UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK

O DOCUMENTÁRIO POÉTICO PERFORMÁTICO E A VOZ DO CORPO DANÇANTE COMO INTER(TRANS)TEXTO DE SI MESMA: *PAS DE DEUX* WENDERS-BAUSCH

CURITIBA

2015

CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK

O DOCUMENTÁRIO POÉTICO PERFORMÁTICO E A VOZ DO CORPO DANÇANTE COMO INTER(TRANS)TEXTO DE SI MESMA: *PAS DE DEUX* WENDERS-BAUSCH

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens – linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Orientadora: Prof[a]. Dr[a]. Denise Azevedo Duarte Guimarães

CURITIBA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte
Biblioteca “Sydnei Antonio Rangel Santos”
Universidade Tuiuti do Paraná

W935 Wosniak, Cristiane do Rocio.
O documentário poético performático e a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma: pas de Deux Wenders-Bausch/ Cristiane do Rocio Wosniak; orientadora Prof[a]. dr[a]. Denise Azevedo Duarte Guimarães.
228f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2015.

1. Comunicação. 2. Documentário poético. 3. Inter(trans) textualidade. 4. Voz. 5. Corpo. I. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagem/ Doutorado em Comunicação e Linguagens. II. Título

CDD – 001.5

TERMO DE APROVAÇÃO

CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK

O DOCUMENTÁRIO POÉTICO PERFORMÁTICO E A VOZ DO CORPO DANÇANTE COMO INTER(TRANS)TEXTO DE SI MESMA: *PAS DE DEUX* WENDERS-BAUSCH

Esta tese foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Linguagens, na Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 25/03/2015.

_____

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens
Linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador(a): Prof[a]. Dr[a]. Denise Azevedo Duarte Guimarães
UTP - PPGCOM

Banca: Prof[a]. Dr[a]. Denize Correa Araújo
UTP - PPGCOM

Banca: Prof[a]. Dr[a]. Sandra Fischer
UTP - PPGCOM

Banca: Prof. Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado
UNESPAR/FAP - convidado

Banca: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa
UFPR - convidado

Dedico este trabalho a Deus, que me concedeu
a dádiva da vida, o dom da arte e me
permitiu trabalhar com a dança e a comunicação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof[a]. Dr[a]. Denise Azevedo Duarte Guimarães, orientadora e amiga, por seu incentivo, bom humor e generosidade em todos os momentos desta pesquisa. Prof[a]. Dr[a]. Denize Correa Araújo, por seu empenho em apontar os potenciais a serem explorados no conteúdo do trabalho. Prof[a]. Dr[a]. Sandra Fischer pela eficiente função de coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (PPGCOM-UTP), sempre disposta a ouvir e a criar oportunidades acadêmicas durante o percurso do Doutorado. Aos professores e colegas da linha de pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual pelas oportunidades de discussão e apreciação constante de meu projeto de pesquisa. Aos professores e membros convidados da Banca de Qualificação e Defesa Pública: Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado, Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa, Dra. Denize Araújo Corrêa e Dra. Sandra Fischer, que gentilmente aceitaram o convite. Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira, enquanto líder do Grupo de Pesquisa – Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES) – por me incluir como pesquisadora participante. Prof[a]. Dr[a] Rosemeire Odahara Graça, pela amizade incondicional e pela riqueza de assuntos em nossas conversas de arte. Prof. Dr. Eduardo Túlio Baggio pela leitura atenta do trabalho e pelas indicações pontuais. Hélio Ricardo Sauthier pela amabilidade com que se colocou à disposição simplesmente para ouvir. Luci Chiquim e Susane Lais, pela atenção e carinho antes, durante e depois do ingresso no PPGCOM. Rafael Pacheco, pelo incentivo, pela paciência, pelas sábias considerações acerca da dança e por não me deixar afastar-me daquilo que realmente importa.

Agradeço o apoio e o incentivo da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná e do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná – campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, instituições que me possibilitaram o acesso a este Curso de Doutorado, bem como a bolsa de estudos concedida pelo Edital do Programa de Incentivo à Qualificação (PIQ) da Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas (PROGEPPE) da UFPR.

Finalmente, agradeço a meus pais e irmãos, às amigas e amigos queridos que encontrei no PPGCOM-UTP e a todos os bailarinos da Téssera Companhia de Dança e aos meus alunos do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR/FAP, que mesmo sem o saber, são a minha fonte constante de estímulos, o que possibilita o meu crescimento profissional, intelectual, artístico e humano.

“As palavras não ajudam muito, elas apenas evocam as coisas... É aí que entra a dança...”
(Pina Bausch)

RESUMO

Nesta tese intitulada *O documentário poético performático e a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma: pas de deux Wenders-Bausch* problematizo uma imbricação entre as signagens dança e cinema, por meio de procedimentos de análise fílmica de cunho semiótico. O objetivo central da tese é suscitar reflexões acerca do problema de pesquisa que norteia a investigação: de que forma e com que meios as vozes icônicas cinéticas do corpo dançante em *Pina* (2011), documentário de Wim Wenders, que se constitui em uma homenagem poética e performática à artista da dança Pina Bausch, transformam-se em inter(trans)textos de si mesmas, abertas a significados polissêmicos? A partir de hipóteses argumentativas que se empenham em atestar a existência de variados hipotextos – citados ou aludidos – no hipertexto *Pina* como aglomerados de vozes que se inter(trans)textualizam no(pelo) dizer-fazer dança, utilizo-me da análise da tipologia de relações transtextuais genettianas e da explicitação dos modos e dos meios pelos quais elas se manifestam no *corpus* selecionado para a pesquisa, procurando demonstrar – com o recurso da decupagem de excertos do texto não verbal – o caráter de vozes múltiplas, presentes no objeto empírico em questão. Parto do princípio de que na transposição de um texto ou de vozes hipotextuais (preexistentes) em outro texto – hipertextualizado – ocorre o trânsito, o movimento semiósico incessante da passagem de um sistema significante a um outro, e, nesse processo dinâmico de análise, procuro alicerçar a tese e o argumento de que ocorrem diferentes relações inter(trans)textuais, cujas vozes corporalizadas/dançantes, constituem uma rede ou mosaico na formação do hipertexto em questão. Os aportes teóricos que norteiam a investigação recaem sobre Charles Sanders Peirce, sobretudo a sua Gramática Especulativa, além de Gilles Deleuze e Gérard Genette. Para elucidar a questão da voz icônica fisicalizada/corporalizada, convoco também, os subsídios conceituais de Bill Nichols, que divide o palco teórico desse território, com o pesquisador Fernão Pessoa Ramos. No capítulo 1 o documentário poético e performático é apresentado enquanto texto e o teórico Genette alicerça a noção de transtextualidade aplicada ao *corpus* da investigação. No capítulo 2 estabeleço o conceito de voz e elucido as tipologias modais poética e performática atribuídas ao texto documental. No capítulo 3 as signagens dança e cinema são cotejadas e sobrepostas à ontologia da imagem-tempo deleuzeana, na proposição de situações óticas – opsignos – e sonoras – sonsignos – puras, ao pensar o cinema como pensamento e como criação da diferença.

Palavras-chave: Comunicação. Documentário poético. Inter(trans)textualidade. Voz. Corpo.

ABSTRACT

In this thesis, which is titled as *O documentário poético performático e a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma: pas de deux Wenders-Bausch* [The poetic and performative documentary and the voice of the dancing body as an inter(trans)text of itself: *pas de deux* Wenders-Bausch], I discuss an overlap between dance and cinema through use of a semiotic process of film analysis. The main goal of this paper is to ponder upon the question that generated this research: how and by use of which elements the kinetic iconic voices of the dancing body presented in the documentary 'Pina' directed by Wim Wenders in 2011 (which in itself is a poetic and performative tribute to the choreographer Pina Bausch) are inter(trans)texts of themselves and are opened to polysemic meanings? Using the examples drawn from hypotexts presented or indicated in the hypertext 'Pina' as a gathering of voices that act as an inter(trans)text in/by the process of saying/performing dance, I apply the Gérard Gennette's theory of transtextuality and the explicitness of ways and means by which they appear in the *corpus* chosen for this study, intending to present - through use of decoupage of excerpts of the nonverbal text – the nature of the multiple voices presented in the empirical object in analysis. This thesis follows the idea that in the transposition of a text or of hypotextuals (pre-existing) voices into another text (hypertextualised) there is an exchange, the unceasing semiosic movement of the transit from one signifying system to another, and, in this dynamic process of analysis is based the argument sustained in this study that happen different inter(trans)textuals interfaces, which embodied/dancing voices comprise a net or mosaic in the definition of the hypertext taken in consideration. This study was developed based on the theories of Charles Sanders Peirce (mainly in his Speculative Grammar), Gilles Deleuze and Gérard Gennette. Also, to clarify the concept of the iconic voice presented by/in the body it was used the theoretical discussions of Bill Nichols and Fernão Pessoa Ramos. In Chapter 1 the poetic and performative documentary is presented as a text and the theories of Gennette based the understanding of transtextuality that are applied to the *corpus* of this investigation. In Chapter 2 is established the concept of voice and clarified the poetic and performative modal types assigned to the documentary. In the final chapter dance and cinema are compared and overlap the Deleuze's ontology of time-image for proposing pure conditions of vision and sound (opsigns and sonsigns) and for comprehending cinema as an idea as well as a result of the difference.

Keywords: Communication. Poetic documentary. Inter(trans)textuality. Voice. Body.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – Intertexto/Citação 44
FIGURA 02 – Intertexto/Citação 44
FIGURA 03 – Intertexto/Citação 46
FIGURA 04 – Intertexto/Citação 46
FIGURA 05 – Intertexto/Citação 47
FIGURA 06 – Intertexto/Citação 47
FIGURA 07 – Intertexto/Citação 48
FIGURA 08 – Intertexto/Citação 48
FIGURA 09 – Intertexto/Citação 48
FIGURA 10 – Intertexto/Citação 48
FIGURA 11 – Intertexto/Citação 49
FIGURA 12 – Intertexto/Citação 49
FIGURA 13 – Intertexto/Citação 53
FIGURA 14 – Intertexto/Citação 53
FIGURA 15 – Intertexto/Citação 53
FIGURA 16 – Intertexto/Citação 53
FIGURA 17 – Intertexto/Alusão 56
FIGURA 18 – Intertexto/Alusão 56
FIGURA 19 – Intertexto/Alusão 56
FIGURA 20 – Intertexto/Alusão 56
FIGURA 21 – Intertexto/Alusão 57
FIGURA 22 – Intertexto/Alusão 57
FIGURA 23 – Hipotexto/*Arien* (1979) 58
FIGURA 24 – Hipotexto/*Arien* (1979) 58
FIGURA 25 – Intertexto/Alusão 59
FIGURA 26 – Intertexto/Alusão 59
FIGURA 27 – Intertexto/Alusão 60
FIGURA 28 – Intertexto/Alusão 60
FIGURA 29 – Intertexto/Alusão 61
FIGURA 30 – Intertexto/Alusão 61

FIGURA 31 – Intertexto/Alusão 61
FIGURA 32 – Hipotexto/*Bandoneon* (1980) 61
FIGURA 33 – Intertexto/Alusão 64
FIGURA 34 – Intertexto/Alusão 64
FIGURA 35 – Intertexto/Alusão 64
FIGURA 36 – *Nelken/Carnations* (1980) 64
FIGURA 37 – *Nelken/Carnations* (1980) 66
FIGURA 38 – Intertexto/Filas 66
FIGURA 39 – Intertexto/Filas 67
FIGURA 40 – Intertexto/Filas 67
FIGURA 41 – Paratexto/*Trailer* 69
FIGURA 42 – Paratexto/*Trailer* 69
FIGURA 43 – Paratexto/*Trailer* 70
FIGURA 44 – Paratexto/*Trailer* 70
FIGURA 45 – Paratexto/*Trailer* 70
FIGURA 46 – Paratexto/*Trailer* 70
FIGURA 47 – Paratexto/*Trailer* 71
FIGURA 48 – Paratexto/*Trailer* 71
FIGURA 49 – Paratexto/*Trailer* 72
FIGURA 50 – Paratexto/*Trailer* 72
FIGURA 51 – Paratexto/Fotografia 74
FIGURA 52 – Paratexto/Capa Dvd 74
FIGURA 53 – Paratexto/Pôster Cinematográfico 75
FIGURA 54 – Auto-Reflexividade 80
FIGURA 55 – Auto-Reflexividade 80
FIGURA 56 – Auto-Reflexividade 81
FIGURA 57 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 81
FIGURA 58 – Metatexto/Ensaio 82
FIGURA 59 – Metatexto/Maquete 82
FIGURA 60 – Metatexto/Crítica 83
FIGURA 61 – Metatexto/Lúdico 83
FIGURA 62 – Metatexto/Diálogo 84
FIGURA 63 – *Mise-en-abyme* 84
FIGURA 64 – *Mise-en-abyme* 85
FIGURA 65 – Metatexto 85

FIGURA 66 – *Mise-en-abyme* 86
FIGURA 67 – *Mise-en-abyme* 86
FIGURA 68 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*..... 91
FIGURA 69 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 91
FIGURA 70 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 91
FIGURA 71 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 91
FIGURA 72 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 92
FIGURA 73 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 92
FIGURA 74 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 93
FIGURA 75 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 93
FIGURA 76 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 94
FIGURA 77 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 94
FIGURA 78 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 95
FIGURA 79 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 95
FIGURA 80 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 95
FIGURA 81 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 95
FIGURA 82 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 97
FIGURA 83 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 97
FIGURA 84 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 97
FIGURA 85 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer* 97
FIGURA 86 – Depoimento em Voz-*off* 98
FIGURA 87 – Depoimento Dançante 98
FIGURA 88 – Depoimento Dançante 99
FIGURA 89 – Depoimento em Voz-*off* 99
FIGURA 90 – Depoimento Dançante 100
FIGURA 91 – Depoimento Dançante 100
FIGURA 92 – Modo Poético 113
FIGURA 93 – Modo Poético 113
FIGURA 94 – Modo Poético 113
FIGURA 95 – Modo Poético 113
FIGURA 96 – Modo Poético 114
FIGURA 97 – Modo Poético 114
FIGURA 98 – Modo Poético 114
FIGURA 99 – Modo Poético 114
FIGURA 100 – Modo Poético 116

FIGURA 101 – Modo Poético 116
FIGURA 102 – Modo Poético 116
FIGURA 103 – Modo Poético 116
FIGURA 104 – Depoimento Dançante 117
FIGURA 105 – Depoimento Dançante 117
FIGURA 106 – Depoimento Dançante 118
FIGURA 107 – Depoimento Dançante 118
FIGURA 108 – Modo Poético 120
FIGURA 109 – Depoimento Dançante 120
FIGURA 110 – Depoimento Dançante 120
FIGURA 111 – Depoimento Dançante 120
FIGURA 112 – Depoimento Dançante 121
FIGURA 113 – Depoimento em voz-*off* 121
FIGURA 114 – Modo Performático 125
FIGURA 115 – Modo Performático 125
FIGURA 116 – Modo Performático 126
FIGURA 117 – Modo Performático 126
FIGURA 118 – Modo Performático 126
FIGURA 119 – Modo Performático 126
FIGURA 120 – *Vollmond/Lua Cheia* 140
FIGURA 121 – *Vollmond/Lua Cheia* 140
FIGURA 122 – *Vollmond/Lua Cheia* 140
FIGURA 123 – *Vollmond/Lua Cheia* 140
FIGURA 124 – *Vollmond/Lua Cheia* 141
FIGURA 125 – *Vollmond/Lua Cheia* 141
FIGURA 126 – *Vollmond/Lua Cheia* 141
FIGURA 127 – *Vollmond/Lua Cheia* 141
FIGURA 128 – *Vollmond/Lua Cheia* 142
FIGURA 129 – *Vollmond/Lua Cheia* 142
FIGURA 130 – Voz/Corpo Dançante 143
FIGURA 131 – Voz/Corpo Dançante 143
FIGURA 132 – Voz/Corpo Dançante 144
FIGURA 133 – Locação 144
FIGURA 134 – Voz/Corpo Dançante 145
FIGURA 135 – Voz/Corpo Dançante 145

FIGURA 136 – Voz/Corpo Dançante 145
FIGURA 137 – Locação 145
FIGURA 138 – Voz/Corpo Dançante 146
FIGURA 139 – Voz/Corpo Dançante 146
FIGURA 140 – Voz/Corpo Dançante 147
FIGURA 141 – Voz/Corpo Dançante 147
FIGURA 142 – Voz/Corpo Dançante 148
FIGURA 143 – Voz/Corpo Dançante 148
FIGURA 144 – Voz/Corpo Dançante 148
FIGURA 145 – Depoimento em voz-*off* 148
FIGURA 146 – Voz/Corpo Dançante 149
FIGURA 147 – Voz/Corpo Dançante 149
FIGURA 148 – Voz/Corpo Dançante 150
FIGURA 149 – Voz/Corpo Dançante 150
FIGURA 150 – Voz/Corpo Dançante 151
FIGURA 151 – Voz/Corpo Dançante 151
FIGURA 152 – Voz/Corpo Dançante 151
FIGURA 153 – Depoimento em voz-*off* 151
FIGURA 154 – *Vollmond/Lua Cheia* 153
FIGURA 155 – *Vollmond/Lua Cheia* 153
FIGURA 156 – Depoimento em voz-*off* 154
FIGURA 157 – Locação 154
FIGURA 158 – Voz/Corpo Dançante 155
FIGURA 159 – Voz/Corpo Dançante 155
FIGURA 160 – Voz/Corpo Dançante 155
FIGURA 161 – Voz/Corpo Dançante 155
FIGURA 162 – Voz/Corpo Dançante 155
FIGURA 163 – Voz/Corpo Dançante 155
FIGURA 164 – Voz/Corpo Dançante 156
FIGURA 165 – Voz/Corpo Dançante 156
FIGURA 166 – *Vollmond/Lua Cheia* 156
FIGURA 167 – *Vollmond/Lua Cheia* 156
FIGURA 168 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 174
FIGURA 169 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 174
FIGURA 170 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 175

FIGURA 171 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 175
FIGURA 172 – Voz Dançante/Ícone Cinético 175
FIGURA 173 – Voz Dançante/Ícone Cinético 175
FIGURA 174 – Depoimento em Voz-*Off* 176
FIGURA 175 – Voz Dançante/Ícone Cinético 176
FIGURA 176 – Voz Dançante/Ícone Cinético 177
FIGURA 177 – Voz Dançante/Ícone Cinético 177
FIGURA 178 – Voz Dançante/Ícone Cinético 177
FIGURA 179 – Voz Dançante/Ícone Cinético 177
FIGURA 180 – Voz Dançante/Ícone Cinético 178
FIGURA 181 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 178
FIGURA 182 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 199
FIGURA 183 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 199
FIGURA 184 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 200
FIGURA 185 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 200
FIGURA 186 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 201
FIGURA 187 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 201
FIGURA 188 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 201
FIGURA 189 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 201
FIGURA 190 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 202
FIGURA 191 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 202
FIGURA 192 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 202
FIGURA 193 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 202
FIGURA 194 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 203
FIGURA 195 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 203
FIGURA 196 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 203
FIGURA 197 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 203
FIGURA 198 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 204
FIGURA 199 – *Kontakthof/Pátio de Contatos* 204
FIGURA 200 – Excerto de *Café Müller* 207
FIGURA 201 – Excerto de *Café Müller* 207
FIGURA 202 – Depoimento em Voz-*Off* 207
FIGURA 203 – Depoimento em Voz-*Off* 207
FIGURA 204 – Excerto de *Café Müller* 208
FIGURA 205 – Excerto de *Café Müller* 208

FIGURA 206 – Imagem Coalescente 208
FIGURA 207 – Imagem Coalescente 208
FIGURA 208 – Imagem Coalescente 209
FIGURA 209 – Depoimento em Voz-*Off* 209

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 19
1 O TEXTO DANÇANTE NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO 23
1.1 RASTROS HISTÓRICOS DA DANÇA E A INTERFACE CINEMATOGRÁFICA 24
1.2 TEXTO E (TRANS)TEXTO: *PINA* EM PALIMPSESTOS? 38
1.2.1 Apresentando o Texto *Pina* (2011) de Wim Wenders 40
1.2.2 Dialogismo, Intertextualidade e Transtextualidade: a dança dos conceitos 41
1.2.3 Intertextualidade: exercícios poéticos de citação e alusão em *Pina* 43
1.2.3.1 Citação – o processo de colagem da vida na arte 45
1.2.3.2 Alusão – percepção e possíveis efeitos de leitura do texto *Pina* 56
1.2.4 Paratextualidade: exercícios extra-campo e extra-texto em *Pina* 68
1.2.4.1 O *trailer* oficial de *Pina* e a convocação do leitor/espectador 69
1.2.4.2 O *design* das (inter)mídias em(de) *Pina* 74
1.2.5 Metatextualidade: exercício crítico do *mise-en-abyme* em *Pina* 80
1.2.6 Arquitextualidade: exercício da taxonomia genérica em *Pina* 87
1.2.7 Hipertextualidade: exercícios de transposição e transformação em *Pina* 88
1.2.8 O Hipotexto *Das Frülingsofer* (1975) em *Pina*: a (trans)sagração 90
1.2.9 O Palimpsesto e *Pina*: *la danse au second degré*? 102
2 O CORPO DA VOZ E A VOZ DO CORPO NO TEXTO DOCUMENTÁRIO 103
2.1 RASTROS HISTÓRICOS DO TEXTO DOCUMENTÁRIO 103
2.2 A VOZ DO CORPO NA NARRATIVA DOCUMENTAL WENDERIANA 110
2.2.1 O Corpo da Voz e a Voz do Corpo Dançante Como Discurso Narrativo 111
2.2.1.1 Modo poético – as vozes fragmentadas e justapostas em *Pina* 112
2.2.1.2 Modo performático – a dimensão subjetiva e afetiva da voz em *Pina* 124
2.2.2 A Montagem e a Ética Interativa em *Pina*: a encenação-locação 128
2.3 A (I)LÓGICA DA DANÇA: BAUSCH COMO A VOZ HIPOTEXTUAL 132
2.4 A LÓGICA DAS IMAGENS: WENDERS COMO A VOZ HIPERTEXTUAL 136
2.5 O *PAS DE DEUX* WENDERS-BAUSCH NA LUA CHEIA/*VOLLMOND* 140
3 O CORPO DANÇANTE COMO SIGNO NO(DO) TEXTO DOCUMENTÁRIO 159
3.1 CHARLES SANDERS PEIRCE E A TEORIA GERAL DOS SIGNOS 159
3.1.1 Os Signos e a Tessitura do Mundo: (medi)ações corporificadas 163
3.1.2 A Signagem da Voz do Corpo e do Gesto Dançante: o Ícone Cinético 165
3.1.3 Da voz icônica cinética ao hipertexto indicial: a imagem dinâmica em *Pina* 170

3.2 SOBRE O HIPOTEXTO *KONTAKTHOF* EM(DE) *PINA* 173
3.2.1 A Referência Sígnica do Hipotexto *Kontakthof* de(em) *Pina* 173
3.2.1.1 A referencialidade em seu aspecto qualitativo: (d)escrevendo a dança 174
3.2.1.2 A referencialidade em seu aspecto existencial: o *medium* como mensagem 179
3.2.1.3 A referencialidade em seu aspecto genérico: informação paratática 180
3.2.2 A Significação do Hipotexto *Kontakthof* de(em) *Pina* 181
3.2.2.1 A significação em seu aspecto qualitativo: (per)formando o ícone cinético 182
3.2.2.2 A significação em seu aspecto indicial: o corpo dançante como factualidade 183
3.2.2.3 A significação em seu aspecto simbólico: os valores sensíveis e estéticos 184
3.2.3 A Interpretação do Hipotexto *Kontakthof* de(em) *Pina* 185
3.2.3.1 O interpretante imediato: potencial interpretativo do corpo (co)movente 154
3.2.3.2 O interpretante dinâmico: os efeitos do signo no leitor/espectador/intérprete 165
3.2.3.3 O interpretante final: o corpo dançante como sistema aberto de significação 188
3.3 PEIRCE E DELEUZE CONVERSAM SOBRE CINEMA E DANÇA EM *PINA*..... 189
3.3.1 Gilles Deleuze e a Imagem-Tempo no Cinema: imagem ou (re)apresentação? 190
3.3.2 Imagem-Movimento *versus* Imagem-Tempo 196
3.3.2.1 Imagem-movimento – a imagem ilusória dos intervalos e dos interstícios 196
3.3.2.2 Imagem-tempo – instauração da imagem em coexistência temporal 196
3.4 *KONTAKTHOF* E OS *GLISSEMENTS* DA IMAGEM NO TEMPO 198

CONCLUSÃO 215

REFERÊNCIAS 221

INTRODUÇÃO

Nesta tese, intitulada *O documentário poético performático e a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma: pas de deux Wenders-Bausch*, problematizo uma imbricação entre as signagens dança e cinema, por meio de procedimentos de análise fílmica de cunho semiótico, aplicados ao texto documental *Pina* (2011)[1], de Wim Wenders.

O objetivo central da tese é suscitar reflexões acerca do problema de pesquisa que norteia a investigação: de que forma e com que meios as vozes icônicas cinéticas do corpo dançante, transformam-se, de acordo com a proposição argumentativa, em inter(trans)textos de si mesmas, abertas a significados polissêmicos?

O método de análise da tipologia de relações transtextuais e a explicitação dos modos e dos meios pelos quais elas se manifestam no texto documental, poderão ser eficientes para demonstrar – com o recurso da decupagem fílmica – o caráter de vozes palimpsêsticas, presente no objeto empírico da investigação?

A hipótese fundamental a ser investigada é a existência de variados textos que se presentificam no hipertexto/*corpus* investigado nessa tese, como vozes ou ícones cinéticos que se inter(trans)textualizam no(pelo) dizer-fazer dança.

Na transposição das vozes textuais preexistentes – os hipotextos bauschianos oriundos do *Wuppertal Tanztheater* – em outro(s) texto(s), como o hipertexto ou documentário poético e performático em questão, ocorre o trânsito, o movimento semiósico incessante da passagem de um sistema significante a um outro. Nesse movimento dinâmico de análise – centro da abordagem metodológica da tese – pressupõem-se novas articulações de sentido para os hipotextos dançantes transpostos ao hipertexto fílmico.

Saliento que o campo do documentário possui fronteiras movediças e é nesse palco esgarçado que a artista da dança, Pina Bausch e o cineasta Wim Wenders são cotejados em uma espécie de *pas de deux*[2] conceitual.

A partir da dança-teatro/*tanztheater*, tematizada em *Pina*, as múltiplas vozes, que tornam possível este agenciamento operacional, necessitam descolar-se radicalmente de uma mera crítica das fontes. Não se trata de um simples exercício de identificação de modelos estéticos existentes no

[1] O cineasta alemão, Wim Wenders, com auxílio de tecnologia 3D e em parceria dialógica e criativa com Pina Bausch, concebe e dirige o documentário *Pina*, baseado na biografia, legado e obra de sua conterrânea, coreógrafa e criadora do *Tanztheater Wuppertal*, que faleceu durante as filmagens iniciais, em 2009. Wenders retoma o projeto e o finaliza, somente em 2011.

[2] É uma espécie de dueto/jogo dançante que celebra a troca de fragmentos de movimentos entre as partes na composição de um todo harmônico e derivativo. Eis a justificativa do uso desta expressão, na designação da relação dialógica entre as vozes implicadas no texto fílmico, os criadores: Bausch e Wenders.

repertório artístico e no método de criação bauschianos, hipoteticamente presentes no *corpus* dessa investigação, como forma de valorização da preservação memorial e do legado da artista vanguardista, mas, numa visada particular dos hipotextos atualizados ou virtualizados, opto por uma abordagem multiperspectívica (trans)histórica, analisando, de forma (des)hierarquizada, (des)centralizada e acima de tudo, (des)linearizada, justamente, a circularidade de possíveis efeitos de sentido.

Os quadros ou segmentos fílmicos, recortados a partir de uma amostragem que inclui os quatro grandes hipotextos que alicerçam o hipertexto – *Das Frühlingsofer/Rite of Spring/Sagração da Primavera* (1975), *Café Müller* (1978), *Kontakthof/Pátio de Contatos* (1978) e *Vollmond/Lua Cheia* (2006) – permitem que se reflita, no âmago do texto documental, a ficção e o mundo; a memória e a poética; o atual e o virtual; a forma e a significação.

Ressalto que as imagens – *frames* – inseridas no corpo dessa tese, não se limitam a um caráter apenas ilustrativo de cada capítulo; ao contrário, o conjunto de imagens em segmentos sequenciais atuam como textos informacionais (inter)complementares, possibilitando, desta forma, uma relação ou diálogo coeso com o texto escrito. Diferentes excertos são convocados para alicerçar variadas reflexões argumentativas e modos de análise e interpretação dos aspectos transtextuais imbricados no documentário cujas fronteiras flexíveis, permitem um duplo olhar: primeiramente, a fragmentação do tema – a existências de múltiplas vozes e agrupamentos estéticos em procedimentos de colagem, repetição, alusão e citação – e em segundo lugar, a tentativa da totalização da leitura, possibilitada pela multiplicidade de vozes deslocadas e recompostas pelo sujeito-da-câmera.

O objeto empírico da investigação, sendo um *medium* paratático, híbrido e composto por uma multiplicidade de registros/vozes textuais, torna imprescindível o uso de diferentes molduras teóricas para a elucidação dos aspectos inerentes à sua leitura e compreensão. Opto, com esta justificativa, por uma escrita delineada em três capítulos ou camadas de conceitos a serem aplicadas ao texto documental.

Na primeira camada/moldura teórica da tese, encontra-se Gérard Genette. Sua obra *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), aponta para a maneira como os textos podem ser estudados não apenas em sua singularidade, mas nas relações com outros textos, no modo como cada um promove uma releitura e, em consequência, uma reescritura de outros textos.

Para a segunda moldura teórica, convoco os pressupostos da Gramática Especulativa de Charles Sanders Peirce – uma das subdivisões do seu sistema semiótico – no estabelecimento do processo ou relação ternária entre signo, seu objeto e seu interpretante – tomando-se os signos

presentes em *Pina*, sobretudo, em sua significância textual, determinada, também, pelo objeto intertextual.

Após o posicionamento da (trans)textualidade e das relações semióticas entre as diferentes signagens, inicio o processo da (re)figuração (trans)textual em suas imbricações espaço-temporais no documentário. A imagem-tempo, ou antes, os signos do tempo, da imagem-tempo, são convocados como espécies de fragmentos intercalados e semiósicos. O entre-lugar dos intertextos e das vozes polifônicas, os pedaços/fragmentos informacionais de gestos, dança, depoimentos em voz-*off*, em voz corporalizada dançante, imagens de arquivo memorial, as escalas e as (des)continuidades espaço-temporais, instauram a heterogeneidade discursiva no texto analisado.

É na obra do filósofo francês, Gilles Deleuze, portanto, que encontro respostas às questões inerentes aos signos do tempo cinematográfico. Deleuze transcende a base classificatória semiótica peirceana, superpondo-se, sobre seu arcabouço filosófico pragmático, criando uma nova categoria sígnica, exclusiva para os signos cinematográficos. Esses signos evidenciam-se no cinema que rompe o esquema sensório-motor – a ilusão do movimento – para alargar seu raciocínio, a partir de sonsignos e opsignos puros, provenientes da imagem-cristal – a celebração deleuzeana da imagem-tempo do cinema dito 'moderno'.

Para elucidar a questão da voz icônica fisicalizada/corporalizada, convoco também, os subsídios conceituais de Bill Nichols e Fernão Pessoa Ramos.

O capítulo 1 da tese/encenação tem início com a apresentação de breves rastros históricos do corpo interfaceado pela tela do cinema. A seguir, o documentário poético e performático, enquanto 'texto', assume o protagonismo neste palco teórico, em que proponho um ensaio – uma espécie de (coreo)grafia experimental – entre signagens distintas.

Genette alicerça o capítulo inicial, com a noção teórica de transtextualidade. O hipotexto referencial analisado neste capítulo é a obra bauschiana, *DasFrühlingsofer/Rite of Spring/Sagração da Primavera* (1975), que Wenders explicita na abertura do documentário.

No capítulo 2, exibo a 'voz da dança do(no) documentário'. O crítico e estudioso do cinema, Bill Nichols, divide o palco teórico desse território, com o pesquisador Fernão Pessoa Ramos. A definição de texto documental é formulada nesse capítulo, onde procuro elucidar as características da tipologia modal – poética e performática. O hipotexto referencial a ser analisado é a obra *Vollmond/Lua Cheia* (2006), fragmentada e (trans)formada pelo sujeito-da-câmera, ao refletir seus aspectos poéticos e performáticos. Antes de encerrar o capítulo, delineio um breve rastro biográfico das duas importantes vozes, que se fazem presentes no hipertexto documental. Wenders e Bausch são apresentados como em uma organização coreográfica de um *pas de deux*, em seus contextos

histórico-sociais e em suas obras que se entretecem com suas proposições e crenças, enquanto criadores vanguardistas.

No capítulo 3, apresento as ‘signagens da dança e do cinema documental’. A dança, interfaceada pela tela do cinema é mapeada, a partir da Teoria Geral dos Signos – a Semiótica peirceana – sobretudo, a gramática especulativa que estuda todos os tipos de signos: seus modos de denotar, suas capacidades aplicativas, seus modos de conotar ou significar e os tipos de interpretações que eles podem produzir. Esse domínio se subdivide, também, em três níveis, sendo que a segunda tricotomia, a qual classifica a relação do signo como seu objeto, é a mais importante delas e diretamente implicada nessa investigação.

O semioticista e poeta Décio Pignatari agrega à tese a sua noção de ícone cinético, a partir da semiótica peirceana, para o entendimento da signific(ação) do corpo em movimento dançante e a (re)significação deste corpo, quando a dança é mediada por uma interface cinematográfica.

Em um segundo momento, nesse mesmo capítulo, estabeleço algumas relações entre a ontologia da imagem cinematográfica deleuzeana e a semiótica triádica peirceana. Adoto as teorias de Deleuze, a partir do pensamento do filósofo francês, Henri Bergson, que propõe uma dupla organização imagética: a imagem-movimento – instaurada a partir de uma lógica que apela para o esquema sensório-motor, que subordina o tempo, dando-lhe uma representação indireta, ou seja, mostra o tempo por meio do movimento – e a imagem-tempo – que se configura a partir da apresentação direta do tempo puro, livre do movimento, originando conceitos como imagem-cristal e propondo situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras – ao pensar o cinema, dito moderno, como criação da diferença.

A decupagem fílmica de excertos dos hipotextos referenciais, analisados neste capítulo – as obras *Kontakthof/Pátio de Contatos* (1978) e *Café Müller* (1978) – com seus ecos memoriais e textuais – gera um complexo, fragmentado e não linearizado (cronológico), universo narrativo a ser delineado.

Na conclusão da tese proponho uma conexão descendente, do geral para o particular, pois parto de uma interpretação semiótica, cuja autoria não pode e não deseja deixar de estar implicada na referida análise.

1 O TEXTO DANÇANTE NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

Pina (2011), objeto empírico dessa investigação, é um *medium* híbrido, uma forma de comunicação que que se estrutura por parataxe[3], própria dos discursos ou textos não verbais. Saliento que o conceito denotado da palavra hibridação indica a qualidade de elementos provenientes de línguas diversas; caráter anômalo, irregular, novo.

Para Raymond Bellour, a hibridação seria a mistura de meios e de formas de representações ou linguagens, tais como gravura, cinema, fotografia, vídeo, música, dança, entre outras. Em sua obra *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo* (1990), o autor articula esta ideia à denominação 'entre-imagens', por entende-la como um espaço-tempo de passagem, de intervalo em potencial ampliando as redes de criação, pelas brechas ou esgarçamento de fronteiras limítrofes entre os diferentes tipos de linguagens/signagens.

O conceito utilizado nessa tese propõe a forma híbrida como uma nova relação de continuidade entre o corpo, o movimento, a dança e o espaço, por meio da comunicação mediada pela interface cinematográfica.

