextualização do surgimento da dança-teatro e, principalmente, da análise intermediática do filme documental, *Pina* (2011, Berlim), do diretor alemão Wim Wenders.

Reconhecemos, no entanto, que ao serem transpostas para o cinema, ou para qualquer mídia as peças de Pina Bausch pertencentes a dança-teatro sofrem alterações. Como nosso estudo sobre o trabalho da coreógrafa foi feito a partir de outras mídias, nosso conhecimento acerca do assunto está repleto de subjetividades. Utilizamos livros e artigos que descrevem e analisam a metodologia de criação de Bausch e deixam registros subjetivos, mas sem o aparato da tecnologia, sobre as peças criadas pela coreógrafa. Este material contribuiu para que tivéssemos uma descrição do processo criativo desenvolvido por Pina e da forma com que suas peças se apresentavam no palco.

O filme de Wenders foi nossa visualização dessas peças. Por registrar os espetáculos, o filme foi nosso objeto principal de estudo para análise de como o corpomídia e o sintoma da cultura, que julgamos aparecer no trabalho de Pina, podem ser potencializados tanto pela metodologia do trabalho de Pina, quanto pela câmera, que modifica a dança-teatro. Assim, reconhecemos que a transposição do trabalho da coreógrafa para o cinema o torna também repleto de subjetividades. Da mesma forma, que a reflexão feita por todos os autores que escreveram sobre Pina o é.

É preciso ressaltar, no entanto, que o filme-documentário, em alguns meios intelectuais, já foi considerado um registro imparcial da realidade. Como afirma Arlindo Machado,

[...] o documentário se baseia num pressuposto essencial, que é a sua marca distintiva, sua ideologia, o seu axioma: a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma de traços, marcas, ou qualquer sorte de registros de informações luminosas supostamente tomadas da própria natureza. Essa crença num princípio “indicial” que constituiria toda imagem de natureza fotográfica (incluindo aí as imagens cinematográficas e videográficas) é o traço caracterizador do documentário, aquilo que o distingue dos outros formatos ou gêneros audiovisuais [...] (MACHADO, 2003, p. 4).

Entretanto, esta crença está baseada na ideia de que o mundo concreto, material, que é chamado de “real”, é, por si só, um discurso pronto. Para ele, hoje, essa não interferência do diretor no filme é inconcebível, a partir do momento que temos o conhecimento de que a câmera, também não é um aparato tecnológico imparcial. A

construção da mesma, o tipo de lente que possui, o recorte que possibilita fazer pelos enquadramentos são todos determinados a partir de uma visão de mundo. Seja daquele que construiu a câmera seja daquele que a utiliza. Assim sendo, para Arlindo, o documentário “começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão” (MACHADO, 2003, p. 6).

E justamente a partir dessa concepção, que para Arlindo Machado (2003) caracterizaria o filme-ensaio, é que vamos observar os registros do filme-documentário Pina. Os recortes de espaço escolhidos pelo quadro da câmera, somados a profundidade de campo, à música, aos sons ambientes, a própria tecnologia, os cenários escolhidos e toda a montagem que criam a narrativa do filme Pina, representam, para nós, essa construção de uma visão densa e complexa do trabalho de Pina Bausch. O caráter documental do filme de Wenders aparece, então, no momento que ele põe sua subjetividade e seu conhecimento enquanto diretor à mercê da obra da coreógrafa. Ele escolhe um discurso invisível, ou seja, um discurso no qual a mídia cinematográfica quase não aparece, para que fique em destaque o corpo de bailarinos de Wuppertal e, portanto, a dança teatro de Pina Bausch.

Este discurso, porém, não deixa de representar uma leitura da obra da artista. Pina Bausch fazia a colagem, a edição de todo o material coreográfico que seus bailarinos lhe ofereciam, e assim imprimia sua marca pessoal em seus trabalhos. E seu palco era o próprio palco do teatro. Wim Wenders ao dirigir o filme, faz a mesma coisa: ao propor um direcionamento para o filme, imprime sua visão pessoal. E tem como palco para sua obra o cinema. Desta maneira o filme está impregnado da subjetividade de Wenders e também dos bailarinos, que participaram ativamente da concepção da obra.

Por essa razão, consideramos o trabalho de Wenders ao mesmo tempo um recorte e uma visão, construída a partir de várias (bailarinos e Wenders), do trabalho de Pina Bausch. E, portanto, o documentário de Wenders será, para este trabalho, observado como um filme-ensaio por representar o discurso sensível sobre o mundo de que fala Arlindo Machado (2003). Neste caso, o mundo exposto é o mundo da dança-teatro de Pina Bausch, que já possui um discurso construído. E assim, pela ligação tanto dos bailarinos quanto de Wenders com a coreógrafa alemã, sob nosso olhar, eles fazem poesia com a obra da artista. Concatenando, portanto, o olhar particular de todos e de cada um sobre o trabalho e a própria Pina Bausch.

A partir de nossas leituras em conjunção com a observação do trabalho de Wenders, analisaremos a intermedialidade presente no filme. E, além disso, pretendemos identificar o corpo como sintoma da cultura no corpomídia que, aos nossos olhos, aparece na

dança-teatro de Bausch. Vamos observar como o método utilizado pela coreógrafa (que tivemos acesso pelos registros nos livros e artigos), para criação de suas peças, contribui para a comunicação no movimento do corpomídia e ainda, como estes corpos que aparecem no filme podem ser potencializados pela narrativa que a própria mídia cinematográfica é capaz de criar. Vale lembrar, que esta interpretação será feita também a partir de nossas subjetividades. Portanto, quaisquer sugestões que se seguem são apenas algumas das infinitas interpretações que cada uma dessas obras pode suscitar.

#### 4.1 O CORPOMÍDIA NA DANÇA-TEATRO

O corpomídia representa o palco de onde a comunicação acontece, e através do movimento teríamos uma nova possibilidade de codificação de mensagens. A dança-teatro, que surgiu logo depois da consagração da dança moderna, desenvolvida na Europa no início do século XIX, tem também fortes influências do movimento em sua linguagem expressiva. Entretanto, a dança-teatro, além de ser caracterizada pela movimentação do corpo como linguagem expressiva, tem também a crítica social (assim como a dança moderna) como uma de suas particularidades. Neste sentido, não podemos deixar de olhar para o cenário em que esta mídia se desenvolveu.

A dança moderna surgiu na Europa, num período em que o ser humano estava conhecendo as transformações sociais advindas das tecnologias da primeira Revolução Industrial, que trouxe a forte mecanização do trabalho e da vida (SILVEIRA, 2009). E, se o corpo do artista para este trabalho está sendo considerado como um sintoma da cultura, não apenas no sentido de reflexão, mas também de enunciação, torna-se importante compreender o contexto cultural em que este está inserido. Entre os artistas da dança, a mecanicidade do corpo (se considerarmos a técnica rigorosa do ballet clássico) já vinha sido questionada desde o século anterior.

Consideramos também que os artistas que se propõem a trabalhar com o corpo são capazes de “ouvir” as necessidades do mesmo. Neste sentido, as necessidades individuais não seriam as únicas a tentar “falar” pelo corpo. Até porque, o artista é antes de tudo um indivíduo inserido num contexto social e cultural, que inscreve em nosso corpo. Se o corpomídia é uma mídia em si mesma, ele troca informações com o ambiente o tempo todo. Assim, na comunicação que acontece pelo movimento haveria sempre um pouco da memória do corpo, que transmite tanto algo que nele foi inscrito, quanto um pouco de informação presente, trocada no momento da movimentação. Mais uma vez, ressaltamos que essa informação não é

codificada. A simples busca por novos movimentos, e por novas formas de compreender esse corpo representaria, portanto, uma busca pela compreensão de nosso entorno e da nossa própria existência.

Desde o século XVIII, o virtuosismo do ballet clássico vinha sendo questionado pelo bailarino, coreógrafo e teórico da dança, Jean-Georges Noverre<sup>31</sup>. Entretanto, ele buscava a transgressão das regras do ballet clássico, sem deixar de apreendê-las. Esta concepção trazia um olhar apaixonado para a técnica, no qual o artista deveria saber utilizar todos os seus conhecimentos para deixar a paixão “falar” no momento da criação, de forma que, ao desenvolver um gesto, este de fato, exteriorizasse um sentimento. Em uma análise contextual, isto poderia refletir ao mesmo tempo uma busca por liberdade (transgressão das regras), mas ainda uma amarra ao pensamento vigente naquela época, do individualismo que caracterizava o Renascimento.

Esta busca pela liberdade criativa, característica também da dança moderna, ainda não está em consonância com aquilo que mais distingue esta linguagem artística do ballet clássico: a tentativa dos artistas de buscar as conexões do homem com seu próprio corpo e deste corpo com o mundo novamente. O sentimento de dissociação da sociedade, inerente a estes artistas da Europa do final do século XIX e início do século XX, refletia o momento pelo qual a sociedade passava: as transformações advindas da crescente industrialização e mecanização do trabalho e da vida (SILVEIRA, 2009, p.1-3).