Para efeitos de esclarecimento, estabeleço que, devido à matriz semiótica instaurada no âmago dessa tese, refiro-me ao documentário em questão, como um sistema de signos ou ainda, parafraseando o poeta e semioticista Décio Pignarari (2004), uma signagem[4] e, sendo assim, ele afirma e nega o real ao mesmo tempo, em uma espécie de face especular ou bifacial, fazendo colidir ficção e realidade, complexificando-se, na medida em que se complexificam os meios, as vozes e os intertextos que agregam significados à sua constituição existencial.

Ao propor um alargamento de fronteiras e uma hibridação de signagens (dança-teatro e cinema), o documentário poético e performático amplia o repertório deste fazer comunicacional, informacional e artístico pela introdução de um signo novo: uma nova relação entre a dança e a representação de sua própria imagem, capturada pelo 'olho da câmera'.

A representação histórica do corpo no cinema é fonte de interesse para o pesquisador Vincent Amiel em sua obra *Le corps au cinema* (1998), veiculando o filme à idealização e o registro de expressões corporais, por meio de construções espaciais e temporais. É a partir de suas

[3] Nessa tese, a parataxe é utilizada para se referir ao documentário em suas nuances híbridas e dialógicas. Segundo Décio Pignatari (1995), enquanto a hipotaxe é a organização por subordinação e hierarquia, a parataxe está envolvida com a coordenação (organização sem 'chefia') e em consequência disto, com a anarquia, com o caráter rizomático e aberto.

[4] *Signagem* é o neologismo criado por Décio Pignatari (2004), para evitar usar o termo linguagem ao se referir a fenômenos não verbais, como por exemplo, a fotografia, a televisão, o teatro, e, nesse caso, a dança, ou especificamente, o cinema/documentário (sistema áudio-hápticovisual).

singularidades, mas também proximidades – a palavra de origem grega *kinesis* encontra-se amalgamada à cinese/de cinético e ao cinema – que a dança e o cinema dialogam e se entretecem na configuração de uma nova maneira de perceber o corpo, a imagem e o movimento em si. Nesta instância de relacionamento corpo/movimento mediado, amplia-se o campo de possibilidades experimentais cinematográficas.

Os corpos dançantes que pairam no *medium* cinematográfico concebem novas narrativas espaço-temporais que seriam impraticáveis antes da existência desta interface. Tais narrativas expõem o corpo, na tela, em movimentos fragmentados e não-linearizados. Esse corpo e(m) movimentos ressignificados acaba por instituir um novo estatuto, um entre-lugar em que o fazer dança e cinema, não podem mais ser pensados de forma arbitrária e em separado, mas como um processo de recriação conjunta. São os pesquisadores, Beatriz Cerbino e Leandro Mendonça (2012) que corroboram esta premissa: "mais do que a transposição da dança para o vídeo e/ou cinema, pode-se pensar em uma hibridação, e, por isso mesmo, um trânsito entre identidades flutuantes e imprecisas" (CERBINO; MENDONÇA, 2012, p. 163).

Mas, quando, como e com que meios, estas identidades flutuantes teriam começado a se relacionar? A seguir, apresento alguns rastros históricos acerca do trânsito diálógico entre a dança e o cinema – duas signagens flutuantes e imprecisas.

1.1 RASTROS HISTÓRICOS DA DANÇA E A INTERFACE CINEMATOGRÁFICA

Segundo o filósofo e poeta Paul Valéry, em sua obra *Philosophie de la Danse* (1936), a dança fascina pelo desafio que lança aos nossos olhos e a todos os sentidos, incapazes de fixar cada imagem que se define um momento e de súbito se transforma para não mais voltar. No entanto, apesar de momentânea, a dança deixa traços na memória, como sentimento, como experimentação ou como imagem.

A partir do final do século XIX e início do século XX, a dança começa a dialogar com o cinema e neste diálogo, o palco se transforma em tela. Uma tela sígnica.

A dança não existe apenas porque seu objeto (corpo) é um signo: ela se torna um signo durante o seu desenvolvimento no tempo e no espaço, por conta do movimento. Assim, nas palavras de Pignatari (2004, p. 55), a dança é ícone em movimento – um ícone cinético. É a "escritura corporal, singular ou coletiva, jogo de estruturação espacial pelo **movimento** [grifo meu], simbólico ou para-simbólico e que envolve pelo menos três sentidos: audição, tato e visão (áudio-hapticovisual)." Sendo o movimento ao mesmo tempo efêmero e onipresente, sua percepção torna-se um desafio. Considerada como a escritura dos corpos em movimento, a dança, para alguns

estudiosos, só existe no momento em que está sendo dançada/performada pelo corpo do bailarino/performer.

A introdução de recursos audiovisuais e digitais no campo da dança, portanto, visa, em primeiro lugar, capturar e registrar este movimento fugaz, sob a forma de documento e, em segundo lugar, a hibridação de linguagens.

A relação entre a dança e a captura de sua imagem remonta ao século XIX, por volta de 1840, quando a fotografia se desenvolvia rapidamente e possivelmente tem início, quando alguns fotógrafos europeus começaram a fotografar dançarinos famosos para ilustrar programas de apresentações solos ou de companhias. A fotografia e mais tarde o cinema, no final do século XIX, modificaram profundamente – causando uma 'crise sistêmica' – a relação do ser humano com seu corpo, com a imagem deste corpo, com a noção do espaço e do tempo, de sua memória e dos fatos ou relatos artísticos registrados. A dança, inserida neste contexto, apropriando-se dos recursos da indústria cultural, acabou por criar uma nova abordagem estética no tratamento da própria forma de pensar e fazer dança.

A fusão da dança com a interface cinematográfica gerou uma nova escritura/signatura e consequentemente, provocou inusitadas possibilidades de fruição, transformando o novo *medium*, em uma celebração do que define o escritor e filósofo Umberto Eco (1932), como uma obra aberta, ao se referir à pluralidade de significados passíveis de coexistirem num único significante. É interessante notar que José Teixeira Coelho Netto (2003, p. 155) alude ao fato de que esta expressão cunhada por Umberto Eco em 1962, na verdade, é uma releitura da expressão 'forma aberta' designada por Heinrich Wölfflin, já em 1915, para se referir a ausência de caracterização rígida ou delimitada na significação de uma obra qualquer. Nesta tese a utilização da expressão 'forma de significação não imediata ou aberta' como uma das designações do documentário poético e performático, transita e se apropria destes dois conceitos.

Enquanto obra aberta, desde seus primeiros registros documentais, por meio dos experimentos de Thomas Edison, dos Irmãos Auguste e Louis Lumière e das *féeries* de George Méliès, a dança interfaceada pela tela cinematográfica, propõe questões que vão muito além de sua visibilidade ou divulgação, condicionando-a para além dos palcos e salões de exibição. Neste sentido, julgo pertinente citar o autor Airton Tomazzoni (2012), ao afirmar que o cinema "fez uma verdadeira revolução no modo de produzir, circular e, consequentemente se perceber a dança e o corpo que dança. O tempo, o espaço e o próprio corpo se fragmentam e se reconfiguram, em uma complexa mudança de percepção, de apreciação e de validação" (TOMAZZONI, 2012, p. 52-53).

O cinema, em seus primórdios, ou seja, a partir de Edison e dos irmãos Lumière, não era ainda o que, hoje, reconhecemos como 'cinema'. A temática e as cenas inicialmente filmadas, reuniam uma variedade de possibilidades advindas do gosto de uma cultura considerada popular em oposição à erudita.

De acordo com Arlindo Machado (2002), as primeiras imagens cinematográficas enfatizavam a magia, a pantomima, a feira de atrações e/ou aberrações. Como tudo o que pertencia à cultura popular, afirma o autor, o cinema também participava de um mundo alternativo ao da cultura oficial, "um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata" (MACHADO, 2002, p. 76).

Mas, em se tratando da captura de imagens de dança, como o corpo se apresenta neste teatro filmado?

O que se observa, a partir de uma análise da filmografia do final do século XIX e início do século XX, em relação ao corpo dançante, é uma adesão ao sistema de imagens em que o princípio do riso e do prazer visual do corpo movente é a tônica predominante. A dança 'vulgarizada' no teatro filmado, foi confinada, muitas vezes, ao que Machado (op. cit.) designa como guetos, situados nas periferias das grandes cidades, onde esta espécie de 'diversão degenerada' comumente era associada à prostituição e à marginalidade. Foi nestes "lugares iníquos, que o cinematógrafo nasceu e tomou força durante seus 10 ou 20 primeiros anos" (op. cit., p. 78). Uma das grandes tradições corporais do cinema, em seu primórdio, portanto, apresenta uma espécie de dança vulgar que dispensa a narrativa linear.

Antoine de Baecque (2009) corrobora a ideia de uma suposta narração aplicada diretamente às imagens de corpos dançantes na tela:

> O gênero não funciona através da linearidade da história, mas graças a uma **narração dos corpos** [grifo meu] por cambalhotas sucessivas, descabeladas, onde os fragmentos fazem a confrontação. Esta heterogeneidade remete por outro lado a uma polifonia dos gêneros convocados pela encenação (a acrobacia, a mímica, o teatro, a dança, o desenho) que, em ritmo de espetáculo onde a interrupção, a pausa, o interlúdio, o tombo, fazem explicitamente parte do jogo e do prazer [...] o corpo do personagem passa por todos os momentos possíveis de uma ideia... (op. cit., p. 487).

Logo após os primeiros experimentos cinematográficos, os filmes começaram a ser exibidos em casas de espetáculos, conhecidas como *music-halls* (Inglaterra), *café-concerts* (França) ou ainda, *vaudevilles* (Estados Unidos). Nestes locais, além dos espetáculos dançantes no palco improvisado, ao vivo, também eram oferecidos aos frequentadores, pequenos filmes – cuja duração variava de

trinta segundos a no máximo cinco minutos – tempo este compatível com a exibição em um cinematógrafo, cuja forma de pagamento para se ter acesso individualizado às imagens em movimento era geralmente uma moeda ou 'um penny'[5].

Uma das consequências desse início popular do registro de imagens cinematográficas, segundo Tomazzoni (2012, p. 54), foi o fato de "ter havido praticamente uma recusa da elite do balé a inserir-se nesse circuito". Ao se observar as pequenas cenas nos primeiros filmes com imagens de dança, o que se percebe é a presença de bailarinas anônimas, mais preocupadas em exibir-se para o olhos da câmera, do que exibir domínio e destreza técnica compatível com a estética da dança. E que tipos de dança eram privilegiados, portanto, nestas películas pioneiras?

O mapeamento inicial, levando-se em consideração as iniciativas de Edison, dos Lumière e de Méliès, é a presença de danças populares, de caráter folclórico, étnico, danças eroticamente exóticas e, acima de tudo, manifestações de corpos e gestos provocantes advindos da dança pantomímica e do *vaudeville*.

Thomas Edison filmava e reproduzia seus filmes para apenas uma pessoa por vez, utilizando-se da interface do cinetoscópio[6]. Destes filmes, destaco, a partir de uma listagem criada por Tomazzoni (2012), aqueles que fazem uso do recurso de um corpo em movimento dançante: *Carmencita* (1894) – um instantâneo/solo feminino de dança espanhola; *Six Ghosts* (1896) – fragmento de uma dança ritualizada de uma tribo indígena estadunidense; *Amy Muller* (1896) – um solo de um intérprete simulando uma bailarina clássica; *Princess Ali* (1897) – fragmento de uma dançarina em execução de movimentos orientais, estilizados e exóticos.

Para a História da Dança, entretanto, a filmagem de Edison, em 1894-95, de um pequeno número de dança, denominado *Butterfly Dance*[7] e executado pela dançarina amadora Annabelle Whitford Moore – em uma imitação da famosa *Serpentine Danse* da bailarina estadunidense Loïe Füller (1862-1928), coincide com um marco tecnológico da dança em suas complexas relações e interações tecnológicas e midiáticas. O filme apresenta a intérprete movendo-se em frente a uma

[5] O pagamento de um *penny*, por sessão de imagens em movimento, faz com que surja um tipo de local de exibição denominado, *Penny Arcade*. Mais tarde, estes estabelecimentos geraram um novo ambiente para a exibição de filmes: os *Nickelodeons* – espécie de galpões adaptados para sessões coletivas.

[6] Aparelho utilizado por Thomas Edison e seu colaborador/diretor William Kennedy Laurie Dickson. Consiste em uma caixa de madeira que funcionava por meio de uma moeda. Apenas uma pessoa de cada vez podia ter acesso às imagens fornecidas.

[7] As imagens sobre esta película podem ser consultadas no site: <http://thebioscope.net/2008/03>. Acesso em 12/01/2014.

câmera fixa, no *Black Maria Studio* [8] , com um vestido esvoaçante e portando extensões/prolongamentos em seus membros superiores, o que lhe dá um aspecto de 'borboleta dançante cujas asas encontram-se bailando em movimento'. Cada fotograma desta película foi colorido à mão para alternar os efeitos sobre os tecidos esvoaçantes.

Os irmãos Lumière, por sua vez, também se encontram empenhados em registrar e apresentar pequenas cenas de imagens dançantes. Estes pesquisadores franceses, utilizam-se, para suas projeções coletivas, do cinematógrafo[9].

Segundo Tomazzoni (2012, p. 57) "na apresentação pública de 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, do *Boulevard des Capucines*, em Paris, o público viu, pela primeira vez, filmes com breves testemunhos da vida cotidiana, como a saída dos operários da fábrica Lumière e a chegada de um trem à estação." Os Lumière interessavam-se por imagens de danças executadas nos palcos e, também, nas ruas de grandes cidades europeias. Dentre os pequenos filmes produzidos pelos Lumière, destacam-se, a partir da lista fornecida por Tomazzoni: *Nègres dansant dans la rue* (1896) – manifestação popular, sobretudo nos Estados Unidos, e que consiste em esquetes cômicos performados [dança + canto + música instrumental], por negros ou por brancos com rostos pintados com tinta preta; *Danseuses des rues* (1896); *Danse japonaise* (1899); *Les danseuses espagnoles* (1900) e *Danseuses Cambodgiennes du roi Norodom* (1902).

Tomazzoni (2012) alega que os irmãos Lumière, em 1896, também fizeram a sua versão da *Danse Serpentine*[10] de Loïe Füller, utilizando o mesmo experimento estético (colorização manual dos fotogramas), mas esta versão cinematográfica implica na presença da intérprete original da obra coreográfica, na película. Embora a cinematografia mundial afirme que a primeira exibição pública de cinema tem a autoria dos irmãos Lumière, deve-se acrescentar a contribuição da exibição de imagens fílmicas, por meio de um aparelho denominado bioscópio. Esta exibição, em 1895, teria sido feita quase um mês antes da exibição dos franceses. Os irmãos Max e Emil Skladanoswsky, inventores alemães, teriam, segundo o crítico de cinema João Batista de Brito (2013), exibido em Berlim, no teatro Wintergarten, oito pequenos filmes em um total de quinze minutos de projeção. Dentre estes filmes, a imagem de um corpo feminino dançante fazia-se presente em *Die*

[8] O estúdio de cinema de Thomas Edison foi responsável por 1200 filmes (entre curta e longa metragens), até o seu fechamento em 1918. Para maiores informações, consultar o endereço: <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edmvhist1.html>. Acesso em 13/01/2014.

[9] Espécie de aparelho de madeira, movido à manivela e que, para a projeção de imagens, numa parede em branco, utilizava-se de negativos perfurados.

[10] Esta versão dos irmãos Lumière, sobre a *Danse Serpentine* de Loïe Füller, pode ser consultada no site <http://wn.com/danse_serpentine_loie_fuller>. Acesso em 10/01/2014.

Serpentintänzerin/A Dança Serpentina[11]. O funcionamento do bioscópio consistia no uso de máquinas fotográficas que registravam centenas de fotos seguidas, variando-se minimamente as posições dos objetos em cada tomada. A seguir, os fotogramas eram rodados em uma fita Kodak em determinada ordem e projetados em uma tela, dando a impressão de movimento. Este efeito ou 'truque de luz e movimento' foi o fator que levou o cineasta Wim Wenders a prestar uma homenagem aos seus conterrâneos no filme documentário *Die Gebrüder Skladanowsky*, cuja versão brasileira foi intitulada, *Um Truque de Luz*, rodado em 1995, para comemorar o centenário da exibição desta película pioneira alemã.

Nesta primeira etapa da história do cinema, os filmes eram constituídos por imagens ou quadros independentes e que alguns estudiosos de cinema, como André Bazin (1960) e Noel Burch (2011) se referem como equivalente aos atos de uma peça teatral. O que separava um quadro do outro eram cartelas marcadas com o título do quadro seguinte. O ângulo de visão do espectador era centralizado, devido ao uso exclusivo de câmeras fixas, como atesta Machado:

> A câmera em geral não se movia; ela estava sempre fixa e a uma certa distância da cena, de modo a abraça-la por inteiro, num recorte que hoje chamaríamos de 'plano geral'. Seu eixo ótico era frontal, perpendicular ao cenário, correspondendo ao ponto de vista cativo de um espectador sentado mais ou menos no meio de uma sala de teatro [...]. As entradas e as saídas dos atores eram laterais, como no teatro. Também como no teatro, era o deslocamento do ator para dentro ou para fora do cenário que compunha o quadro e não os movimentos da câmera. (MACHADO, 2002, p. 92-93).

Foi o francês Georges Méliès que, apropriando-se dos recursos tecnológicos da época, dos variados efeitos especiais obtidos por meio de cortes sucessivos, truques óticos e estilização de cenários em maquetes, transformou as imagens em movimento em um verdadeiro espetáculo feérico. O espetáculo em si era o agente catalisador da fantasia e dos efeitos de ilusão provocados na plateia. Embora sua filmografia e consequente celebridade internacional tenham atingido o apogeu com o filme de 1902, *Le Voyage dans la Lune* (trad.: a viagem à lua), Méliès também capturou e apresentou corpos dançantes em suas películas. Dentre sua extensa obra, destacam-se, segundo Tomazzoni (2012): *La danseuse microscopique*[12] (1902) e *Le Cakewalk Infernal*[13] (1903).

---

[11] As imagens sobre esta película podem ser consultadas no site: <http://www. https://www.youtube.com/watch?v=JTlsydath7o>. Acesso em 11/01/2014.

[12] As imagens sobre esta película podem ser consultadas no site: <http://www.davidbordwell.net/blog/wp-content/uploads/danseuse-300.jpg>. Acesso em 11/01/2014.

Os primeiros registros da dança no cinema, em meados do século XIX-XX, portanto, acenam para a possibilidade da criação de efeitos do real; "a câmera teria a capacidade de captar as coisas como elas eram, e, ao serem exibidas, essas imagens provocariam uma impressão da realidade sem igual" (COSTA, 2007, p. 10). Entretanto, a mera captura do movimento, por meio de uma câmera fixa, logo perde terreno para outros tipos de experimentações tecnoestéticas. O cinema torna-se, ele próprio, também uma signagem e nesta concepção, o conceito estético de teatro filmado é gradativamente substituído pelo que Ismail Xavier (1983) denomina recorte extraído de um mundo possível.

Nesse sentido, cito o teórico e crítico de cinema André Bazin (1960) e sua análise comparativa e diferencial entre as delimitações impostas ao quadro/pintura e ao enquadramento/cinema. Afirma o autor: "o quadro [da pintura] polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela [do cinema] nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga" (BAZIN, 1960, p. 128). Estas possibilidades outras da imagem se dar a ver/sentir, inaugura um novo e controverso pensamento, segundo Raymond Bellour (1990) na história do cinema.

O sentido apreendido, por meio da imagem, ou codificado/decodificado [14] pelo espectador/destinatário da mensagem (im)explicitada no texto/enunciado, não está mais na imagem: "o sentido é a sombra projetada pela montagem no plano de consciência do espectador" (BAZIN, 1981, p. 68). E o autor, em sua ontologia da imagem cinematográfica, ainda explicita: "tanto pelo conteúdo da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado" (op. cit., p. 68). O movimento dos elementos que compõem o quadro atestam uma nova presença corporificada do espaço 'fora da tela'. Nesta instância, a participação do espectador e(m) seu variado repertório, na construção do sentido apreendido, a partir das imagens de corpos dançantes no tempo e no espaço da tela cinematográfica é inevitável.

E como se comporta a signagem dança nesse esquema de colisão entre comunicação e informação? Acredito que a dança, interfaceada pela tela do cinema, propõe uma ampliação de repertório ao se estruturar sob a forma de diálogo e hibridação de duas signagens. Alta taxa informacional, presença intencional de ruídos. E o que acontece na passagem da

---

[13] As imagens sobre esta película podem ser consultadas no Youtube: <www.youtube.com/watch?v=ZzvZojdq 34Y>. Acesso em 11/01/2014.

[14] Cabe lembrar que, para Stuart Hall (2003), o discurso/texto uma vez produzido, deve ser traduzido – transformado de novo – em práticas sociais para que o circuito [codificação/decodificacão] ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se nenhum 'sentido' é apreendido não pode haver 'consumo'.

tridimensionalidade para a bidimensionalidade? Perde-se ou ganha-se informação? A questão fundamental a ser esclarecida é que a dança e a cinedança ou dança tematizada em um documentário poético e performático, especificamente, são signagens ou textos diferentes. Quando a mensagem na dança mediada é decodificada, ela passa a ser entendida como informação e é passível de nova codificação. O novo texto híbrido documental poético/performático, reinventa a signagem dança, portanto, ele ganha informação, complexificando-se enquanto informação estética, enquanto forma de mensagem múltipla recodificada.

A partir das vanguardas modernistas dos anos 1910 a 1930, destaco alguns registros de obras cinematográficas que tentaram promover uma espécie de subversão narrativa no que se refere à composição e (re)apresentação do corpo dançante na tela. As duas experiências poéticas e estéticas parecem convidar o espectador à construção aberta de um possível processo de leitura. Tratam-se dos curta-metragens de origem francesa, apresentados ao público em 1924*: Entr'acte*[15] de René Clair e o *Ballet Mécanique*[16], de Fernand Léger.

Segundo Claudia Rosiny (2007), *Entr'acte* foi originalmente apresentado como um interlúdio para *Relâche* – um balé dadaísta concebido pelo artista Francis Picabia para a companhia *Les Ballets Suédois*. Este curta-metragem pode ser considerado como "um cinema expandido, uma tentativa de romper os limites da tela do cinema e reintegrar o valor do filme como meio" (ROSINY, 2007, p. 19).

Seguindo os rastros da dança interfaceada pela tela cinematográfica, atento para a existência de uma cineasta contestadora, de origem russa e que propõe, em seus experimentos fílmicos, o corpo e a dança como potência de criação e exploração de espaços e tempos outros, que não o do teatro filmado em suas limitações espaço-temporais. Os pressupostos artísticos vanguardistas e polêmicos entusiasmam Maya Deren[17].

Segundo João Luiz Vieira (2012, p. 17), Maya Deren é "uma artista múltipla que, além do cinema e da dança, também transitou pela literatura e pela fotografia". Sua obra-prima pode ser considerada *Meshes of the afternoon* (1943). Também merece destaque *A study in Choreography for Camera* (1945). Deren propõe verdadeiros jogos de metáforas de/pelo movimento fragmentado e aberto a sentidos irrestritos. A manipulação da imagem, montagem e efeitos de pós-produção

[15] As imagens sobre esta película podem ser consultadas no site: <http://www.youtube.com/watch?v =UnXdYxv BHf8>. Acesso em 11/11/2013.

[16] As imagens sobre esta película podem ser consultadas no site: <http://www.youtube.com/watch?v=H_bbo-H9p1Ys>. Acesso em 11/11/2013.

[17] Maya Deren (1917-1961), é o nome utilizado pela artista vanguardista Eleonora Derenkowsky, nascida em Kiev e que imigrou para os Estados Unidos em 1922.

conduzem o olhar atento a novas percepções do movimento e do tempo do acontecimento, como uma nova voz corporalizada em diferentes camadas de sentido e leitura, interfaceada pela tela do cinema. Na década de 1940, época em que o cinema hollywoodiano estava atrelado ao esquema de narrativas lineares e tradicionais, Deren vai ao encontro das vanguardas europeias mais propensas às correntes artísticas dadaístas e surrealistas. As experimentações fílmicas de Deren, a partir do uso de uma câmera de formato 16mm (menor e mais leve) colocam-na, estética e historicamente, num patamar em que influenciou toda uma geração de cineastas e *videomakers* na busca de uma signagem mais experimental e descentrada do esquema de uma narrativa clássica ou transparente.

Sua relação com o corpo e com a dança é condição primordial em suas obras. Sob este aspecto, Vieira (2012) ressalta que o modo como Deren propõe o corpo na tela, "amplia o potencial que o cinema oferece de romper com os limites e as fronteiras físicas de um palco ou de um espaço unívoco de representação" (VIEIRA, 2012, p. 25).

A própria cineasta, em seu texto *Cinema: o uso criativo da realidade* (1960), propõe e reforça suas ideias acerca da questão espaço/ambiente/quebra de paradigmas sequenciais. A artista decide romper uma estrutura espaço-temporal monológica, ao propor experimentos fílmicos cujos saltos espaciais elípticos produzidos pela fração de cena, possibilitam novas organizações para o movimento aparentemente (des)contínuo.

O processo conceitual desta geografia elíptica refere-se ao experimento *A Study in Choreography for Câmera* (1945)[18]. Estes 'saltos' temporais de locação a locação, levam-na a afirmar que na sua opinião "a ação criativa no filme ocorre em sua dimensão temporal; e por essa razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente *uma forma de tempo*" (DEREN, 2012, p. 139). E salienta, ainda, ao fazer uma análise diferencial em relação ao teatro e ao cinema, no que tange aos aspectos da geografia espaço-temporal:

> No teatro a presença física do elenco promove um sentido de realidade que nos induz a aceitar símbolos de geografia, intervalos que representam a passagem do tempo e outras convenções que fazem parte daquela arte. O cinema não pode proporcionar essa presença física dos atores[dançarinos]. O cinema pode, entretanto, substituir o artifício do teatro pela concretude da paisagem, distâncias e lugares; as interrupções dos intervalos podem ser transpostas em transições que sustentam a até mesmo intensificam a importância do desenvolvimento dramático; e assim como eventos e episódios podem não ser convincentes em seu aspecto e lógica dentro do contexto do artifício teatral, no cinema eles podem se revestir de veracidade que emana da realidade da paisagem ambiente, do sol, das ruas e dos edifícios [...] a imagem do filme – cuja intangível realidade consiste de luzes e sombras irradiadas através do ar e apreendidas na superfície de uma tela prateada – chega até nós como o reflexo de um outro mundo[um mundo devir]. Daquela distância,

[18] As imagens sobre esta película podem ser consultadas no site: <http://www.youtube.com/ watch?v=OnUEr_gNzwk>. Acesso em 01/12/2013.

> podemos aceitar a realidade das imagens mais monumentais e extremas, e, daquela perspectiva, podemos percebê-las e compreendê-las em sua dimensão plena (op. cit., p. 134-135).

A partir dessas reflexões acerca do corpo em registro dançante interfaceado pela tela do cinema e suas implicações significantes ou vozes, saliento que essa tese entende o documentário a ser analisado, poético e performático, justamente na ruptura com o espaço teatral ou com a narrativa transparente e linearizada.

Em *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*, Ismail Xavier (2008) refere-se a esse aspecto atestando: "a ruptura frente ao espaço teatral estaria garantida pela própria natureza dos elementos focalizados, aptos a produzir a expansão do espaço para além dos limites do quadro, graças ao seu **movimento** [grifo meu]." (XAVIER, 2008, p. 21).

Nesse sentido, não apenas os recursos tecnoestéticos digitais, como a projeção tridimensionalizada e sinestésica (efeitos 3D em *Pina/*2011, por exemplo) produz esse 'rompimento centrífugo', mas também a estética adotada pelo diretor/enunciador em suas escolhas de angulação, recortes em primeiro plano, *close-ups* e outros artifícios, que podem levar o leitor/espectador a interpretar sua enunciação enunciada, por meio de alguns quadros explícitos, onde esta geografia encenada, cortada, e remontada – estética e intelectualmente – fragmenta o espaço-tempo de (re)apresentação documental. As distâncias e lugares tornam-se mais do que intervalos transicionais no documentário poético e performático: tornam-se a essência do jogo dialético ou do *pas de deux* Wenders-Bausch. Essa duas vozes enunciadoras atuam de forma dialógica e polissêmica: de um lado, a artista da dança, que frequentemente utiliza o recurso da fragmentação espaço-temporal como seu credo artístico e do outro lado, o cineasta, que toma de empréstimo esta ferramenta de criação, na transposição de suas asserções indexadas como uma espécie de extravasamento do campo/quadro fílmico.

Finalmente, outro importante rastro histórico a ser apresentado nesta contextualização do corpo interfaceado pela tela do cinema, ou cinedança, é o discurso dos musicais de Hollywood, que se apresentam como um gênero fortemente marcado por uma estética particular, onde a dança se faz de forma 'pretextual'.

Esta hipótese, aqui explicitada, encontra subsídios nos meus estudos de Pós Graduação em nível de Mestrado, a partir dos quais desenvolvi a dissertação – e mais tarde, publicação – *Dança, cinedança, videodança, ciberdança: dança, tecnologia e comunicação* (2006), sob orientação do professor Dr. Décio Pignatari.

A quebra de fluxo constante da narratividade existente nos musicais, nas concepções de David Bordwell, em sua obra *Narration in the Fiction Film* (1985), passa a ser visualizada,

aplicando-se um código de interrelações, esquemas de referências, baseados no conhecimento prévio de determinadas situações, como por exemplo, dos personagens de um musical que ‘de uma hora para a outra’ passam a cantar e dançar para expressar as ações e sentimentos de seus personagens, sem que se altere a ‘verossimilhança de suas atitudes e comportamentos anteriormente demonstrados ao longo da película. Essas interrupções da narrativa, fazem com que a dança ou antes, o dançarino, mergulhe em um mundo onírico e o espectador aceite o acordo tácito deste ‘intervalo onírico, como parte das regras desta signagem. Como afirma Bordwell: “em um nível mais consciente, ao assistir a um filme ou à fita narrativa, fazemos as mesmas e constantes premissas da vida real” (BORDWELL, 1985, p. 38-39).

A partir do conhecimento prévio do gênero a que se propõe o desenrolar do texto cinematográfico – o musical – neste caso, os espectadores trazem consigo um certo tipo de expectativa quanto aos personagens e história a serem desenvolvidos naquele contexto extremamente ‘interrompido’ em seu fluxo narrativo, para dar lugar às motivações e ações dançantes, sincronizando movimento e trilha sonora. A elaboração de um sentido ou leitura diegética – universo ficcional em que se desenvolve determinada narrativa fímica – de um musical chega ao espectador de duas formas distintas, segundo Bordwell: “o enredo (o arranjo real dos fatos dentro de uma ficção, com todos os recursos de estrutura, alteração de tempo, agrupamentos dramáticos e suspense, necessários para se contar uma história capaz de prender a atenção); em segundo o estilo, o padrão da filmagem, dos sons, da montagem e da atuação dos atores.” (op. cit., p. 51-52).

A operação de ‘agenciamento e encadeamento’ dos planos, em uma sequência que obedece a uma suposta lógica de narratividade, é o que se costuma chamar de ‘montagem’. Philippe Dubois (2004), salienta a importância da montagem – narrativa – na linguagem cinematográfica, e, nesse caso, na montagem clássica dos musicais hollywoodianos:

> Em primeiro lugar, na concepção mais generalizada do cinema (o cinema narrativo clássico), a montagem é o instrumento que produz a continuidade do filme. Ela é a sutura [...] que apaga o caráter fragmentário dos planos para liga-los organicamente e gerar no espectador, o imaginário de um corpo global, unitário e articulado. A ‘boa’ montagem é, portanto, aquela que não se percebe, que se apaga como ligação, que institui o filme inteiro como um grande bloco homogêneo. [...] a montagem cinematográfica é também concebida sistematicamente sob o modo da sucessividade linear: a união dos planos por ela proporcionada é uma questão de adição, sequência de pedaços combinados sutilmente. Sua regra prescreve um plano de cada vez, um plano depois do outro. (op. cit., p. 76).

Os musicais terão papel preponderante no desenvolvimento das interfaces comunicacionais que aliam a dança à tecnologia: Em seu artigo *Cinema e Performance* (1996), João Luiz Vieira lembra um aspecto curioso e paradoxal do musical, como uma espécie de fórmula ou receita para um fazer artístico, que irá se repetir dezenas de vezes nos 'anos dourados dos musicais de Hollywood':

> No musical acontece um movimento duplo de naturalização/incorporação da plateia de espectadores da sala de cinema através de dois momentos separados por um corte. Primeiro os personagens/atores dirigem-se à plateia interna da narrativa. Em seguida essa plateia visível tende a desaparecer através de um novo enquadramento que a substitui pela plateia de verdade, ou seja, aquela que está ali, assistindo ao filme na sala de cinema. (VIEIRA, 1996, p. 343).

E, afinal, que padrão é este gerado pelo cinedança? E de que forma a dança se impõe sobre a tela do cinema?

Wagner Corrêa de Araújo no artigo *O Cinema e a Dança* (1987), parece encontrar uma resposta satisfatória: "a dança se impunha, dependendo da maior ou menor expressividade da coreografia, havendo apenas o difícil problema da sincronização do som e da imagem no cinema silencioso" (ARAÚJO, 1987, p. 14).

Nos Estados Unidos, ao final da década de 1920, apesar de intensa crise econômica, as novas tecnologias propiciam uma grande novidade para o cinema: a possibilidade da inserção de ruídos e diálogos nos filmes que, até então, eram 'silenciosos', tendo como suporte apenas uma trilha sonora separada e nem sempre feita especialmente para o filme.

Em 1927, pode-se afirmar, que, junto das experiências com o som no cinema, surge também o gênero musical: *The Jazz Singer,* dirigido por Alan Crosland, além de ser o primeiro filme falado, era também o primeiro musical. Enquanto linguagem ou gênero específico, o musical ajustou-se a uma elaboração muito simples, para depois ir ganhando efeito de espetacularização e sofisticação.

Na década de 1930, a *Warner Brothers* realiza uma série de musicais baseados em argumentos do *show-bussines*, números e encenações de bailes e, para isso, contrata o diretor Busby Berkeley, diretamente da *Broadway*, que iria revolucionar o tratamento da filmagem do movimento. Berkeley inova na concepção de cenários panorâmicos e nos variados movimentos da câmera que antes de sua intervenção, se detinham apenas em tomadas fixas da coreografia em planos gerais, como se estivesse propondo-se apenas o registro documental da dança. Berkeley, segundo Maribel Portinari (1989, p. 256-257), "inventou o *pas-de-mille*, ou seja, uma dança para uma multidão de

figurantes. Impossível ver algo assim no teatro. Tudo, de *A* a *Z*, era estruturado para o *olho* da câmera. Túneis de pernas, conchas humanas, gigantescos leques de cabelos louros."

Portinari comenta que Berkeley divertia-se em sugestões eróticas numa época em que Hollywood não sucumbira de todo ao código puritano. Utilizando-se de variados *closes* nos rostos das bailarinas, diferentes lentes e enquadramentos, e usando reiteradamente as tomadas em *plongées* – angulação de cima para baixo – Berkeley conseguia captar desenhos coreográficos geométricos e precisos; imagens 'caleidoscópicas' que causavam entusiasmo e *frisson* na plateia.

Também na década de trinta, a RKO contrata outro artista oriundo da *Broadway*: Fred Astaire, que levou para os musicais um estilo completamente diferente de Berkeley. Nos musicais de Astaire, predominavam imagens contínuas, sem muitos ângulos fantasiosos e quase sempre a filmagem acontecia em um cenário simples. Astaire, cujo estilo coreográfico reunia elementos do sapateado e da dança de salão, virou ídolo por meio da ação dançante e juntamente com sua parceira mais assídua, a bailarina Ginger Rogers, formaram um dos casais mais reconhecidos deste gênero cinematográfico. Atento para o fato de que, Astaire, embora preferisse manter a integridade da obra coreográfica, optando por raros cortes e na maioria das vezes, imperceptíveis, também usufruiu de 'efeitos especiais', quando necessário, em sua edição. Um exemplo de efeito de montagem cinematográfica/cenográfica, pode ser atribuído ao filme *The Royal Wedding*, em que o percebemos 'dançando nas paredes e no teto de seu quarto.'