Os cubistas entraram em conflito com os ideais do Renascentismo, de que o mundo advinha de um olhar único, de perfeição, e a partir de suas telas com vários recortes, trouxeram a ideia de que o mundo é também feito de diferentes ângulos de visão, e nós somos os responsáveis pela concepção de mundo vigente. Da mesma forma a Teoria da Relatividade de Einstein demonstrava a relatividade do espaço e do tempo, irrompendo com os ideais de unicidade advindos do século anterior. Assim sendo, a dança moderna, ao valorizar, ao mesmo tempo, uma conexão da arte com seu contexto histórico, a liberdade e a criatividade expressiva do corpo, refletia, por meio da experimentação como metodologia de pesquisa, o período histórico que a gerou: um mundo governado por máquinas, no qual o ser humano passou a buscar novas formas de se relacionar consigo mesmo e com a sociedade (SILVEIRA, 2009).

---

<sup>31</sup> Jean-Georges Noverre (1727-1810) artista que dividiu o balé em dois princípios fundamentais: balé de ação e a pantomima. Nesta concepção o balé deveria conter ideias dramáticas (pantomima) para o desenvolvimento dos passos e da coreografia (ação), a fim de, durante o espetáculo, o artista não direcionar-se apenas aos olhos, mas à alma do espectador (AZEVEDO, 2002, p.52).

O primeiro artista a analisar os gestos e as expressões humanas para entender o corpo como um meio de expressão e comunicação foi François Delsarte<sup>32</sup>, e por essa razão ele é considerado o precursor da dança moderna. Para Delsarte, a intensidade do sentimento comandaria a intensidade do gesto. Assim sendo, nenhum movimento poderia ser apresentado sem significado. Ele cria exercícios que alternam contração e relaxamento muscular para liberação da emotividade, os quais evidenciaram a questão da expressividade para a dança e colocaram o torso do corpo como força motriz para o movimento (AZEVEDO, 2002, p.51-51; SILVEIRA, 2009, p.3-4).

Os princípios de coordenação, lateralidade, inteireza e tranquilidade, que hoje fazem parte da dança moderna, surgiram a partir de exercícios de passos ritmados propostos por Émile Jaques-Dalcroze<sup>33</sup>. Criador da Ginástica Rítmica, o artista estudava o surgimento do movimento a partir do sentido musical, que segundo ele, atravessa todo o corpo. Assim sendo, o artista deveria perceber o ritmo da música no corpo e externa-lo por meio de movimentos. (SILVEIRA, 2009; AZEVEDO, 2002)

Entretanto, foi a conjunção das propostas destes dois autores feita por Rudolph Laban<sup>34</sup>, bailarino, pesquisador, professor e coreógrafo, que influenciou todas as demais linhas de pesquisa em dança moderna. Laban, em busca de uma nova forma expressiva para a dança, era adepto da filosofia multidisciplinar dos artistas do início do século XX. Para criar a Análise Laban de Movimento (LMA – abreviação reconhecida em âmbito mundial), o pesquisador estudou o sistema de movimentos gestuais desenvolvido por Delsarte e investigou, como Dalcroze, os ritmos naturais do corpo. Entretanto, o movimento para Laban, não era dependente da música como para Dalcroze. Ao contrário, o movimento nasceria com a finalidade de satisfazer necessidades humanas (SILVEIRA, 2009, p.5-7; AZEVEDO, 2002, p.63-64).

---

<sup>32</sup> François Delsarte (1811-1871) foi ator e professor e consagrou a vida a descobrir como o corpo humano pode traduzir estados interiores. A distinção proposta por ele, sobre as três formas básicas de movimento (oposição, paralelismo e sucessão) aparecem até hoje no mundo todo, em exercícios da dança moderna. O artista chegou a essas conclusões por meio da observação de pessoas nas mais diversas situações. Observou a si próprio, loucos em asilos e até pessoas que estavam à beira da morte em hospitais. Ele chegou a desenvolver um estudo minucioso do corpo, em suas principais posições expressivas, e a detalhar estudos das mãos, ombros e sobranceiras. (AZEVEDO, 2002, p.53-55; SILVEIRA, 2009, p.4)

<sup>33</sup> Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi professor de música do Conservatório de Genebra e pianista. Criador da Ginástica Rítmica ou Euritmia. Fundou a London School of Dalcroze Eurhythmics em 1913. (AZEVEDO, 2002, p. 56-57)

<sup>34</sup> Rudolph Von Laban (1879-1958) foi, além, de bailarino, professor, pesquisador e coreógrafo, diretor da Ópera Estadual de Berlim. Nascido em Bratislava, na época pertencente à Hungria, o artista fixa-se durante a Primeira Guerra Mundial na Suíça e abre a escola de Arte do Movimento. Durante a Segunda Guerra Mundial Laban parte para a Inglaterra, onde funda o Modern Educational Dance. Lá desenvolve a Dança Coral e publica as seguintes obras, que são referências no mundo da dança até hoje: *Effort* (1947) *Modern Educational Dance* (1948) *The Mastery of Movement on the Stage* (1950) *Principles of Dance and Movement Notation* (1954) (AZEVEDO, 2002, p.63-64).

Assim sendo, o movimento humano passa a ser compreendido a partir da proposta de que, seja na arte, no trabalho ou na vida cotidiana, sua base constitutiva é sempre formada pelos mesmos elementos. Apesar dos elementos serem os mesmos, os significados das ações poderiam se apresentar diferentes, dependendo do contexto no qual cada movimento fosse desenvolvido (SILVEIRA, 2009; AZEVEDO, 2002).

Os processos da LMA são estudados pela Corêutica e pela Eukinéctica. A primeira é definida como o estudo da organização espacial dos movimentos. O corpo é o espaço da Corêutica, e ele é definido pela cinesfera, a esfera ao redor do corpo, limitada pelos movimentos mais amplos dos braços e das pernas, sem que haja deslocamento do indivíduo. Esta forma de pesquisa é uma ferramenta para a composição e para o significado dos movimentos. Assim, sua prática permite desenvolvimento de coordenação e sensibilidade por meio da consciência do caminho do movimento e do foco no espaço. E a relação entre as emoções humanas e a direção das movimentações físicas espontâneas seria inseparável na Corêutica (SILVEIRA, 2009; AZEVEDO, 2002).

Já a Eukinéctica define categorias de tempo, espaço, peso e fluência, que caracterizam o esforço (entendido como o impulso interior que origina os movimentos). Essas categorias podem ser aplicadas a qualquer tipo de movimento. Assim, o sistema Laban poderia ser utilizado tanto no movimento corporal, como na leitura dramática de textos. Isto porque, a intensidade e os ritmos que são escolhidos numa leitura, por exemplo, influenciam na expressividade corporal do ator, tanto em relação a si mesmo enquanto personagem, quanto em relação aos outros ou aos objetos. E, portanto, na LMA o artista é livre para improvisar, até adquirir consciência do próprio corpo.

Assim, a conjunção dos conhecimentos da Corêutica e da Eukinéctica daria ao intérprete condições para reconhecer os esforços desenvolvidos pelo corpo, e desta forma, administrá-los com o intuito de liberar a emotividade desejada. Através da modificação do peso, do espaço, do tempo ou da fluência do movimento, combinada com a forma adquirida na cinesfera, o artista atingiria a expressão dramática. Começa-se então a fazer o artista pensar por meio de movimentos, e não mais apenas por meio de palavras (SILVEIRA, 2009; AZEVEDO, 2002, p.66-67).

Desta forma, acreditamos que principalmente em Laban, o conceito de corpomídia se aplica. Como já foi demonstrado neste trabalho, o corpomídia apresenta novas possibilidades de comunicação, sem que necessariamente a mensagem desta comunicação seja imediatamente codificada. Essa ausência momentânea de códigos, por sua vez, instiga novas maneiras de pensar, para podermos criar novos códigos para a mensagem que se

apresenta a nós, nesta forma distinta. E esta experimentação desenvolvida pela dança moderna se assemelha a este buscar por códigos, entretanto, para nós, essa pesquisa se torna mais interessante quando utilizada com um objetivo social, característica que será encontrada nos trabalhos de Pina Bausch.

Mas, antes de Bausch, este tipo de apresentação de dança com críticas sociais surge com Kurt Jooss, um dos alunos de Laban. Em 1920, Laban criou o grupo chamado Tanzbühne Laban, no qual Kurt Jooss<sup>35</sup> tornou-se assistente do professor e foi nomeado o responsável pelo grupo. Depois de alguns anos, Jooss sentiu a necessidade de desenvolver seu próprio trabalho e deixou a companhia. A partir de 1924, ele foi nomeado diretor da companhia de dança de Münster. Em 1926, Jooss, acompanhado de seu amigo, também bailarino e ex-aluno de Laban, Sigurd Leeder, foi estudar dança clássica em Paris com o objetivo de aumentar seus conhecimentos em dança (SILVEIRA, 2009).

Em 1927, o coreógrafo, Kurt Jooss, juntamente com o diretor de ópera Rudolf Schulz-Dornburg e o designer Hein Heckroth fundou a Folkwang Hochschule<sup>36</sup> na cidade de Essen. Naquela época, o departamento de dança era dirigido por Jooss, tendo como seu assistente, seu amigo Leeder. Os dois garantiam um currículo que dava continuidade ao estudo do movimento de Laban. E assim, a escola de dança de Folkwang durante muito tempo teve influência da estética e do pensamento da dança moderna desenvolvida por Laban e da dança-teatro de Jooss.

Tanto a Corêutica, quanto a Eukinética foram fundamentais para a construção da dança-teatro de Jooss e Leeder. Juntos, os dois instituíram um programa em que valores individuais eram estimulados e acreditavam que as danças clássica e moderna eram importantes para o bailarino. Foi dentro deste contexto e dentro de uma nova filosofia para o desenvolvimento da dança que a dança-teatro foi surgindo até se estabelecer como um novo gênero da dança ou mesmo como uma nova mídia.

---

<sup>35</sup> Kurt Joos (1901-1979) estudava música na Stuttgart Academy of Music e estudava para ser cantor. Mas seu encontro com Laban o introduziu no mundo da dança. Tornou-se um dos mais destacados alunos de Laban e, posteriormente criou seu próprio trabalho, oficializando o surgimento da dança-teatro (SILVEIRA, 2009).

<sup>36</sup> Atualmente com o nome de The Folkwang University of the Arts, a Universidade de Artes possui campus nas cidades de Essen, Duisburg, Bochum e Dortmund, todos na Alemanha. E dentro do território Alemão, “Folkwang” tem sido quase que um sobrenome da cultura desde a fundação da Universidade em 1927. Por mais de 80 anos, a Universidade mantém uma pluralidade de formas artísticas e disciplinas reunidas todas sob o mesmo teto. Assim, este centro de treinamento artístico possui cursos de música, teatro, dança, design e estudos acadêmicos e mantém a interconectividade entre as artes, valoriza o ensino e a produção interdisciplinar. No entanto, o prédio barroco sede da Universidade em Essen, no entanto, existe muito antes de sua fundação, foi construído entre 1750 e 1800 (Disponível em: < <http://www.folkwang-uni.de/en/home/hochschule/about-folkwang/>>, <http://www.folkwang-uni.de/en/home/hochschule/about-folkwang/history/>>, tradução nossa).



O termo dança-teatro foi provavelmente usado pela primeira vez por Laban, mas foi com Kurt Jooss, em busca de uma nova terminologia para seus trabalhos, que ele foi utilizado mais frequentemente e de maneira mais consistente. Torna-se importante aqui reconhecer que as bases para o desenvolvimento da dança-teatro de Kurt Jooss foram o pensamento de Rudolf Von Laban sobre o movimento e as contribuições oferecidas pela dança clássica.

Em 1932, a coreografia *A Mesa Verde*, de Jooss foi considerada uma das primeiras apresentações em que, fora do teatro, ou do drama falado, o tema da guerra foi posto em cena de forma crítica. E este trabalho reflete a característica marcante do artista, que era envolvido não somente dessa maneira, mas como ser humano no contexto em que vivia. A Europa daquela época passava pelo momento do pós-guerra e pelo começo do Nazismo na Alemanha. Portanto, os temas de solidão, dos traumas pós-guerra, a própria guerra, a ditadura nazista eram recorrentes no trabalho de Jooss.

Características marcantes em suas coreografias dramáticas eram a simplicidade das roupas com que os bailarinos/intérpretes apareciam no palco, a movimentação constante, a colagem e a simultaneidade de ações no palco. Todos estes mecanismos aparecem ainda com mais força no trabalho desenvolvido pela coreógrafa alemã, Pina Bausch, uma das mais destacadas alunas de Jooss em Folkwang.

#### 4.2 A DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

A observação, a liberdade e a independência foram fatores importantes na vida de Philippine (Pina) Bausch<sup>37</sup> desde a infância. Seus pais eram proprietários de restaurante na cidade de Solingen, na Alemanha, onde ao lado havia um pequeno café, cujas memórias lhe serviram de inspiração para a peça *Café Muller*, de 1978<sup>38</sup>. A menina passava boa parte de seu tempo a observar as pessoas que frequentavam o estabelecimento dos pais. Naquela época, Bausch fazia isso talvez instintivamente, mas mais tarde, a própria artista afirma que o lugar onde o ser humano vive é de fundamental importância para compreender o desenvolvimento de sua personalidade.

A independência começa aparecer aos 15 anos de idade, quando Pina muda-se para Essen sozinha com o intuito de estudar dança na *Folkwang Hochschule*. A escola

---

<sup>37</sup> Philippine (Pina) Bausch nasceu no dia 27 de julho de 1940, em Solingen (Alemanha) e morreu logo após o diagnóstico de um câncer em 30 de julho de 2009. Fixou-se em Wuppertal, onde montou um grupo com 24 bailarinos e desenvolveu seu método de dança-teatro.

<sup>38</sup> Disponível em: <<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=600>>

proporcionava contato com as mais variadas artes: teatro, música, pintura. E, se para ela o contexto em que uma pessoa vive faz parte da construção de sua personalidade, o pluralismo artístico que a vivência da escola proporcionava, foi determinante para que seu trabalho se desenvolvesse, mais tarde, através da colagem de diferentes mídias.

O magnífico daquela escola, ao lado de meus iminentes professores Kurt Jooss, Hanz Zullig, Jean Cebron e outros, era que havia tantas coisas a aprender, e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante era que, na época, todas as seções ainda se achavam sob o mesmo teto: música, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um componente bem importante do meu trabalho (BAUSCH *apud* SILVEIRA, 2009, p. 17).

Esta declaração demonstra como o contexto influenciou seu trabalho. Partindo deste preceito, vale lembrar que em 1959, Pina Bausch foi estudar na Julliard School em Nova Iorque, por meio de uma bolsa de estudos do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico. Justamente na época que Bausch ficou nos EUA, estavam surgindo os *happenings*, o *Living Theater* e a dança pós-moderna americana. Assim, aos 20 anos a artista tinha uma variedade enorme de fontes para alimentar sua criatividade, envolvendo tanto a dança moderna americana, quanto a dança moderna alemã.

Convidada por Joos, Bausch retorna a Alemanha para fazer parte do elenco da *Folkwang*. Sete anos depois ela assume a direção da companhia, devido à aposentadoria de seu mestre, fato que lhe rendeu prêmios e prestígio no mundo da dança. Pina participou de turnês internacionais e recebeu uma série de prêmios. E, por conta do seu sucesso, em 1973, o diretor da Ópera de Wuppertal (um teatro público), Arno Wustenhofer a convida para dirigir o corpo de bailarinos da casa.

É em Wuppertal que Pina irá desenvolver toda uma metodologia de trabalho diferenciada. Tudo porque a coreógrafa se deparou com um grupo de bailarinos e com um público habituado com peças de Ballet Clássico. Estas seguem um padrão, e durante as montagens preconizam o treinamento corporal do bailarino por meio do rigor da técnica. Entretanto, este tipo de trabalho, como já havia sido constatado por outros pensadores da dança contemporânea não permitia que o intérprete se mostrasse no palco.

Bausch, por sua vez, buscava a retratação e a descrição de pessoas comuns em seus trabalhos. E isto exigia do bailarino, não um corpo que se encaixasse em padrões estéticos, mas ser um ser humano com experiências que pudessem trazer vida como preenchimento ao trabalho de Bausch. Assim, os bailarinos/intérpretes eram co-autores das

peças desenvolvidas pela coreógrafa alemã. Estas características de seu trabalho tinham fortes influências de Laban, que desenvolveu a Eukinéctica e a Corêutica; de Kurt Jooss, seu mestre, que contribuiu decisivamente para a exposição do intérprete enquanto ser humano no palco. E, provavelmente, do Teatro Épico de Bertolt Brecht, que assim como Bausch, estimulava o exercício crítico no ser humano, por meio de gestos (seja do corpo, seja dos demais componentes da cena), que causassem estranhamento no espectador para que este fosse capaz de produzir atitudes transformadoras para si e para a sociedade (TRAVI, 2012).

Assim, a formação plural da coreógrafa somada aos recursos cênicos propostos (teatralização e literalização da cena, por meio do uso de cartazes, microfones, vozes gravadas, e ainda, uso de materiais orgânicos e o distanciamento do ator em relação aos personagens) fez com que vários integrantes da companhia quisessem abandonar o grupo logo nas primeiras montagens propostas por Pina. E o público, da mesma forma, reagia negativamente: muitas pessoas se levantavam durante as apresentações e deixavam o teatro.

Pela primeira vez então, a coreógrafa sentiu medo dos bailarinos e resolveu abandonar tudo. Entretanto, foi no estúdio de Jan Minarik (bailarino com quem Pina trabalhou até 2001) junto aos poucos bailarinos que estavam de acordo com sua proposta de construção de espetáculos, que os testes de uma nova forma de trabalho, conhecida hoje como o consagrado método bauschiano de dança-teatro, começaram a se esboçar.

O espetáculo *Barba Azul* é considerado o “divisor de águas” do trabalho de Pina. Neste espetáculo, estreado em 1977, a coreógrafa começa a esboçar seu processo criativo, caracterizado pelo desenvolvimento de questionamentos nos quais os bailarinos precisam recorrer à própria memória. Este processo faz com que o artista se mostre enquanto ser humano para a coreógrafa: expondo seus medos, suas inseguranças, fantasias, as antigas feridas, e ainda, lembrando a infância e uma série de acontecimentos da vida cotidiana.

Esse questionar coloca Pina Bausch quase que na mesma posição de um psicanalista: que recolhe as informações coletadas através do diálogo com e observação do paciente, para posteriormente desenvolver uma análise. Entretanto, a diferença crucial está no fato de que Pina tinha como finalidade fazer arte com todo este material humano. E talvez, o seu processo de fato desencadeasse uma prática terapêutica a quem dele participava (TRAVI, 2012).