Na década de cinquenta, os musicais de Metro Goldwyn-Mayer, atingiram o apogeu, ou seja, 'a idade de ouro do musical hollywoodiano'. Requinte e sofisticação, aliados ao sistema *technicolor*, gerando os primeiros filmes coloridos e ao sucesso de público, consagraram os musicais como gênero específico da linguagem cinematográfica. Esta tendência se delineava desde os anos quarenta. Figura de destaque neste meio, o produtor Arthur Freed, consegue aglutinar diretores como Vincente Minelli, Stanley Donen, Charles Walters e Rouben Mamoulian entre outros, que produziram verdadeiras obras-primas no gênero. Duas obras merecem destaque, ao apresentarem o talento de um novo ídolo dos musicais, ao lado de Astaire: Gene Kelly. Os filmes, *Singin'in the Rain* com direção de Stanley Donen e Gene Kelly e também *An American in Paris* do diretor Vincente Minelli, ambos de 1951, foram inscritos nas enciclopédias cinematográficas, como marcos revolucionários na abordagem do movimento dançante e mediado por uma interface comunicacional.

A era moderna dos musicais no cinema foi inaugurada em 1961, segundo o *site* da *webcine* (2013), com a estreia do filme *West Side Story* do diretor Robert Wise e com coreografia de Jerome Robbins – tratando-se de uma adaptação de um espetáculo da *Broadway*, que por sua vez, adaptava

a história de Romeu e Julieta, ambientando-a em uma luta de gangues rivais, tendo como cenário a cidade de Nova York dos anos 1950.

Na década de 1960, os musicais foram escasseando em Hollywood. A retomada do gênero, nos anos 1970, por meio dos filmes: *Saturday Night Fever* (1977), *Grease* (1978), *Fame* (1979), *All that Jazz* (1979), *Stayin' Alive* (1982), *A Chorus Line* (1986) e *Dirty Dancing* (1987), foi responsável pela continuidade do gênero, embora em menor número, pelos anos 1990, até os dias atuais. São exemplos de musicais recriados para a tela cinematográfica no século XXI, os filmes: *Moulin Rouge* (2001) de Baz Luhrmann e *Chicago* (2002) e *Nine* (2009), ambos de Rob Marshall.

Destaco, ainda, nos anos 1980, uma trilogia fílmica do cineasta espanhol, Carlos Saura, que estabelece uma exemplar relação entre a dança e sua representação dramática a cargo de uma narrativa intensa. É o caso de uma nova abordagem do gênero musical, inserido em um contexto cultural, cuja tônica é, sem dúvida, a dança e a música flamencas. Nas obras, *Bodas de Sangre* (1981); *Carmen* (1983) e *El Amor Brujo* (1986), o dançarino e coreógrafo Antonio Gades é um dos grandes destaques.

A aproximação e posterior fusão híbrida da dança com o cinema, resultou em obras ainda hoje reverenciadas pelos cinéfilos de todo o mundo. Entretanto, o excesso de trucagens, efeitos especiais e outros recursos, inferiorizou o discurso do corpo e da dança, tornando os bailarinos meros complementos dos movimentos das câmeras. A dança é vista como puro *pretexto* para o tipo de narração de histórias elaboradas para terem uma duração aproximada de noventa minutos. O tempo da dança ou da coreografia é proporcionalmente equilibrado em relação à sucessão de fatos narrativos, e, o espaço, semelhante ao real, torna-se uma locação para a ação.

Assim, o problema básico que o cinedança ou musical enfrenta em sua estrutura narrativa consiste em inventar variados *pretextos* ou cenas dançantes fragmentadas, para oportunizar a exibição dos personagens, criar pretensos relacionamentos por meio do 'contato corporal' provocado pela ação dançante e justificar a dança como forma compatível e equilibrada no desenrolar da diegese narrativa.

Para finalizar este breve percurso, atento para uma abordagem diferenciada do corpo em movimento ou ação dançante na tela do cinema – uma fricção com a lógica preponderante de abordagem do corpo e da dança, no cinema, enquanto ficção – ou seja: a dança tematizada no filme documental poético e performático. Acredito que a ficção e o documentário podem ser considerados em suas diferentes estratégias de ação e composição frente ao referente.

Saliento que não me refiro ao documentário e, em específico, ao documentário *Pina*, como um mero exercício de registro memorial da dança produzida pela artista Pina Bausch.

Apresento o diretor/criador e sujeito-da-câmera, Wim Wenders, na intersecção produtiva de uma nova signagem, cuja captura/filmagem da imagem, perspectiva de construção estética, encenação, asserção e produção de texto fílmico a partir de intertextos coreográficos previamente selecionados, em parceria com Pina Bausch, assegura uma lógica esgarçada, na fronteira entre o documentário e a ficção.

O movimento é, em *Pina*, pensado, a partir ou em função da câmera e, mesmo os depoimentos falados – em voz *off* – e os depoimentos corporalizados/performados são condicionados a uma locação encenada. Bausch e Wenders como em um *pas de deux* e a partir de um processo de recriação dialógica e conjunta, propõem um entre-lugar para os corpos em movimento (re)significados. Neste entre-lugar poético e performático o 'fazer dança e cinema' é condicionado pela nova signagem proposta pelo documentário.

Alexandre Veras Costa em seu texto, *Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança* (2007), parece se aperceber desta instância maleável, localizada entre o documento/registro e a ficção, na dança mediada pela tela cinematográfica. Afirma o autor: "quando o registro do movimento deixa de ser um problema que impossibilita a pesquisa e passa a ser um objeto de investigação, não há mais porque ignorar todas as possibilidades abertas pelo documentário." (COSTA, 2007, p. 16).

Esta é a potência aberta – em devir – do documentário poético e performático, *Pina*, a ser explorada nessa tese.

1.2 TEXTO E (TRANS)TEXTO: *PINA* EM PALIMPSESTOS?

O documentário poético performático, *Pina*, nessa tese, é considerado um texto; um texto fílmico, poético e palimpsêstico.

Gérard Genette em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), explica que um palimpsesto é uma espécie de pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, mas que não a esconde de fato, sendo possível ler, em camadas sobrepostas e transparentes, ambos os textos: o antigo e o(s) novos sucessivamente ou superpostamente. Assim, no sentido figurado, o autor caracteriza palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, quer seja por transformação ou por imitação.

Genette utiliza o palimpsesto como uma metáfora para cotejar o termo hipertextualidade, principal conceito trabalhado em seu livro. Por hipertexto, entende-se aquela obra 'A' [leia-se o documentário *Pina*] derivada de outras obras preexistentes – hipotextos 'B, C, D, E…' [leiam-se as coreografias: *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera*; *Café Müller*; *Kontakthof/Pátio de Contatos*; *Vollmond/Lua Cheia*; entre outras alusões, citações e referenciais repertoriais presentes

no texto fílmico de forma explícita ou implícita], por transformação ou imitação, ou ainda, um conglomerado das duas possibilidades. Dessa 'literatura de(em) segundo grau' – subtítulo da obra *Palimpsestes* – a escrita acontece *pelo* e *no* processo de leitura.

A teoria transtextual genettiana estabelece uma tese, segundo a qual um texto sempre poderá ser lido e ler outros textos.

O documentário poético performático *Pina*, nesta instância, assemelha-se ou configura-se, como um palimpsesto ou hipertexto, onde estão inscritos variados hipotextos em distintas situações e conformações, as quais, para efeitos de exercícios analíticos, serão demonstradas e exemplificadas – por meio de análise de segmentos fílmicos – ao longo da escrita desse subcapítulo. Enquanto texto híbrido, paratático e aberto, *Pina* apresenta-se como um constructo significante em si mesmo.

Em uma leitura atenta de Roland Barthes (1977), poder-se-ia afirmar que esse texto ou constructo fílmico palimpsêstico, configura-se, como "*a multi-dimensional space in which a variety of writings none of them original, blend and clash"*[19] (BARTHES, 1977, p. 146).

Em 1973, Barthes escreve o artigo *Teoria do Texto* para a *Encyclopædia universalis* e nesta publicação, o autor explicita a noção de texto e(m) sua relação com a intertextualidade, admitindo que, todo o texto é um tecido novo, de citações passadas. Segundo o autor, o texto necessita, ainda, da absorção irrestrita de escritor e leitor em sua construção polissêmica. Esse amálgama entre o escritor/diretor/criador do texto fílmico e o leitor/espectador, pode ser corroborado por informações contidas em sua obra *S/Z* (1974), ao se afirmar que no processo de leitura de um texto [incluo aqui, o texto fílmico], o leitor/espectador também escreve ativamente a sua significação – o que ele denomina abordagem escrevível do texto – e assim, Barthes sugere que o leitor é [ou deveria ser] "*active, sensitive to contradiction and heterogeneity, aware of the work of the text*"[20] (BARTHES, 1974, p. 174).

Admitindo-se que todo e qualquer texto provém de outros textos e a outros textos dará origem, em uma tessitura [atento para o fato de que 'tecido/tessitura' estão contidos na etimologia da palavra texto] gradual e infinita de referenciais intertextuais, passo a priorizar, doravante, a noção de intertexto, intertextualidade, transtextualidade e, a partir desse momento, a teoria genettiana performa nesse palco, cuja (coreo)grafia conceitual, tem no texto, o seu protagonista.

Saliento que o teórico e crítico Gérard Genette, reconhecidamente ligado à área da narratologia literária, tem suas teorias empregadas no campo de estudos de cinema, recentemente,

[19] Tradução: 'um espaço multidimensional em que uma variedade de escritos, nenhum deles original, misturam-se e colidem-se.'

[20] Tradução: 'ativo, sensível à contradição e à heterogeneidade, consciente do trabalho do texto.'

por meio de propostas diversas, dentre as quais destaco a abordagem levada a campo por Robert Stam, partindo-se do pressuposto de que todo filme é, também, um texto.

A seguir, insiro uma breve apresentação do *corpus*/texto fílmico, para que se elucide a qual constructo a tese se refere.

1.2.1 Apresentando o Texto *Pina*[21] (2011) de Wim Wenders

Em *Pina*, o cineasta Wim Wenders usa os recursos/efeitos em 3D para abordar a vida e o trabalho artístico da coreógrafa, Pina Bausch, falecida durante as filmagens. Embora o fator tecnoestético tridimensionalizado não se constitua como base de análise e reflexões teóricas nesse estudo, não se pode deixar de admitir o efeito sinestésico marcante que o documentário adquire, em suas imagens projetadas 'tridimensionalmente', como em uma torrente sígnica para fora dos limites do quadro fílmico. O documentário foi filmado com o elenco de base da atual companhia *Tanztheater Wuppertal*,[22] em uma homenagem à coreógrafa e seu legado artístico.

Wenders recorta – locação encenada em um teatro – quatro coreografias emblemáticas do repertório do *Tanztheater Wuppertal*: 1) *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera* – exposta na abertura do filme, utilizando, para sua execução, um palco coberto de terra molhada; 2) *Café Müller* – com bailarinos atuais da companhia dançando entre as imagens de arquivos de Pina Bausch, a qual, por sua vez, dança em meio a dezenas de cadeiras espalhadas na cena; 3) *Kontakthof/Pátio de Contatos* – com uma mescla (a)temporal de três elencos em faixas etárias diferenciadas: dançarinos adolescentes, adultos e sexagenários, discutindo a relação atemporalizada da dança; 4) *Vollmond/Lua Cheia* – com a companhia dançando em meio a uma torrente de água caindo do teto, no chão do palco e inundando a cena. A partir dessa base repertorial, Wenders utiliza o recurso de depoimentos espontâneos [extraídos por meio de perguntas *a priori* e não exibidas explicitamente no texto fílmico] de cada integrante do elenco – em voz-*off*, e em voz corporalizada dançante – em relação à personagem homenageada. O recurso de voz-*off* a que me refiro é aquele, cuja fonte imaginária do som/voz está situada no espaço fora-de-campo. No espaço fora da tela. Este parece ser o caso dos depoimentos no documentário analisado, visto que, as imagens dos bailarinos

[21] Trata-se de um documentário cujo subtítulo é: *dance, dance, otherwise we are lost*. Sua estreia aconteceu em 23/03/2012. Com duração de 106 minutos e parceria conjunta entre a Alemanha, França e Reino Unido, o filme foi realizado pela produtora de Wim Wenders, a *Neue Road Movies* (Berlin), em colaboração com o *Tanztheater Wuppertal* - ZDF/ZDF theaterkanal und ARTE. Estes dados foram obtidos mediante consulta ao site oficial de Wim Wenders. Disponível em: <http://www.wim-wenders. com/movies/movies_spec/pina/pina.htm>. Acesso em 30/01/2014.

[22] O *Tanztheater Wuppertal* é a companhia criada por Bausch no início dos anos 1970, na Alemanha e que propõe a fusão da dança com o teatro, daí a aplicação do termo dança-teatro/*tanztheater* às suas obras.

intérpretes de si mesmos, aparecem na tela, em *close-up*, mas seus lábios não se movem sincronicamente, em relação ao depoimento sonoro que se ouve extra-campo. Pode-se apenas supor, 'imaginariamente', que cada depoimento ouvido pertença, de fato, ao rosto de cada bailarino focalizado, no momento em que as frases são pronunciadas. Memórias afetivas, imagens históricas de arquivos documentais audiovisuais, sobrepõem-se às imagens gravadas, não apenas no palco-estúdio-locação encenada, no filme, mas também, nas ruas da cidade de Wuppertal, na Alemanha e em seus arredores, onde Pina Bausch viveu. Nesses ambientes – uma celebração de elipses espaciais – fragmentos de depoimentos dançantes aludem a outros excertos de obras repertoriais da companhia [além das quatro obras/hipotextos principais] e podem ser visualizadas, por meio dos intérpretes que performam em esquinas de ruas movimentadas, parques, piscinas cobertas, colinas desertas, um galpão envidraçado, galerias subterrâneas, pátios de indústrias e em transporte coletivo, como é o caso de um monotrilho suspenso [*schwebebahn*], que perpassa toda cidade, vista do alto e que, no filme, surge em cenas inusitadas.

O filme foi lançado no Festival de Berlim, de 2011, e, em 2012, concorreu ao *84th Academy Awards* [Prêmio Oscar] de Melhor Documentário.

A seguir, inicio o processo de discussão acerca dos conceitos e tipologia que repertoriam a noção de inter(trans)textualidade, procurando aplicá-las diretamente ao *corpus* de estudo dessa tese.

1.2.2 Dialogismo, Intertextualidade e Transtextualidade: a dança dos conceitos

Historicamente, é a semioticista Júlia Kristeva, quem primeiramente faz referência ao termo intertextualidade, na década de 1960, em dois artigos publicados na revista francesa, *Tel Quel*, e retomados em sua obra *Séméiotikè, Recherches pour une Sémanalyse* (1969).

A autora faz alusão ao termo e o apresenta como "*la traversée d'un texte des énonciations provenant d'autres textes.*"[23] (op. cit., 1969, p. 115).

Em obra posterior, denominada *La Révolution du langage poétique* (1974), o termo é reformulado e ampliado, apresentando a noção de 'transposição', associada à intertextualidade: "*Le terme intertextualité désigne cette transposition d'un système (ou plusieurs) de signe(s) dans un autre, mais puisque ce terme a souvent été compris dans le sens banal de 'sources critiques' d'un texte, nous préférons lui la transposition"*[24] (KRISTEVA, 1974, p. 60). Saliento que o termo intertextualidade foi proposto como 'tradução' ou uma espécie de substituição do dialogismo.

[23] Tradução: 'o cruzamento num texto, de enunciados tomados de outros textos.'

[24] Tradução: 'O termo intertextualidade denota transposição de um sistema (ou vários) signo(s) para outro, mas uma vez que este termo tem sido muitas vezes entendido no sentido comum de "fontes críticas" de um texto, nós preferimos a transposição.'

O dialogismo, que antecede a formulação e aplicação do conceito de intertextualidade, já conjecturava, em sua matriz, a ideia de 'relação', ou seja, a necessidade de relação entre a multiplicidade de discursos trazidos pelas diferentes 'vozes' implicadas no texto.

O texto aparece na obra de Mikhail Bakhtin, *Esthétique et Théorie du Roman* (1978), como um lugar de troca, de 'diálogo' entre diferentes enunciados ou vozes polifônicas que o autor, em seu texto, redistribui em trocas abertas, constituindo novos textos a partir de excertos ou textos anteriores, à sua disposição. Bakhtin propõe a busca e a verificação dos fragmentos de diferentes discursos presentes em um texto e procura compreender como estes discursos transformam-se em vozes dialógicas e abertas a significados polissêmicos, a depender do exercício de leitura implícita e orgânica, efetuada pelo sujeito/leitor [ao qual doravante irei me referir, nessa tese, como leitor/espectador], convocado nesta instância participativa, a construir possíveis efeitos de sentido relacional. O caráter polifônico – presença de múltiplas vozes – na teoria de Bakhtin não deixa de estar interrelacionado à intertextualidade, proposta por Kristeva e nem deixa de apontar, para o que Genette irá denominar, em 1982, transtextualidade.

É bastante esclarecedora a relação estabelecida por Robert Stam, no capítulo intitulado: *do texto ao intertexto*, em sua obra *Introdução à Teoria do Cinema* (2003), acerca da proximidade e derivação conceitual entre os termos, anteriormente citados. Afirma Stam:

> O dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. [um enunciado, para Bakhtin, diz respeito a qualquer 'complexo de signos', de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme.] O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O **cinema** [grifo meu], nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística. 'Inscreve', por assim dizer, a totalidade da história das artes. [...] A intertextualidade é mais ativa, pensando o artista [criador/diretor do texto fílmico, neste caso], como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes [...] A intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza **relações dialógicas com outros meios e artes** [grifo meu]. (STAM, 2003, p. 226-227).

De acordo com a citação de Stam, os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos.

Essa proposição encontra alicerces básicos no conceito de transtextualidade, proposto por Genette e aplicados no escopo teórico da presente tese.

É a partir das teorias e obras seminais de Bakhtin e Kristeva que Genette propõe o termo transtextualidade com o propósito de transcender a noção de intertextualidade. Seu trabalho torna-se decisivo para a compreensão e descrição da noção transtextual, estabelecendo, em capítulos, didaticamente distribuídos, ao longo da obra, uma tipologia abrangente e que engloba cinco possibilidades de ocorrência de transtextualidade em um texto, cuja definição encontra-se no primeiro capítulo, onde esclarece qual seria o objeto da escrita do livro: "*je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la 'transtextualité', ou transcendence textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par 'tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrete, avec d'autres textes'*"[25] (GENETTE, 1982, p. 7).

Saliento, contudo, que a separação de cada uma dessas relações, a seguir, destina-se apenas ao efeito de esclarecimento conceitual, mas, na prática textual, sobretudo na prática textual filmográfica, híbrida, em sua essência matriz, tais ocorrências encontram-se imbricadas na estruturação de um hipertexto. Esclareço, também, que o hipertexto *Pina*, pode ser lido em si mesmo ou em sua relação com o(s) hipotexto(s) presentes em sua tessitura organizacional cinematográfica.

O processo de leitura torna-se, à vista disso, um verdadeiro 'jogo de possibilidades' e permite ao leitor/espectador, o prazer da descoberta, do encontro entre o texto aludido/citado e seus textos virtualizados/atualizados: com suas imagens coalescentes e bifaciais, *Pina* propõe o fluxo constante da leitura atenta na construção de prováveis e polissêmicos efeitos de sentido.

As cinco relações transtextuais postuladas por Genette, em uma ordem crescente de complexidade e abstração – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade – serão cotejadas, a seguir, com alguns segmentos fílmicos, extraídos – por meio de *frames* recortados – do hipertexto *Pina* e poderão ser lidos e fruídos em suas camadas superpostas e (des)organizadas propositalmente.

1.2.3 Intertextualidade: exercícios poéticos de citação e alusão em *Pina*

Genette define intertextualidade "*par une relation de cópresence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la presence effective d'un texte dans un*

[25] Tradução: eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, a grosso modo, como 'tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos'

autre."[26] (GENETTE, 1982, p. 08). Essa noção pressupõe a existência e o 'reconhecimento' desses textos anteriores ou palimpsêsticos e os fenômenos de ocorrência de co-presença, devem ser detectados, evidentemente, pelo leitor/espectador.

Em *Pina*, ora ocorrem referências explícitas ao conjunto repertorial do *Tanztheater Wuppertal* [obras coreográficas Das *Frühlingsofer/Sagração da Primavera*; *Café Müller*; *Kontakthof/Pátio de Contatos*; *Vollmond/Lua Cheia*] – trata-se do intertexto 'obrigatório', que o leitor/espectador não pode deixar de localizar, pois estão inseridos no documentário, sob a forma de longos trechos das obras consagradas da personagem biografada e amplamente divulgada de forma paratextual e midiática – ora, é o leitor/espectador quem cria suas próprias relações, a depender das pistas (citações, alusões, referências) deixadas pelo sujeito-da-câmera, de forma sutil e por vezes, quase imperceptível. Dessa forma, o texto fílmico joga com uma multiplicidade de planos/camadas de leitura, a depender do repertório individualizado.

Em um outro trecho de seu livro, Genette expõe e denomina as formas mais frequentes de ocorrência intertextual. Segundo o autor, a intertextualidade em:

> *sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique tradittionelle de la* ***citation*** [grifo meu]*(avec guillemets, avec ou sans reference precise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat […]; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'****allusion*** [grifo meu]*, c'est-à-dire d'un énoncé don't la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairementtelle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable*.[27] (op. cit., p. 08).

Em *Pina*, procuro os vestígios de duas ocorrências em relação ao fenômeno da intertextualidade. Os traços de 'citação' explícita, presentes mediante a voz (pronunciamento verbal e corpo dançante) de Pina Bausch – como uma metáfora das aspas, descritas por Genette – no texto fílmico de Wim Wenders e identifico, também, os traçados de 'alusão,' em suas inflexões diretas e indiretas.

Os traços de plágio, descritos por Genette, não cabem ao texto fílmico analisado, sendo substituído pelo esquema de 'imitação' (Wenders reutiliza/imita os procedimentos de criação poética de Bausch, propondo perguntas chaves ao elenco de Wuppertal, em seus depoimentos frente

[26] Tradução: 'como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.'

[27] Tradução: 'sua forma mais explícita e mais literal é a prática da citação (com aspas, com ou sem referência precisa) sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio [...]; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.'

às câmeras) – procedimento esse, que será retomado mais adiante, ao referir-me à forma transtextual de hipertextualidade.

1.2.3.1 Citação – o processo de colagem da vida na arte

A prática de citação em uma obra híbrida, como a signagem do documentário poético performático, assemelha-se, na analogia efetuada por Tiphaine Samoyault (2008), ao processo de colagem/bricolagem pictórica empregada pelos artistas ligados aos movimentos do Cubismo: "trata-se de colar a vida na arte" (SAMOYAULT, 2008, p. 36).

Wenders, em sua instância discursiva e poética, na composição de um mosaico de citações atualizadas e virtualizadas – visto tratar-se de um documentário, onde se pressupõe a mixagem de material pré-existente/arquivos memoriais, em meio às imagens inéditas, criadas especialmente para o texto documental – embaralha e alarga as fronteiras entre a arte, cotejando elementos de ficção e realidade. Nesse processo de colagem – sob a forma de citação – o cineasta traz à tona o reconhecimento do inimitável. Esse, possivelmente, é o ponto de partida do diretor, ao optar pela inserção de imagens de arquivos, já no início do filme [minutagem - 09min.:25'], delineando a citação presencial, a autoridade da voz corporalizada da dançarina e coreógrafa Pina Bausch, visualizada em imagens palimpsesticamente superpostas ao seu elenco (ver figuras 1 e 2) que, no momento recortado, performam uma obra (hipotexto *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera*), em um cenário com o solo repleto de terra molhada e a ser (re)apresentada no filme documental.

Figura 1 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 2 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

O resultado da operação de superposição – que considero palimpsêstica – é uma imagem dupla, cada uma das duas cenas que aparecem na tela, podendo ser vistas, por um breve momento, ao mesmo tempo que a outra: uma sobre a outra. Este amálgama híbrido de imagens promove duas

possibilidades distintas de vislumbrar/ler o quadro, conforme ele se relaciona com uma ou com a outra. Comumente, essa técnica tem sido utilizada para invocar, na cena, as imagens oníricas, as fantasias, memórias, os estados mentais dos personagens, seus pensamentos mais íntimos, mas, existem muitos casos em que este recurso encontra-se atrelado à produção de metáforas visuais.

Cabe salientar que, em *Pina*, a sobreposição imagética não é meramente utilizada como recurso de transição entre os segmentos fílmicos, e, sim, possui em sua essência, uma força figurativa e formal, própria.

Essa marca de citação explícita e implicada mostra a personagem biografada, com o olhar atento e presentificado, por meio de arquivos memoriais provenientes de imagens documentais levadas a termo por outros cineastas/documentaristas/*videomakers*[28].

O enquadramento da cena em questão mostra, em plano fechado, a imagem do perfil do rosto da artista, em *close-up* e com angulação da altura da câmera em posição normal, à direita do quadro fílmico, sobrepondo-se em uma camada transparente sobre uma imagem em profundidade de campo. Esta segunda imagem, ao fundo, tem o enquadramento em plano aberto – *long shot* – proporcionando uma ampla ambientação, cujo posicionamento da altura da câmera em *plongée* – angulação do olhar de cima para baixo – mostra o chão coberto de terra onde vinte e seis bailarinos performam movimentos intensos e se prostram frequentemente ao chão. Este enquadramento/efeito cinematográfico, visivelmente sugere a inferiorização do objeto/dança em questão, ao situá-lo sob o olhar da artista da dança.

Durante esta tomada, ouve-se uma espécie de som diegético[29], advindo da cena dançante – trata-se da composição musical de Igor Stravinsky – e sobrepondo-se ao som diegético, ouve-se a voz-*off* – supostamente de Pina Bausch – que pronuncia as seguintes palavras: "*naturalmente existem situações que deixam você sem palavras. Você tem apenas uma noção das coisas. Também as palavras não ajudam muito... Elas apenas evocam as coisas*." (PINA, 2011). Percebe-se um duplo tratamento espacial para a paisagem sonora nesta tomada: a origem do som no contexto do campo – música da obra coreográfica performada na tela – e a voz extra-campo, em (des)sincronia no decorrer da cena. Em seguida, Bausch olha diretamente para o sujeito-da-câmera, ainda em *close-up* ou primeiríssimo plano – adequado à intenção cinematográfica da intimidade e/ou

[28] As imagens em *close-up* de Pina Bausch, nesse caso específico, recortado por Wenders numa superposição de suas imagens fílmicas, advém, possivelmente do documentário *Pina Bausch – ein film von Anne Linsel* (2006). Para maiores informações consultar o documentário, na íntegra, disponível em: <http://www.youtube.com/ watch?v=hh8cUsd21fU>. Acesso em 27/02/2014.

[29] No cinema, os sons são diegéticos se fizerem parte do universo sonoro perceptível pelas personagens e de certa forma também pelo público ou leitor/espectador.

expressão – e em consequência, para o leitor/espectador, em uma espécie de corroboração/citação ou enunciação/enunciada em primeira pessoa (ver figura 03).

Figura 3 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 4 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Ao realizar este movimento, ouve-se em voz-*off*, a conclusão da frase citada anteriormente: "é aí que entra a dança..." (op. cit.). Seus olhos penetrantes, neste instante, rompem a tela e com o auxílio de tecnologia em 3D – recurso utilizado em vários momentos no texto documental, amplificando o efeito sinestético da obra – a sua presença, citada imageticamente por Wenders, vai se diluindo, a partir de camadas sucessivas de superposição que, aos poucos, vão desaparecendo/desfazendo-se – *fade in* – retornando-se à aparição do elenco de intérpretes do *Tanztheater Wuppertal*, agora sob o enquadramento de um plano médio – *medium shot* – denotando movimentação e posicionamento (ver figura 4).

Nessa imagem metonímica [partes dos corpos dos dançarinos estão em evidência no enquadramento da tela, sob angulação de câmera em altura normal/frontal, enquanto seus rostos não são explicitamente identificados], ao som da partitura de Stravinsky que preenche a tela enquanto som diegético, o leitor/espectador pode reconhecer a obra *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera*, se – e somente se – o seu repertório de dança (re)conhecer os figurinos femininos evidenciados (camisolas cor da pele, transparentes) e o chão, repleto de terra molhada, onde os dançarinos, descalços, atuam e se movem. Em todo este procedimento cinematográfico as imagens denotativas mostram a artista Bausch – a 'citar' com sua presença corporificada na tela a obra/dança em foco.

Em outro segmento do texto fílmico [minutagem - 17 mim.:39'], ocorre uma nova citação ou colagem de imagens documentais históricas, advindas de arquivo memorial, que faz surgir na tela wenderiana, várias pessoas sentadas em um recinto escuro de costas para a câmera. Um homem

vestindo camisa preta e com um cigarro aceso na mão, focalizado em plano médio, de perfil e à direita do enquadramento, encontra-se postado ao lado de um mecanismo que projeta imagens em uma tela situada à frente do grupo (ver figura 5).

Inicialmente ouve-se apenas uma espécie de som diegético/ruído executado pelo aparelho projetor e em seguida tem início uma suave sinfonia orquestrada – Henry Purcell – em sincronia com os movimentos dos performers que atuam na tela projetada em frente ao grupo que assiste estas imagens.

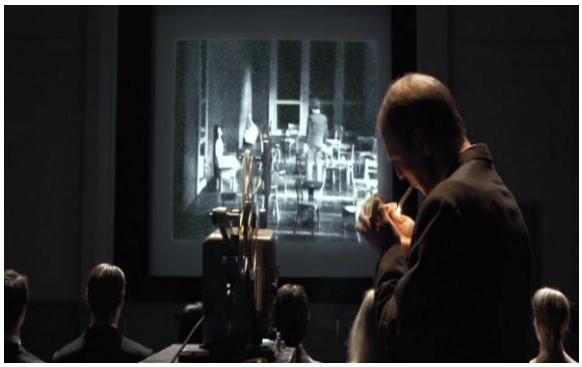

Figura 5 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

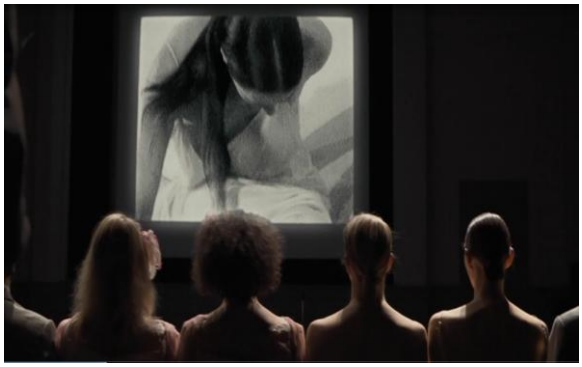

Figura 6 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Na profundidade desse quadro fílmico as imagens dinâmicas são projetadas em preto e branco e se referem a uma cena repertorial muito específica para o leitor/espectador que, poderá (re)conhecer, nesse momento – devido ao cenário repleto de portas, cadeiras e mesas, além de uma mulher vestida de branco e encostada em um das paredes laterais ao som da sinfonia de Purcell – o hipotexto *Café Müller* (1978).[30]

A câmera lentamente se aproxima do rosto de uma intérprete feminina, de camisola branca e que se movimenta pelo espaço da tela ao fundo do enquadramento, mantendo os olhos fechados (ver figura 6). Não parece haver qualquer intenção de contato visual da intérprete com o leitor/espectador. Observa-se que é a imagem da própria bailarina/coreógrafa Pina Bausch, citada/corporalizada na cena, por meio do recurso tecnológico e de colagem das imagens de arquivo memorial, e que, possivelmente, aludem à montagem original de 1978, em Wuppertal.

[30] *Café Müller* – é uma peça coreográfica de Pina Bausch, para o *Tanztheater Wuppertal*. Estreia mundial: 20 de maio de 1978. Para maiores informações sobre *Café Müller*, consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/cafe_mueller.php>. Aceso em 20/02/2014.

É preciso ressaltar que nessa sequência cinematográfica ocorre um duplo movimento de câmera: em primeiro lugar, um *traveling* – deslocando-se lateralmente a câmera, da direita para esquerda no nível horizontal – deixando antever uma fileira de bailarinos 'assistindo-a', observando, em silêncio as imagens projetadas e, em segundo lugar – simultaneamente – uma aproximação frontal da câmera, chegando-se a um *close-up* do rosto de Pina Bausch que, mantém os olhos fechados, enquanto performa na tela (ver figuras 7 e 8).

Figura 7 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 8 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Esse processo explícito de citação, proposto por Wenders, parece apontar para a possibilidade – palimpsêstica – de localizar em um texto, elementos estruturados anteriormente a ele. Não se trata, todavia, de uma simples reminiscência, mas, antes, uma homenagem à artista biografada, colocando metaforicamente seu elenco assistindo-a, em silêncio reverencial, como a se indagar: de que é feito este texto? De que é feito *Pina*? Quem era Pina Bausch?

Michel Schneider, em sua obra *Ladrões de palavr*as: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento (1990), parece ilustrar e corroborar estas supostas indagações do elenco, ao afirmar: "de que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários" (SCHNEIDER, 1990, p. 18). Os fragmentos originais, de que fala Schneider, podem estar associados ao que Wenders seleciona e recorta em sua tela, mantendo uma relação de 'empréstimo voluntário' da voz/corpo de Pina Bausch, com a finalidade de citar aquilo que o diretor/cineasta não teria a autoridade para evocar/dançar. Qual seria a importância/relevância dos olhos fechados em uma obra como *Café Müller*, parece preocupar-se em responder, Wenders. E para elucidar a questão, 'toma de empréstimo' – autorizado por sua poética documental – a própria voz da personagem homenageada, que vem à tela verbalizar – literalmente – esse enigma.

Em um segmento fílmico subsequente ao descrito, observam-se, na tela, outras imagens de arquivo – em preto e branco – delineando Pina Bausch, que, de cabelos presos, traja um blazer escuro e possui uma aparência mais madura do que as imagens anteriormente visualizadas. A partir de um enquadramento, em primeiro plano, ouve-se, na película, por meio de som diegético, a voz e o gesto sincronizados (ver figuras 9 e 10).

Figura 9 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 10 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A voz do corpo e o corpo da voz fundem-se e um dos resultados deste encontro é a palavra falada/dançada de Pina – que a seguir transcrevo:

> Eu dancei *Café Müller*... Ficamos todos de olhos fechados. Quando fizemos de novo, não consegui sentir a mesma coisa... Um sentimento que me fosse tão importante... De repente percebi que faz muita diferença, estando de olhos fechados... Se olho para baixo [neste momento há sincronia entre gesto e palavra – Pina quando pronuncia 'baixo', olha para baixo e aponta o dedo indicador da mão direita] ou olho para cima [o mesmo procedimento sincrônico entre gesto e palavra acontece], desse jeito... Isto fazia toda a diferença. O sentimento certo apareceu na mesma hora... É impressionante como isso é crucial. O menor dos detalhes é importante... **É uma linguagem que você aprende a ler** [grifo meu]. (*PINA*, 2011).

Após o depoimento falado – imagem de arquivo/entrevista – ocorre um corte abrupto e em um recurso cinematográfico denominado montagem-*cut* – corte seco na passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* [regra de continuidade] seja marcado, por um efeito de ritmo ou truques estruturais – Wenders reporta sua homenageada ao palco e à cena explícita de *Café Müller*, sendo possível conceber tratar-se do ano de 1978, estreia mundial da obra, pois o que se percebe na tela é o (re)conhecimento de uma das imagens dinâmicas mais célebres da artista performando esta coreografia.