Mas as questões de Bausch buscavam nas particularidades de cada ser humano de sua companhia, algo que fosse capaz de dialogar com todos eles e com os outros (público). Assim, os questionamentos podiam fazer referência a experiências da memória, mas também, da mitologia, da religião, do mundo da dança, dos sentidos, etc. E a forma com que os

bailarinos deveriam respondê-los podia variar entre a palavra, o gesto, a ação, o movimento, uma expressão facial... (TRAVI, 2012)

Bausch começava com um tema específico. Porém, o processo e o desdobramento que este tema teria ao longo de seus diálogos constitutivos de palavras e expressões, não podiam ser previsíveis. Assim, ao acionar a vida privada do bailarino, Pina encontrava fragmentos de ações, gestos, pensamentos, para serem reunidos em um todo coreográfico. Para tanto, a criatividade, a sensibilidade e, principalmente, a personalidade do bailarino se sobrepujam a qualquer tipo de padrão estético imposto pela técnica clássica.

O artista questionado por Bausch entrava num constante processo de observação de si mesmo, que envolve a revisitação de espaços sentimentais do passado. Este trabalho, que comparamos a uma terapia, poderia ser uma forma de potencializar o corpomídia. Isto porque, o movimento surge a partir de um determinado assunto específico, e, portanto, ele representa respostas à questão apresentada (respostas estas, não necessariamente codificadas).

Em grande parte dos trabalhos da artista é possível observar a liberdade de pesquisa, a importância de um desenho no todo espacial, que talvez seja influencia de sua formação em *Folkwang* e o ritmo obsessivo de gestos ao mesmo tempo automáticos e impregnados de sentido. Além disso, é o uso criterioso do universo pessoal do artista que traz nas obras de Bausch uma densidade artística “crua”, que mostra as contradições do ser humano (AZEVEDO, 2002).

Assim, o bailarino impregnado de experiências individuais evoca sentimentos e expressões inscritos no corpo e referentes ao contexto cultural, social e particular específico no qual está inserido. E, se o corpo é o sintoma da cultura (é influenciado pelo contexto que o cerca e é cheio de pulsões nem sempre conscientes) e o movimento representa uma pesquisa por recodificações de mensagens para que a comunicação aconteça, o método de Bausch cria um ambiente propício ao estudo do corpomídia. E suas peças<sup>39</sup> tornam-se o resultado visual e experimental desta busca por linguagens.

Ao escolher a composição cênica, definindo o que será apresentado através dos figurinos, da trilha sonora, dos cenários, da ordem desta apresentação e, principalmente, das repetições que acontecerão durante a encenação Pina Bausch delimita o contexto e a “mensagem” que quer passar. Assim, talvez a variedade de corpos e nacionalidades de seus

---

<sup>39</sup> É preciso ressaltar que selecionamos os trabalhos de Pina por estar registrado no documentário de Wim Wenders. Entretanto, ambos o corpomídia e o corpo enquanto sintoma da cultura são conceitos que para nós podem ser analisados e observados a cargo de teste numa infinidade de trabalhos artísticos na história. Entretanto, acreditamos que o método de Bausch é uma forma (mas não a única) de potencializar a comunicação expressa pelo corpomídia.

bailarinos demonstrasse a sensibilidade da coreografa em captar a essência humana, por detrás de todas aquelas particularidades distintas.

Para tanto, as obras de Pina, de uma maneira geral, apresentam-se como colagens de processos de recordação dos bailarinos e repetição dos movimentos, gestos, expressões ou mesmo palavras advindas destas recordações. E tudo é concatenado de forma a trazer um questionamento para o receptor. O público, portanto, torna-se também participativo, a partir do momento que as composições de Bausch podem ser preenchidas pelas próprias individualidades de cada espectador que, de alguma forma, também estavam representadas no palco.

É preciso ressaltar que as repetições são uma característica chave do trabalho de Bausch. E, elas aparecem no processo de criação (quando os bailarinos ao reviverem de suas histórias repetem experiências passadas, atualizando-as), no próprio método bauschiano (quando se repetem os materiais de cada singularidade para a construção de uma estética), como recurso cênico (cenas se repetem durante o espetáculo, iguais ou modificadas, mas retomando um momento anterior) e na escolha dos temas apresentados em suas obras (sempre relacionadas ao amor, às relações humanas, à infância, a relação masculino-feminino) (TRAVI, 2012).

Assim, suas obras envolvem passado, presente e futuro, situando-se num entre-lugar temporal que é potencializado pelo fato de existir também numa zona de indefinição: a dança-teatro de Pina Bausch não é uma arte preocupada em ser teatro ou ser dança (TRAVI, 2012). É algo que está entre os dois, sem deixar de ser um ou outro. E este entre, nos remete a intermedialidade, que é o local, o ponto onde se relacionam as diferentes mídias.

Vale lembrar também que, as montagens de Pina Bausch além de estarem impregnadas de elementos da dança e do teatro (duas mídias) simultaneamente, concatenavam ainda a mídia verbal (palavras soltas ao acaso, somadas ao uso de microfones) e a mídia sonora (as músicas da composição). E por se basear na colagem, como forma de constituição das montagens é que no trabalho da coreógrafa poderemos encontrar diferentes formas de intermedialidade, que serão analisadas neste trabalho, através do filme documentário de Wim Wenders.

#### 4.3 O FILME PINA

*“Dance, dance, dance, otherwise, we are lost”  
Pina Bausch*

Com pré-estreia mundial em 2011, no festival de Berlim, o filme-documentário foi dirigido pelo diretor alemão Wim Wenders. Desenvolvido com a tecnologia da estereoscopia, a mídia 3D, o filme foi indicado ao Oscar da categoria em 2012. A proposta inicial do projeto era que o filme-documentário acompanhasse ensaios e montagens de peças da companhia Thanztheater Wuppertal durante uma excursão. Entretanto, com a morte repentina da diretora e coreógrafa do grupo, Pina Bausch, em 2009, a proposta do filme precisou ser alterada, e Wim Wenders, amigo de Pina e diretor do filme resolveu fazer uma homenagem à coreógrafa, junto aos bailarinos de Wuppertal.

Desde que conheceu o trabalho de Bausch em 1968, Wenders tinha o desejo de fazer um filme com ela. Entretanto, a coreógrafa demorou a aceitar a ideia. E quando Bausch concordou em fazer o filme, o próprio diretor não sabia como fazê-lo. Durante muitos anos o diretor alemão tentou encontrar dentro da linguagem cinematográfica, uma forma registrar as peças de Pina sem danificá-las<sup>40</sup>.

Tudo porque Wenders encontrava uma incompatibilidade midiática entre a dança e o cinema. Nas palavras do diretor, “it seemed to me that there was an invisible wall between what Pina put on stage, her very physical, intoxicating, contagious, joyful, sometimes painful, personal work, and what my cameras could capture”<sup>41</sup>. E de fato, de acordo com Wenders, ao assistir filmes de dança, ele enxergava essa parede.

A própria Pina Bausch fez incursões na linguagem cinematográfica. Em *O Lamento da Imperatriz* (1990), a coreógrafa dirigiu o filme e percebeu como sua encenação dramática fora alterada na tela do cinema. Ela mesma não gostara dos resultados, e da mesma forma, durante anos Wenders continuava sem saber qual resposta oferecer para Pina.

Em 2007, ele foi surpreendido pela tecnologia no Festival de Berlim, com o filme “U2 em 3D”. Imediatamente após assistir ao filme, Wenders decide e comunica a Pina, que a mídia 3D seria a mais apropriada para colocar em foco os bailarinos de Wuppertal. Entretanto, os primeiros testes com a mídia eram motivo de vergonha para o diretor.

Tudo porque, em 2007, o 3D era ainda mídia nova, e as formas de explorá-la ainda estavam limitadas aos filmes de animação. Filmar ações de dança, ainda não havia sido testado, e quando Wenders tentou fazê-lo o corpo ficava desfigurado. François Garnier<sup>42</sup> foi

---

<sup>40</sup> Disponível em: <http://www.wim-wenders.com/archives/2011-06-Toronto-Keynote-Speech/toronto-keynote-speech.htm> [tradução nossa]

<sup>41</sup> Disponível em: <http://www.wim-wenders.com/archives/2011-06-Toronto-Keynote-Speech/toronto-keynote-speech.htm> [tradução nossa]

<sup>42</sup> No artigo, Wenders explica que ele era seu vizinho e estava trabalhando em sua tese de doutorado em pesquisas sobre o 3D. Juntos os dois foram a França, e graças à François, Wenders teve a oportunidade de conhecer Alain Derobe que praticamente desenvolveu toda a aparelhagem utilizada para filmagem em 3D.

quem trouxe as respostas para Wenders e possibilitou seu encontro com Alain Derobe, o especialista em 3D, que tinha praticamente desenvolvido todas as ferramentas para realização da mídia na época.

Passaram-se dois anos (de 2007 a 2009) até que Wenders conseguisse dominar a mídia da maneira que queria introduzir no filme. Pina e Alain se conheceram e a coreógrafa ficou mais confiante em relação ao 3D. Em 2009, no final do mês de junho, Wenders marcou uma série de testes que seriam feitos no próprio Wuppertal Thanzteater com os bailarinos, e onde seria instalada uma grande tela para que Pina pudesse ver, por ela mesma, a nova tecnologia. Toda a aparelhagem foi preparada e estava tudo marcado. Mas o inimaginável aconteceu: Pina morrera na noite anterior a chegada de Wenders e sua equipe à Wuppertal. O susto deixou todos paralisados.