Dezenas de ilustrações, capas de livros, dvds, documentários, posters, fotografias em exposições, reportam a esta imagem emblemática (ver figuras 11 e 12), que transporta a leitura palimpsêstica para os níveis da citação wenderiana, implicada em seu argumento cinematográfico documental, fragmentado, sob a perspectiva formal de mosaico ou colagem (a)temporalizada.

Figura 11 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 12 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Estas imagens bifaciais dão conta de um tempo crônico e não cronológico, pois os saltos temporais, pelo efeito de montagem cionematográfica, são evidentes e propositais.

O que pretende Wenders? Perguntar ou responder, quem seria sua homenageada? Mais uma vez, recorro às palavras de Schneider, que reflete sobre esta questão: "de que é feita uma pessoa? Pedaços de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo [se é que se pode dizer assim] formando uma ficção chamada eu" (SCHNEIDER, 1990, p. 18).

Os liames relacionais da elaboração do texto documental wenderiano com a constituição da identific(ação) de Bausch e não o retrato de sua ident(idade) biográfica, parecem-me implícitos.

Assim como uma pessoa ou personagem biografado constitui-se em uma relação muito ampla com o outro, Wenders parece refletir o seu texto fílmico na mesma vibração, entendendo que um texto não se faz sozinho, mas se completa na questão dos fragmentos, dos pedaços do 'eu' e do 'outro', do biógrafo e do biografado: 'quem pensa/fala o que se pensa/fala, nessa relação dialógica'?

A construção poética da menção dos olhos fechados em *Café Müller* não é um elemento casual no documentário. Traços memoriais e constitutivos do personagem biografado e homenageado vêm à tona, nesse excerto e depoimento bauschiano, à luz wenderiana, ao recordar o porquê – relevância dos olhos fechados – dos convites feitos à bailarina e coreógrafa para integrar o elenco dos filmes de dois importantes cineastas do século XX: Federico Fellini (1920-1993) e Pedro Almodóvar (1949).

Fellini convida Bausch para interpretar, em seu célebre filme *E La Nave Va* (1983), a personagem de uma princesa austro-húngara, cega de nascença e chamada Lherimia. O cineasta italiano relembra o motivo que o levou a fazer tal proposta à artista da dança, em entrevista concedida à Leonetta Bentivoglio, em sua obra *O teatro de Pina Bausch* (1994) e cuja entrevista foi transcrita/traduzida por Arthur Nestrovsk para o Caderno Mais!, do Jornal Folha de S. Paulo:

> [...] No final do espetáculo, fui conhecer Pina Bausch e tive mais uma prova da sorte que me acontece durante a preparação de meus filmes. [...] Entre os personagens que ainda não encontrara nas vésperas das filmagens, havia uma especialmente importante, uma princesa austro-húngara, cega de nascença. Nem eu mesmo sabia muito bem o que estava procurando, quem eu queria, que rosto, que atriz. [...] E, diante de mim, naquele vaivém confuso e suado do camarim do Teatro Argentina, entre um esvoaçar de toalhas e portas abrindo e fechando, surge minha princesa austríaca, tímida, composta, diáfana, vestida de escuro. Era Pina Bausch. Uma monja com sorvete, uma santa com patins, um vulto de rainha no exílio, de fundadora de uma ordem religiosa, de juíza de um tribunal metafísico, que de improviso pisca os olhos. Com seu rosto aristocrático, terno e cruel, misterioso e familiar, cerrado numa imobilidade enigmática, Pina Bausch sorria para mim, para se fazer apresentar. Que lindo rosto. **Um desses rostos destinados a nos paralisar, imenso, perturbador, numa tela de cinema** [grifo meu]. (FELLINI, 2000, p. 11).

O cineasta espanhol Pedro Amodóvar, por sua vez, convida-a para a cena de abertura do seu filme *Hable con Ella* (2002), justamente com o intuito de fazê-la dançar a obra *Café Müller*. Seus olhos fechados são mencionados e reconhecidos pelos dois cineastas, enquanto potencial onírico e intersticial.

O intervalo ou a fenda espaço-temporal é o que interessa, de fato, a Almodóvar. Justifica-se, o diretor:

> Quando terminei de escrever *Fale com Ela* e voltei a olhar o rosto de Pina, com os olhos fechados, vestida com uma exígua combinação, os braços e as mãos estendidas, rodeada de obstáculos (mesas e cadeiras de madeira), não tive dúvida de que essa era a imagem que melhor representava o limbo no qual habitavam os protagonistas de minha história. [...] Se eu houvesse pedido de propósito, não teria conseguido melhor. Pina Bausch havia criado, sem saber, as melhores portas para entrar e sair de *Fale com Ela*. (ALMODÓVAR, 2002).

Quem fala, o que fala e de onde se fala são imbricações presentes no texto documental *Pina*, pois o presente encenado e o passado atualizado/virtualizado encontram-se frequentemente em esquema de complementaridade e substituição. Nessa instância organizacional, realidade e ficção são justapostas e entram em esquema de colisão, como em um ‘jogo de espelhos’. Essa expressão,

aliás, é ressaltada pela pesquisadora italiana, Bentivoglio, ao afirmar: "nestas possíveis contradições de cada uma destas possíveis imagens, relativamente à seguinte, acabaremos sempre por nos encontrar a nós mesmos, imersos naquele afortunado **jogo de espelhos** [grifo meu] a que Pina Bausch conduz os seus espectadores." (BENTIVOGLIO, 1994, p. 31).

O mundo de complexidades e de múltiplas relações ambientado por Bausch, em suas obras e, em específico, em *Café Müller*, propiciou aos dois cineastas, Fellini e Almodóvar, o olhar [nem de dentro e nem de fora], para o intervalo, para o interstício poético criado pela artista, a partir do simples gesto icônico do 'dançar de olhos fechados', como a lembrar constantemente ao leitor/espectador de que há algo muito mais sério a ser desvelado [ou não] em suas peças, como se "... houvesse sempre um grande conflito entre aquilo que queremos tornar claro e aquilo que nos serve para nos escondermos." (BAUSCH, 1994 *apud* BENTIVOGLIO, 1994, p. 19).

O que poderia revelar, desvelar ou esconder, propositalmente, Wim Wenders em seu documentário poético performático? De que forma e com que meios o 'olhar bauschiano' sobre si e sua obra, poderia ser desvelado; poderia estar inserido em *Pina*, o texto documental de acolhida da citação wenderiana?

O teórico Antoine Compagnon, reverenciado por Genette, tem uma obra, que abordo aqui, com a finalidade de traçar alguns paralelos com a teoria genettiana.

Em *La second main ou le travail de citation* (1979), Compagnon – que também se dedica ao estudo da intertextualidade, sobretudo, a citação – alega que esta prática é utilizada como reprodução de um enunciado [texto/imagem/arquivo, citados], que se encontra extraído de um texto origem [considero aqui, as imagens videográficas de arquivo memorial] para ser introduzido no texto de acolhida – *Pina*. E qual seria, ao menos, uma das finalidades desta reinserção? Compagnon argumenta:

> *Le travail d'écriture est à réécrire, car il s'agit de la conversion des éléments distincts et discontinue en un tout continu et cohérent [...] Réécrire, faire un texte* [fílmico documental, neste caso] *de ses fragments, est de les organiser ou les associer, les connexions ou les transitions qui sont nécessaires entre les éléments présents. Toute écriture est de la colle et de la brillance, citation et commentaire.* (COMPAGNON, 1979, p. 56).[31]

Para encerrar a discussão acerca de alguns dos procedimentos intertextuais – de citação – presentes no documentário, reporto-me à cena final de *Pina*.

[31] Tradução: 'O trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [...] Reescrever, realizar um texto [fílmico documental, neste caso] a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes. Toda a escritura é colagem e glosa, citação e comentário.'

Destaco que a instância praticada por Wenders, em seus rearranjos poéticos de colagem e montagem (des)contínuas, promovem não apenas colisões espaço-temporais, mas, garantem a composição mosaicada de um todo coerente, conforme atestado por Compagnon. Nessa transformação do texto fílmico pelo processo de colagem de muitos fragmentos existentes *a priori*, Wenders utiliza um recurso metafórico sensível e eficaz, ao término de sua película.

Com um forte teor cunhado na modalidade documental estilizada em uma homenagem, o cineasta encerra o seu filme [minutagem – 1h:36min.:17'], com a imagem projetada de Pina Bausch, sozinha, movendo-se/dançando em uma tela colocada nos fundos de um palco, cujas cadeiras na plateia encontram-se vazias (ver figuras 13 e 14).

Figura 13 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 14 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Nesse vazio [metáfora da solidão, da perda, da partida/morte da personagem homenageada/biografada], Bausch está vestida com uma calça e uma blusa na cor preta. Sua figura, enquadrada em plano aberto – *long shot* – ocupa o centro da tela, que por sua vez, ocupa o centro da ambientação ou palco, sendo focalizada por uma câmera posicionada centralmente, em relação ao quadro fílmico e com uma pequena angulação em *plongée*. Bausch dança, nesse breve instante final, em sincronia com uma paisagem sonora diegética: a canção/fado português, *Os Meus Olhos.*[32] Ao término desse solo, o gesto icônico-indicial cinético evidenciado, assemelha-se a um adeus (ver figura 15). Seu movimento de aceno é deslocado para a direção esquerda em diagonal alta no quadro fílmico, mas, seu olhar penetrante é dirigido ao sujeito-da-câmera e, por consequência, ao leitor/espectador. Aos poucos, a tela onde a imagem de Bausch era projetada, vai subindo e a imagem final do texto documental imobiliza-se ante o palco vazio e em silêncio (ver figura 16), porém pleno de significados polissêmicos e abertos.

[32] *Os Meus Olhos* [02:min.:46'], é um 'fado português' cantado por Germano Rocha. Faz parte da trilha sonora do filme *Pina* (2011). Letra: '*Os teus olhos não são teus: são duas ave Maria / do rosário da amargura / que eu rezo todos os dias. / Os teus olhos não são teus, desde o dia que te vi. / Os teus olhos são os meus / que os meus cegaram por ti.'*

Figura 15 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 16 – Intertexto/Citação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Durante o procedimento de subida da tela, ao fundo do palco do teatro, a música tem fim e, neste momento, ouve-se, ou melhor, reconhece-se a voz-*off* de Bausch, repetindo duas vezes, a seguinte frase: "*dance, dance, otherwise we are lost/tanz, tanz, sonst sind wir verloren...*[33]"

Os traços do vazio/perda e da continuidade solicitada pela voz-*off* bauschiana, remetem ao seu legado e o corroboram. Sua mensagem é implícita: continuem dançando, continuem o trabalho, continuem a história [da qual ela fez parte] do *Tanztheater Wuppertal*. [Do contrário – sua voz parece ecoar – qual seria o sentido de nossa/minha existência?].

Wenders parece estar evocando, nesse segmento fílmico, uma espécie de reedição metafórica, da ocasião em que Pina Bausch recebeu o título de doutora '*honoris causa'* na Universidade de Bologna, Itália. Nessa ocasião, Bausch proferiu um discurso,[34] em que relembra algumas histórias de sua vida e dentre elas, transcrevo, a seguir, um pequeno trecho, em que é possível perceber a citação explícita wenderiana, ao término de seu filme:

> Permitam-me, senhoras e senhores, começar com uma história. Certa vez, visitei ciganos na Grécia. Estávamos sentados juntos e conversávamos e a certa altura eles começaram a dançar, e eu devia acompanhá-los. Tive um medo enorme e a sensação de que não conseguiria. Aí veio ter comigo uma garotinha, com os seus 12 anos de idade, que não parava de insistir que eu dançasse também. Dizia ela: '***dance, dance, otherwise we are lost...'*** [grifo meu]. (BAUSCH, 2000, p. 11).

[33] Tradução livre da autora: '*dancem, dancem, do contrário estamos perdidos…'*

[34] O discurso proferido por Pina Bausch na ocasião em que foi agraciada com o título de doutora *honoris causa*, na universidade de Bologna, foi traduzido por José Marcos Macedo e publicado no Jornal Folha de S. Paulo, no dia 27 de agosto de 2000 – Caderno Mais! (p. 11). Para maiores informações, consultar: BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. In: **Folha de S. Paulo**, 27 de agosto de 2000 – Caderno Mais!, p. 11. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs270820 0008.htm>. Acesso em 19/02/2014.

A frase emblemática, com a qual Bausch inicia seu discurso de agradecimento à honraria que acabara de receber, carrega consigo amplas possibilidades de leitura, quando transposta para o texto fílmico. Como afirma a artista: "cada espectador pode compreender de imediato – os possíveis significados de cada obra, ou frase, ou citação – com seu próprio corpo e seu próprio coração" (op. cit., p. 11).

Essa é uma das garantias da signagem da dança e, em consequência, da signagem do documentário poético e performático *Pina*: a de que o corpo em movimento dançante seja uma realidade pela qual a ficção atravessa.

1.2.3.2 Alusão – percepção e possíveis efeitos de leitura do texto *Pina*

A prática da alusão, em um texto filmográfico, pode tomar a forma de uma evocação verbal ou não verbal. Por meio da palavra falada, um personagem [qualquer intérprete do elenco do *Tanztheater Wuppertal*] pode mencionar ou aludir a uma constelação de textos anteriores ao hipertexto ou a um texto em particular. Essa seria uma espécie de alusão perceptível.

Em outros casos, a alusão não é plenamente perceptível, pois pode estar instalada sob o disfarce de (re)alocações presenciais, isto, é, um texto coreográfico – um breve excerto, uma sequência de movimento ou até mesmo, um pequeno gesto simbólico e/ou icônico – pode estar presente/aludido no hipertexto, em outras paragens contextuais geográficas.

Nesse deslocamento ambiental/geográfico, a subjetividade da proposta autoral poética (recorte e bricolagem) necessita, em grande parte, da conivência do leitor/espectador. Essa hipótese é corroborada por Samoyault (2008) ao afirmar: "a alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode ser não lida como pode também o ser onde não existe. A precepção da alusão é frequentemente subjetiva..." (SAMOYAULT, 2008, p. 51).

Esse tipo de prática intertextual não é essencial para a compreensão do texto. Mas, o leitor/espectador, dotado de noções repertoriais condizentes, pode apelar para o jogo da descoberta das diversas camadas palimpsêsticas/relacionais, o que certamente adensa a profundidade de significados ordenados no texto. Assim sendo, relembro a citação de Genette, ao admitir que, para a compreensão plena do enunciado, supõe-se a percepção de uma relação entre um texto e outro, ao qual, necessariamente, "*l'une de ses inflexions se réfère*."[35] (GENETTE, 1982, p. 08).

O primeiro caso de alusão verbal – porém, não necessariamente explícita – a ser analisado em *Pina*, remete ao segmento fílmico [minutagem 1h:24min.:30'], onde a intérprete dançarina, Josephine Ann Endicott, em seu depoimento – em voz-*off* – alude ao seu 'relacionamento – anterior

[35] Tradução: '… uma de suas inflexões remete.'

à realização do texto documental – com um hipopótamo', enquanto está na presença desse personagem/animal estilizado (ver figuras 17 e 18), em meio a uma locação externa – um riacho, com muitas pedras fixas e uma ravina verdejante, repleta de árvores, em suas bordas.

Destaco que os créditos/legendas com a identidade dos intérpretes dançarinos do *Tanztheater Wuppertal* não aparecem no documentário de Wenders.

Essa informação foi obtida por meio de meu próprio (re)conhecimento repertorial [acesso a informações paratextuais], tendo assistido a vários documentos audiovisuais, espetáculos ao vivo, imagens fotográficas em livros, programas, cartazes, folders e, finalmente, acessando o site oficial da companhia.[36]

Figura 17 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

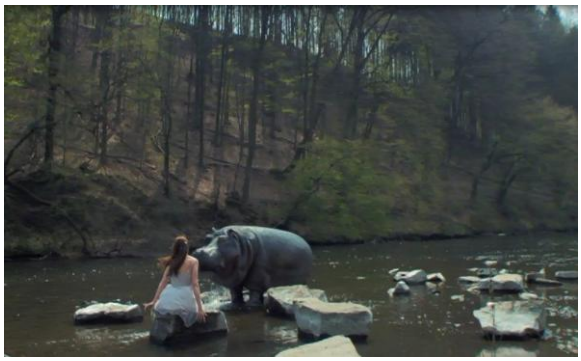

Figura 18 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Nessa imagem, capturada por um enquadramento em plano aberto – *long shot* – a dançarina traja um leve vestido longo e branco, encontra-se descalça, com os cabelos soltos e salta várias vezes, de uma pedra a outra, no meio do riacho.

Todos esses movimentos e atitudes são permeados pela paisagem sonora que ilustra a dupla possibilidade espacializada aplicada aos recursos sonoros: o som diegético dentro do campo – *in* – ilustrado pelo barulho da água corrente e, simultaneamente, o som da voz-*off* falada [em língua inglesa], que declara em condição espacial extra-campo: "todas as coreografias dela [alusão à Pina, obviamente] eram sobre amor e dor." (*PINA*, 2011).

[36] <http://www.pina-bausch.de>. Acesso em 10/12/2013.

Figura 19 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 20 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Em um determinado momento [minutagem - 1:24min.: 30'], ocorre um corte abrupto – montagem-*cut* – na cena em meio ao riacho, e, na tela, em *close-up*, Endicott (ver figura 19), mantém seu olhar em diagonal [esquerda baixa]. A declaração/depoimento de Endicott, prossegue: "... e beleza, sofrimento e solidão... **Meu caso de amor com o hipopótamo foi uma coreografia que dancei aos vinte e oito anos** [grifo meu]. Eu a reconhecia naquele monstro enorme e delicado..." (op. cit.).

Ocorre um novo corte na cena – no depoimento em *close-up* – e a imagem a seguir, em plano médio – *medium shot* – retorna à locação externa/riacho. Endicott, agora, acaricia o animal estilizado (ver figura 20). E seu depoimento continua: "eu tentava entende-la... Saber por que ela trabalhava, trabalhava, trabalhava e trabalhava... Sempre trabalhava, trabalhava..." (op. cit.).

Em um determinado momento, ocorre um novo corte na cena e a imagem, ainda em plano médio, mostra Endicott sentada em uma pedra no riacho, de costas para a câmera, a bater os pés e jogar água no hipopótamo estilizado (ver figuras 21 e 22). Ouve-se apenas o ruído diegético e intra-campo do bater dos pés na água. Nessa breve sequência descrita, qual seria a figura de alusão exposta no texto documental?

Figura 21 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 22 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A dançarina, ao verbalizar sua relação ‘anterior’ com o hipopótamo [quando tinha vinte e oito anos de idade], reporta o leitor/espectador atento e com material repertorial condizente/suficiente, a uma das mais marcantes obras coreográficas de dança-teatro de Pina Bausch, criada para o *Tanztheater Wuppertal*: trata-se de *Arien/Árias*,[37] cujo mote é, justamente, o relacionamento impossível entre Endicott e a figura de um imenso e inadequado – espacialmente – ‘monstro’ (ver figura 23).

Naquele com(texto) original – apresentação ao vivo, na Ópera House Wuppertal – o hipopótamo encontrava-se alijado de seu espaço-tempo, sendo inserido por Bausch, propositalmente, em um ambiente cênico hostil, embora sua figura, em proporção dominante, por vezes se sobressaia aos demais personagens (ver figura 24).

Na atualização/virtualização alusiva de *Arien*, em *Pina*, Wenders opta, possivelmente, pela inversão de *status* na questão da inadequação espacial. Endicott e seu vestido longo e branco, saltando em meio às pedras, torna-se a criatura inadequada neste ambiente aquático; a dançarina, agora virtualizada, torna-se uma (inter)referência alusiva, que celebra as imagens bifaciais entre realidade e ficção; entre a intérprete que Endicott era e a que se tornou, por mediação e convivência de um longo período – considero implícita a questão temporal, sob a forma da alusão, aos vinte e oito anos da dançarina, quando da estreia de *Arien*, em 1979 – com Pina Bausch. Saliento que Endicott também se refere à Pina, cotejando-a com o enorme e assustador – e ao mesmo tempo delicado e gentil – monstro.

Figura 23 – Hipotexto/*Arien* (1979)
Fonte: (VICHOFF, Jochen/fotógrafo)[38]

Figura 24 – Hipotexto/*Arien* (1979)
Fonte: (VICHOFF, Jochen/fotógrafo)[39]

[37] *Arien (Árias)* – é uma peça coreográfica de Pina Bausch, para o *Tanztheater Wuppertal*. Estreia mundial: 12 de maio de 1979. Para maiores informações sobre *Arien*, consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/stuecke/arien.php> Aceso em 20/02/2014.

[38] Imagem disponível em: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/arien.html>. Acesso em: 10/02/2014.

O jogo constante entre a realidade e a ficção, corpo e sentimento, gera uma extensão características das obras bauschianas, como afirma Fábio Cypriano (2005): seus bailarinos representam no palco a si próprios [no filme de Wenders, também]. "**Nos espetáculos são chamados pelo nome** [grifo meu], mostram fotos antigas, contam experiências vividas. Cria-se assim, uma cumplicidade entre público e bailarino, um jogo entre realidade e representação"(CYPRIANO, 2005, p. 29).

Em uma alusão explícita à citação de nomes próprios dos intérpretes do *Tanztheater Wuppertal*, em cenas dançantes (re)apresentadas, Wenders insere em seu filme um segmento [minutagem – 1h:14min.: 28'], em que o dançarino Eddie Martinez (ver figura 25), performa uma dança solística em meio a uma estrutura que se assemelha a uma estufa delimitada por vidros transparentes. O chão é branco. Através dos vidros, em um enquadramento em plano geral e aberto, percebe-se uma imensa paisagem arborizada e verdejante.

Martinez traja calça escura cinzenta, camiseta e calçados pretos. Durante o seu solo, ouve-se um som diegético e sincrônico ao movimento – uma melodia/canção de bolero cantada em língua castelhana[40].

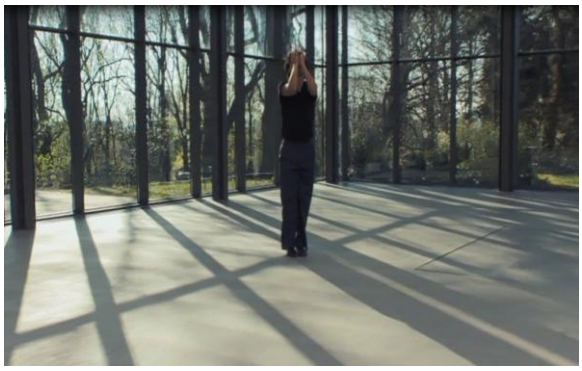

Figura 25 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 26 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Em um determinado momento da performance, Martinez, em primeiro plano, grita o nome próprio: '*Andrey, Andrey...*', reportando o leitor/espectador, ao dançarino Andrey Berezin, que vem ao seu encontro, atendendo ao chamado, trajando um terno cinza claro. Berezin caminha e é visualizado a partir da direção, diagonal direita alta, do quadro fílmico. Martinez, numa corrida em

---

[39] Imagem disponível em: <http://beatrizschillerphotography.blogspot.com.br/2011/08/pina-bausch-arien-bam-1976.html>. Acesso em: 10/02/2014.

[40] Essa canção e seus créditos, não constam na trilha sonora – cd – original do filme *Pina*.

direção a Berezin, acaba por saltar, sendo sustentado pelos braços desse último (ver figura 26). Os dois dançarinos são focalizados, nesse momento, em um enquadramento em plano médio com a câmera em angulação normal.

Em um outro relato de ocorrência de alusão textual, (re)contextualizando-a, por inserção em ambiente (des)figurado, refiro-me ao segmento fílmico [minutagem – 27min.: 18'], e que inicia com a imagem enquadrada em *close-up* do dançarino Dominique Mercy que, por meio de um olhar penetrante ao sujeito-da-câmera (ver figura 27), coloca para o leitor/espectador, a questão – por meio do uso do recurso cinematográfico da voz-*off* – "Quem era Pina? Uma mistura de fragilidade e de uma força incrível. E uma capacidade infinita de ouvir e observar e de superar seus limites... Eu a imagino como **uma casa com um sótão enorme** [grifo meu], com muitas coisas dentro..." (*PINA*, 2011).

Figura 27 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 28 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Mercy não se demora em seu depoimento verbalizado em *off*, mas antes, procura dar vazão à sua ideia de movimento dançante para tentar elucidar uma das prováveis identificações do sujeito Pina Bausch.

O traço da ambiguidade/dualidade – atribuídas à bailarina/coreógrafa – fala ou toma corpo, por meio dos gestos e atitudes cênicas que se seguem. Os traços ilusórios de estabilidade vêm abaixo com as quedas intermitentes de Mercy, em sua metáfora imagética alusiva à artista da dança, ou seja, comparando-a a uma 'casa com um sótão'. Distinguir e definir a identidade de Bausch seria, para Mercy, revelar a alma da casa? A aparente 'fragilidade' mencionada e a capacidade de 'força e superação' são metaforizadas por meio da performance de Mercy, em um local escuro, que se assemelha a um túnel subterrâneo, com gravuras grafitadas nas paredes – de autoria dos artistas brasileiros, os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo, conhecidos como 'Os Gêmeos' – e onde o dançarino encontra-se em pé, sobre um vagonete, sendo delicada e lentamente

conduzido/empurrado por um homem, trajando terno escuro, enquanto outro personagem masculino segura um dispositivo/canhão de luz para iluminar a figura de Mercy, ao mesmo tempo em que (re)produz a sua imagem na sombra projetada na parede. Figuras duplas: corpo/luz e sombra. Mercy traja uma indumentária tradicional da bailarina romântica – o *tutu* branco – que imortalizou estrelas femininas no período romântico do balé. Seu movimento/performance (ver figuras 28 e 29) consiste em executar um *grand-plié* com o braço direito e depois o esquerdo, em segunda posição – movimento de abdução e elevação do braço à altura do ombro direito em uma angulação de aproximadamente 90 graus – para em seguida, cair para a lateral direita de seu corpo (ver figura 30).

Figura 29 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 30 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Após a queda lateral, Mercy recupera-se (ver figura 31) e recomeça o procedimento, de forma repetitiva. O som intra-diegético que acompanha este segmento fílmico é um tango argentino, tendo ao fundo o som discernível do instrumento musical bandoneon em sincronia com os movimentos do dançarino.

Figura 31 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 32 – Hipotexto/*Bandoneon* (1980)
Fonte: (WEISS, Uli/fotógrafo)[41]

[41] Imagem disponível em: <http://www.bam.org/artists/pina-bausch>. Acesso em 13/02/2014.

Nesse momento de reflexão e leitura polissêmica, convoco o fílósofo Gaston Bachelard e sua obra, *A Poética do Espaço* (2008), na tentativa de elucidar prováveis efeitos de construção de sentido, na evocação metafórica do depoimento de Mercy, associado às suas quedas e recuperações, à sua figura/luz e à sua sombra espelhada em um ambiente subterrâneo. Bachelard afirma que "a casa é um corpo de imagens que dão ao homem, razões ou ilusões de estabilidade" (BACHELARD, 2008, p. 36). Em outro trecho do texto, o filósofo propõe que a casa/metáfora seja imaginada como um ser vertical, elevado, estável. A casa concentrada, por sua vez, nos leva a uma consciência de centralidade.

Os aspectos psicológicos associados a estas afirmações e a suposta alusão à casa contida no sujeito Pina Bausch remetem a essa passagem, que destaco, a seguir, e que pode ilustrar o movimento de queda e recuperação, por meio do qual Mercy parece dançar sua homenagem à artista. Intercalam-se, entre dois arcos de potência, o sótão/elevação/sonho e o porão/subterrâneo/obscuridade.

> A verticalidade [a qual associo à posição inicial de Mercy, em pé trajando um *tutu*] é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, pode-se opor a racionalidade do texto [associo à verticalidade] à irracionalidade do porão [associo ao nível baixo-queda de Mercy]. O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado corta as nuvens. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento [...] O porão é a princípio o 'ser obscuro' da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com as irracionalidades das profundezas. [...] No sótão os medos racionalizam-se facilmente. No porão, a 'racionalização' é menos rápida e menos clara; nunca é definitiva. No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão há trevas dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, **o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão** [grifo meu]. (op. cit., p. 36-37).

Bachelard refere-se ao psicanalista Carl Gustav Jung e à sua obra *L'homme à la découverte de son âme* (1944), em que se analisam justamente os temores relativos à casa a partir da dupla perspectiva: a escuridão do sótão e do porão. Bachelard observa que a consciência comporta-se como um homem que, ouvindo um ruído no porão, corrre para o sótão, só para constatar o fato de que nada de errado acontece ali; nenhuma ameaça, nenhum invasor, nenhum perigo aparente. "Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se no porão" (op. cit., p. 37).

Compreender uma alusão implica em processos abertos de relação. A leitura que ora apresento parte do pressuposto da 'ousadia' atribuída à Bausch, ao seu legado e ao *Tanztheater Wuppertal*.

O depoimento dançante de Mercy ilustra a verticalidade do humano, do dançarino, do artista. É oniricamente completa. Parece dramatizar os dois pólos da 'casa bauschiana': a ousadia na proposição de temas, sempre polêmicos e sua poética, cuja complexa assinatura propõe a colagem, a montagem, a oposição sistemática de perspectivas, a não linearidade, o enfrentamento, o estranhamento e o (des)conforto instaurado com suas peças de dança-teatro.

Assim, nessa cena, o dançarino parece invocar a compreensão do processo de tensionamento constante a que sempre foram expostos os integrantes da companhia, como coautores das propostas artísticas de Pina Bausch, sendo requisitados em todas as instâncias de seus seres e identific(ações).

Wim Wenders celebra, com essas imagens, nossa proximidade virtualizada para o centro da casa/Bausch, sendo atraídos, como para um centro de força, numa zona de reconhecimento e reverência artística. Tornamo-nos aqui, talvez, mais do que meros e passivos espectadores; tornamo-nos ativos cúmplices do legado bauschiano.

Uma outra forma de alusão exposta no texto documental reporta-se diretamente ao repertório artístico da companhia de Wuppertal. O dançarino, ao trajar o figurino/*tutu* branco, alude à sua própria performance emblemática, executando a mesma sequência de movimentos, na obra coreográfica do *Tanztheater Wuppertal*, em 1980, denominada *Bandoneon* (ver figura 32). Em uma cena de baile com cadeiras, mesas e enormes fotografias em preto e branco [de boxeadores argentinos, famosos], Bausch demonstra a vontade, a expectativa e a carência afetiva, ao som de tangos argentinos, sobretudo, os do cantor Carlos Gardel. Seu interesse maior é, nesta dança, no envolvimento e na magia e não em passos virtuosos do balé, tanto que faz uma crítica a este universo, quando leva à cena, o bailarino Dominique Mercy, vestindo um *tutu* romântico e fazendo passos clássicos de forma irônica.[42]

O leitor/espectador, com domínio e (re)conhecimento estético – historiográfico – do universo bauschiano, torna-se capaz de acessar essa informação imagética, proposta por Wenders e compreender a irônica alusão postulada.

A aparente ironia cincunscrita na aparição de um homem vestido – desajeitadamente – com um vestido romântico – baluarte da leveza, negação terrena da gravidade, elevação – caindo e levantando sucessivas vezes, em frente a um pôster de um boxeador argentino – pendurado ao fundo do palco – pode ilustrar o texto/depoimento em voz-*off* de Mercy, ao se referir à Pina, em sua força – figura metafórica de um boxeador – e fragilidade – figura metafórica de um/uma bailarino(a).

[42] Para maiores informações sobre *Bandoneon*, consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/stuecke/bandoneon.php>. Acesso em 20/02/2014.

"Quem era Pina, afinal?", pergunta-se Mercy, em seu depoimento em voz-*off*. E sua resposta em depoimento dançante, por meio de um breve excerto alusivo de *Bandoneon*, parece ser uma só: Pina era fragilidade e potência de força; queda e recuperação; luz e sombra, baixos e altos; terra e ar, ou seja, o (des)equilíbrio que celebra o movimento motor – a dança. Pina era a dança.

Em uma última análise de ocorrência da figura intertextual de alusão, refiro-me ao segmento fílmico inicial do documentário poético [minutagem – 01min.:05'], onde se observa, em plano geral e aberto com angulação de câmera em *plongée*, a dançarina intérprete, Julie Anne Stanzak (ver figura 33), em pé, ao centro de um palco vazio, com cadeiras também vazias, sendo iluminada por um foco de luz branca.

Stanzak segura um instrumento musical característico: um acordeão, que recobre, numa primeira visada, sua aparente nudez. A bailarina executa alguns gestos icônicos – não se trata de um código universal – com seus braços e suas mãos (ver figura 34), enquanto pronuncia, olhando à frente, para uma plateia imaginária a seguinte sentença, em língua alemã: "*Bald wird es wieder Frühling werden. Low Gras. Dann kommt der Sommer. Hohes Gras. Dann kommt der Herbstsonne. Fallende Blätter. Und dann Winter. Spring. Sommer-Herbst. Winter*."[43] (*PINA*, 2011).

Figura 33 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 34 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Ao pronunciar a palavra '*winter*', ocorre uma mudança brusca de plano/enquadramento: a dançarina passa a ser vislumbrada em plano médio e a angulação da altura da câmera é alterada para um leve *contre-plongée* – olhar de baixo para cima. Ao término do 'pronunciamento', Stanzak volta-se para a sua esquerda e caminha para fora do quadro fílmico, lateralmente, enquanto uma fila de dançarinos adentra ao palco (ver figura 35), vindos da lateral direita do enquadramento. Este

[43] Tradução livre da autora: 'Logo vai ser primavera de novo. Grama baixa. Então vem o verão. Grama alta. Sol. Então vem o outono. Folhas caindo. E então, o inverno. Primavera. Verão. Outono. Inverno.'

movimento duplicado – saída da dançarina e entrada da fila é acompanhado por um som diegético – música de George Gershwin – em sincronia com os meticulosos gestos executados.

Figura 35 – Intertexto/Alusão
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 36 – *Nelken/Carnations* (1982)
Fonte: (*blog* – elles.centrepompidou.fr)[44]

Há o reconhecimento, por parte do leitor/espectador, de que se trata do elenco atual do *Tanztheater Wuppertal*. A fila é composta por homens e mulheres em trajes de gala (vestidos longos para as mulheres e terno, colete e gravata para os homens). O primeiro integrante da fila é, (re)conhecidamente, o dançarino Lutz Forster.

Nessa alusão, o espaço/ambiente geográfico é questionado e atualizado. Wenders situa a intérprete, Stanzak, no início de seu texto fílmico, como um estandarte alusivo de duas situações/textos pré-existentes, ao mesmo tempo.

Em uma primeira imagem ou alegoria coalescente, o intertexto alusivo é a obra *Nelken/Carnations/Cravos* (1982)[45] onde Stanzak interpreta a mesma situação/excerto que ora virtualiza cenicamente em *Pina* (ver figura 36). Os gestos estilizados lembram a linguagem de sinais dos surdos e mudos. A diferença no potencial alusivo wenderiano, é que o leitor/espectador, precisa recorrer ao seu repertório estético bauschiano, juntamente com seu vocabulário de movimentos, pois a alusão plástica facilmente identificável, seria a possibilidade e opção de recobrir o palco com as centenas de cravos plásticos, de *Nelken/Carnations*, dispostos de forma idêntica à obra original. Entretanto, o (des)nudamento de adereços/cravos no espaço fílmico wenderiano amplifica os gestos de sinais, que se referem/aludem – cada um dos quatro gestos executados – às quatro estações do ano, estendendo-o não só à alusão de *Nelken/Carnations*, mas,

[44] Imagem disponível em: <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=611>. Acesso em: 11/02/2014.

[45] *Nelken-Carnations/Cravos* é uma peça coreográfica de Pina Bausch, para o *Tanztheater Wuppertal*. Estreia mundial: 30 de dezembro de 1982. Para maiores informações sobre a obra, consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/stuecke/nelken.php>. Acesso em: 21/02/2014.

na própria aparição de Stanzak e na entrada da fileira de bailarinos, encabeçada por Forster – um dos destaques na versão original da obra, em 1982 (ver figura 37) – à obra cinematográfica de Pina Bausch: *Die Klage der Kaiserin/O Lamento da Imperatriz* (1990).

O longa metragem de Pina Bausch [captado em vídeo e transposto, mais tarde, para 35mm] foi lançado em 1999, durante o Festival Internacional de Cinema em Berlim.

O fluxo da narrativa alterna-se em situações dançantes desconectadas, não linearizadas cronologicamente e distribuídas ao longo de um processo de captura de imagens, processadas durante a passagem das quatro estações do ano [o filme foi rodado entre outubro de 1987 e abril de 1989], tendo por base as paisagens da cidade de Wuppertal e seus arredores. Nesse filme, evidencia-se o método/processo de criação coreográfica da autora, que, em muito se assemelha ao processo de decupagem/montagem da signagem cinematográfica.

Estaria o cineasta, desde a primeira cena de seu texto fílmico, apresentando seu personagem biografado, não apenas como a diretora/coreógrafa de renome, mas também reconhecendo e enaltecendo o seu envolvimento com o cinema?

Figura 37 – Nelken/Carnations (1982)
Fonte: (ABEELE, Maarten Vanden/fotógrafo)[46]

Figura 38 – Intertexto/Filas
FONTE: *FRAME/PINA* (2011) - recorte da autora

Cabe relembrar que Bausch foi convidada pelo cineasta Federico Fellini para interpreter a princesa cega Lherimia, no filme *E La Nave Va* (1983), conforme anteriormente mencionado. Dessa convivência com o diretor italiano, Bausch percebe muitas afinidades com o seu método de criação e resolve, em seguida, dirigir seu único longa metragem (103 min.) lançado em 1990 e denominado *Die Klage der Kaiserin*, seu primeiro e único filme, que se configura como uma espécie de colagem

[46] A imagem mostra o bailarino Lutz Forster em *Nelken/Carnations* (1980) cantando e dançando/executando gestos estilizados como a língua dos sinais dos surdos mudos, ao som da melodia, *The man I love*, do compositor estadunidense George Gerswin. Imagem, disponível em: <http://www.someslashthings.com/ blog/maarten-vanden-abeele-tanztheater-wuppertal-of-pina-bausch.html>. Acesso em 13/02/2014.

de cenas interpretadas pelo seu próprio elenco, marcadamente construído sem uma narrativa contínua, mas propondo um processo de colagem (des)linearizada, por meio de elementos usados em sua concepção como criadora do termo dança-teatro, ou seja: fragmentação do gesto, repetição de sequências, efeitos de *close* e de *fades* (câmara lenta), montagem-*cut* e falsos *raccords*.

Wenders, propositalmente, estaria a endossar a hipótese de que o olhar coreográfico bauschiano permeia e contamina o olhar mediado pela tela cinematográfica?

A opção e o recorte wenderiano quanto às fileiras de bailarinos, percorrendo diversas paisagens em Wuppertal, seria uma alusão à passagem cíclica das quatro estações do ano – em uma possível referência ao longa metragem *Die Klage der Kaiserin* – além de se reportarem aos gestos significativos – linguagem dos sinais – da obra *Nelken/Carnations*/*Cravos*?

Saliento que, em quatro ocasiões distintas [início do filme/minutagem: 02min:20’ – em duas inserções, após cortes na obra *Café Müller*/minutagens: 40min.:09’ e 40min.:23’ – e no final do filme/minutagem: 01h:34min.:51’], a aparição das filas dividem, separam e aglutinam segmentos fílmicos em *Pina*, em suas colisões espaço-temporais. Os ambientes em que as fileiras acontecem, variam. A constituição e a ordem dos bailarinos nas fila, também. Entretanto, o que se observa, é a constância do posicionamento, à frente da fila, do bailarino Lutz Forster (ver figuras 38, 39 e 40).

Figura 39 – Intertexto/Filas
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 40 – Intertexto/Filas
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

As formas enunciativas dos intertextos alusivos, anteriormente expostos, pressupõem a plena percepção da relação entre um texto e o outro que o precede, ou algumas de suas possíveis inflexões. Se as relações não forem levadas a termo, a compreensão aprofundada de uma leitura palimpsêstica, não terá lugar no processo de fruição do texto virtualizado/atualizado.

1.2.4 Paratextualidade: exercícios extra-campo e extra-texto em *Pina*

A paratextualiadade é a segunda categoria de relação intertextual e se refere à totalidade da obra. Segundo Genette, “*est constitué par la relation, generalement moins explicite et plus distante,*

que, dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte.[47]" (GENETTE, 1982, p. 10). A paratextualidade nomeia, portanto, todos os tipos diversos de textos que 'circulam ao redor' de uma obra. Essa diversidade paratextual está contida, geralmente, em informações propostas no título da obra, no subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etcétera. O referido autor ainda menciona as notas marginais, as notas de rodapé, as epígrafes, ilustrações, releases [sinopses], autógrafos e outros aparatos oficiais ou 'oficiosos' [no quesito 'oficioso', considero aqui, muitas informações veiculadas em *blogs* e *sites* de crítica informal ao documentário *Pina*], do qual o leitor, segundo Genette "*ne peux pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend*."[48] (op. cit., p. 10).

Stam salienta a relevância desta categoria intertextual, aplicada ao cinema, lembrando aos leitores, o impacto informacional contido nos *designs* das capas dos dvds, dos pôsteres do filme, nas camisetas, nos *trailers* veiculados na mídia, que adiantam a 'identidade' ou estilo do texto fílmico. É sob dois aspectos, mencionados por Stam, que pretendo me debruçar na argumentação de alguns elementos paratextuais relevantes em *Pina*: o *trailer* oficial do texto fílmico, e o *design* das capas de dvd, cd e poster cinematográfico.

1.2.4.1 O *trailer* oficial[49] de *Pina* e a convocação do leitor/espectador

O *trailer* é um termo de origem inglesa, que significa aquilo que arrasta, ou aquilo que segue a pista; uma espécie de rastreador. Enquanto paratexto de matriz audiovisual, presta-se à função básica de promover e divulgar o texto cinematográfico ao qual se refere explicitamente. Sua constituição prevê uma média de duração entre um e três minutos, onde estão inseridas as principais imagens/cenas do filme, mostrando seu gênero, tema, clima e conteúdo, sem, contudo, antecipar o final.

O *trailer* de *Pina* (minutagem – 1min.:34'] constitui-se como um mosaico de imagens dançantes extraídas diretamente da película wenderiana, com o acréscimo de palavras/frases superpostas sobre estas imagens, ou sobre telas escuras, convocando o leitor/espectador na construção de possíveis sentidos. De forma persuasiva, instalam-se os seguintes encontros entre

[47] Tradução: 'é constituída pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto.'

[48] Tradução: 'nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.'

[49] O trailer oficial do documentário *Pina* pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=CNuQ VS7q7-A>. Acesso em 13/05/2013.

palavra e movimento dançante, ao som de uma trilha sonora [uma única música é ouvida[50]] que compõe o filme: inicialmente lê-se na tela preta, em letras minúsculas e maiúsculas: is it DANCE? is it THEATRE? Or is it just LIFE? (trad. livre: seria isto, DANÇA? seria isto, TEATRO? ou isto é somente VIDA?).

No momento em que a palavra '*LIFE*', em letras maiúsculas, surge na tela, irrompe uma imagem dinâmica, em plano médio, de um casal formado pelo dançarino Andrey Berezin e pela dançarina Ruth Amarante. Ela cai defronte ao dançarino (ver figura 41). Ele a apara, antes que ela chegue ao chão. Ocorre um corte abrupto – *jump-cut* – e em seguida as imagens remetem ao dançarino Rainer Behr, correndo até o alto de uma colina (ver figura 42), ao som da mesma melodia, em uma espécie de som extra-diegético, pois seus gestos não são sincronizados com seus movimentos e a ambientação – locação externa – também não é condizente com o ritmo da paisagem sonora. Seria a proposta de uma leitura sobre a celebração da vida (entre quedas e recuperações, baixos e altos, anteriormente descrito), sendo mencionada alusivamente e explicitamente no *trailer*?

Figura 41 –Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 42 – Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Após o estabelecimento desse primeiro contato com o leitor/espectador, o paratexto *trailer* [cujas imagens eu reproduzo neste segmento, a partir dos *frames* recortados do próprio documentário/hipertexto que lhe servem de referência] avança, com outras palavras sendo evidenciadas na tela, também em letras maiúsculas, nesta ordem específica: *LOVE; FREEDON; STRUGGLE; LONGING; JOY; DESPAIR; REUNION; BEAUTY; STRENGTH.*

[50] O tema musical/trilha que compõe o trailer de *Pina*, é a música do compositor japonês, Jun Miyake, *Lillies of the Valley* (5min.:29'). Esta é a segunda música do cd/*original soundtrack*, do filme.

Para cada uma dessas alusões verbais, corresponde uma série de imagens dinâmicas (segmentos fílmicos) de *Pina*. Para efeitos de exemplificação por amostragem, refiro-me a apenas três possíveis relações. Nessa trilogia de exemplos, a palavra é sempre sucedida por imagens que corroboram e intensificam suas possíveis premissas significantes verbais.

Figura 43 – Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 44 – Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A palavra de origem inglesa, *STRUGGLE* (trad. livre: grande esforço/empenho), é sucedida pela imagem da bailarina Tsai-Chin Yu, com uma corda amarrada na cintura, tentando em vão libertar-se, enquanto corre e luta desesperadamente para tocar um dos cantos de um aposento deserto (ver figuras 43 e 44). Enquadrada em plano geral e aberto, Yu, descalça, traja uma camisola branca, curta e seus cabelos estão soltos. A relação indutiva/associativa entre palavra e ação é evidente.

O conteúdo informacional verbal incrustado no *trailer*, é livre de ruído comunicacional, neste momento. O surgimento da palavra *STRENGTH* (trad. livre: força), em outro determinado momento da narrativa do *trailer*, é sucedido pelas imagens dinâmicas, em primeiro plano, da dançarina Azusa Seyama que traja um vestido vermelho, sem mangas, e seus cabelos estão soltos. Em sua interpretação cênica, ela simula [entre caretas estereotipadas, como se estivesse fazendo 'força'] estar flexionando os braços, exibindo 'seu músculo bíceps', quando na verdade, trata-se de seu parceiro na cena, o dançarino Fabien Prioville, quem se encontra, 'disfarçado/oculto', por detrás de Seyama (ver figuras 45 e 46), a executar as flexões de braço.

A cena pueril, engraçada e ao mesmo tempo, irônica, é interrompida, quando os dois dançarinos iniciam um *pas de deux* [Seyama sendo sustentada por Prioville, enquanto este gira sobre seu eixo corporal]. Toda a cena transcorre num local repleto de sustentáculos, vigas de metal e chão de madeira (ver figuras 47 e 48) sugerindo a caixa de máquinas do trem elevado existente na cidade alemã.

Figura 45 – Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 46 – Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Cabe salientar que a cena – *pas de deux* – recortada no paratexto/*trailer* e colada no texto fílmico, por sua vez, alude à obra bauschiana *Für die Kinder von gestern, heute und morgen.*[51] Essa peça teve sua estreia em 25 de abril de 2002. O tema principal são os paradoxos do mundo infantil transportados para o mundo adulto e vice-versa. Em uma das cenas, os dançarinos, Seyama e Prioville, executam os mesmos movimentos, com o mesmo figurino em que se apresentam no trailer e no texto fílmico.

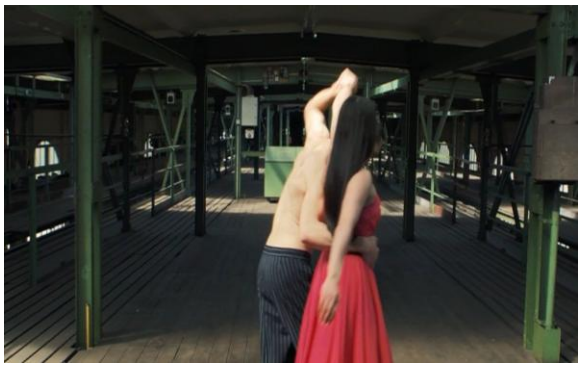

Figura 47 – Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 48 – Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

O surgimento da palavra, *JOY* (trad. livre – alegria/regozijo/leveza), em um outro momento do *trailer*, é sucedido pela imagem dinâmica da dançarina Regina Advento, em plano geral, aberto e com angulação da câmera em *plongée*, percorrendo – correndo descalça e segurando a barra de seu vestido vermelho curto – um espaço/ambiente amplo, com grama verde e com três cadeiras espalhadas em fila. Advento sobe no encosto de uma das cadeiras e, com o peso do seu

[51] Tradução livre da autora: 'Para as crianças de ontem, hoje e amanhã'.

corpo/movimento, faz com que a cadeira se desloque e tombe, enquanto ela descreve, com este movimento curvilíneo e descendente, uma espécie de celebração da leveza e da alegria de se mover livremente (ver figuras 49 e 50).

Na corrida de superação de 'obstáculos/cadeiras', Advento é auxiliada por um dançarino que, seguidamente, reposiciona as cadeiras, para a dançarina repetir sua sequência. Em cada queda acentuada, Advento murmura um longo som diegético/ruído, agudo e quase inaudível, que parece sinalizar o seu contentamento e satisfação na execução dessa movimentação que se sobrepõe à paisagem sonora musical.

Figura 49 – Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 50 – Paratexto/*Trailer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

O *trailer* oficial do texto fílmico não parece ter o intento único de persuadir, comunicar e/ou divulgar [comercialmente] o filme. Sua configuração poética, ancorada na matriz audiovisual híbrida, mescla valores comunicacionais, porém, [à maneira do documentário poético e performático] dá margens à construção de sentido aberta e polissêmica.

Pressuponho que o sistema audiovisual/*trailer* é um meio frio. Como meio frio, na concepção de Marshall McLuhan (2003), tem baixa definição, alto teor de informação, mas pouca precisão em seus dados, ou seja, uma obra aberta, podendo-se inferir que se trata de um texto cuja fragmentação sígnica e híbrida é sua marca estrutural. Tal afirmação encontra ancoragem teórica nas palavras da semioticista Lucrécia Ferrara (2001), ao argumentar: "o signo [*trailer*] não-verbal é de baixa definição; a informação dele decorrente pode ser rica, porém pouco saturada em relação à precisão dos seus dados; em consequência, árdua e diversificada é a tarefa de seu receptor." (op. cit., p. 14).

Em decorrência do fato de que o paratexto/*trailer* pode ser visto como um aglomerado de sistemas sígnicos (visuais, sonoros, hápticos), sua associação não é explícita, redundante e livre de

ruídos: ao contrário, precisa ser produzida e está implícita em sua própria estrutura significante, no próprio modo de produzir-se *no* e *entre* os fragmentos sígnicos que os compõem.

Saliento que tanto o documentário quanto o paratexto que circula ao seu redor – o *trailer* cinematográfico – desvencilhando-se da centralidade lógica e consequentes, linearidade e contiguidade do sentido, têm, nas palavras de Ferrara, "uma outra lógica, onde o significado não se impõe, mas pode se distinguir sem hierarquia, numa simultaneidade; logo, **não há um sentido, mas sentidos** [grifo meu] que não se impõem e que podem ser produzidos" (op. cit., p. 16).

Concluo, portanto, que há certa coerência na configuração poética do *trailer* que dá sustentação ao argumento do documentário wenderiano. Ele enuncia, alude e antecipa o estilo e perspectiva poética e performática do texto fílmico a ser exibido.

1.2.4.2 O *design* das (inter)mídias em(de) *Pina*

O documentário *Pina* encontra-se circunscrito de produtos intermidiáticos paratextuais. O *design* selecionado para representar o texto fílmico nos paratextos/capas de dvd, cd com a trilha sonora e no poster fílmico, ancora-se, em primeira instância, na imagem fotográfica bidimensional (ver figura 51) de um excerto da coreografia *Vollmond*[52] (2006), de Bausch, que se constitui, por sua vez, em um dos hipotextos presentes no hipertexto documental.

Como textos paratáticos e significantes, tanto a fotografia, quanto a capa do dvd (ver figura 52) ou o poster fílmico (ver figura 53), possuem diversos componentes com suas significações específicas e que se articulam uns aos outros para produzir a mensagem global, relativa à divulgação do texto fílmico. Entretanto, a matriz imagética – a figura feminina saltando em meio a uma paisagem/ambiente repleta d'água – é uma constante a ser levada em consideração. Quais seriam os critérios elencados que levaram à seleção dessa imagem indexical [*Vollmond*] como *design* dos paratextos de(em) *Pina*?

O uso recortado da imagem feminina atua como um texto/*design* centralizador, e intermidiático, para ser inserido [citação/alusão] nos demais paratextos mencionados do documentário *Pina*, produzindo novos sentidos, novos textos, com expressões atualizadas. Como paratextos híbridos, utilizam mais de um recurso de expressão: a signagem visual e a verbal. Saliento que, no hipotexto coreográfico *Vollmond/Lua Cheia*, Bausch remete-nos à uma reflexão sobre o espaço e o tempo de representação.

[52] *Vollmond* (trad: Lua Cheia) é uma peça coreográfica de Pina Bausch, que estreia em 2006. Tanto o cenário de Peter Pabst quanto o projeto de iluminação contribuem para a atmosfera ritualística da obra. A frase de abertura da obra, consiste em: '*é noite de lua cheia… É perigoso se embriagar*…' Para maiores informações sobre *Vollmond*, consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/stuecke/vollmond.php>. Acesso em 20/02/2014.

Uma imensa rocha paira inerte no canto direito do palco, enquanto dançarinos em ações não linearizadas ou lógicas, dançam e constroem durante o processo, sentidos semióticos, por associações e argumentos gerados a partir dos ícones cinéticos. Tanto o discurso dançante, como o visual, enquanto textos, não devem ser considerados como um argumento roteirizado e hermético, mas o resultado de uma leitura que se constrói no processo que é interativo e relacional.

É preciso interagir em trânsito semiósico com os diálogos corporais propostos pelo desfile de dançarinos de ambos os sexos, ao dançarem num espaço repleto d'água, que cai do teto, sobre os intérpretes e sobre a rocha, estática e implacável, encharcando o ambiente cênico.

Figura 51 – Paratexto/Fotografia[53]
Fonte/autoria: (Donata Wenders - 2011)

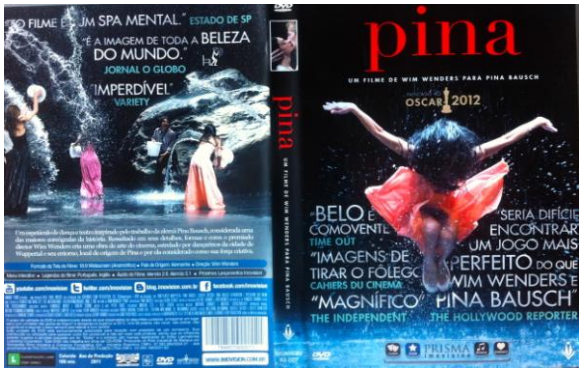

Figura 52– Paratexto/Capa DVD/CD[54]
Fonte/autoria: (Jetzt Kaufen – 2011)

Os diálogos dançantes sugerem não uma empatia, mas ao contrário, a sensação de uma incomunicabilidade entre os gêneros, mote recorrente das obras de Bausch. Nesta perspectiva, não apenas homens e mulheres se opoem na cena, mas o próprio movimento rivaliza com a imobilidade da grande rocha. Vida e morte, fluidez e fixidez, duelam constantemente, propondo um jogo incessante na busca de sentidos para a existência da própria dança na busca de seus (des)limites. Nada é verbalizado em cena, mas tudo é dito, por meio dos gestos, dos movimentos e da 'voz' do corpo dançante.

Na transposição da cena coreográfica para a imagem fotográfica, percebo a essência, o instante em que o significado premente deixa-se capturar. O instantâneo do 'vôo' simbólico da

[53] A autoria da foto (2011) é de Donata Wenders para a *Neue Road Movies/GmbH*. Disponível em: <http:// arttattler.com/archivewimwenderspina.html>. Acesso em 24/06/2014.

[54] A autoria do material gráfico original/*Original Pina-filmplakat* é de Jetzt Kaufen (2011): marketing & distribution alle Recht Vorbehalten – made by Novagraphix. Disponível em: <www.pina-film.de>. Acesso em 24/06/2014.

intérprete feminina em meio a uma profusão de água, contrasta com a imobilidade decisiva e irremediável da rocha, estando ambos os elementos lado a lado na cena.

Na elaboração do material publicitário paratextual, para efeitos de divulgação – cartaz/poster e capa do dvd – como forma de discurso massivo, a proposição da criação assenta-se na questão da persuasão: qual instância icônica favorecerá o texto/ideia/mensagem/significado de 'movimento/dança', matéria primeira de que é constituído o documentário poético *Pina*? De que forma e com que meios poder-se-iam anunciar e persuadir o leitor/espectador de que se trata de um texto – representação semântica do discurso – apoiado na forma dançante ou ícone cinético?

A opção, como parece indicar o paratexto imagético/poster (ver figura 53), foi a imagem da intérprete feminina capturada no instantâneo de movimento (salto) em meio a uma profusão de cor quente (alaranjada) e com a corroboração do discurso verbal – a frase: *dance, dance, otherwise we are lost.*

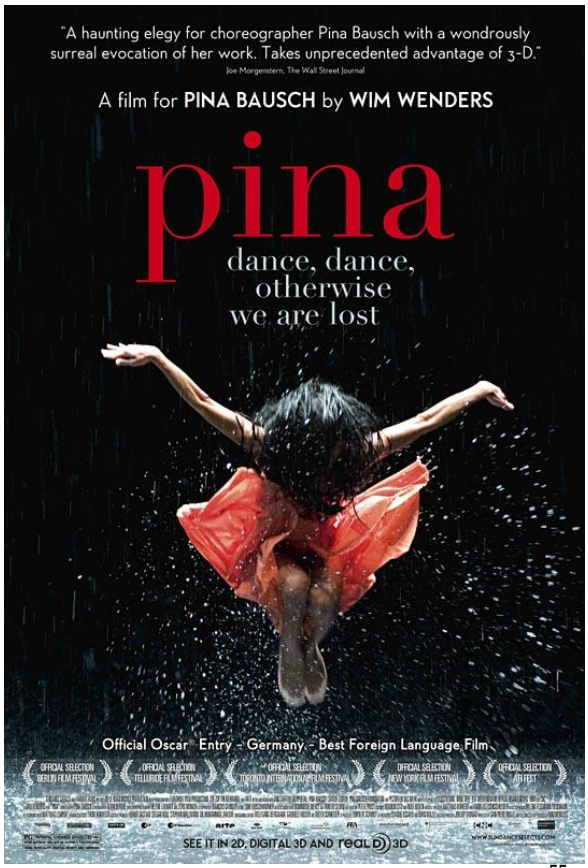

Figura 53 – Paratexto/Pôster Cinematográfico[55]
Fonte/autoria: (Jetzt Kaufen – 2011)

[55] A imagem deste pôster/material gráfico original é de autoria de Jetzt Kaufen e pode ser encontrado em: <www.terroirgourmet.com/2012/10/pina.homenagem-de-wim-wenders-sobre-a-vida-de-pina-bausch>. Acesso em 24/06/2013.

Seria este o sentido pretendido como mote do documentário? A dança como resposta, ao menos temporária, para o discurso não verbal, para a expressão do indizível? Relembro a frase de Pina Bausch, proferida em voz-*off* [minutagem - 07min.: 28'], "*... também as palavras não ajudam muito, elas apenas evocam as coisas... É aí que entra a dança...*" (*PINA*, 2011).

Seria a dança, por meio das vozes dialógicas de Bausch e Wenders, a voz do texto documental, explicitadas na campanha publicitária para divulgação em massa?

O paratexto fotográfico focaliza um movimento de salto (ausência de base de suporte/pés em contato com o solo) com os joelhos flexionados, os pés unidos e os braços alongados em abdução, acima do nível da cabeça e mantendo-se as palmas da mão voltadas para baixo. Observa-se que a intérprete calça um par de sapatos brancos e sua cabeça com cabelos negros soltos e fartos, pende para baixo, olhando para o chão. Esta sensação de movimento é corroborada pelos pingos d'água que jorram em sua figura, vindos de cima e se espalham pelo chão. No lado oposto do enquadramento, ou seja, do lado direito, encontra-se inerte, a figura de uma imensa rocha na coloração preta-acinzentada, iluminada por um facho de luz clara o que faz com que sua superfície reflita um intenso brilho. Este elemento possui arestas disformes, angulosas e a luz incidente sobre si, projeta uma espécie de sombra no palco. Sobre um fundo negro, destacam-se apenas os pingos d`água caindo e se esparramando no chão.

Na provável construção de sentido das intermídias paratextuais, estabeleço, a seguir, algumas oposições entre os elementos simbólicos que constituem o discurso dos textos híbridos. No paratexto imagético fotográfico, a principal oposição refere-se a dois sistemas:

1) o movimento/salto da dançarina – em sua fluidez, vida, sensação de calor, de leveza de negação da gravidade terrena, em atitude de dança;

2) a imobilidade simbólica da rocha – em sua fixidez, morte, sensação de frio, peso, submissão à força da gravidade, em atitude de antidança ou imobilidade.

Esta oposição é perceptível de diferentes maneiras: o movimento é representado pelo personagem da dançarina vestida de alaranjado, auxiliada pelo reconhecimento de um 'movimento/salto'. Em uma dupla ação, a dançarina, ao mesmo tempo, que salta e nega a gravidade, mantém sua cabeça voltada para o nível baixo/solo, delegando ao leitor/espectador, a certeza de que este gesto/salto em breve retorna ao seu local de origem e torna-se uma potência de movimento (cima/baixo/cima) que se traduz em 'dança'. A imobilidade é representada pela rocha que, com sua solidez e inércia, emblematiza a fixidez, a incapacidade de geração espontânea de movimento, matéria-prima da dança, logo, em oposição, gera o conceito de antidança. A fluidez e

espontaneidade também podem ser atribuídas ao elemento água, que se torna abundante no enquadramento e um elemento adicional à corroboração do discurso do movimento, da dança.

Na passagem do *medium* fotográfico para as intermídias mencionadas, a cena é recortada metonimicamente e o emblema/alegoria 'dançarina' destaca-se no centro da imagem. A rocha, suprimida nos paratextos (capa de dvd e poster), cede lugar ao tema/mensagem principal do documentário poético e performático: a dança. Acima da imagem da intérprete feminina, paira a frase '*dance, dance, otherwise we are lost'*, confirmando a retórica de que somente pela dança chega-se à compreensão do(s) significado(s) para os quais as palavras, podem não ser suficientes [mote do documentário e lembrando que esta frase abre e encerra o referido filme].

Nessas intermídias paratextuais híbridas projeta-se, possivelmente, uma espécie de narrador em 3ª pessoa: trata-se do discurso de Bausch e da ideologia de um sistema denominado *tanztheater*, por meio do qual a dança torna-se uma 'voz do corpo em movimento' com significantes e códigos próprios, capazes de exprimir o discurso do indizível pelas signagens híbridas da dança e do teatro.

O sujeito/dançarina torna-se a mediadora, a portadora da mensagem '*dance, dance, otherwise we are lost*'. Ela aponta e sugere o caminho/exemplo do movimento, como acordo para se 'encontrar os significados de possíveis mensagens', por meio da dança. É o que Thereza Rocha (2000) considera um ato comunicativo, significando que, neste caso, deve-se "inserir o corpo no jogo comunicacional, diante do qual ele deve saber falar e ser compreendido" (op. cit., p. 151).

Stam (2003) lembra, ainda, que o material – texto paratextual – distribuído na imprensa "muitas vezes pauta sua reação aos filmes" (op. cit., 232) e essas informações, portanto, contribuem sobre o impacto e a recepção do texto fílmico.

Por meio do acesso a informações coletadas no *site* oficial de Wenders, admito o fato de que o cineasta e Bausch decidiram realizar um trabalho colaborativo e no ano de 2008 chegaram ao projeto do que se tornaria o documentário *Pina.*

Bausch, que não pretendia que Wenders abordasse sua biografia, mas se concentrasse em sua obra, seu método de criação e acima de tudo no *Tanztheater Wuppertal*, seleciona, dentre sua vasta produção, quatro obras emblemáticas que poderiam sintetizar seu credo artístico e por meio das quais os intérpretes de sua companhia poderiam 'desfilar' movimentos e ações dançantes, que simbolizariam a dialética da tensividade constante de suas composições.

Entretanto, a coreógrafa e diretora falece em 2009 e o documentário é finalizado por Wenders como uma espécie de tributo, reverência e homenagem à sua conterrânea e artista vanguardista.

A importância dada aos objetos cênicos icônicos nas obras de Bausch é uma realidade estética. Os dançarinos se opõem, chocam, transcendem, manipulam, e atuam com os adereços, numa espécie de parceria consentida. Trabalha-se no nível das ambiguidades e das subjetividades. Nesse caso, como assinala Cypriano (2005), "a dança-teatro apresenta, ao mesmo tempo, os sinais positivos e negativos das situações apresentadas. Isto permite que o leitor/espectador tome uma decisão, se assim o quiser" (CYPRIANO, 2005, p. 114).

O trecho de *Vollmond/Lua Cheia* (2006), uma das últimas obras concebidas por Bausch, é a obra que finaliza o documentário e, nesta perpectiva, a dança parece propor uma síntese do corolário-chave bauschiano: oposição entre homens e mulheres, transcendência do gesto, por meio da repetição e fragmentação do movimento, significados simbólicos e narrativas enviesadas, além da negação da lógica da linearidade, ocupando-se o palco plenamente, com recursos tais como o fluxo contínuo de água que cai do teto inundando o palco e a iluminação expressiva sobre a imensa rocha inerte, em uma alusão à Lua Cheia/*Vollmond* e aos efeitos inusitados causados pela presença desta forma simbólica, que, embora estática, é o fio condutor que gera a tensão e a premissa entre os intérpretes, que são impelidos ao movimento, ao jogo coreográfico.

A dança, em *Vollmond/Lua Cheia*, ocupa o espaço de representação em 'conversa dialógica' com o obstáculo que se apresenta *in loco*.

Bausch preocupa-se com a interpretação aberta de seu público, evitando, sempre que possível, direcionamentos e enfoques restritivos em seus textos de dança, o que é possível corroborar, em entrevista da artista, concedida à Cypriano (1998):

> [...] deve-se estar livre e confiar em si próprio, no que se está sentindo quando se vê a peça. E quando se vê mais vezes, ela muda, da mesma forma que mudamos nossos sentimentos [...] Eu acho que uma peça deve ser tão aberta para mim quanto para os outros para que cada um possa construir sua própria peça nela. (op. cit., p. 129).

Os paratextos criados especificamente para a divulgação do documentário, apresentam, em sua estrutura híbrida, o personagem central, identificado como 'a' dançarina do *Tanztheater Wuppertal*, a própria encarnação poética e estilizada de Bausch, devido à presença dos elementos icônicos do vestido alaranjado (figurino e cor recorrentes nas obras bauschianas), no instante do salto (o fator imprevisível), além da presença dos pingos d'água (manifestação celebrada em outras obras da diretora, tal como em sua peça *Arien* (1979).

A estilização desta figura/dança/Bausch remete à identificação do conteúdo a ser narrado/falado/dançado no texto documentário: o acordo tácito afirma tratar-se da ‘voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma.

Segundo Denis Bertrand (1985, p. 412), uma estilização pode ser polêmica ou contratual. E o autor acrescenta: “a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do discurso de outrem, isto é, do estilo de outrem.” Fica claro que os signos icônicos ou figurativos estão na imagem por algo mais que eles próprios, estão presentes pelas conotações que evocam.

Se a mensagem contém sentido, este tem de ser ‘lido’ pelo leitor que, em sua relação com o paratexto, mobiliza diversos códigos, alguns quase universais (percepção), outros estruturados socialmente (analogia) e outros ainda ancorados no contexto sociocultural. Na corroboração destes pressupostos, convoco a hipótese traçada por Elizabeth Bastos Duarte (2000), descrita a seguir:

> Se o texto é manifestação, produto material de um processo de significação e sentidos, se o texto é outro que o sujeito, em verdade, testemunhando não só sua ausência, como também a da coisa referente – evidentemente existe um aquém e um além do texto que o transcendem e constituem seu processo de enunciação, não podendo, porém, ser dele – texto – dissociados, não só porque impregnam o texto, tornando difícil esta segmentação, como também porque uma dissociação forçada deixaria escapar muitos dos sentidos textuais. (DUARTE, 2000, p. 33).

Portanto, por meio da breve análise de alguns elementos paratextuais em(de) *Pina*, acredito que no processo de construção de sentido ou significado polissêmico de uma mensagem, muitas vezes o visual determina uma contaminação do verbal pelo icônico.

O conhecimento dos mecanismos intradiscursivos na determinação de prováveis sentidos, nesse caso, pode auxiliar no processo de leitura, codificação/decodificação de paratextos híbridos.

Assim sendo, essa análise evidencia um provável percurso analítico, uma possível leitura, mas que não se pretende esgotada, visto que na leitura de textos poéticos, performáticos, estéticos, híbridos e abertos, as possibilidades são, polissemicamente, infinitas.

1.2.5 Metatextualidade: exercício crítico do *mise-en-abyme* em *Pina*

O terceiro tipo de transtextualidade postulado por Genette, a metatextualidade, consiste em “*la relation, on dit plus couramment de ‘commentaire’, qui unit un texte à un autre texte don't il*

parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limitee, sans le nommer[...]. C'est, par excellence, la relation critique.[56]" (GENETTE, 1982, p. 11).

O comentário inserido no (con)texto fílmico, torna-o auto-reflexivo. Um dos objetivos dessa suposta inserção metatextual no documentário é desnudar os procedimentos técnicos que antecedem o espetáculo de dança, por exemplo.

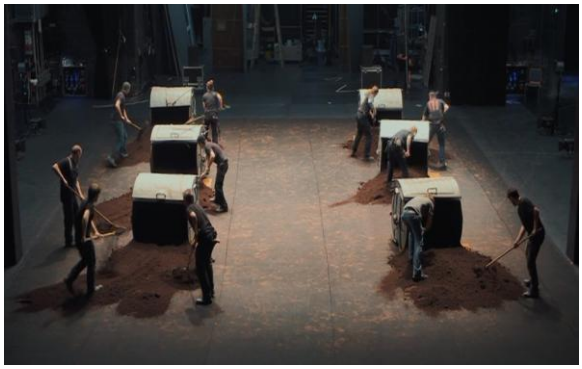

Figura 54 – Auto-reflexividade
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 55 – Auto-reflexividade
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Em *Pina*, um dos momentos marcantes em que o dispositivo fílmico se propõe a apresentar a autoreflexividade do dispositivo cênico é a preparação técnica do palco, onde se pode observar um grupo de pessoas/equipe técnica, com vassouras na mão, esparramando terra no chão (ver figuras 54 e 55), em meio a grandes caixas, no *backstage*, minutos antes da performance de *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera* [minutagem – 07min.: 05'].

Esse procedimento/escolha estética wenderiana, a partir de um enquadramento em plano geral aberto e angulação de câmeras em *plongée*, acaba por desnudar o dispositivo cênico. O desnudamento, em si, propicia o esgarçamento de fronteiras contextuais. Wenders parece se apropriar ou antes, se aproximar, mais uma vez, dos dispositivos esgarçados frequentemente por Bausch em suas obras. Como afirma Cypriano (2005):

> [...] Quando o público entra no teatro para assistir Árias, por exemplo, o palco está totalmente aberto, sem cenários, até o fundo da cena, revelando a teatralidade da apresentação, assim como propunha Brecht com sua técnica de distanciamento. No entanto, quando entra um funcionário esguichando água no palco, até recobrí-lo, a coreógrafa acaba subvertendo a própria convenção em revelar a teatralidade [...] É comum que os bailarinos caminhem pela plateia e utilizem as portas laterais como entrada

[56] Tradução: 'relação, chamada mais correntemente de 'comentário', que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo [...]. É por excelência, a relação crítica.'

> e saída. Os limires físicos do teatro não são intocáveis para Bausch, **rompendo os limites da representação** [grifo meu], como também propunha Brecht. (CYPRIANO, 2005, p. 35-36).