Pina e Wenders pretendiam desenvolver o filme juntos. E por isso, Wenders não conseguia desenvolver o projeto, sentia-se culpado, por ter deixado passar tanto tempo para filmar. Mais algumas semanas se passaram até que o projeto fosse retomado. Por insistência dos bailarinos, a proposta inicial foi reestruturada e o documentário deixou de ser apenas um registro do trabalho de Pina Bausch, para se tornar ao mesmo tempo uma homenagem a ela e um recorte de algumas das peças da coreógrafa.

A coreógrafa não queria que o documentário se baseasse em uma série de entrevistas. E para que isso não acontecesse, o diretor alemão encontrou no próprio método bauschiano de criação a resposta para desenvolvimento do documentário: Wenders questionava os bailarinos sobre a natureza do olhar de Pina, o que ela viu em cada um deles que eles mesmos não percebiam, quando em suas vidas sentiram-se próximos a ela, e quando ela viu o melhor de cada um deles. É importante ressaltar que estas perguntas não aparecem no filme. Somente as respostas, que eram livres, da mesma forma que Pina propunha, eles deveriam responder em sua própria linguagem, seja dançando, com gestos ou palavras...

Todos aceitaram a ideia logo de início. A única condição imposta por Wenders é que essas respostas não fossem improvisações como nos ensaios com Pina, pois ele não se considerava apto a fazer o julgamento desta linguagem corporal. Por isso, a seleção destes “corpos que falam” foi feita pelos próprios bailarinos, por meio de coreografias que já haviam sido apresentadas ou não, mas que os olhos de Pina já tivessem observado e selecionado.

Wenders não interferiu na parte coreográfica de nenhuma das peças ou das respostas corporais individuais. Para a estética do filme, Wenders propôs uma saída do teatro: as gravações destes momentos foram feitas pela cidade ou em paisagens naturais dos distritos de Ruhr e Wuppertal, ambos na Alemanha. Estes cenários foram complementos que Wenders

visualizou para as respostas corporais desenvolvidas pelos bailarinos. E a seleção destes espaços foi coletiva e de acordo com a proposta de cada um.

As peças selecionadas para o filme foram: A Sagração da Primavera, Café Müller, Kantakthof, Nelken/Carnations e Lua Cheia. Todas foram filmadas na íntegra e da perspectiva da audiência, como era a vontade de Pina. Entretanto, elas não aparecem no filme na íntegra. Algumas cenas deste todo foram selecionadas e aparecem em alguns momentos. Assim, estas peças foram filmadas também por outros ângulos, com aproximações e distanciamentos. Na edição do filme todas estas cenas foram fragmentadas e interpoladas aos “retratos individuais” dos bailarinos. Estes últimos são depoimentos verbais ou apenas expressões faciais dos bailarinos relacionados aos questionamentos propostos por Wenders. A ideia era que os artistas se colocassem diante da câmera, como se estivessem conversando com uma pessoa sobre Pina.

Nestes retratos cada um está expondo o quanto sente a falta de Pina. Em um dos relatos, a bailarina chega a pedir para que Pina apareça em seus sonhos. Assim, desde as primeiras cenas do filme, nota-se que a subjetividade tanto de Wenders, quanto dos bailarinos está presente em todo o discurso.

Nas primeiras cenas pode-se observar apenas uma fotografia de Pina sobre um palco, vazio, sem qualquer espectador. A seguir, uma das bailarinas de Wuppertal entra em cena com uma sanfona sobre o corpo semi-nu. Ela começa a desenvolver a partitura corporal que é complementada pelo texto, relacionado a cada um dos gestos desenvolvidos. A próxima cena mantém-se da perspectiva da plateia, e focaliza uma fila composta por todo o corpo de bailarinos de Wuppertal, um atrás do outro, caminhando pelo palco. Todos eles olham para o teatro vazio, mantém o mesmo gesto demonstrado pela primeira bailarina a aparecer e caminham por entre telas de tecido com projeções, que remetem a movimentos aquáticos.

Em seguida, se inicia todo o processo de construção do cenário da peça Sagração da Primavera diante de nossos olhos. Grandes recipientes de terra são derramados sobre o palco e transformam-no num terreno baldio feito de barro (mostrando o uso de elementos da natureza, típicos da cena de Pina Bausch). Cessam-se as falas, que dão lugar à peça, composta por partituras corporais e de grunhidos ou balbucios dos bailarinos.

O teatro agora possui espectadores. No 3D este enquadramento praticamente nos coloca dentro do teatro. É como se estivéssemos em algum ponto da plateia, por isso, a perspectiva da plateia aparece. Essas cenas - e outras que aparecem em alguns momentos do filme, sob a mesma perspectiva - foram realmente gravadas durante apresentações para o



público. Entretanto, cada uma delas teve um trato diferente no momento de transposição para a linguagem cinematográfica.

Café Müller é a segunda peça a aparecer no filme. Sua fragmentação acontece de forma semelhante à Sagração da Primavera, com os relatos dos bailarinos. Entretanto, Wenders adiciona mais dois recursos: coloca dois bailarinos da montagem original em 1978, comentando como Pina aceitou participar desta apresentação. Eles estão observando uma miniatura do palco com os bailarinos e objetos em movimento, e o diretor ainda interpola as imagens da montagem original de Café Müller, com Pina Bausch em cena.

A próxima peça apresentada no filme é Kantakthof. A particularidade desta encenação está no fato de que ela teve três montagens diferentes: Pina coreografou a peça para o Thanzteater em 1978; a recriação deste trabalho foi feita em 2000 para atores e dançarinos de mais de 65 anos; e, em 2008, a montagem foi desenvolvida com um elenco de adolescentes com 14 anos de idade. No discurso escolhido por Wenders essas três montagens são interpoladas e apresentadas como se todas se realizassem em uma só apresentação.

A última peça a aparecer no filme é Lua Cheia, que também, como as outras, aparece fragmentada pelas respostas individuais dos bailarinos. O ritmo do filme se acelera e a fila composta por todos os bailarinos aparece novamente no meio do filme e ao final. Mais uma projeção aparece com imagens de Pina. Mas desta vez, o filme se encerra com a coreógrafa na projeção sobre o palco, onde dança e ao final da coreografia acena como se estivesse se despedindo de todos que não pode.



Figura 1 - Fotograma do filme Pina (2011): Cena final com projeção de Pina Bausch.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Talvez por essa apropriação que Wenders fez do trabalho de Pina, o filme tenha sido tão criticado por pessoas que acompanharam de perto o trabalho da coreógrafa. Segundo alguns críticos de arte, como Anne Linsel, jornalista especializada em cultura e cineasta, o filme tem muito mais de Wenders do que de Pina. Contudo, se levarmos em consideração que o filme se apresenta como um recorte do trabalho da coreógrafa, sim, talvez tenha mais de Wenders.

Entretanto, consideramos que Wenders e os bailarinos de Wuppertal mostraram de forma poética toda a arte que respirava em Pina. Apesar de o filme estar impregnado de todas essas visões, da mesma forma que nas peças da artista, Wenders deixa espaço para que cada espectador preencha sua obra com suas próprias subjetividades e individualidades. Como para qualquer outro assunto, a interpretação é única. E é neste contexto que apresentaremos nossa leitura desta mídia específica e multimodal.

Apesar de considerarmos a mídia 3D uma possibilidade de análise muito interessante que pretendemos dar continuidade numa futura oportunidade de estudo, nos ateremos a análise do filme em 2D por limitação de recursos técnicos. Como nossa análise será pautada não apenas nas questões da intermedialidade entre o corpomídia, a dança-teatro e o cinema, mas também nas questões que o corpo como sintoma da cultura pode suscitar, a versão do filme em 2D permite uma observação também detalhada tanto das mídias presentes na interação, quanto da releitura que o filme representa sobre o trabalho de Pina. Mas, vale ressaltar, que a busca incessante do diretor por uma tecnologia capaz de, de fato, levar a dança ao espectador mostra a grande preocupação de Wenders com a questão espacial da dança. E justamente pelo 3D criar um espaço tridimensional diante do espectador é que Wenders escolhe esta mídia para registrar a obra de Bausch.

#### 4.4 DO PARTICULAR PARA O GERAL: O CORPOMÍDIA E A INTERMIDIALIDADE DE PINA

Se de acordo com McLuhan (1964) o meio é a mensagem, a reapresentação da dança-teatro de Pina Bausch em um filme documentário transforma o trabalho da coreógrafa. Até porque, a dança-teatro é uma arte presencial, que se desenvolve diante de nós, sem o intermédio de uma tela. A encenação é direcionada no conjunto, pois o diretor escolhe o que apresentar. Mas como espectadores, temos a liberdade de escolha do que é ou não mais importante a ser observado no momento que a apresentação se desenvolve diante de nós.

Se metaforicamente considerarmos o palco de Wenders, o cinema, de maneira semelhante às peças de dança-teatro, a orientação do discurso está sujeita às escolhas do diretor. E assim sendo, no filme *Pina*, o palco de Wenders está sendo preenchido por outro palco: pelo trabalho da coreógrafa alemã. Existe nesta relação uma transposição midiática da dança-teatro para o cinema.

Entretanto, a diferença básica entre uma mídia e outra está no fato que o cinema é mediado por uma tela. E desta forma, além das subjetividades do diretor, as imagens que nos são apresentadas estão impregnadas da subjetividade inerente à câmera. Esta última foi desenvolvida num certo contexto social, econômico e cultural, e, portanto, foi programada para captar imagens a partir de uma determinada visão de mundo de quem a criou (MACHADO, 2003). Assim sendo, a linguagem cinematográfica não atinge o espectador da mesma forma que a linguagem cênica o faz, e vice-versa.

O encaminhamento de nosso olhar no filme acontece pelos enquadramentos escolhidos para a câmera, os espaços apresentados e todos os recursos midiáticos que o diretor possa utilizar para construir seu discurso. Por essa razão, consideramos o filme *Pina* (Wenders, 2011, Berlim) um filme-ensaio<sup>43</sup>, no qual, mesmo com todas estas subjetividades envolvidas, o diretor faz referências ao processo criativo de Pina Bausch e a recursos que ela utilizava na cena o tempo todo.

O próprio processo de construção da cena bauschiana era intermediário. A coreógrafa fazia a colagem dos materiais coreográficos oferecidos por seus bailarinos, fazia repetições, fragmentações e alterações para colocar no palco. Coincidentemente esses mesmos recursos são utilizados na montagem de um filme no cinema. Entretanto, com imagens. Assim, há uma referência midiática ao cinema nos trabalhos de Pina, e uma referência também aos trabalhos de Pina, quando Wenders escolhe utilizar o processo de criação de Pina como forma de construção de seu discurso documental, na construção de sua visão complexa sobre o trabalho da coreógrafa.

É como se o diretor tivesse adaptado a linguagem da dança-teatro bauschiana, para a linguagem cinematográfica, de maneira poética. Tanto no processo criativo bauschiano, quanto nas apresentações do Wuppertal a repetição está presente trazendo novos significados aos gestos repetidos. Da mesma forma estas repetições e alterações acontecem durante o filme e trazem novos contornos para o trabalho de Bausch.

---

<sup>43</sup> Ver MACHADO, Arlindo, 2003.

Pina realizava questionamentos pessoais, gerais ou indiretos para acessar a memória dos bailarinos. Os artistas repetiam histórias, movimentos ou ações, já desenvolvidos em algum momento de suas vidas e a coreógrafa selecionava os movimentos que para ela estavam de acordo com o tema proposto. As outras formas de repetição que aparecem na cena bauschiana são a busca pela intencionalidade do gesto, que também faz com que os bailarinos se fixem à realização de um movimento ou ação até alcançarem consciência plena de todo o corpo, para realizar a repetição consciente de movimentos no palco.

Estas particularidades da dança-teatro de Pina Bausch são evidenciadas no filme tanto pelo registro das peças *Sagração da Primavera*, *Café Müller*, *Kantakthof*, *Nelken/Carnations* e *Lua Cheia*, quanto na forma discursiva selecionada por Wenders para rerepresentá-las no cinema. Todas estas peças são recortadas, ora pelos retratos individuais, ora pelas respostas corporais dos bailarinos às questões propostas por Wenders. Esta apresentação de forma fragmentada, própria do cinema, mas que aparece também no processo de criação bauschiano, mostra a adaptação de uma linguagem (dança-teatro) para as possibilidades da outra linguagem (cinema) e ainda pode ser uma referência intermediática ao método bauschiano de criação e apresentação de espetáculos.

A peça *Nelken* é a única que foi abordada de maneira diferente. Todas as demais foram filmadas da perspectiva da plateia, com aproximações de câmera em alguns momentos. Esta, não aparece com cenário montado. Wenders apenas faz referência a esta peça, por meio da fila de bailarinos, que graças aos enquadramentos da câmera no filme, aparece como uma linha composta por todos os bailarinos do Wuppertal. Na encenação *Nelken*, esta mesma fila, no palco, dependendo da maneira como é exposta e do ângulo de visão, também pode ser vista como uma linha em alguns momentos.

Mais uma vez, temos uma referência intermediática, já que a peça não é exposta a partir do todo, apenas é sugerida. Acreditamos que o olhar poético de Wenders esteja sendo exposto neste momento. Pina dizia a seus bailarinos “dance, dance, dance... do contrário, estamos perdidos”. Na linha da peça *Nelken* os gestos coreografados, são representações das estações do ano. A primeira aparição da linha no filme está na figura 2, na próxima página.



Figura 2 - Fotograma do filme Pina: primeira cena com fila de bailarinos de Wuppertal.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Como esta linha aparece no começo, no meio e no final do filme, sempre com os bailarinos a caminhar, consideramos que talvez, esta tenha sido uma forma poética que o diretor escolheu para comunicar como, independente do tempo ou do clima, estes bailarinos continuarão dançando.



Figura 3 - Fotograma do filme Pina: segunda cena com a fila de bailarinos.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Esta cena (figura 3) aparece praticamente no meio do filme. Ao mesmo tempo em que conectamos esta cena à cena anterior, que apareceu no início do filme, essa forma fragmentada, que praticamente apresenta “pistas” para o espectador remetem à estrutura fragmentada e não linear de Bausch, que também jogava com o espectador, ao mostrar essas

“pistas”. A última cena com a fila de bailarinos aparece no final do filme, como podemos ver na figura abaixo.



Figura 4 - Fotograma do filme Pina: última cena em que aparece a fila de bailarinos.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

As referências midiáticas podem aparecer também no corpo dos bailarinos. A repetição ressignifica os movimentos. Somos convidados a um questionamento interior, a uma busca por respostas para aquela insistência no movimento. Na peça Café Müller, um casal que está abraçado tem seus corpos reposicionados por outro homem. Num primeiro momento o casal fica inanimado, mas assim que o homem sai de perto eles desfazem a posição. Mais uma vez o homem volta e reorganiza todo o corpo do casal:



Figura 5 – Fotograma do filme Pina: cena da peça “Café Müller”. Homem e casal iniciam movimento repetitivo.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.



Figura 6 – Fotograma do filme Pina: continuação da cena anterior (Figura 5).  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Durante as cinco vezes sucessivas desta ação a câmera permanece focalizada no casal, que volta à posição do abraço até que o homem volte a reorganizar seus corpos novamente. Na última vez o homem sai de cena e o casal sozinho repete incessantemente os movimentos que o homem induzia-os a fazer. Esta ação foi evidenciada com a câmera, que gira em torno do casal. Num primeiro momento mostra mais distante esta ação acontecendo. Depois aproxima até trazer certa agonia por essa repetição de ações. E assim, potencializou a midialidade destes corpos, pois fomos direcionados a olhar para esta parte da peça.

É importante ressaltar que nos momentos do filme em que as peças estão em cena, não há falas. Quando elas aparecem são parte da apresentação ou sinalizam uma alternância no cenário: passa-se o foco da câmera para as respostas individuais ou depoimentos dos bailarinos. Neste sentido, a comunicação acontece por meio dos corpos apresentados. Para este trabalho, a metodologia desenvolvida por Bausch é capaz de ativar o inconsciente do ser humano (TRAVI, 2011). Pois, por mexer com a memória, estes bailarinos revivem diferentes tipos de experiências.

Os bailarinos da companhia são de diferentes nacionalidades, diferentes idades, e todos com o corpo respondem às questões propostas por Bausch. O meio de comunicação utilizado por eles neste momento é o próprio corpo. Para isso, suas experiências sociais, culturais e individuais precisam ser acessadas. Como nos diz Santaella (2008a) algumas de nossas experiências são recalçadas, e ficam guardadas em nosso inconsciente de tocaia, para irromper. Estas seriam os sintomas da cultura, que ficam inscritos em nosso corpo, sem que necessariamente tenhamos consciência dos mesmos.

Entretanto, se este método aciona o tempo todo, uma conexão com as próprias individualidades é natural que em alguns momentos venham à tona certos medos e traumas, por exemplo. Em um dos depoimentos, a bailarina Ditta conta que era muito tímida, e como nos ensaios estava sempre nos cantos ou se escondendo atrás de alguém. Para ela, isso representava respeito em relação à Pina.

Até que um dia a coreógrafa a perguntou: “Ditta, porque você tem tanto medo de mim?”. A bailarina conta no filme que na mesma hora percebeu que era exatamente isso. E aos poucos foi perdendo a timidez.



Figura 7 - Fotograma do filme Pina: "retrato individual" da bailarina Ditta.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Pina era uma observadora e não precisava de muitas palavras para conversar. Era através do corpo que ela percebia traços de personalidade em algumas atitudes de seus bailarinos, como a de Ditta. Outros bailarinos relatam no filme o quanto foram surpreendidos por alguns comentários da coreógrafa, sem nunca terem comentado nada sobre seus sentimentos com ela. Assim, consideramos que Pina fazia esta leitura da comunicação que acontecia por meio do corpo, e da expressão corporal de seus bailarinos.

Na peça Café Müller então, o homem que reordena o casal, poderia representar um regulador social, se fizermos uma análise interpretativa. Inicialmente o casal reage várias vezes contra essa imposição social, até que o corpo se acostuma com esta “norma” e passa a desenvolvê-la involuntariamente. Este tipo de pensamento nos leva de volta ao conceito de sintoma da cultura de Santaella (2008a).