Após essa inserção metatextual, cujas fronteiras borradas parecem propor o rompimento ou ao menos, o alargamento dos limites da (re)apresentação, a técnica cinematográfica de superposição imagética é acionada, mais uma vez (ver figura 56), e o que se segue é a aparição de uma dançarina solista, em cena, deitada sobre um pano vermelho (ver figura 57) estendido na terra – inserida na narrativa fílmica, por meio do comentário auto-reflexivo – dando início à encenação/representação do hipotexto *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera*.

Figura 56 – Auto-reflexividade
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 57 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A seguir, analiso um segmento fílmico em que o metatexto faz-se presente sob a forma de uma crítica irreverente às expectativas geradas na estreia da obra/hipotexto *Café Müller*, em seu contexto histórico – *Tanztheater Wuppertal* – 'metanarrado' por dois integrantes que atuaram na estreia da peça, em 1978, ao lado da própria Pina Bausch. Trata-se dos dançarinos Dominique Mercy e Malou Airaudo.

Os aspectos paratextuais dessa montagem coreográfica são revelados nesse diálogo informal entre o casal, advertindo de forma 'metatextual e crítica', fatos possivelmente (des)conhecidos ao leitor/espectador. Nesse segmento fílmico, em particular, o texto documental executa um dispositivo de auto-reflexividade, ou seja, um procedimento em *mise-en-abyme*.

O termo *mise-en-abyme* refere-se a uma técnica narrativa, advinda de procedimentos encontrados nas artes visuais e que, posteriormente, com as devidas precauções, foi adaptado para a especificidade da signagem cinematográfica.

Em alguns segmentos/excertos de *Pina*, esse dispositivo é utilizado para se refletir sobre os 'efeitos de espelhamento' ou proporcionar uma auto-reflexividade fílmica. Esse efeito de

espelhamento [metalinguagem/crítica] desnuda o processo de construção e direção da cena, ou seja, do *mise-en-scène*. Em termos de dança, equivaleria a demonstrar níveis distintos do espetáculo no palco: o processo de montagem do cenário, o ensaio, as marcações, antes/durante a realização do espetáculo.

Esses jogos momentâneos em que o dispositivo é revelado permitem alternar a reflexão sobre a obra documental em si – o hipertexto *Pina* – com a obra discutida naquele momento [hipotexto *Café Müller*, por exemplo]. Trata-se, nesse caso, de uma reelaboração poética da experiência vivida na vida real, diluída em meio à experiência estética filmográfica que ora se apresenta.

Lucien Dällenbach argumenta em *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* (1997), que, "*le terme mise-en-abyme, est volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte*[57]" (DÄLLENBACH, 1997, p. 11).

A forma cinematográfica em *mise-en-abyme*, explorada poética e esteticamente por Wenders, contribui para elucidar, em suas camadas de adensamento, a estrutura da peça coreográfica; o percurso das memórias narradas por Mercy e Airaudo. O dispositivo metanarrativo consiste na utilização de uma maquete de madeira, posicionada em um ambiente externo, estilizando/projetando o cenário constitutivo da obra *Café Müller*.

Em um primeiro momento [minutagem – 18min.:50'], a tela é preenchida pelo enquadramento em plano geral aberto e *plongée*, de um ambiente/cenário com duas portas de fibra de vidro transparente, com molduras brancas, entreabertas nas duas laterais do quadro fílmico e onde, aos fundos, observa-se uma porta maior e giratória, aparentemente feita do mesmo material (ver figura 58). As paredes são brancas e o chão escuro.

A partir da técnica de superposição, observam-se integrantes do *Tanztheater Wuppertal* – sem figurinos estilizados, apenas trajando roupas cotidianas – a executarem marcações de palco, num processo de reconhecimento do ambiente, em uma espécie de ensaio prévio. Esse dispositivo, por si só, já se apresenta, como visto anteriormente, em um processo de desnudamento da representação, trazendo à tona a discussão da metanarrativa.

[57] Tradução: 'o termo *mise-en-abyme*, é comumente utilizado, atualmente, para designar indiferentemente, toda a modalidade autoreflexiva de um texto.'

Figura 58 – Metatexto/Ensaio
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

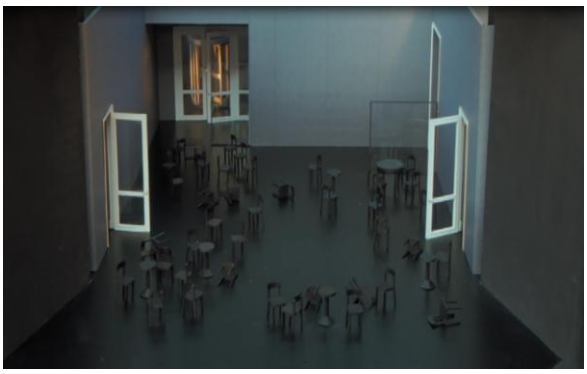

Figura 59 – Metatexto/Maquete
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Aos poucos as figuras humanas vão desaparecendo do recorte da tela – *fade in* – permitindo-se antever somente a estrutura/arcabouço do ambiente/cenário (ver figura 59). Estas imagens são acompanhadas por uma espécie de ária operística – Henry Purcell – como um recurso extra-diegético, pois não ocorre sincronismo entre os movimentos dos dançarinos e a música que se ouve.

Em um determinado momento da narrativa [minutagem – 18min.:56'], ocorre um procedimento de *jump-cut* e nota-se que os dois dançarinos mencionados caminham – locação externa – em direção a uma maquete de madeira simulando o cenário, anteriormente enquadrado pela câmera cinematográfica. A paisagem sonora, neste instante, é modificada: cessa a melodia musical e ouve-se apenas os ruídos diegéticos ambientados na locação externa, tais como o som do vento e dos passos dos atores sociais. Mercy manipula as cadeiras de madeira em miniatura, dispostas no interior da maquete. Este procedimento é efetuado quando ele coloca seu braço direito sobre a maquete – sem teto – e percorre, com a mão direita, o seu interior.

O plano médio (ver figura 60), a partir do qual os referidos dançarinos são visualizados, inicialmente, cede lugar a um primeiro plano ou plano fechado na maquete, em ângulo *plongée*, permitindo detalhar as pequenas cadeiras que são manipuladas por Mercy. Algumas estão em pé, outras tombadas (ver figura 61). Qual seria a relevância de pormenorizar o efeito de pequenas cadeiras, nesse momento da narrativa documentária?

Figura 60 – Metatexto/Crítica
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 61 – Metatexto/Lúdico
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Os dançarinos, em seus depoimentos explorados cinematograficamente em planos e contraplanos – o casal trava um diálogo, que a seguir transcrevo – elucidam essa questão de auto-reflexividade:

> **Airaudo**: criamos o espetáculo em duas semanas, Dominique... Uma rapidez inacreditável...
> **Mercy**: foi incrível como a ideia veio. Não havia essas cadeiras... Havia uma mesa e quatro cadeiras...
> **Airaudo**: coisas de Pina... Eu me lembro muito bem [nesse momento, Airaudo 'imita a sonoridade e o trejeito' da voz de Pina Bausch] – Oh, não! Mas, sabe... Não tem nada no palco... Precisamos por alguma coisa, não sei... Está muito vazio... E de repente: cadeiras...
> **Mercy**: exatamente...
> **Airaudo**: e Rolf[58] mudando as cadeiras que se tornaram parte do espetáculo... Foi muito lindo... (*PINA*, 2011).

Em um novo segmento fílmico [minutagem – 36min.:05'], após a inserção de variados depoimentos dançantes de integrantes do *Tanztheater Wuppertal*, que dançam, ou dançaram, em algum momento de suas carreiras artísticas, o hipotexto *Café Müller*, observa-se a reinserção do comentário auto-reflexivo, nas vozes de Mercy e Airaudo, e, é nessa instância, que percebo a metatextualidade acompanhada pelo procedimento estético de *mise-en-abyme*.

O segmento fílmico mostra em plano fechado, com a câmera em angulação frontal, Airaudo, à esquerda da tela, e Mercy, à direita (ver figura 62). Ambos, parecem observar – seu olhos direcionam-se para uma posição baixa à frente do corpo – a maquete do cenário de *Café Müller*. Após um corte, a câmera, agora, desloca seu foco: em primeiro plano, enquadra Mercy, à esquerda

[58] A dançarina Malou Airaudo, refere-se a Rolf Borzik, cenógrafo e figurinista de *Café Müller* (1978).

da tela e Airaudo à direita. Ambos são capturados de costas para a câmera, observando a maquete, de frente para ela.

Figura 62 – Metatexto/Diálogo
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

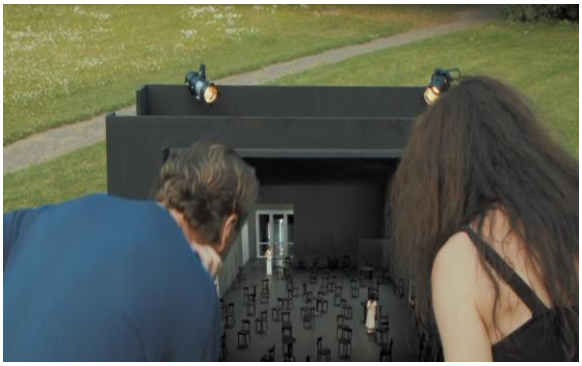

Figura 63 – *Mise-en-abyme*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Entretanto, em um jogo lúdico e espelhado, possibilitado pela signagem cinematográfica, a 'maquete observada', não é mais uma maquete, mas o próprio cenário/palco onde está sendo performada uma cena de *Café Müller*, o hipotexto sobre o qual se reflete/comenta. Nesse palco/maquete, Mercy e Airaudo 'observam' duas dançarinas vestidas de branco (ver figura 63). Uma delas mais à frente e a outra, aos fundos da estrutura/moldura da maquete. Nesse processo de espelhamento, 'observa-se' os dançarinos Mercy e Airaudo, que por sua vez, 'observam' as duas dançarinas no interior da maquete/cenário (ver figuras 64 e 65).

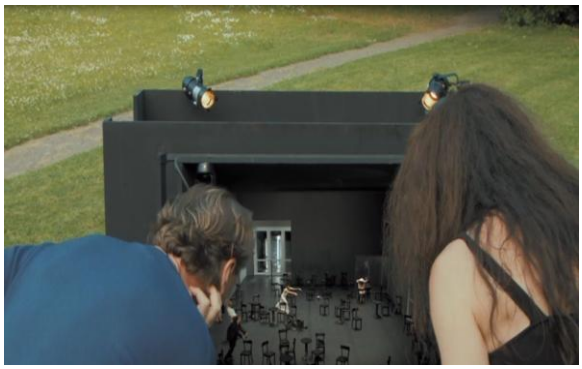

Figura 64 – *Mise-en-abyme*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 65 – Metatexto
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Após um novo procedimento de *jump-cut*, o enquadramento mostra, em plano médio, duas bailarinas a performarem uma cena dançante ao som da mesma melodia de Purcell, anteriormente mencionada e que, agora, constitui-se em som caracteristicamente diegético, pois é possível

observar sincronismo entre som e gesto. Os personagens dançantes estão cientes da paisagem sonora e a corroboram por meio de seus movimentos.

É cabível lembrar que, nesse *mise-en-abyme*, ocorre, ainda, a mediação do sujeito-da-câmera que captura a imagem dos dois dançarinos a observarem as duas dançarinas. Ou seja: somente é possível observar, de fato, o que Wenders recortou/montou/observou, da observação de Mercy e Airaudo, a observarem as duas dançarinas. Estruturação em abismo.

Nesse processo/jogo lúdico, ainda corroboram na reflexividade, os comentários verbais inseridos na cena metatextual. O diálogo entre Mercy e Airaudo prossegue, nesse novo segmento, que a seguir, transcrevo:

> **Mercy**: Pina não ia dançar. Só dançou porque você esquecia os passos...
> **Airaudo**: É isso... *Voilá*! Só vamos fazer se você [alusão à Pina Bausch] dançar...
> **Mercy**: ela só concordou porque você não conseguia lembrar... Queria que ela estivesse em cena...
> **Airaudo**: pra me mostrar os passos?!
> **Mercy**: claro!
> **Airaudo**: Oh, não! Que exagero...
> **Mercy**: mas, é verdade!
> **Airaudo**: eu achava importante que ela dançasse... **Para que as pessoas a vissem** [grifo meu]... (*PINA*, 2011).

No mesmo segmento fílmico, dedicado ao hipotexto *Café Müller*, o cineasta provoca um outro momento de percepção em abismo. A possibilidade de apreciar/fruir/ler a imagem da câmera capturando o elenco do *Tanztheater Wuppertal*, que, por sua vez, observa atentamente as suas próprias imagens sendo projetadas em uma tela, ao fundo do enquadramento/sala de projeção estilizada (ver figuras 66 e 67).

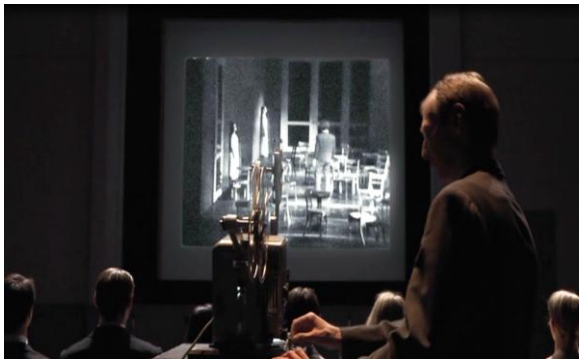

Figura 66 – *Mise-en-abyme*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 67 – *Mise-en-abyme*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Na tela, aos fundos do quadro fílmico e em escala de profundidade, desfilam imagens atualizadas/virtualizadas e também imagens de arquivos memoriais, de um tempo alhures. Esse momento de reflexividade coordena a incrustação de uma narrativa (a)temporalizada em outra.

Os modos variáveis de perspectivas e vozes dialógicas que incidem sobre o fato/situação comentados são amplificados em camadas abismais e palimpsêsticas.

Essas 'vozes' críticas, presentes em *Pina*, corroboram e celebram, pois, a transtextualidade inerente ao documentário contemporâneo, poético e performático.

1.2.6 Arquitextualidade: exercício da taxonomia genérica em *Pina*

A arquitextualidade é o quinto tipo de transtextualidade abordada por Genette em sua obra. Entretanto, o autor prefere, deliberamente, deixar a hipertextualidade – quarto tipo de transtextualidade – por último, em sua escala de análise, visto tratar-se de uma abordagem mais complexa e com muitas variantes. O mesmo procedimento será adotado na escrita dessa tese.

Segundo Genette, a arquitextualidade é uma "*relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle*[59]" (GENETTE, 1982, p. 12).

Seria o caso das taxonomias genéricas sugeridas pelas 'pistas' deixadas nos títulos ou até mesmo nos subtítulos das obras. Pode haver uma relutância autoral em caracterizar uma obra, apenas pelo seu título, delegando essa tarefa ao leitor/espectador.

Genette enuncia a relação título/classificação genérica: "*cette relation peut être muette, par refus de souligner une evidence, ou au contraire pour récuser ou eluder toute appurtenance. Dans tous les cas, le texte lui-même n'est pas cense connaître, et par consequent declarer, sa qualité générique*[60]" (op. cit., p. 12).

Em síntese: a determinação clara e exata do gênero ao qual um texto pertença, "*n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué para voie de paratexte*"[61] (op. cit., p. 12).

Sobre essa questão, Stam (2003, p. 233) pondera que certos títulos de filmes, por exemplo, "alinham o texto com seus antecedentes," e, nesse alinhamento indutivo, o reconhecimento genérico e arquitextual pode ser facilitado.

---

[59] Tradução: 'relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual.'

[60] Tradução: 'essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o texto não é obrigado a conhecer, e por consequência, declarar sua qualidade genérica.'

[61] Tradução: 'não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reinvindicado por meio do paratexto.'

Em *Pina*, a informação paratextual – informação verbal/escrita – assinalando a sua indicação ao 'Oscar de Melhor **Documentário**' [grifo meu], exposta na capa do dvd (ver figura 50), por exemplo, inegavelmente, fornece rastros significativos para incluir esse texto fílmico no gênero arquitextual 'filme documental'.

Os modos documentais poético e performático, assim como a gradação estilística, sob a forma de uma homenagem, podem estar aludidos na frase contida no poster fílmico (ver figura 51) onde se lê: '*a film for Pina Bausch by Wim Wenders'* (trad.: um filme para Pina Bausch, de Wim Wenders). Essa explicitação do documentário, em suas bordas genéricas e estilísticas, entretanto, será abordada, de forma detalhada, somente no capítulo 2 dessa tese.

1.2.7 Hipertextualidade: exercícios de transposição e transformação em *Pina*

Genette concebe a hipertextualidade, como "*toute relation unissante un texte B (que j'appellerai hypertexte) à une texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n 'est pas celle du commentaire'*"[62] (GENETTE, 1982, p. 13). O autor prossegue em sua asserção, conceituando hipertextualidade de outra maneira: "*pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistente*"[63] (op. cit., p. 13).

A operação relacional implica em duas possibilidades de evocação, segundo Genette: a (trans)formação do texto A/hipotexto ou uma imitação do texto A/hipotexto, que o textoB/hipertexto evoca. Acredito que o documentário *Pina* apresenta, em sua configuração, traços reconhecíveis de uma relação de (trans)formação, alicerçado por um regime de (trans)posição.

Admito que as passagens de uma relação à outra são frequentes em textos contemporâneos. Entretanto, na análise do texto documental fílmico, detenho-me sobre os aspectos e procedimentos adotados pelo cineasta, na absorção de alguns excertos do hipotexto *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera* (1975).

O recorte de segmentos fílmicos relacionados a esse hipotexto tem a finalidade de averiguar os fenômenos recorrentes de integração hipotextual no hipertexto *Pina* atualizado/virtualizado e apreender de que forma e com que meios a colagem mosaicada de depoimentos dançantes – alicerçados ou não, pelos depoimentos em voz-*off* – prefigura-se em esquema palimpsêstico, quando (trans)postos ao hipotexto, efetivando a (trans)formação hipertextual.

---

[62] Tradução: 'toda relação que une um texto B (que eu chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário.'

[63] Tradução: 'dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão [...] ou texto derivado de outro texto preexistente.'

O argumento a ser defendido é o de que ocorre, pela transposição de depoimentos de duas vozes corporalizadas dançantes e em voz-*off*, ou seja, os dois dançarinos solistas do hipotexto *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera* – Andrey Berezin e Ruth Amarante – uma evidente transformação do hipotexto, que, recortado e (re)inserido em uma locação encenada, ainda sustenta rastros de seu traço de origem, sendo possível identificá-lo, mas, agora, circunscrito sob uma nova tessitura sígnica.

No esquema de colagens de depoimentos dançantes e verbalizados em voz-*off,* Wenders, em seu hipertexto, procura não apenas 'integrar' o hipotexto [encenar a completude da obra coreográfica, como em um documento de mero registro estético], mas colocá-lo em nível de copresença, valorizando o caráter heterogêneo e palimpsêstico na construção de uma leitura polissêmica.

A ambiguidade, a fragmentação e, acima de tudo, a descontinuidade, são os traços que (des)conectam os fragmentos hipotextuais no hipertexto *Pina*, como explicito na discussão, a seguir.

1.2.8 O Hipotexto *Das Frühlingsofer* (1975) em *Pina*: a (trans)sagração

Genette argumenta que, em certo grau, a hipertextualidade é um aspecto universal da literariedade, ou seja: não existe obra que não evoque – até certo ponto e de acordo com o modo como é lida – outra obra, e nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. Mas, algumas obras são mais hipertextuais do que outras, ou seja, aquelas onde o caráter de colagem e transformação é mais explícito e reconhecível.

O referido autor estabelece que todo texto é um hipertexto, ao mesmo tempo em que sua condição de texto, torna-o, por sua vez, um hipotexto. A esse caráter do texto, de "ser lido tanto por si só como em relação ao(s) seu(s) hipotexto(s), dá-se o nome de ambiguidade" (GENETTE, 1982, p. 555).

O hipotexto *Das Frühlingsofer*/*Sagração da Primavera*, de Bausch foi encenado pela primeira vez em 1975 e utiliza a partitura musical originalmente criada pelo compositor russo, Igor Stravinsky. Stravinsky, por sua vez, criou o roteiro e a composição musical que foi coreografada, em 1913, pelo bailarino/coreógrafo, Vaslav Nijinsky, para o *Ballets Russes* de Serge Diaghilev.

Nessa breve introdução historiográfica da obra, pode-se perceber que *Das Frühlingsofer* de Bausch é um hipotexto do hipertexto documental *Pina* de Wenders, mas, seu caráter ambíguo torna-o, também, hipertexto virtualizado do hipotexto *Sacre du Printemps*, na versão original de Nijinsky, levada à cena, pela primeira vez, em 1913, no *Theatre des Champs-Elysées*, em Paris.

Na versão dos *Ballets Russes,* a estrutura coreográfica possui cerca de trinta e três minutos e é composta por duas partes: 1) a adoração da terra; 2) o sacrifício. Cada uma dessas partes ou movimentos, possui várias cenas simbólicas. Stravinsky roteirizou uma lenda da Rússia medieval segundo a qual uma jovem necessita ser sacrificada num ritual de oferenda ao deus da primavera, garantindo, assim um período de farta colheita para a aldeia pagã.

A (trans)formação hipertextual operada por Wenders, a partir do hipotexto *Das Frühlingsofer,* difere do processo de simples imitação. A transformação implica, por exemplo, alterar elementos da narrativa ou transportar a ação hipotextualizada para outro espaço-tempo.

Genette afirma que, para transformar um texto, pode ser suficiente um simples gesto de 'extrair-lhe algumas páginas', o que se constitui em uma transformação redutora. Essa espécie de (trans)formação quantitativa é puramente formal e não temática, isto é: o tema hipotextual mantém-se intacto. Entretanto, por operações redutoras e estilísticas, procede-se a um agenciamento de seleção e recortes de trechos específicos, que são alicerçados por camadas superpostas/palimpsêsticas de outros trechos/segmentos de depoimentos verbais e dançantes. Nas palavras de Genette:

> *Un texte, peut subir deux types antithétiques de transformation que je qualifierai, provisoirement, de purement quantitative, et, donc a priori, purement formelle et sans incidence thématique. Ces deux operations consistent, l'une à abréger – nous la baptiserons* ***reduction*** [grifo meu] *– l'autre à l'étendre: nous l áppellerons augmentation. […] Un texte ne peut être ni réduit ni agrandi sans subir d'autres modifications plus essentielles à sa textualité propre; et ce, pour des raisons qui tiennent évidemment à son essence non spatiale et immatérielle, c'est-à-dire à son idéalité spécifique […] Réduire ou augmenter un texte, c'est produire à partir de lui un autre texte…*[64] (GENETTE, 1982, p. 321-322).

Esse é o princípio argumentativo que utilizo na descrição do segmento fílmico, a seguir, cuja matriz (trans)formadora opera o hipotexto *Das Frühlingsofer*, por escalas quantitativas de redução e fragmentação, além de colagens (des)contínuas. Em consequência deste procedimento um 'outro texto' acaba por ser instaurado.

Saliento que em sua concepção coreográfica, Bausch não se baseia inteiramente no roteiro de Stravinsky. Nem ao menos, no cenário do pintor e arqueólogo Nicholas Roerich para o bailado

[64] Tradução: 'Um texto, pode sofrer dois tipos antitéticos de transformações que qualificarei, provisoriamente, de puramente quantitativas, e portanto *a priori* puramente formais e sem incidência temática. Essas duas operações consistem, uma em abreviá-lo – nós a batizaremos de redução – outra em estendê-lo: nós a chamaremos, aumento. […] Um texto não pode ser nem reduzido nem aumentado sem sofrer outras modificações mais essenciais à sua textualidade própria; e isso por razões que se ligam evidentemente à sua essência não especial e imaterial, isto é, à sua idealidade específica […] Reduzir ou aumentar um texto é produzir a partir dele um outro texto.'

de Nijinsky, que se constituia de um imenso painel, ao fundo do palco, cuja pintura evocava uma paisagem campestre. A obra bauschiana também não se apropria da estética preconizada por Roerich, na confecção de pesados e fartos figurinos que simbolizavam – por meio de pintura tribal, adereços e reforço da maquiagem – os papeis e funções de cada membro de uma tribo pagã, em uma Rússia medieval. Bausch, ao invés disso, investe em uma estética despojada na cena.

O cenógrafo e figurinista Rolf Borzik propõe camisolas cor da pele e transparentes para o elenco feminino e torsos nus para o elenco masculino, que traja apenas uma calça preta. Toda a companhia dança descalça sobre o chão completamente recoberto de terra molhada. O único adereço, icônicamente presente na cena, é um pedaço de pano vermelho a qualificar sem explicitar, o sangue, o sacrifício, a morte da jovem eleita.

Esse elemento icônico é apresentado na tela wenderiana desde o primeiro momento de sua menção hipotextual.

No segmento fílmico que apresenta o hipotexto *Das Frühlingsofer* [minutagem – 03min.: 05'], a partir de um enquadramento geral e aberto e em angulação de câmera em *plongée*, tudo o que se percebe em meio à escuridão da(na) cena, é um corpo feminino, trajando uma camisola cor da pele, prostrado/deitado sobre um pedaço de pano vermelho, colocado sobre a terra (ver figura 68). O corpo, que inicia um movimento suave e ondulado de tronco ao som de um oboé, é iluminado por um rastro recortado de luz branca e tênue que percorre a diagonal direita baixa do quadro fílmico. Trata-se de um som diegético e se caracteriza como a sinfonia de Stravinsky. A seguir outra mulher adentra, correndo em cena, vinda da diagonal direita alta do quadro fílmico. A intérprete pára, em pé, à frente do palco, na diagonal esquerda baixa do enquadramento da câmera e segura sua camisola, mantendo suas mãos na lateral de suas coxas (ver figura 69).

Figura 68 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 69 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A seguir, uma a uma, as intérpretes femininas do *Tanztheater Wuppertal*, adentram correndo

na cena e vão se posicionando em vários locais do palco. Cinco mulheres encontram-se na tela, enquadradas por um plano geral e aberto em visão *plongée*, quando se percebe que estão sendo observadas por uma plateia sentada nas cadeiras, do que se supõe ser um teatro (ver figura 70).

Figura 70 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 71 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A coreografia prossegue, ao som diegético e intra-campo da sinfonia de Stravinsky, enquanto o leitor/espectador acompanha as intérpretes femininas entrarem em cena e, a partir de um momento de conjunto específico, correrem juntas ao fundo do palco, pararem em formação circular e olharem atentas para o pano vermelho que paira, neste momento, enquadrado em primeiro plano (ver figura 71), sendo visualizado em *contre-plongée*.

O documentário poético e performático wenderiano propõe-se, nesse momento, ao processo híbrido da colagem e apresenta a particularidade de 'enunciar e não disfarçar' as marcas desse processo, que envolve, além do recorte, a exibição das marcas cinematográficas que 'colam' os recortes justapostos. É por meio do processo de montagem que ora o leitor/espectador é convidado a adentrar no universo da (re)apresentação da obra – como espectador comum em um teatro convencional, com o público 'cinematográfico' corroborando o momento da atuação – e ora o mesmo leitor/espectador é instado a permanecer ao lado dos intérpretes – não mais na plateia – e sim, no palco/tela, auxiliado pelos mecanismos de enquadramento e, muitas vezes, pelo dispositivo tecnológico tridimensional (projeção 3D).

Wenders explora outros protocolos de leitura, que subvertem a linearidade do texto, intercalando pedaços da obra em diferentes possibilidades de visualização espaço-temporal. Nas palavras de Samoyault (2008, p. 106) "com o estatuto de pedaços intercalados, nem totalmente dentro, nem totalmente fora, as colagens permitem que se reflitam, no seio do texto, a ficção e o mundo." Ficção e mundo: a (re)apresentação no palco/tela e o ensaio na sala de aula/tela, preparando a obra para ser (re)apresentada. Colisão temporal? Para elucidar essa questão, analiso o

próximo segmento fílmico.

Figura 72 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 73 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Em um determinado momento da narrativa [minutagem – 07min.:11'], o elenco feminino enquadrado em plano médio, inicia, em uníssono, movimentos convulsivos, fortes e pesados (ver figuras 72 e 73) ao som do som diegético que se acentua por meio de uma percussão rítmica intensa. Os movimentos são repetidos exaustivamente e, então, em um ato cinematográfico por efeito de montagem-*cut*, a tela mostra uma imagem de Bausch em frente a um espelho, quando jovem – colapso temporal – enquadrada em plano americano. Bausch tem um cigarro na mão e põe-se a 'executar uma contagem', em alemão.

Seu olhar dirige-se a alguém ou algo, que se pode inferir, esteja numa situação de extra-campo (ver figura 74). A imagem é novamente cortada e o que se observa é uma nova angulação em contraplano: Bausch é mostrada de costas para a câmera, mas de frente para o seu elenco, em uma sala de aula, ensaiando o grupo de intérpretes femininas que executam os mesmos movimentos que, anteriormente, o elenco atualizado/virtualizado, executava/performava no palco/tela wenderiana (ver figura 75).

Essa inserção/colagem de arquivo documental memorial de Wuppertal[65] faz colidir o espaço-tempo de (re)apresentação/encenação, em duas esferas distintas: o hipotexto *Das Frühlingsofer* abordado na narrativa é o mesmo. O assunto 'de que se fala/dança' é o mesmo. O que muda? Mudam os espaços. Mudam os tempos.

[65] As imagens referentes recortadas e bricoladas por Wenders, possivelmente aludem às imagens do filme *Pina Bausch Documentary – Auf Der Suche Nach Tanz* (1991). Para maiores informações, consultar o endereço:< http://www.youtube/watch?v=snGwb6D-BHE>. Acesso em 28/02/2014.

Figura 74 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 75 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A ficção hipertextualizada é comprimida ao mundo/vida efetivamente vivida em Wuppertal, quando dos ensaios da obra: seriam os ensaios para a estreia de 1975? Esta informação paratextual não cabe nesse momento da narrativa cinematográfica.

Wenders, supostamente, pode ter se questionado: como representar o processo de criação/ensaio/correção/ajustes da obra, aumentando o interesse documental e poético do hipotexto *Das Frühlingsofer,* inserido em seu hipertexto fílmico?

Como inserir Bausch em *Das Frühlingsofer*? Como dizer, ao mesmo tempo, seu espaço, suas orientações de mestra e coreógrafa, sua história, seu tempo dedicado à Wuppertal, seu tempo presente e seu futuro?

A resposta fílmica/ficcional consiste em pura e complexamente, fragmentar, colar e justapor, grande número de ‘citações bauschianas’, extraídas de imagens documentais híbridas e levadas a termo por outros cineastas/videastas. Esse procedimento, poderia, hipoteticamente, assegurar ao leitor/espectador o acesso palimpsêstico ao seu imaginário.

Por meio de relações repertoriais, pode-se, possivelmente, (re)construir ou (re)constituir uma realidade que é sempre plural – lembro que, por analogia, uma performance cênica nunca é igual à outra; cada (re)apresentação de uma obra tem assegurada a sua unicidade orgânica e presencial no espaço cênico do aqui-agora.

Com a entrada do elenco masculino em cena, têm início as oposições de formações grupais. As oposições de gênero têm, como foco dramatúrgico, a disputa pelo poder e da (re)tomada do pano vermelho (ver figuras 76 e 77). Esse adereço icônico será crucial na elucidação/indicação do indivíduo feminino, em meio ao grupo, que deverá ser ‘sacrificado’. As indicações – atitudes e olhares – do elenco, sempre atentos ao posicionamento do adereço, fornecem pistas sobre a relevância do mesmo, na narrativa.

Figura 76 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 77 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Nas tomadas das imagens que se seguem e que se alternam em enquadramentos em plano aberto e médio, com angulações em *plongée* e posição normal, um dos elementos masculinos destaca-se dos demais. Trata-se do 'solista' da obra, o dançarino Andrey Berezin. Após vários movimentos intensos e vigorosos, Berezin cai de joelhos sobre o pano vermelho (ver figura 78) e em seguida deita-se, prostrado sobre ele. A ação é observada por todo o elenco (ver figura 79).

A seguir, os dançarinos começam a correr freneticamente por todo o espaço cênico e nesse momento, em um procedimento de superposição imagética, Pina Bausch ressurge na tela, em *close-up*, na lateral direita do quadro fílmico (ver figura 80). Essa imagem superposta, esse olhar bauschiano atento e palimpsêstico, sobre a obra é tomada/recortada, por Wenders, a partir de outro documento audiovisual/paratextual, deixando antever uma Pina Bausch mais envelhecida do que na primeira aparição, anteriormente descrita.

Figura 78 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 79 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 80 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 81 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Sobre a sua imagem superposta, o som da sinfonia de Stravinsky cessa e pode-se ouvir seu pronunciamento em voz-*off*: "naturalmente existem situações que deixam você sem palavras. Você tem apenas uma noção das coisas... Também, **as palavras não ajudam muito, elas apenas evocam as coisas... É aí que entra a dança...** [grifo meu]."

Na reescritura do hipotexto *Das Frühlingsofer*, em *Pina*, não há espaço, nem razão, para que se cumpra a noção de mera imitação textual, ou repetição estrutural. A integralidade presencial do hipotexto não é aguardada no hipertexto. Não se trata, obviamente da 'repetição da sua história', contando – em passos de dança – sua trajetória ao longo de mais de cem anos – levando-se em consideração o hipotexto seminal de Nijinsky, em 1913. Também não é a história completa do *Das Frühlingsofer*/*Tanztheater Wuppertal*, que será (re)apresentada, pelo atual elenco, mediando sua trajetória, por meio da tela wenderiana.

O hipertexto *Pina*, virtualiza/atualiza – embora de forma fragmentar/opção estética e poética do documentário – a história de sua história.

A inserção de blocos de falas – corporalizadas e em-*off* – de Pina Bausch, em tempos e espaços diversos no texto documental, cumpre uma das funções mais elementares da intertextualidade, como intento demonstrar.

Wenders registra em seu documentário a marca intertextual que leva para além da atualização de uma mera referência; o cineasta induz o percurso de sua narrativa fragmentada e (trans)formada para o movimento contínuo – no fluxo do tempo – que opera na memória humana. Essa operação poética garante à personagem biografada/homenageada a "sobrevida do mito e sua contínua passagem" (SAMOYAULT, 2008, p. 117). Esses momentos de passagem, literalmente, 'explodem' a linearidade do texto, auxiliados pelos procedimentos fílmicos acionados, tais como planos, contraplanos e *jump-cuts*.

Nas palavras de Laurent Jenny, no artigo *La Stratégie de la Forme* (1976), "*chaque référence intertextuelle est le site d'un choix: soit suivre la lecture là, mais ne pas voir un fragment comme un autre, qui fait partie du texte syntagmatique, ou retour au texte source*"[66] (JENNY, 1976, p. 45).

Voltando para o hipotexto de origem – a dança – o hipertexto *Pina* prossegue, após a citação superposta de Bausch e mostra na tela um dos momentos cruciais da narrativa coreográfica: a escolha/aceite dramática do sacrifício (ver figura 81).

Em *Das Frühlingsofer*, Bausch evoca os sentimentos e as relações humanas tempestuosas, face ao suspense e pavor da morte que se anuncia. Em meio à execução da difícil e dissonante partitura de Stravinsky, os movimentos são violenta e exaustivamente executados, evocando a chegada da primavera. A repetição exaustiva dos gestos parece provocar a visão de uma espécie de convulsão intensa, com seres humanos sendo conduzidos a uma verdadeira batalha entre a vida e a morte. Alguém será escolhido. Alguém será submetido à morte.

Após uma dança frenética, intensa e vigorosa, o elenco busca desesperadamente a terra molhada, sujando-se de lama nesse processo, ao mesmo tempo em que expressam grande expectativa e horror, com corridas por todas as direções do espaço cênico. Uma mulher/dançarina, 'aceita' o desafio. Ela segura o pano vermelho e o apresenta ao grupo. Esse segmento fílmico/coreográfico, por meio do olhar cinematográfico, aproxima a dançarina solista Ruth Amarante do sujeito-da-câmera, e, em consequência, do leitor/espectador.

Em plano fechado, Amarante oferece o pano vermelho em uma espécie de 'enunciação enunciada em primeira pessoa' (ver figura 82). Seu olhar e gesto, atravessam/transbordam o quadro fílmico, intenção reforçada pelo dispositivo tecnoestético tridimensionalizado (ver figura 83).

Figura 82 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 83 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

[66] Tradução: 'cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou seguir a leitura não vendo lá senão um fragmento como outro qualquer, que faz parte integrante da sintagmática do texto, ou voltar para o texto de origem.'

Essa ação assemelha-se a uma oferenda, porém, em uma outra visada, Amarante parece atrair o olhar do leitor/espectador, para que ele se torne cúmplice em seu jogo de aceite/terror diante da morte, inevitável. O dançarino Berezin, estabelece, gestualmente, o aceite do sacrifício; mostra 'a mulher eleita' ao grupo, prendendo-a firmemente pelos braços.

Ocorre um corte espaço-temporal na cena por meio do novo procedimento de *jump-cut*: Berezin, agora, junta-se ao grupo, deixando a jovem eleita solitária, aterrorizada, frente ao desconhecido. Mas, como se percebe o salto espaço-temporal? Amarante, que vestia uma camisola cor da pele, assim como todo o conjunto feminino, está trajando – após o corte abrupto/*jump-cut* – nesse momento 'presentificado', uma camisola vermelha.

Figura 84 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 85 – Hipotexto/*Das Frühlingsofer*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

O 'sangue' icônico qualificado pelo pedaço de pano, é transferido, agora, à sua indumentária, ao seu próprio corpo dançante. Amarante celebra, iconicamente, o sangue de seu corpo sacrificado, derramado sobre a terra (ver figura 84).

Em uma das tomadas finais desse hipotexto, Wenders retoma, em um enquadramento centralizado em plano geral aberto e em *plongée*, a visão do público, sentado passivamente numa plateia, assistindo à encenação (re)apresentada (ver figura 85).

Ao término do 'sacrifício', Amarante, a dançarina solista, tem sua imagem projetada de forma superposta – *fade in* – a essa mesma cena, como a 'observar a si mesma', enquanto performa o papel principal – a virgem eleita – em *Das Frühlingsofer*.

A imagem de seu rosto em *close-up*, ocupa o centro da tela (ver figura 86). Seus olhos fixam um ponto na direção diagonal direita baixa. Seus cabelos estão soltos e ela traja um blazer cinzento.

Figura 86 – Depoimento em voz-*off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 87 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Sem articular nenhuma palavra – seus lábios não se movem – em seu depoimento, ouve-se sua 'suposta' voz-*off*, ao proferir as seguintes palavras:

> Conhecer Pina foi como encontrar uma linguagem... Antes, eu não sabia falar... E ela me proporcionou um jeito de me expressar... Um vocabulário. No início, eu era muito tímida, ainda sou... E depois de muitos meses de ensaios, ela [alusão óbvia à Pina Bausch] me chamou e disse: 'você precisa enlouquecer mais...' Foi o único comentário em quase vinte anos... (*PINA*, 2011).

Após o pronunciamento-*off*, a imagem de um casal formado pelos dançarinos Amarante e Berezin, em plano geral, mostra uma caminhada de ambos, vindos da lateral direita do quadro fílmico. Ela traja um vestido longo, sem alças, na cor preta com detalhes geométricos estampados em vermelho (ver figura 87), enquanto Berezin traja um terno azul claro e camisa branca. O traje/figurino de Amarante é uma alusão à sua performance na obra *Nur Du/Only You*[67], que fez sua estreia em 11 de maio de 1996. No *site* oficial do *Tanztheater Wuppertal*, observa-se, na 'galeria de imagens', uma foto de Ruth Amarante com o mesmo vestido, em uma das cenas de *Nur Du*, aludido em *Pina*, durante um processo de colagem, junto ao hipotexto *Das Frühlingsofer*, no qual a referida dançarina é solista.

O casal percorre, caminhando, um terreno calçado de pedras, com uma paisagem verdejante, atrás, e dois bancos de cimento, focalizados, também, ao fundo do quadro fílmico. Em determinados momentos, Berezin posta-se à frente (mais ou menos a um metro e meio de distância) de Amarante, que, após um momento de pausa e 'respiração pronunciada', descentraliza seu corpo,

[67] Maiores informações sobre a obra *Nur Du*, disponíveis no endereço: <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/nur_du.php>. Acesso em: 20/02/2014.

frontalmente, e se projeta numa queda total à frente. A cada vez que essa ação ocorre, Amarante é amparada, pelos braços de Berezin, que a impede de ir ao chão (ver figura 88).

Figura 88 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

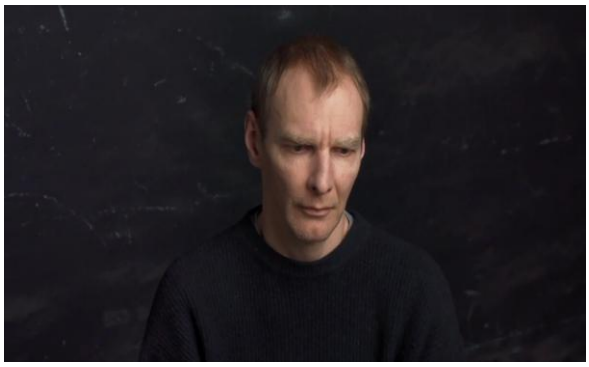

Figura 89 – Depoimento em voz-*off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

O dançarino reergue sua parceira, após cada queda pronunciada; ela se estabiliza e recomeça nova caminhada, sendo seguida, de perto, pelo dançarino. Toda essa ação, que se repete em três tentativas de quedas, em três diferentes direções, transcorre ao som diegético representado pela música de Jun Miyake, *The Here and After*[68] (2008).

Após a terceira tentativa mal sucedida de uma queda, ocorre um procedimento de *jump-cut* na cena [minutagem – 16min:53'] e o que se observa é o rosto, em *close-up*, de Berezin (ver figura 89), solista masculino do hipotexto *Das Frühlingsofer*, que mantém seus olhos baixos, fixos no chão, enquanto pronuncia, em voz-*off*, o seguinte depoimento: "Pina era pintora. Ela sempre nos questionava. Assim, passamos a ser tinta para colorir as imagens dela. Por exemplo: ela pedia a lua... Eu representava a palavra com o meu corpo, para que ela pudesse ver e sentir..." (*PINA*, 2011).

Nesse momento do depoimento verbalizado, ocorre um novo corte espaço-temporal na cena, e o enquadramento em plano médio, a seguir, mostra o dançarino em uma escada rolante, descendente. Berezin insiste em se deslocar no sentido contrário à escada, ou seja, em sua tentativa de subir os degraus da escada que desce, ele se movimenta, entre giros, torções e elevações de seus braços, entretanto, sua figura, aparenta não sair do mesmo lugar (ver figura 90).

[68] A trilha sonora do filme *Pina* apresenta a música *The Here and After* (5:05'), como sendo composta (letra e música) pelo músico Jun Miyake. A performance sonora (canto) é levada a termo pela cantora Lisa Papineau. Os fatores 'queda/tropeço' e 'respiração' – enfatizados no depoimento dançante/corporalizado de Amarante e Berezin, são efeitos também alusivos da música, como se pode averiguar no seguinte trecho que destaco: "*Happily happily ever after with kisses and curses tripped in laughter / Happily happily would i disappear wishes and wasted / Breath at closest dreaming so far away...* (trad. livre: Felizmente feliz para sempre com beijos e maldições tropeçados no riso / Felizmente felizmente eu iria desaparecer desejos e desperdícios / Respiração mais próxima de sonhar tão longe...).

Figura 90 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 91 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Berezin usa sapatos pretos, calça azul clara e camisa branca. A angulação em *plongée* supõe o posicionamento da câmera no alto da escada rolante, focalizando a ação dançante, até que em um determinado momento, ele desiste de subir e entrega-se ao movimento descendente da escada, sendo que, a partir dessa descida, ocorre o início de uma sobreposição da imagem de Berezin (ver figura 91), que irá conduzir a narrativa a um próximo hipotexto. As cores azul e vermelho são intensificadas nesse segmento fílmico.

As constantes interrupções do fluxo hipotextual permitem ao hipertexto wenderiano investir na flexibilidade temporal poética e performática, características deste texto documental. Signos do passado – arquivos documentais bauschianos – e do presente – a modalidade documental hipertextualizada, ancorada nos depoimentos verbais e dançantes/corporalizados dos solistas do hipotexto *Das Frühlingsofer*, além do elenco dançando/performando o hipotexto – convivem em colisão e superposição narrativa.

Wenders, portanto, não pretendendo inventar novas formas dançantes, procura investir de sentidos novos e inusitados as formas antigas. Nesse caso específico, em que analiso o hipotexto *Das Frühlingsofer*, parece-me que Wenders propõe, em seu texto fílmico, uma verdadeira (trans)sagração ambígua da primavera bauschiana: uma primavera 'de segunda mão'.

1.2.9 O Palimpsesto em *Pina*: *la danse au second degré?*

Na discussão acerca da hipertextualidade inerente ao objeto empírico da investigação, abordei a derivação de textos anteriores bauschianos, que foram (trans)formados, por (trans)posição, a partir da visão documentária e poética de Wenders.

Suponho que, enquanto uma obra aberta e polissêmica, ou seja, hipertextual, *Pina* evoque alguma relação e, nesse sentido, como afirma Genette, "*toutes les oeuvres sont hypertextuelles*."[69] (GENETTE, 1982, p. 18). A hipertextualidade, completa o autor, "*a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les oeuvres anciennes dans un noveau circuit de sens*."[70] (op. cit., p. 558).

A 'arte de fazer o novo a partir do velho', proclamada com a relação transtextual, proposta por Genette, insere o documentário em questão, como um 'texto de segunda mão', como eu queria demonstrar. E nesse sentido, seria o documentário poético e performático wenderiano, a instância em que o encontro de novos sentidos a partir dos textos anteriormente escritos/criados por Bausch, se dá a conhecer?

A resposta para a questão – após a escrita do capítulo 1 – apresenta-se como uma única possibilidade: uma resposta afirmativa. *Pina*, de Wim Wenders, configura-se, seguramente, como o texto de '*la danse au second degré'*.

[69] Tradução: 'todas as obras são hipertextuais.'

[70] Tradução: '... tem em si mesma, o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido.'

2 O CORPO DA VOZ E A VOZ DO CORPO NO TEXTO DOCUMENTÁRIO

Pina configura-se como um texto fílmico de gênero documental ou documentário, cuja forma estilística de homenagem, a partir dos modos documentais poético e performático, encontra-se aludida na frase contida no poster fílmico – anteriormente explicitado no capítulo 1 – onde se lê: '*a film by Wim Wenders for Pina Bausch'* (trad.: um filme de Wim Wenders para Pina Bausch). A explicitação do documentário, em suas bordas genéricas e estilísticas, entretanto, necessita de maiores esclarecimentos acerca dessa espécie diferenciada de pensar-fazer cinema.

O documentário, em suas fronteiras esgarçadas e em seu tensionamento entre realidade e ficção, será apresentado, a seguir, com o objetivo de identificar os possíveis detalhes poéticos e performáticos inseridos na organização híbrida e paratática de(em) *Pina*, bem como elucidar os efeitos de sentido produzidos a partir dos esclarecimentos acerca dos diferentes tipos de vozes dialógicas, inseridos e atuantes no texto fílmico em questão.

Onde e como o documentário encontrou e (des)definiu a sua 'voz'? Quais seriam as asserções dialógicas presentes em *Pina*? De que forma a narrativa se presentifica por meio da (re)apresentação dos atores sociais – dançarinos do *Tanztheater Wuppertal* – envolvidos no documentário? Qual seria o ponto de vista do sujeito-da-câmera? De que forma e com que meios os modos – poético e performático – sintetizam a proposta documental contemporânea wenderiana? Que tipo de ética documental estaria implicada no momento da tomada da(s) imagens que desfilam em *Pina*, a partir de uma encenação-locação? Seriam essas imagens capturadas pelo sujeito-da-câmera, submetidas a um processo de montagem por continuidade – típicas de um filme de ficção – ou montagem de evidência – a partir de uma lógica particular do documentário?

Essas questões, relevantes para a elucidação do problema de pesquisa da presente tese, são averiguadas nos subcapítulos que se seguem, onde me dedico, também, a delinear, de forma breve, os rastros históricos do texto documental.

2.1 RASTROS HISTÓRICOS DO TEXTO DOCUMENTÁRIO

O mundo contemporâneo é habitado por vários tipos de imagens. As imagens no(do) documentário tensionam conceitos em diferentes domínios filosóficos, éticos e estéticos. Esse tensionamento, entretanto, sofre interferências contínuas pelo alargamento/esgarçamento de fronteiras, cada vez mais tênues, entre realidade e ficção.

Consuelo Lins reflete sobre essa questão em seu artigo *Documentário: uma ficção diferente das outras?* (2007), ao constatar que as intermídias, de uma forma geral – cinema, publicidade,

televisão, fotografia – não cessam de nos impor imagens, designando-as equivocadamente, como reais, quando são, na maioria das vezes, manipuladas tecnologicamente. Essa saturação de imagens ambíguas, segundo a pesquisadora, gera uma questão essencial para o pensar-fazer documentário: "quando a tentativa de discernir as imagens 'verdadeiras' daquelas que são falsas torna-se tarefa árdua ou mesmo vã, uma questão se impõe: como se situa hoje o documentário, essa forma de cinema dita 'privilegiada' para representar a realidade?" (LINS, 2007, p. 225).

Pergunto-me: seria tarefa essencial e obrigatória do documentário – todos os documentários – retratar a verdade? A realidade? E de que verdade e/ou realidade se trataria? E como justificar a questão da (re)apresentação e/ou encenação, presentes no documentário poético e performático, *Pina*?

A pesquisadora Manuela Penafria posiciona-se em relação a essas questões, em seu texto *Em busca do perfeito realismo* (2005): "cada vez mais os filmes são menos ficção ou documentário, são filmes de fronteira [...]. Pelo menos até a presente data, nada nos parece suficientemente convincente para considerarmos o filme documentário, o legítimo representante da realidade" (PENAFRIA, 2005, p. 177-178).

Observo que a coexistência de concepções, posições e práticas documentárias antagonistas é ainda corrente nos debates atuais sobre esta forma/gênero cinematográfico. Diferentes modos de se pensar-fazer documentário, bem como diferentes estilos e poéticas perpassam a configuração dessa signagem híbrida e paratática – signagem de fronteiras borradas. O potencial em aberto/devir na abordagem da existência plausível de um fenômeno, de um fato, insere o documentário em um entre-lugar sensível que, por meio da (re)apresentação, produz diferentes asserções sobre a realidade. No caso de *Pina*, tratar-se-ia de um modo particular de texto documental, onde a voz real/referente do corpo dançante é continuamente atravessada pela ficção. Seria possível ou mesmo, plausível, conceituar tal signagem tão paradoxal?

Trago para essa reflexão, em uma tentativa de elucidar possíveis conceitos, os dois teóricos que alicerçam a escrita desse capítulo: Bill Nichols e Fernão Pessoa Ramos. Segundo Ramos (2008):

> Documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons, utilizando-se das formas habituais da linguagem falada ou escrita (a fala da locução, ou a fala dos homens e mulheres no mundo, ou ainda entrevistas e depoimentos), ruídos ou música. As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que as asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Essa é a graça e o âmago da fruição espectatorial do documentário [...]: *asserções* que trazem ao fundo a *intensidade* do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, **poético** [grifo meu]... (RAMOS, 2008, p. 81).

A partir dessa concepção, pode-se afirmar que o documentário é uma forma privilegiada de narrativa, composta por imagens capturadas por um aparato técnico, acompanhadas de ruídos, sons e, em alguns casos, de trilha sonora especificamente criada para o texto documental – como é o caso de *Pina* – para as quais o leitor/espectador olha em busca de asserções, de perspectivas sobre um fato, coisa ou pessoa, a partir do ponto de vista do sujeito-da-câmera – equipe técnica do filme; diretor; cineasta.

Em síntese: "documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo" (op. cit., p. 22).

Para Nichols (2012), o contexto histórico e a questão de representação são essenciais na formulação de um conceito para o filme documental.

> Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entram em cena, varia de filme para filme, mas **a ideia de representação é fundamental para o documentário** [grifo meu]. (NICHOLS, 2012, p. 30).

Creio que a partir dessas duas proposições conceituais, é possível admitir que, ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções sobre um mundo histórico existente. O fato de que alguns autores alargam as fronteiras entre fato/mundo histórico e a inserção de elementos poéticos de ficção/encenação, não altera um elemento conceitual básico: a célula primordial que nutre o documentário parece ser uma provável (re)apresentação ou a encenação do real.

Ao estabelecer asserções sobre o mundo, ou sobre alguém, o documentário baseia-se em alguns procedimentos que o diferenciam em relação ao fazer cinema ficcional. Em primeiro lugar ocorre uma espécie de indexação da obra – aquilo que o leitor/espectador poderá ser capaz de perceber a partir de pistas paratextuais ou arquitextuais – ao mapear a intenção do sujeito-da-câmera. Qual seria a intenção de Wim Wenders ao fazer o texto documental *Pina*?

Considero que a resposta a essa questão foi satisfatoriamente respondida anteriormente: concretizar uma homenagem à personagem biografada – a artista da dança, Pina Bausch. Essa 'primeira voz' – a intenção – do sujeito-da-câmera, ao fazer/criar o texto fílmico, comunica qual é o

ponto de vista social do cineasta e como esse ponto de vista se cristaliza em suas opções estilísticas e modais. Quando o diretor/cineasta se utiliza dessa voz – homenagem – ele o faz por intermédio de todos os meios e procedimentos disponíveis à narrativa documentária.

O referido documentário apresenta uma clara matriz estética que induz ao raciocínio e que alicerça o argumento dessa tese: trata-se de um processo de recriação conjunta. Bausch e seus atores sociais do *Wuppertal Tanztheater* (per)formam a dança – matriz/modo performático do documentário – ante o dispositivo fílmico wenderiano – matriz/modo póético potencializado pelo uso de elementos cinematográficos tais como elipses, falsos-*raccords*, *jump-cuts*, planos e contraplanos que se sucedem de forma fragmentária e (des)linearizada.

Em *Pina*, Wenders também se apropria da presença da voz-*off*, da voz dançante – evocada em depoimentos corporalizados – de imagens de arquivos memoriais e de encenação em locações diversas. Se na narrativa ficcional ocorre a utilização de atores que representam personagens fictícios, "a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentam de modo próximo o universo mostrado" (RAMOS, 2008, p. 26).

Em uma analogia ao trecho citado por Ramos, pode-se afirmar que, os dançarinos do *Tanztheater Wuppertal* (re)conhecem com(nos) seus corpos o universo bauschiano a ser mostrado. Quando representam ou encenam, eles acabam por formalizar um jogo especular em que (re)apresentam a si mesmos, enquanto depõem sobre fatos históricos, memoriais e afetivos sobre si e sobre o(s) outro(s) que também conviveram e travaram relações sociais e artísticas com Pina Bausch.

A fusão de procedimentos, característicos da narrativa documentária, é fruto de agenciamentos que percorreram estéticas contextualizadas em momentos históricos diferenciados e que foram resultados de negociações em trânsito permanente com os recursos tecnológicos disponíveis nessas instâncias espaço-temporais.

Nichols, em seu texto *A voz do documentário* (2005), atesta a existência de no mínimo quatro estilos históricos de documentário, com características formais e ideológicas muito bem delimitadas e distintas, que mudam suas estratégias discursivas de acordo com as ideologias narrativas historicamente marcadas/datadas. Para o autor:

> os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena de debate ideológico. O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte. Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar 'as coisas como elas são', e outras para contestar essa representação. (NICHOLS, 2005, p. 47).

Historicamente, muitos autores consideram os experimentos dos irmãos Lumière, no século XIX, mostrando, por meio da captura de imagens, as 'cenas da vida cotidiana' de operários de fábricas, homens e mulheres, além de veículos de transportes da época – carruagens e bicicletas – como os precursores do filme documental. Outros experimentos, a partir de então, também se dedicaram à prática de captura de imagens, cuja principal função, seria a de registrar, documentalmente, ocasiões, eventos, coisas e pessoas, sem a intenção de montar uma narrativa encenada.

Foi somente a partir de *Nanook of the North* (1922),[71] de Robert Flaherty, que se instala o questionamento e o modo tradicional do documentário expositivo, cuja função era 'transmitir conhecimento de forma didática' sobre as coisas e as pessoas do(no) mundo.

O estilo discurso direto do Documentário Clássico, com sua narração fora-de-campo – associada à ideia da autoridade didática da 'voz *over* ou voz de Deus'[72] – foi o movimento precursor desse tipo de documentário. Trata-se de um Documentário Expositivo que tem no documentarista John Grierson e na Escola Inglesa, seus representantes característicos. Como diretor, Grierson tem em *Drifters* (1929), seu documentário mais emblemático, cujo tema é a vida cotidiana dos pescadores de arenque, na Inglaterra.

Nichols afirma que o documentário tradicional clássico aposta no cunho didático, cuja narração autoritária, centralizadora [por vezes, arrogante] domina os efeitos visuais imagéticos. Como exemplos de documentários tradicionais podem ser citados, a partir de uma listagem fornecida por Nichols (2005), ainda: *Industrial Britain* (1933) de Robert Flaherty; *Night Mail* (1935) dos cineastas Basil Wrigh e Harry Watt e *Coal Face* (1935), do brasileiro, Alberto Cavalcanti.

Após a Segunda Guerra Mundial, esse estilo entra em decadência e o que se observa é a ascensão do cinema dito verdade/direto, que "prometia um aumento do efeito verdade, graças à objetividade, ao imediatismo e à impressão de capturar fielmente acontecimentos ocorridos na vida cotidiana de determinadas pessoas" (op. cit., p. 48).

---

[71] *Nanook of the North* é um documentário realizado em 1922, por Flaherty e que retrata a vida de um líder esquimó com sua família e sua tribo. O filme é o primeiro documentário conhecido e considerado um marco do gênero. Para maiores informações, consultar o endereço: <http://criterioncollection.blogspot.com.br/ 2005/07/33-nanook-of-north.html>. Acesso em 01/03/2014.

[72] O recurso da voz *over* é o estilo de voz comumente utilizada no documentário clássico tradicionalista (até o final dos anos 1950). Segundo Ramos (2008) essa locução fora-de-campo é uma voz que possui o 'saber sobre o mundo' e é enunciada, em geral, por meio de tonalidades grandiloquentes.

Nesse tipo de documentário, denominado Documentário Observacional, auxiliado pela tecnologia inovadora do período – câmeras mais leves, portáteis e eficientes gravadores de som dando um efeito de realidade e sincronismo som/ação nas locações – as ações dos personagens dizem muito mais do que o comentário em voz-*off*. O sujeito-da-câmera, distanciado, não interfere na cena. Para Nichols (op. cit.), o espectador é 'convidado' a participar da instância de significação e tomada de posicionamento frente à ação, que não deixa, entretanto, de ser encenada ou representada no momento da tomada da imagem.

O espectador, ao visualizar as ações capturadas pela câmera, poderia fazer suas leituras particularizadas da situação, sem o auxílio arbitrário e autoritário dos comentários – vozes – implícitos ou explícitos do documentário expositivo.

Os documentários observacionais muitas vezes sacrificam a expressão artística convencional – efeitos de acabamento/tratamento de imagens e manipulação com efeitos de pós-produção – priorizando imagens desfocadas, tremidas, granuladas, pouco iluminadas e mudanças violentas de direção, com a finalidade de trazer à tela o aspecto contextual mais 'verdadeiro possível', do momento da tomada. Nesse tipo de texto fílmico, valoriza-se a experiência do momento da captura da imagem, a história onde e como acontece, sem roteiros prévios e fixos. Trata-se do aspecto que Nichols define como "passagem da expressividade artística para a revelação histórica [do fato em si]" (op. cit., p. 54), não prevalecendo, neste tipo de documentário, o apelo estratégico da construção textual.

Como exemplos de documentários diretos/observacionais, Nichols (2005), atesta que podem ser citados: *Chronique d'un été* (1960) de Jean Rouch; *Primary* (1960) de Robert Drew e *The Chair* (1962) de Richard Leacock e Don Pennebaker.

A partir dos anos 1970, surge um terceiro estilo, denominado Documentário Interativo, que (re)inventa a concepção do discurso direto, onde o personagem fala diretamente ao 'olho da câmera' e, por consequência, dirige-se, sem reservas, ao sujeito-da-câmera. O fato desse olhar do personagem depoente, desse ator social, interagir e se reportar supostamente ao espectador, no momento da tomada da imagem, é ressaltado por Penafria, em sua obra *O filme documentário: história, identidade, tecnologia* (1999) ao afirmar que, nesse tipo de documentário: "a regra de 'não olhar para a câmera' tão cara aos autores do cinema direto é ignorada. O mesmo acontece com o comentário em *off* que, quando usado, nunca se coloca acima da voz dos entrevistados" (PENAFRIA, 1999, p. 67).

A interatividade é intermediada por entrevistas, geralmente conduzidas pelo idealizador/diretor do documentário, que, em muitos casos, exibe-se na tela. Segundo Ramos

(2008), esse tipo de documentário passa a enunciar as suas asserções sobre as coisas ou as pessoas, de forma mais autoral e também dialógica:

> [...] o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então ao modo dramático, com argumentos, sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica. A tendência mais participativa do cinema direto/verdade introduz no documentário uma nova maneira de enunciar: a entrevista ou **depoimento** [grifo meu]. As asserções continuam dialógicas, mas são provocadas pelo cineasta. (RAMOS, 2008, p. 23).

Atualmente, o quarto estilo ou fase documental, segundo Nichols (2005) e Jean Chérase (2005), torna-se mais complexo, tornando mais visíveis a estética, a poética e os aspectos epistemológicos envolvidos nas asserções e indexações pretendidas. Este documentário denominado Documentário Auto-reflexivo e/ou Contemporâneo "mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a realidade" (op. cit., p. 49). Mas, de que forma a reflexividade poderia atuar em um documentário?

É o teórico e documentarista brasileiro, Eduardo Túlio Baggio, em sua obra *O cinema documentário e seu caráter distintivo: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico* (2005), quem fornece um argumento coerente para uma possível elucidação do problema. Para o autor, a reflexividade no texto documental propõe a criação de filmes em que se observa uma crescente complexidade [hibridação de formas ?] nas formas apresentadas. "Complexidade esta, ligada ao imbricado propósito de tornar aparentes os posicionamentos ideológicos e estéticos através da demonstração de várias partes do processo de realização fílmica até se chegar no produto fílmico" (BAGGIO, 2005, p. 48).

É neste último tipo de abordagem que fica implícito que o diretor/cineasta Wim Wenders, ao propor o documentário *Pina*, encontra-se alicerçado: como uma espécie de testemunha participante, como propositor de uma rede de significados, muito mais ativo e assertivo do que um mero "repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas" (NICHOLS, 2005, p. 49).

A voz do saber, em sua nova modalidade no documentário contemporâneo, perde sua autoridade exclusiva; torna-se diluída entre as demais vozes assertivas e dialógicas. Os enunciados fazem-se presentes por meio de filmes de arquivo, diálogos abertos, depoimentos – com e sem voz-

off – encenações, (re)apresentações, com o objetivo de flexionar as assersões que irão se constituir na narrativa documental.

O documentário contemporâneo híbrido, portanto, se caracteriza "como a narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo ou de si" (RAMOS, 2008, p. 24).

Como exemplo formal de documentários contemporâneos, subjetivos, Ramos (op. cit., p. 69) atesta que podem ser citados: *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas; *Tongues United* (1989) de Marlon Riggs; *Passaporte Húngaro* (2001) de Sandra Kogut; *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette e *33* (2003) de Kiko Goifman.

Como se pode observar, diferentes períodos históricos, movimentos ou correntes estéticas, caracterizam o pensar-fazer filme documentário. Contudo, como alerta Nichols (2012), uma série de modos de produzir documentários também faz isso e, assim que entram em funcionamento, permanecem como forma viável de documentários, apesar de variações nacionais e de modulações de períodos históricos.

A seguir, apresento o(s) conceito(s) de voz(es) no documentário, com a finalidade de discutir e analisar os diferentes modos documentais e defender a tese de que *Pina* encontra-se imbricado nas fronteiras borradas entre os modos poético e performático.

2.2 A VOZ DO CORPO NA NARRATIVA DOCUMENTAL WENDERIANA

Ao representar o mundo histórico, sob algum aspecto, perspectiva ou ponto de vista, o texto documental não tem a obrigatoriedade de ser uma reprodução indicial da realidade. Esse fato dá ao documentário uma voz própria, por meio da qual a perspectiva sobre as coisas do mundo se dão a conhecer. Segundo Nichols:

> A voz refere-se a algo mais que o estilo: aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido 'voz' não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (NICHOLS, 2005, p. 50).

A partir da citação, compreende-se que a voz do(no) documentário é uma maneira de expressar um argumento, que se manifesta a partir de uma lógica informacional acionada pelo sujeito-da-câmera. A partir dessa decorrência, assume-se que a voz diz respeito ao 'como' o ponto de vista é transmitido na organização do texto documental.

A voz no documentário, portanto, não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes invisíveis e nem pelas vozes visíveis, representadas pelos atores sociais que falam pelo (no) filme. "A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador" (NICHOLS, 2012, p. 76). Por meios disponíveis, à opção de recorte e seleção do cineasta, entende-se as combinações que irão determinar o arranjo entre imagem e som. A lógica organizacional adotada pelo sujeito-da-câmera acarreta, segundo Nichols, as seguintes e possíveis operações e/ou agenciamentos estéticos na condução do documentário:

> 1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano, plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, e assim por diante; 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em voz-*over*, diálogos dublados, música [trilha sonora] efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que **modo de representação** [grifo meu] se basear para organizar o filme (expositivo, **poético** [grifo meu], observativo, participativo, reflexivo ou **performático** [grifo meu]). (op. cit., p. 76).

Salienta-se que a signagem do texto documental – representação particularizada do mundo – agrupa, sob a denominação de 'voz', as convenções modais associadas a uma ou mais espécies de convenções de gêneros. Algumas convenções, segundo Nichols (2012), podem ser notadamente nomeadas, tais como: ensaio documental, documentário diário, caderno de anotações, documentários editoriais, evocativos, reportagens, descrições e/ou documentário de homenagem.

No capítulo 1, descrevi e justifiquei as circunstâncias que me induziram à classificação do documentário *Pina* como um gênero convencional de 'homenagem', geralmente biográfica.

Partindo do pressuposto de que a singularidade da voz do corpo no documentário *Pina* faz-se na imbricação do uso específico das convenções de gênero [homenagem] somadas às convenções modais [modos poético e performático] e no padrão específico que acontece entre as vozes dialógicas de Wenders e Bausch, torna-se necessário, nesse momento de reflexão, atentar sobre esses modos específicos e como interferem no momento da tomada e no tratamento derivado do processo de montagem de evidência documental em oposição à montagem em continuidade.

2.2.1 O Corpo da Voz e a Voz do Corpo Dançante como Discurso Narrativo

Cada documentário tem sua própria voz. Essa "voz fílmica tem um estilo ou uma 'natureza' própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital" (NICHOLS, 2012, p. 135).

Compreende-se, portanto, a partir do enunciado acima proposto e corroborado por Guy Gauthier, em sua obra *O Documentário: um outro cinema* (2011), que o pensar-fazer documentário pressupõe uma instância autoral, cuja ideia seja aparente, intencional e indexada, por meio de mecanismos e artifícios sociais, históricos, mas acima de tudo estilísticos.

Nesta linha de raciocínio evidenciam-se dois pilares do documentário, segundo Ramos (2008): estilo e intenção. Esses pilares serão decisivos na elucidação dos prováveis modos pelos quais o corpo dançante no documentário *Pina* se dá a conhecer, enquanto 'voz', enquanto asserção sobre um ponto de vista, estabelecendo-se desta forma, como uma espécie de discurso sobre si mesmo.

Um documentário, sendo uma (re)presentação, uma espécie de encenação e não uma reprodução do mundo histórico, atua com uma voz particular. Nessa concepção o diretor/cineasta e a artista da dança encontram-se implicados, dialogicamente, em suas escolhas estéticas e estilísticas e consequentemente devem aderir a determinados modos de evidenciar suas asserções sobre o mundo, enquanto recriação conjunta de *Pina*.

Nichols (2012) determina seis modos de representação diferenciados como possibilidades de fazer cinema documentário. Esses modos – expositivo, participativo, observativo, reflexivo, poético e performático – funcionam como subgêneros do gênero documentário, propriamente dito. Os modos adquirem relevância e destaque em um determinado tempo e espaço, delimitados cultural e socialmente e podem surgir como a necessidade de resposta ou antagonismo ao modo que o precedeu, ou como reação e(m) diálogo com o meio ambiente e os avanços tecnológicos em voga.

Se analisados em sua individualidade, cada texto documental pode ser caracterizado e definido pelo modo que supostamente mais influencia sua tessitura interna. Entretanto, a contemporaneidade parece propor a combinação ou a mixagem entre mais de um modo, no pensar-fazer documentário.

Ao reunir provas, documentos, registros, depoimentos e outros meios para a construção de sua voz documental, Wenders, em *Pina*, utiliza-as para (re)construir, atualizar e/ou virtualizar sua perspectiva sobre a personagem biografada e o universo da dança-teatro de Wuppertal, criando sua própria resposta retórica sobre esse universo.

Essa tese debruça-se sobre dois modos possíveis de acoplamento ideológico que se pode identificar na proposição documentária em questão: o modo poético e o modo performático.

2.2.1.1 Modo poético – as vozes fragmentadas e justapostas em *Pina*

Esse modo organizativo carrega, em sua matriz, elementos da vanguarda modernista. A descontinuidade narrativa, ao lado do abandono das convenções de localização geográfica espaço-temporal claras e definidas, é a tônica maior. O modo poético utiliza-se de ritmos temporais variados e justaposições espaciais e também "enfatiza mais o estado de ânimo, o tom, o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido" (NICHOLS, 2012, p. 140).

Em sintonia com o modo poético, Wenders, apesar de retirar do mundo referente a sua matéria-prima – a personagem biografada e seu legado coreográfico – (re)materializa esses blocos informacionais, que, por sua vez, são (trans)formados pela poeticidade argumentativa, o que garante uma visada sobre o mundo histórico/artístico bauschiano sob inusitadas perspectivas afetivas e não persuasivas.

Pode-se afirmar que o modo poético começou sua figuração estética alinhado com o modernismo, que insistia em representar a realidade a partir da fragmentação, da impressão parcial e subjetiva da realidade, por meio de atos aparentemente incoerentes e associações poéticas e semióticas. Os traços de fragmentação, justaposição, cortes, elipses temporais, enquadramentos, planos e contraplanos, sobreposições e ambiguidades intertextuais – por traços de citação e alusão – reconhecíveis ou não, tornam-se marcas importantes e definidoras do modo poético impresso no objeto empírico dessa tese.

A ênfase dada às associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas entre os quadros ou cenas, aos encontros, passagens descritivas atravessadas por articulações espaço-temporais metafóricas na geração de sentidos dialógicos e abertos, garantem a esse modo documental, sua potência poética.

Essas qualidades potenciais – primeiridade/*firstness* peirceana [73] – associativas não pretendem veicular informações factuais ou convencer-nos de um determinado ponto de vista sobre o universo histórico representado. Ao contrário, em *Pina*, o sujeito-da-câmera dá a fragmentos do mundo histórico do *Tanztheater Wuppertal* e de Pina Bausch, uma singularidade formal, estética e poética.

Um dos excertos/segmentos fílmicos de *Pina*, analisado, a seguir [minutagem – 38min.:24'até 44min.:24'], trata do intervalo entre o hipotexto *Café Müller* e o hipotexto *Kontakthof*. Após o encerramento do primeiro e antes de iniciar o segundo, tem-se um hiato de seis

[73] No capítulo 3 da tese, destacarei com maior propriedade, a signagem do texto documental em seus aspectos semióticos, a partir da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, fundada em três categorias: *firstness*/primeiridade; *secondness*/secundidade e *thirdness*/terceiridade.