Em algumas situações somos regulados pelos padrões sociais, e por não estarmos em contato pleno com o corpo, nem com nosso interior, não percebemos os automatismos do



dia a dia. A leitura dos sintomas da cultura que podem aparecer pelo corpomídia, entretanto, é aberta a diversas interpretações.

É preciso ressaltar que na cena bauschiana não existe um discurso ideológico, ela estava interessada no drama. Eram sim colocadas várias linguagens no palco, para que o espectador escolhesse o discurso ideológico que iria encontrar ali. A própria Pina Bausch afirmava que a interpretação depende do momento pessoal do espectador, do foco do olhar, e assim, sua intenção era criar peças abertas, no sentido de tratarem de temas inerentes ao ser humano, para que cada espectador pudesse participar ativamente preenchendo de significado cada uma das peças com suas subjetividades (CALDEIRA, 2010)

As diferentes nacionalidades dos bailarinos ofereciam uma riqueza de contextos sociais, culturais e particulares, que possibilitava à Bausch reconhecer como cada uma destas pessoas reagia a seus questionamentos. E assim, observando como cada pessoa respondia com o corpo ela era capaz de extrair a essência das relações humanas, independente da cultura na qual o ser humano está inserido. E desta forma, eram colocadas no palco “as cicatrizes psíquicas do homem contemporâneo” (CALDEIRA, 2010), ou nas palavras de Santaella (2008a) os sintomas da cultura.

Talvez, por essa razão suas peças, geralmente, tratassem de temas universais, como o amor (nossa busca incessante por ele e paradoxalmente, o medo de conquistá-lo), as relações entre homens e mulheres, o medo da morte, as angústias, a saudade, a infância, entre outros (CALDEIRA, 2010, WENDERS, 2011). Da mesma forma que a cultura acontece num *continuum* (SANTAELLA, 2008b) em que todas as linguagens e todos os costumes se somam, as peças de Bausch colocavam no palco toda esta multiplicidade de linguagens em diálogo, e, portanto, todas as suas encenações eram intermediáticas.

Quando analisamos o trabalho da coreógrafa no filme de Wenders esses mesmos elementos podem ser observados, mas com a inserção da câmera, dos enquadramentos, dos cenários do filme e da mudança de ponto de vista. Na cena Sagração da Primavera podemos observar outras referências midiáticas, mas principalmente a tematização das relações entre masculino e feminino.



Figura 8 - Fotograma do filme Pina: cena da peça "Sagração da Primavera".  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Na figura 8 é possível observar a lateralidade presente nas obras de Pina. Assim, os desenhos no palco, também eram uma forma de refletir sobre questões na sociedade. Nesta imagem, por exemplo, temos clara a separação entre o masculino e o feminino. Na peça os dois universos aparecem separados em vários momentos, como em cardumes, as mulheres desenvolvem juntas as mesmas ações, e os homens de outro lado do palco, fazem o mesmo. Estes movimentos são bem marcados, firmes, e que em alguns momentos remetem à uma violência com o próprio corpo.



Figura 9 – Fotograma do filme Pina: outra cena da peça "Sagração da Primavera".  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

A brutalidade na interação entre os dois universos aparece de forma que remete à violência das relações. Mais uma vez, os atos performáticos dos bailarinos aparecem

questionando e examinando relações de poder (CALDEIRA, 2010). Basta a partir de uma análise individual definir de onde vem esse poder: da violência, com a força física? Das normas sociais rígidas? De um status?

A intermedialidade de Pina também aparece nos cenários. A ambientação das peças de Bausch eram sempre megalíticas<sup>44</sup>. O palco repleto de terra em Sagração da Primavera deixa isso claro. Da mesma forma que em Café Müller, as dezenas de cadeiras espalhadas pelo palco somadas às portas e mesas reproduzindo de forma naturalista um café, o fazem. Esta característica é própria do cinema, que leva o cenário ao seu público (CALDEIRA, 2010).

Esta particularidade de Pina também aparece no filme de Wenders, pela própria qualidade midiática do cinema. Nas respostas individuais dos bailarinos, ao invés de levar os elementos da natureza para dentro do teatro, como aparece nas peças de Pina, Wenders leva os bailarinos de Wuppertal para paisagens naturais e paisagens da cidade. Na figura abaixo, por exemplo, o movimento que remete à leveza, foi colocado num cenário também leve, com paisagens.



Figura 10 - Fotograma do filme Pina: resposta corporal individual de uma das bailarinas.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Como Bausch sempre, de alguma forma, denunciava uma sociedade de consumo, preconceituosa e egoísta em seus trabalhos (CALDEIRA, 2010), talvez o fato de Wenders levar alguns bailarinos sozinhos para dançar na cidade, representasse a solidão que esta mesma sociedade imprime no homem hoje. As relações interpessoais passaram a ser cada vez

<sup>44</sup> Da mesma forma que os monumentos pré-históricos são megalíticos, construídos a partir de grandes blocos de pedra, da mesma forma são os cenários de Bausch, construídos a partir de elementos da natureza, e sempre com um caráter grandioso.

mais mediadas, de forma que dificilmente olhamos para o como se criam as relações humanas. Os dramas do ser humano e a vida são, portanto, a essência do trabalho de Bausch. E o filme está impregnado de vida, pela beleza dos cenários, pela emotividade dos bailarinos e pela naturalidade destas pessoas.



Figura 11 - Fotograma do filme Pina: resposta corporal abaixo do trem suspenso de Wuppertal.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Em *Kantakthof*, Wenders brinca com a questão do tempo, por meio da mistura de imagens das três diferentes montagens da peça: uma com jovens, outra com senhores e outra com os bailarinos. Nesta peça, independente da montagem as pessoas se mostram para a plateia como numa vitrine. Em muitos momentos, tudo remete a um desfile de moda. As mulheres estão bem arrumadas com vestidos de festa e os homens vestidos de terno.

Cada uma delas de forma independente questiona uma característica comum a grande parte das pessoas da cultura de nossos tempos: a preocupação com a imagem e com os padrões de beleza. A própria montagem realizada com três gerações diferentes já problematiza a questão do envelhecimento e como estes temas perduram e ultrapassam gerações. Entretanto, quando essa mesma linguagem é transposta para a mídia cinematográfica, a apresentação das três peças como se fossem uma potencializa ainda mais essa questão.

A brincadeira na hora da edição de interpolar os jovens, aos bailarinos e idosos em cenas semelhantes, como no momento que os artistas mostram os dentes para a plateia, ou mostram o rosto, nos faz olhar para a passagem do tempo. Na próxima figura, as mulheres enfileiradas na imagem caminharam do fundo do palco até a boca de cena, como em um desfile de moda. Talvez esta seja uma pista da denúncia pelo narcisismo e preocupação com a

imagem de nossos tempos. E a repetição desta cena, nas diferentes gerações, pode ser uma forma de reflexão sobre a continuidade desta preocupação.



Figura 12 - Fotograma do filme Pina: cena da peça "Katakthof" com os bailarinos.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Como nos diz Caldeira (2010), nesta peça os seres humanos estão dispostos como num leilão, mostram dentes, rostos, mãos. E a multiplicidade de corpos dispostos no palco pode revelar uma forma de irrupção da coreógrafa com os padrões de beleza impostos pela sociedade.



Figura 13 - Fotograma do filme Pina: bailarino mostra os dentes para a plateia em cena da peça "Kontakthof".  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

O caráter documental do filme Pina, portanto, se apresenta na forma de construção de um discurso sensível, mas mantém a essência da obra da coreógrafa. Através de

particularidades (cenário, figurino, imagens, enquadramentos de câmera e escolha na montagem ou edição) próprias da mídia cinematográfica, Wenders transforma a linguagem da dança-teatro para esta mídia.



Figura 14 - Fotograma do filme Pina: cena da peça "Kontakthof" com bailarinos e atores acima de 65 anos.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.



Figura 15 - Fotograma do filme Pina: cena da peça "Kontakthof" desenvolvida com jovens de 14 anos.  
Fonte: PINA, Berlim, 2011.

Mas, o caráter contestatório da obra bauschiana permanece impresso nestas imagens. A sensibilidade da coreógrafa é apresentada no depoimento dos bailarinos. A câmera permite o tempo todo que o corpo fale, por meio de gestos, movimentos, ou apenas expressões. E a repetição, a lateralidade das cenas, a alternância e a fragmentação estão também presentes na edição do filme. Nossa análise é também um recorte destas duas obras, e, portanto, não é capaz de abarcar toda a complexidade e a infinidade de interpretações possíveis para Pina, tanto a coreógrafa, quanto o filme.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há algum tempo a Intermidialidade está sendo discutida enquanto campo de estudo. Este local de reflexão teórica pode ser comparado à própria realidade plural que estamos vivendo. O diferencial da intermidialidade é que ela pode contribuir para o rompimento de fronteiras taxonômicas, sociais e culturais.

Este desarranjo de fronteiras dialoga perfeitamente com a proposta da coreógrafa alemã Pina Bausch. A própria composição do Wuppertal, com bailarinos de diferentes nacionalidades, remete a uma conjunção de fronteiras. Diferentes culturas se entrelaçam em busca de um ponto comum. Esta conexão, portanto, segue no movimento contrário das separações culturais. E talvez por essa razão o método de análise intermediático tenha dialogado de forma tão positiva com nosso objeto de estudo.

Wenders também explorou bastante a linguagem cinematográfica para fazer a transposição da dança-teatro para a tela, e por isso, este recorte da obra feito pelo diretor permite que tenhamos uma leitura diferenciada das obras de Bausch. As apropriações feitas pelo diretor fazem com que o filme remeta ao processo de criação bauschiano o tempo todo. Reconhecemos, no entanto, que a análise do filme aqui apresentada está longe de envolver a multiplicidade de questões que o trabalho de dança-teatro de Pina Bausch e o filme de Wenders podem suscitar.

Pelo fato desta pesquisa envolver também uma multiplicidade de temas e conceitos, acreditamos que uma análise mais bem estruturada requereria um mergulho mais aprofundado na teoria. Por essa razão pretendemos dar continuidade a este trabalho em posteriores oportunidades de estudo.

As questões que envolvem o desenvolvimento da comunicação em conjunção com a cultura nos direcionavam sempre e cada vez mais para uma análise focada no corpo. Pois este último é o palco destas transformações. Através dele a cultura permanece viva e somente por ele (independente da comunicação ser verbal ou gestual) a comunicação pode acontecer.

Outras questões que nos encaminhavam sempre a esta linha de análise, era o panorama artístico dos últimos 20 anos, pelo menos. Desde os anos 1980, o corpo não saiu do foco dos artistas. E quanto mais as possibilidades de comunicação aumentam com o advento de novas tecnologias, mais o corpo se mostrava como mercadoria. Nos veículos de comunicação, a supervalorização do narcisismo, da juventude e o incentivo às práticas cada vez mais insensíveis do ser humano para com seu próprio corpo, denotam o desespero da humanidade por diferentes sensações.

Pina Bausch que era uma grande observadora conseguiu por meio de suas peças colocar todas estas questões no palco. Entretanto pouco se falava. O corpomídia dos bailarinos era a comunicação. E esta, era consciente. Pois, para produção das peças Bausch exigia consciência da intencionalidade do gesto. E ao dissecar determinado movimento, nas partituras corporais, o processo de codificação da mensagem do corpomídia fazia emergir os sintomas da cultura. É preciso ressaltar, porém, que não estamos com isso postulando a necessidade de todos entrarmos em conexão com nossos corpos, a ponto de fazer uma catalogação dos movimentos desenvolvidos no dia a dia.

A questão é que olhemos mais para nossas formas de comunicação. Como podemos desenvolvê-la de forma mais construtiva? No que ela está pautada nos dias de hoje? Quais as relações que se constroem em meio a uma sociedade repleta de aparelhos tecnológicos? Como o ser humano está lidando com estas transformações? A proposta deste trabalho é um olhar sensível para dentro do próprio ser humano. Assim, ao invés de seguir na busca incessante de prazer, sem que este prazer nos faça bem, porque não compreender antes o que de fato dá prazer?

Deixaremos estas questões para futuras possibilidades de análise. Entretanto, com este trabalho pudemos reconhecer que a conjunção de todas estas linguagens pode contribuir para dar uma visão de contexto dentro da comunicação. E se isto estiver atrelado ao corpo, podemos olhar o outro e a nós mesmos com mais humanidade.



## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carlos Helí de. Wim Wenders diz que documentários abrem um novo capítulo do 3D. **Veja**, Entrevista, 24 mar. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/wim-wenders-diz-que-documentarios-sao-uma-nova-fronteira-para-o-3d>> Acesso em: 05 jun. 2014.
- AZEVEDO, Sonia Machado de. O Corpo na Dança. In: **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. **Poiésis**: Revista nº16, p.118-131, dez. 2010.
- CAVALCANTE, Sandra Maria Silva. Introdução. In: **O fenômeno da intertextualidade em uma perspectiva cognitiva**. 2009. Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Linguísticos na Faculdade de Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslin/defesas/1114D.pdf>> Acesso em: 02 abr. 2014.
- CLÜVER, Claus. Inter textos/inter artes/ intermediA. **Aletria**: Revista de estudos de literatura 14 p.11-41, jul./dez. 2006. ISSN: 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>> Acesso em: 02 abr. 2014.
- FISCHER, Eva-Elisabeth. À memória de Pina Bausch: “Pina”, o filme de Wim Wenders em 3D. Tradução: Soraia Vilela. **Goethe Institute**. Brasil, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/flm/pt7922037.htm>> Acesso em: 30 jun. 2014.
- FOLKWANG UNIVERSITY OF THE ARTS. About Folkwang. Disponível em: <<http://www.folkwang-uni.de/en/home/hochschule/about-folkwang/>> Acesso em: 25 jun. 2014.
- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. ISBN: 85-7419-486-7.
- GROSS, Maiken-Ilke. History. In: **Folkwang University of the Arts**. Disponível em: <<http://www.folkwang-uni.de/en/home/hochschule/about-folkwang/history/>> Acesso em: 25 jun. 2014.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: **Intermedialidade e Estudos Interartes**: Desafios da Arte Contemporânea (Volume 2). DINIZ, Thais Flores Nogueira e VIEIRA, Andre Soares (org.). Tradução de Amir Brito. Belo Horizonte: Rona FALE/UFMG, 2012, p. 41-50. ISBN: 978-85-7758-112-2.
- JABOUR, Arnaldo. O filme ‘Pina’ é um spa mental. **Estadão**, São Paulo. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-filme-pina-e-um-spa-mental-imp-856844>> Acesso em: 05 jun. 2014.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação.** 2004. Paginação irregular. Disponível em: <[http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz\\_71149621002.jpg](http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz_71149621002.jpg)> Acesso em: 24 abr. 2014.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. ISBN: 978-85-7110-979-7.

\_\_\_\_\_. O Filme-ensaio. In: INTERCOM SUDESTE, 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<file:///C:/Users/SB/Downloads/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2014

MATTEO, Vincenzo Di. A problemática do sujeito na segunda tópica freudiana. **Perspectiva Filosófica:** RevistaUFPE. Vol IX, nº 18, jul./dez. 2002. Paginação irregular. Disponível em: <[http://www.ufpe.br/ppgfilosofia/images/pdf/pf18\\_artigo10001.pdf](http://www.ufpe.br/ppgfilosofia/images/pdf/pf18_artigo10001.pdf)> Acesso em: 05 jun. 2014.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria:** Revista de Estudos em Literatura 14 p. 42-65, jul./dez. 2006. ISSN: 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358>> Acesso em: 02 abr. 2014.

MÜLLER, Jurgen E. Intermedialidade revisitada:... In: **Intermedialidade e Estudos Interartes:** Desafios da Arte Contemporânea (Volume 2). DINIZ, Thais Flores Nogueira e VIEIRA, Andre Soares (org.). Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. Belo Horizonte: Rona FALE/UFMG, 2012, p.75-95. ISBN: 978-85-7758-112-2.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão:.... In: **Intermedialidade e Estudos Interartes:** Desafios da Arte Contemporânea (Volume 2). DINIZ, Thais Flores Nogueira e VIEIRA, Andre Soares (org.). Tradução de Isabella Santos Mundim. Belo Horizonte: Rona FALE/UFMG, 2012, p. 51-73. ISBN: 978-85-7758-112-2.

SALDANHA, João. Pina 3D por João Saldanha. **Idança.net.** 05 abr. 2012. Disponível em: <<http://idanca.net/pina-3d-por-joao-saldanha/>> Acesso em: 15 jun. 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação:** sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Culturas e artes do pós-humano:** Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2008b. ISBN: 978-85-349-2101-5.

\_\_\_\_\_. **Porque as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005

SERVOS, Norbert. Pina Bausch: talking about people through dance. **Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.** Tradução de Steph Morris. Disponível em: <[http://www.pina-bausch.de/en/pina\\_bausch/index.php?text=lang](http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/index.php?text=lang)> Acesso em: 15 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. Tanztheater Wuppertal. **Tanztheater Wuppertal Pina Bausch**. Tradução de Steph Morris. Disponível em: < <http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/index.php> > Acesso em: 15 jun. 2014.

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH. Works. Disponível em: <[http://www.pina-bausch.de/en/pina\\_bausch/works.php](http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/works.php)> Acesso em: 15 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. Pieces. Disponível em: < <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/index.php> > Acesso em: 15 jun. 2014.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise**. Porto Alegre: EDPUCRS, 2011. Recurso eletrônico. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/adancadamente.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2014

VASCONCELOS, Helena. Pina Bausch. **Storm-magazine**. Arquivo, ed. 38, mai-jun. 2008. Disponível em: < <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=600> > Acesso em: 15 jun. 2014.

VIEIRA, Carlos. “Pina”, o filme de Wim Wenders. **O Globo**. Blog do moreno, 11 abr. 2012. Psicanálise da vida cotidiana. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/moreno/posts/2012/04/11/pina-filme-de-wim-wenders-439841.asp> > Acesso em: 15 jun. 2014.

WENDERS, Wim. Toronto International Stereoscopic 3D Conference [Keynote speech by Wim Wenders]. **Wim Wenders the official site**. 11 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.wim-wenders.com/archives/2011-06-Toronto-Keynote-Speech/toronto-keynote-speech.htm>> Acesso em: 15 jun. 2014.