(06) minutos, tempo em que se manifestam essas cenas fragmentadas a que me refiro para ilustrar algumas associações visuais e poéticas presentes na narrativa documental.

Com a câmera fixa no interior de um trem/monotrilho suspenso – *schwebebahn* – a imagem se desloca do interior da sala de representação do hipotexto finalizado, *Café Müller*, distanciando-se daquele contexto na tela wenderiana e avançando – em movimento metafórico – sobre a cidade de Wuppertal (ver figura 92). A imagem, então, desloca-se para a percepção do interior desse trem, que permite antever algumas pessoas, de costas, sentadas nos bancos, ao lado esquerdo do vagão (ver figura 93).

Figura 92 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 93 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Na medida em que o veículo avança, a câmera, em um corte abrupto, mostra, em primeiro plano, a figura do dançarino Dominique Mercy, sentado no último banco. Ele observa a paisagem urbana que se descortina por meio dos vidros transparentes do trem supenso. Mercy traja uma camisa azul e em sua cabeça, visualiza-se um adereço em forma de orelhas pontudas com um pequeno fio em sua lateral (ver figura 94). O dançarino, ao acionar o dispositivo/fio, movimenta as pontudas orelhas. Seu olhar, capturado por um enquadramento fechado, é sério e distante ao observar a paisagem, sem se envolver ou se relacionar com os demais passageiros do trem.

Figura 94 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 95 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Após alguns segundos, o trem estaciona em um pequeno pavimento. As portas se abrem e uma mulher – a dançarina Aida Vainieri – entra no veículo. Vainieri usa um vestido branco sem mangas, sapatos vermelhos de salto alto e seus cabelos negros, soltos e longos, cobrem-lhe o rosto (ver figura 95). A cabeça encontra-se inclinada para baixo. A dançarina segura um grande travesseiro na cor branca. A cada passo, murmura ruídos onomatopaicos. Estes sons, assim como outros ruídos caracterizam-se como sons diegéticos pertencentes ao momento da gravação, enquanto os personagens têm ciência deles. Aos poucos, começa a agredir e atacar seu travesseiro, esbofeteando-o diversas vezes, sacudindo-o, amassando-o, jogando-o no chão e pisoteando-o (ver figura 96).

A partir de uma montagem com corte abrupto, a imagem do plano se desloca para o contraplano, evidenciando, assim, o dançarino Mercy, sentado ao fundo do veículo, com suas mãos apoiadas e cruzadas em suas pernas. Seu olhar continua atento à paisagem externa ao veículo e à sua frente encontra-se sentada em um dos bancos, uma mulher desconhecida, impassível, com casaco escuro, cabelo preso e olhar fixo no chão (ver figura 97).

Figura 96 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 97 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 98 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 99 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Em um novo corte da cena, a câmera mostra a imagem de Vainieri, de costas, depositando o travesseiro em um dos bancos do veículo e, a seguir, com os ruídos onomatopaicos, executando uma série de movimentos com deslocamento circular dos quadris, até sentar-se sobre o travesseiro. Corte abrupto. A câmera, agora em contraplano, posicionada à frente da dançarina, mostra, a partir de um ângulo ligeiramente alto/*plongée* e em plano fechado, o seu rosto. Ela está sentada ereta, com os cabelos soltos (ver figura 99).

Aos poucos a câmera vai se aproximando do rosto da dançarina, enquanto o som do trem se deslocando é intensificado.

A cena descrita se reveste do estranhamento e da (i)lógica dançante, acionada pelas figuras aparentemente (des)conectadas de uma narrativa linearizada. A que pode aludir a presença desses dois personagens que (re)apresentam-se em uma locação-encenada e externa ao teatro e/ou estúdio de gravação? Seria, talvez a alusão ao fluxo e o trânsito do movimento? Mercy, ao manipular suas orelhas estilizadas parece sugerir o (im)provável aplauso casual à performance grotesca de Vainieri. A luta da dançarina contra um suposto adversário – incorporado pelo adereço travesseiro – nesse caso, parece estar direcionada à temática central abordada nas obras bauschianas: a luta eterna entre os opostos. Na maioria das vezes, a luta metafórica presentificada nas peças do *tanztheater* é levada a termo por contatos efetivos corporais entre o elenco – toques, manipulação de partes do corpo do parceiro, tapas, empurrões, e outros artifícios. Essa seria uma leitura alusiva possível, frente aos contrastes entre os elementos eufóricos e disfóricos presentes no segmento analisado.

Os movimentos de Vainieri, robóticos, mecanizados, com qualidade e fluxo interrompidos, encontram-se em oposição ao elemento travesseiro, suave, flexível, submisso. Vainieri é o polo ativo da ação, enquanto o travesseiro é submetido passivamente ao ataque performático. A ativa dançarina e o passivo travesseiro, também podem sinalizar as oposições cambiantes entre o feminino e o masculino, invertendo, o estereótipo social, em que frequentemente o feminino é subordinado à força e ação violenta do masculino.

A seguir, por meio de um procedimento cinematográfico, denominado *jump-cut*, ocorre um corte abrupto na cena. Nessa sequência de planos que se sucedem sem uma aparente continuidade de ação ou coordenação entre si, pode-se pressupor que o efeito pretendido é utilizado para se criar uma suposta sensação de 'estranhamento', de modo a possibilitar uma leitura aberta e relacional, a partir da sequência desconexa que propõe a ruptura espaço-temporal.

A imagem focalizada, após o corte abrupto, descortina uma paisagem urbana externa. Ao fundo do quadro observa-se o trem suspenso movendo-se da direita para a esquerda do quadro fílmico, enquanto uma suposta fila de pessoas, avança, no enquadramento, vindos da mesma

direção do veículo em movimento. O primeiro dançarino da fila é Lutz Forster (ver figura 100). Por meio de sucessivos cortes e reposicionamentos da câmera, em planos e contraplanos, a fila avança pelas paisagens urbanas, deixando antever os intérpetes do *Tanztheater Wuppertal*, trajados com roupas de gala: vestidos de festa (mulheres) e terno e gravata (homens). Enquanto caminham, executam gestos característicos – já analisados no capítulo 2 – tendo em Forster, o líder na sequência de movimentos (ver figuras 101 e 102).

Figura 100 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 101 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 102 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 103 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A fila é continuamente visualizada em diferentes paragens, por meio de procedimentos de *jump-cuts* e falsos-*raccords*, prosseguindo em seu 'desfile' em meio a um som diegético constituído pela melodia de George Gershwin apresentada na introdução do filme, quando a mesma fila surgiu pela primeira vez. Em um determinado momento da tomada, a câmera se aproxima do rosto do primeiro dançarino da fila e a partir de um falso-*raccord*, a cena é cortada e a tela mostra no enquadramento em *close-up*, o rosto do dançarino mencionado a olhar fixamente para o sujeito-da-câmera (ver figura 103). A partir dessa imagem, a trilha sonora cessa e ouve-se – em voz-*off* – o depoimento verbalizado de Forster:

> Depois de um ensaio horrível de '*Ifigênia*'[74], Pina não me disse nada na avaliação... Antes do espetáculo, ela foi ao camarim e disse, como sempre: '*Lützchen* [apelido carinhoso/diminutivo], seja lindo'! E respondi, como sempre: *Pinchen* [idem], divirta-se. À porta do camarim, ela se virou e me disse: 'não esqueça... você precisa me assustar'... Aquilo fez minha cabeça girar. Foi mais eficaz do que três horas de conversa... (*PINA*, 2011).

A ênfase no 'estado de ânimo e no tom afetivo do pronunciamento de Forster em detrimento às demonstrações de conhecimento sobre o mundo histórico, metodológico, institucional, opõe-se claramente a supostas ações persuasivas, no sentido de transmitir ao leitor/espectador o 'conhecimento sobre o personagem biografado. O elemento retórico, como atesta, Nichols (2012), no modo documental poético, continua pouco desenvolvido.

A representação do recorte da realidade vivenciada com Bausch, é levada a termo, na cena seguinte, onde, o dançarino flexiona sua voz corporalizada e dançante, por meio de traços alusivos ao afeto, carinho, intimidade – expressões sugeridas pelo uso dos apelidos/diminutivos e íntimos com que ambos se tratam, Lutz/*Lützchen*; Pina/*Pinchen* – e dança, ao som da canção *Leãozinho*, do cantor brasileiro, Caetano Veloso.[75]

Figura 104 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

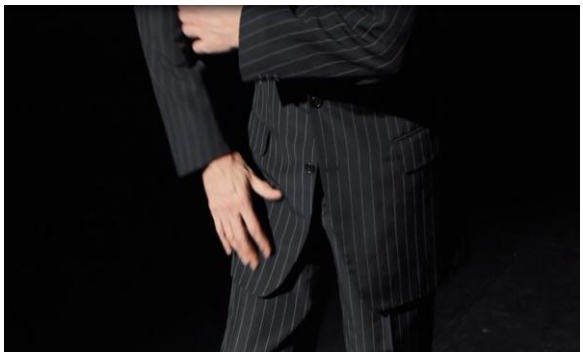

Figura 105 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

[74] *Iphigenie auf Tauris* é um balé-ópera de Pina Bausch, criado em 1974, a partir da composição de Gluck. Estreia mundial: 21 de abril de 1974. Para maiores informações sobre *Ifigênia em Tauris*, consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/iphigenie_auf_tauris.php>. Acesso em 26/02/2014.

[75] Cabe lembrar – como informação paratática – que Wim Wenders assistiu à obra de Pina Bausch: *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (2002), e que mostra o dançarino Lutz Forster perfomando um solo ao som da canção '*Leãozinho*' de Caetano Veloso. Quando decidiu fazer o documentário, o cineasta insistiu em incorporar esta cena – que tanto o entusiasmou – para que Forster realizasse seu depoimento dançante. Por meio de contatos com Caetano Veloso, obtém o consentimento desse último, para incluir a composição musical brasileira no documentário *Pina*. Para maiores informações, pode-se consultar uma entrevista que Veloso concede à jornalista Mónica Bergamo – *Folha de S. Paulo* (2011), em que ele reporta este evento, disponível em: http://musica.terra.com.br/caetano-veloso-entra-na-trilha-de-documentario-sobre-pina-bausch,f994399ae9110Vg nCLD200000bbcceb0aRCRD.html. Acesso em 28/02/2014.

Seus gestos diminutos, imitando uma suposta linguagem estilizada dos surdos e mudos, dando ênfase ao movimentos dos braços e mãos (ver figuras 104, 105, 106 e 107), abstrai elementos contidos em citações coreográficas,[76] em uma homenagem ao repertório da coreógrafa, mas acima de tudo declara uma associação poética metafórica explícita, gerando sentidos dialógicos e abertos, como requerem os pressupostos estéticos do modo organizacional poético de fazer documentário.

Figura 106 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 107 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Trazer ao ato evocativo memórias corporalizadas em obras como *Ifigênia em Tauris* – aludida verbalmente – e *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* – aludida poeticamente por meio dos gestos significativos do depoimento dançante – além da colagem justaposta de uma canção de Caetano Veloso, comprova a teoria de que o modo documental poético opera nessa instância cinematográfica, configurando-se como uma das opções estilísticas adotadas pelo sujeito-da-câmera wenderiana.

A seleção desse excerto, para aludir ao modo poético, leva em consideração os elementos cinematográficos envolvidos em sua configuração. Enquadramentos em planos e contraplanos das locações encenadas em espaço aberto – paisagens de Wuppertal – o deslocamento da ação dançante para o interior de um trem suspenso, cortes abruptos da cena – por procedimentos de *jump-cut* e falsos-raccords, além de elipses temporais – e inserção do ator social Lutz Forster, tanto no espaço externo, quanto no interno – por meio de seu depoimento em voz-*off* e por ações corporalizadas

[76] *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* [trad. livre: Para as Crianças de ontem, hoje e amanhã], é uma peça, do repertório do *Tanztheater Wuppertal*. Teve sua estreia em 25 de abril de 2002, em Schauspielhaus Wuppertal. Nessa obra, Forster performa o solo ao som da canção '*Leãozinho*' de Caetano Veloso. Para maiores informações, consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/ stueck/kinder.php>. Acesso em 20/02/2014.

dançantes. Seu corpo, nesse momento poético e, ao mesmo tempo, performático, pode ser lido como uma superfície/locação externa, por onde transitam os pequenos gestos estilizados, contidos, refinados e repletos de detalhes.

Uma das prováveis associações poéticas – leitura semiótica preliminar – a serem extraídas do segmento fílmico é o olhar atento a esses 'pequenos detalhes'. O fluxo ininterrupto do veículo de transporte conduz a linha de raciocínio para o movimento e para a (des)locação da dança que passa a ocorrer nas escadarias – fileiras de dançarinos com Forster à frente – e em um palco (a)temporal, quando o dançarino performa, em primeiro plano, ao som da canção de Veloso.

O seu depoimento em voz-*off* alude aos supostos apelidos/diminutivos e carinhosos a partir dos quais pairava o relacionamento afetivo entre os cúmplices artistas. O seu depoimento dançante alude à condição expressiva dos pequenos gestos contidos, porém flexionados pela ação conjunta do som diegético sincronizado aos gestos. Ambos – música e dança – exponenciam alguns significados aparentes no suposto relacionamento entre Forster e Bausch: carinho, intimidade, cumplicidade, detalhes elaborados a partir da convivência do dia a dia.

Saliento que Bausch já havia sido relacionada à figura estilizada de um imenso hipopótamo – depoimento de Josephine Ann-Endicott, analisado no capítulo 1 dessa tese. Seria o caso, nesse excerto, onde mais uma vez, a artista seria associada a um animal? Um 'leãozinho'? A seguinte frase da canção: '*gosto muito de você, leãozinho...*', pode fornecer pistas para uma provável associação, mas não a tradução literal da letra da canção por meio do gesto. Embora a dança/gesto icônico possa ser lida como uma signagem, ela não representa a totalidade da forma-conteúdo, ou seja, embora os movimentos dançantes constituam-se em vocabulário de movimentos, não se prestam a traduzir e/ou comunicar verbalmente suas intenções.

Acredito que tais argumentos podem ser lidos à luz da interpretação afetiva das possíveis intenções do sujeito-da-câmera em sua opção por flexionar e acionar esse modo documental particular ao tratar de movimentos dançantes isentos de uma linearidade lógica.

Outros recursos estilísticos desse modo operacional (des)contínuo, fragmentado e ilógico, podem se verificados no próximo segmento fílmico. Ao término do depoimento – voz dançante corporalizada – Forster se agacha, toca o chão e ao fazer esse gesto, ocorre um corte abrupto na cena e novamente, por um procedimento de *jump-cut*, o trem suspenso toma corpo, por meio da focalização imagética de seu interior (ver figura 108).

Com uma câmera posicionada no fundo desse veículo, em um enquadramento médio, percebe-se duas passageiras, sentadas lado a lado, a conversar, sem que, contudo, seja ouvido

alguma trilha sonora. Apenas ruídos diegéticos capturados no próprio ambiente – som dos cabos de sustentação do trem que percorre os trilhos – podem ser percebidos.

Uma nova elipse temporal fragmenta a continuidade do segmento fílmico, enquanto a imagem, a seguir, mostra em plano geral/aberto e levemente em *contre-plongée*, o trem suspenso se movimentando no alto do quadro fílmico, no sentido da esquerda para a direita. Trata-se de uma paisagem urbana, asfaltada, com edifícios ao fundo e carros coloridos trafegando no local. A figura de uma mulher, caminhando em sentido contrário ao trem, chama a atenção no enquadramento. Ela ocupa o centro do quadro fílmico. Sua figura esguia, traja um vestido longo, dourado, tendo os cabelos louros soltos e os pés descalços no chão (ver figura 109). Por identificação paratextual, pode-se afirmar que se trata da dançarina pertencente ao elenco do *Tanztheater Wuppertal*, Julie Shanahan.

Figura 108 – Modo Poético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 109 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Shanahan performa em meio a uma esquina calçada e onde, na rua movimentada, atrás de si, carros e ônibus se locomovem em diferentes direções, após o trem, em seu trajeto suspenso, ter desaparecido do enquadramento fílmico (ver figuras 110 e 111).

Figura 110 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 111 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Novamente, o trem suspenso, em movimento incessante, trafega pelas locações-encenadas, trazendo ao primeiro plano, uma nova performer e(m) seu depoimento dançante.

Em um determinado momento da encenação dançante (ver figura 112), executada ao som diegético de uma melodia instrumental, sem evocações verbais/letra, a dança é cortada, para ceder lugar ao depoimento verbalizado – em voz *off* – com a focalização o rosto da dançarina em *close-up* (ver figura 113), olhando fixamente para o chão, sem encarar diretamente o sujeito-da-câmera.

Figura 112 – Depoimento Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 113 – Depoimento em voz-*off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Ouve-se o depoimento de Shanahan:

> Nos ensaios eu sempre dava uma olhada... E a via atrás da mesa, observando-nos todos os dias... Vivendo cada momento com os bailarinos... Às vezes como uma criança, sentindo aquilo que estávamos sentindo... Eu sempre pensava: Pina ficou atrás daquela mesa e me observou por vinte e dois anos... É mais do que meus próprios pais me viram... (*PINA*, 2011).

O fato de que ‘sempre olhava para Bausch e a via olhando para seu elenco’, referido em depoimento em voz-*off*, estaria implicado na opção de Shanahan não encarar visualmente o sujeito-da-câmera? Seria a metáfora da ausência dos olhos bauschianos que não mais se voltarão para o elenco, acionada nessa opção de resguardo e respeito da dançarina? Uma das leituras possíveis dessa intencionalidade parece apontar para o sofrimento da perda: nesse caso, a perda do olhar constante e cuidadoso da diretora e coreógrafa em seu relacionamento afetivo com seus dançarinos.

Após esse depoimento, ocorre um *jump-cut* e um novo segmento fílmico é acionado.

De que forma e com que meios o modo documental poético presentifica asserções dialógicas, por meio da (re)apresentação dos atores sociais – Lutz Forster e Julie Shanahan – envolvidos nesse segmento fílmico?

Em uma primeira visada, a (des)continuidade narrativa é a tônica maior, ao lado do abandono das convenções de localização geográfica espaço-temporal claras e definidas. Ao invés disso, utilizam-se elipses e ritmos temporais variados, além de justaposições espaciais; o mundo histórico/artístico bauschiano sob inusitadas perspectivas afetivas e não persuasivas, é conduzido de forma fluida e virtualizada, por meio de vozes dançantes, vozes-*off* e associações poéticas (des)contínuas e semióticas de muitas matrizes.

O trem/monotrilho supenso [*schwebebahn*] – metáfora do movimento contínuo, das paragens estacionais, dos segmentos interrompidos como no processo de colagem e montagem fílmicas – ressalta, nesse segmento, um dos pontos em comum que opera um eixo catalisador entre as diferentes impressões representadas.

Os dançarinos Aida Vainieri e Dominique Mercy, emboram não verbalizem seus depoimentos nesse segmento, emprestam sua corporalidade cênica no preenchimento de sentidos justapostos. Suas presenças aludem a outros segmentos fílmicos de *Pina* e corroboram a assertiva de que no processo de seleção do modo poético para a elaboração de seu gênero documental, Wenders se apropria de procedimentos, que, como visto anteriormente, em muito se assemelham aos procedimentos utilizados pelas vanguardas fílmicas modernistas.

A atualização e a reapropriação estética e conceitual, entretanto, conduzem o olhar e o pensamento para uma reflexividade inerente ao fazer documental, contemporâneo, visto que, em suas fronteiras limítrofes, habitam, também elementos do modo performático, garantindo, assim, a hibridação paratática do texto documental wenderiano.

O depoimento corporalizado de Shanahan, em uma locação externa, pode estar relacionado a uma leitura de visualidade irrestrita. Em seu depoimento em voz-*off*, a performer não estabelece qualquer contato visual com o leitor/espectador mas, em seu depoimento dançante, é visualizada por inúmeras pessoas que transitam no cruzamento das ruas em que se encontra. Veículos de transporte passam por ela, enquanto pedestres a percebem naquele ponto da paisagem urbana. Seus olhos visualizam, nesse momento, o ambiente que a circunda, mas sua performance continua denunciando o vazio da ausência de sua mentora: enquanto percebe e é percebida, o vazio da ausência de sua mentora também é flexionado, aludido e percebido. É por meio da sua homenagem corporalizada, portanto, que a dançarina celebra, com sua voz dançante, o espaço-tempo dedicado ao legado deixado por Bausch.

A multiplicidade de vozes possíveis – perspectiva do sujeito-da-câmera, atores sociais dançantes, depoimentos verbalizados em *off*, colagem geográfica espaço-temporal, alusão e citação repertorial histórica – presentes no segmento fílmico analisado, garante a diluição do enunciado em

subjetividades que, muitas vezes, atravessam o texto documental, exortando o leitor/espectador a ir ao encontro potencializado pela sinestesia inerente ao campo da dança, a partir da opção estilística e tecnoestética de Wenders, ao utilizar efeitos em 3D, em várias passagens de seu filme.

Nesse sentido, cabe lembrar uma citação de Ramos (2008), ao se referir ao documentário poético:

> O documentário poético [...] costuma ter a figuração do eu que enuncia diluída, estourando a subjetividade em uma multiplicidade de vozes que se sobrepõem. Também a figuração perspectiva da imagem é atingida através de ritmos intensos de montagem ou pela **manipulação digital** [grifo meu]. [...]. O aprofundamento da expressão artística mediada pela tecnologia digital dilata esse campo no qual é natural o cruzamento com a tradição documentária em expansão (RAMOS, 2008, p. 69).

O documentário de modo poético, portanto, por meio de sua tessitura subjetiva e aberta, acaba por construir, de forma fragmentada, seus próprios sentidos e impressões sobre os fatos e pontos de vista sobre o assunto ou pessoa documentados.

2.2.1.2 Modo performático – a dimensão subjetiva e afetiva da voz em *Pina*

O modo documental performático dá ênfase ao aspecto expressivo da asserção. Esse modo, em particular, "sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas" (NICHOLS, 2012, p. 169). Percebe-se o engajamento/envolvimento pessoal do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento, de maneira emotiva. Reiteram-se ideias de evocações memoriais e afetos direcionados ao estilo da homenagem, sobretudo. As características da memória afetiva evocada – depoimentos em que se relatam fatos vivenciados/experienciados – afastam esse modo documental de uma lógica calcada no relato puramente objetivo dos fatos.

Segundo Nichols (2012), a característica referencial do modo performático atesta sua vocação para uma perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal, entre os sujeitos envolvidos, os atores sociais depoentes, incluindo-se a figura do sujeito-da-câmera. Ao se dirigir ao leitor/espectador de forma emocional e significativa, deixam-se de lado os procedimentos documentais que evocam o mundo objetivo que se tem em comum.

No caso de *Pina*, o diretor busca a sensibilização e não a transmissão da informação biográfica de seu personagem documentado. Trata-se da antítese dos modos expositivo e observativo. A representação do mundo histórico bauschiano pode envolver o leitor/espectador mas, possivelmente o faz de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme – estilo

de homenagem – em que o cineasta procura compartilhar com seu público. Nessa instância performática, o público é convidado a experimentar o que é ocupar uma posição de 'artista cocriador' no universo do *Tanztheater Wuppertal*, em suas incursões por diversas paisagens da cidade e do(s) teatro(s)/palco(s) que habitam. Invocam-se o afeto e o desejo de pertencimento, de desvelamento, em vez do efeito, a emoção em vez da razão, não para rejeitar os fatos históricos e biográficos, mas para colocá-los em uma base ancorada pelo sensível, pela afetividade.

Em seu texto *Performing Documentary* (1994), Nichols comenta que o documentário performático é híbrido e paradoxal, ao mesmo tempo:

> *Performative documentary clearly embodies a paradox: it generates a distinct tension between performance and document, between the personal and the typical, the embodied and dismembodied, between, in short, history and Science. One draws attention to itself, the other to what it representes. One is poetic and evocative, the other evidential and referential in emphasis. Performative documentary does not hide its signifieds in the guise of a referente it effortlessly pulls from its hat. These films stress their own tone and expressive qualities while also retaining a referential claim to the historical* [77] (NICHOLS, 1994, p. 97-98).

O documentário performático tenta reorientar-nos – afetivamente e subjetivamente – em direção ao mundo poético e histórico que traz à existência. Essa mudança, segundo Nichols (op. cit.), é paralela às noções da Semiótica de Charles Sanders Peirce que dão prioridade à qualidade experiencial, fenomenológica, da relação de um indivíduo com os signos.

O que Peirce chama de 'interpretante lógico' pode corresponder à tendência do documentário performático para nos dispor à (re)ver a nossa relação com o mundo, de forma menos abstrata. Peirce argumenta que o efeito final de um signo é para nos dispor/colocar para a ação modificada como resultado da experiência proporcionada pelo signo – noção que eu estendo, tomando as devidas precauções, para o texto documental. Este é um nível de engajamento que serve para o 'fazer sentido' do mundo, ao invés de impor uma lógica pura [de leitura]. A (des)familiarização com uma relação anterior, segundo Nichols (op. cit., p. 99), "*opens the possibility for a change of habit, a transformation of awareness, a 'raised' consciouness in those*

[77] Tradução: 'O documentário performático incorpora claramente um paradoxo: ele gera uma tensão distinta entre a performance/desempenho e o documental, entre o pessoal e o típico, a corporificação e (des)corporificação, entre, em síntese, a história e a ciência. Um chama a atenção para si mesmo, o outro para o que ele representa. Um deles é poético e sugestivo, o outro enfatiza a evidência e o referencial. O documentário performativo não esconde seus significados sob o disfarce de um referente e o tira sem esforço de seu 'chapéu'. Estes filmes sublinham o seu próprio tom e qualidades expressivas, ao mesmo tempo mantendo uma reivindicação referencial para a historicidade.'

visceral and existential terms that are part of figuration."[78] Essa é a instância subjetiva e potente do modo performático que convida o leitor/espectador para adentrar aos recônditos de um palco/tela improvisado e, sinestesicamente, absorver as informações documentais poéticas, dialógicas e abertas: trata-se de um documentário sobre dança – a dança em seu puro estado processual/*qualis* peirceano ou puro devir deleuzeano.

Para corroborar a instância performática presente em *Pina*, constato, por meio da análise do primeiro segmento fílmico desse documentário [minutagem – 01min.:10' a 02min.:42'], a presença dos traços de um provável engajamento/envolvimento pessoal do cineasta com a personagem biografada, além da proposição de uma possível receptividade do público a esse engajamento, de maneira emotiva e sinestésica.

Uma fila de dançarinos do *Tanztheater Wuppertal* (ver figura 114), em um enquadramento aberto e geral, caminha em um palco, ao som de uma paisagem sonora diegética e intra-campo. Como descrito, em capítulo anterior, eles trajam roupas de festa e, em sua caminhada, repetem os mesmos gestos executados pela dançarina Julie Anne Stanzak, na abertura do filme. Aos poucos a palavra *Pina* – informação verbal, na cor vermelha – surge no centro da tela escura, colocada ao fundo do palco, em profundidade de campo, mostrando um suposto ambiente teatral/palco com cadeiras vazias. Essa imagem é visualizada a partir de uma angulação de câmeras postadas no alto, em *plongée*. Em um determinado momento, a angulação da câmera, na diagonal esquerda do quadro fílmico, permite antever cada um dos performers, caminhando ao encontro da câmera, passando por ela, em plano médio – *medium shot*. Seus rostos estão direcionados à suposta fileira de cadeiras, ao público metaforicamente presente nas cadeiras da plateia. Nenhum ator social olha diretamente para o sujeito-da- câmera (ver figura 115).

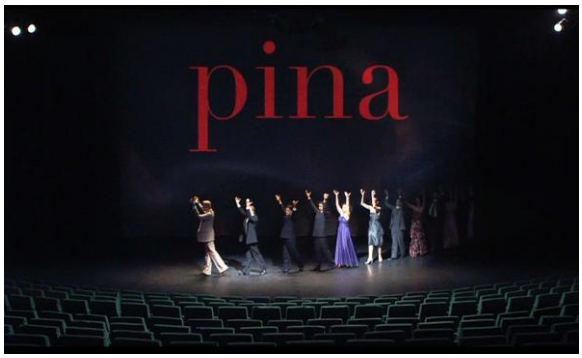

Figura 114 – Modo Performático
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 115 – Modo Performático
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

[78] Tradução: 'abre a possibilidade para uma mudança de hábito, uma transformação, uma 'elevação' de consciência nesses termos viscerais e existenciais que fazem parte da figuração.'

E então, em um jogo performático e tecnoestético, o sujeito-da-câmera subverte a ação da caminhada. Ao invés de caminhar na direção da câmera, o grupo de performers desloca-se, em contraplano, para longe dela, dando-lhe as costas (ver figuras 116 e 117).

Figura 116 – Modo Performático
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 117 – Modo Performático
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Os dançarinos caminham em fila em direção ao centro palco, vindos, inicialmente, das coxias laterais do espaço cênico, como na entrada de uma coreografia prestes a ter início.

Os fatores performático, afetivo e sinestésico, explorados na cena, são flexionados pelo fato de que este segmento fílmico tem o auxílio da tecnologia em 3D e a sensação do leitor/espectador, possivelmente é a de que recebe um 'convite oficial' para adentrar ao palco, com esse grupo de pessoas e vivenciar, (re)conhecer o ambiente a ser explorado no texto documentário.

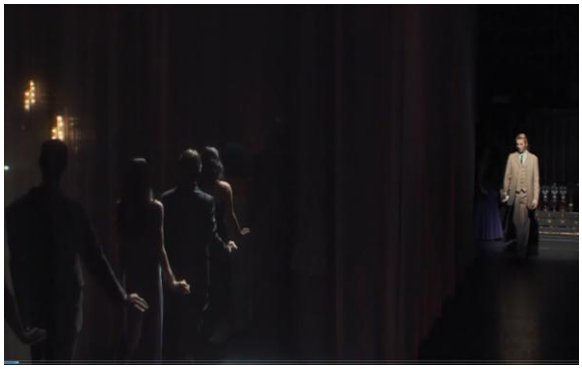

Figura 118 – Modo Performático
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 119 – Modo Performático
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Em um segmento fílmico adiante, ocorre um jogo especular. A fileira é composta de um grupo que adentra ao palco – por detrás de um grande véu transparente que divide o espaço em duas secções – e, uma fila que se locomove em direção à câmera, ainda colocada na lateral/diagonal

esquerda do quadro fílmico. Percebe-se que o dançarino Lutz Forster caminha à frente da fileira de dançarinos (ver figura 118).

Esse jogo especular, duplicado e performático, oferece amplas possibilidades de leituras polissêmicas. O duplo sentido – entrada e saída de cena – oferece o tom de movimento, percurso, trajetória histórica, processo, performance. Ao finalizar o segmento fílmico, Wenders mobiliza os performers enfileirados, visualizados de perfil em plano geral e aberto, com a câmera frontal e levemente em *plongée*, caminhando ao centro do palco e direcionando-se – por detrás de um grande véu que desce do alto do palco até o chão – da direita para a esquerda, até que todos entrem na coxia posicionada na lateral esquerda do palco (ver figura 119). Durante toda a ação, a melodia diegética conduz, sincronicamente, a execução dos gestos.

Nesse breve percurso analítico, os modos poético e performático, amalgamados, sintetizam o ponto de vista do sujeito-da-câmera em relação ao personagem biografado.

Os fatos, situações, argumentos e perspectivas do universo da dança praticada no *Tanztheater Wuppertal*, a partir do olhar bauschiano, são apresentados enquanto um fenômeno subjetivo, carregado de afeto, de sensibilidade.

Como atesta Nichols, "**experiência, memória e envolvimento emocional** [grifo meu], questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo" (NICHOLS, 2012, p. 169). Nessa instância, os acontecimentos da realidade são exponenciados pela subjetividade e pelo tratamento criativo dessa mesma realidade; são flexionados pelo imaginário: "a combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático." (op. cit., p. 170).

A sensibilidade wenderiana busca estimular a sensibilidade do leitor/espectador. As licenças poéticas instaladas no tratamento do mundo histórico bauschiano são levadas a termo, por meio das vozes corporalizadas dançantes, não convencionais, que nesses modos operacionais – poético e performático – tornam-se o corpo da voz e a voz do corpo no documentário de Wenders, que nos convida a "ver o mundo [a dança e Bausch] com novos olhos e a repensar nossa relação com ele" (op. cit., p. 176).

2.2.2 A Montagem e a Ética Interativa em *Pina*: a encenação-locação

Ao propor possíveis aproximações conceituais de um modo performático e poético na base estrutural de *Pina*, posiciono-me em um campo que envolve, também, a questão da ética documental.

Ramos (2008) propõe uma categoria denominada ética-interativa em oposição à ética da imparcialidade/recuo, para argumentar em favor de uma inevitável intervenção do sujeito-da-câmera, enquanto emissor do discurso no texto documental. Essa interatividade é justificável e mais do que recomendável em um documentário híbrido – performático e poético – sobretudo, no estilo de homenagem que pretende Wenders em sua *ode* à conterrânea e artista da dança, Pina Bausch. Esse posicionamento tem corroboração na seguinte passagem teórica:

> [o diretor] advoga então uma interação aberta e assumida com este mundo [o universo bauschiano]. O novo eixo da valoração ética situa na assunção da *construção* do enunciar. A questão ética se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia: a ideia é que a construção revele-se ao espectador. Também é vista positivamente uma intervenção ativa do sujeito que sustenta a câmera para o mundo [...]. A reflexão teórica e a própria produção imagética que cerca essa ética são carregadas pela preocupação com a posição da **voz** [grifo meu] que enuncia. Se a intervenção articuladora do discurso é inevitável, a narrativa deve jogar limpo e exponenciá-la, seja através de procedimentos interativos na tomada, seja na própria articulação discursiva (montagem/mixagem) (RAMOS, 2008, p. 37).

A ênfase na instância discursiva no documentário *Pina* é dilatada e os procedimentos estilísticos, as diferentes formas de homenagem à pessoa biografada e ao seu legado são traduzidos semioticamente em gestos, movimentos e dança, mas não necessariamente vêm corroborados pela voz da 'palavra falada', como anteriormente explicitado, onde os depoimentos/entrevistas concedidas pelos atores sociais do *Tanztheater Wuppertal* são acompanhados de uma voz-*off*, enquanto no quadro/cena, os mesmos encontram-se imóveis e calados, em primeiro plano e em *close-ups*, sem maquiagem ou caracterização artística. Em compensação, nas cenas dançantes subsequentes, os dançarinos 'falam corporalmente' e suas vozes transformam-se em uma profusão de depoimentos dançantes.

O que se pretende ao optar por este recurso/estilo? Insinuar ou afirmar que a signagem da dança tornar-se-ia a lógica central da comunicação nesta instância documental?

O apelo do olhar diretamente para o sujeito-da-câmera e para o leitor/espectador são, em seguida, reforçados na exposição de movimentos relacionados à fala verbalizada anteriormente, mas exponenciados e dilatados semioticamente.

O movimento corporal e sua 'voz dançada', em oposição cambiante à imobilidade atestada nos quadros das entrevistas/depoimentos, inserem-se, neste momento de reflexão como uma espécie de ícone cinético,[79] surgindo como uma qualidade de sentimento, buscando configurar o próprio

[79] A questão da signagem da dança – ícone cinético – será devidamente explorada no capítulo 3, dessa tese.

movimento, matéria prima da comunicação em dança, mas sem ainda a intenção de formatar algo de maneira interpretativa explícita. Considerando-se a voz da dança como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos – ícones cinéticos – pode-se supor que o sentido/significado desta voz a partir da execução de texto não verbal, se manifestará no contexto da sua signagem. Em outras palavras: a dança dominantemente cinética só tem sentido se dançada.

O depoimento – voz-*off* – em corpo (i)mobilizado transcende sua lógica a partir dos ícones cinéticos dançantes. Esses, por sua vez, se (re)traduzem em vozes corporalizadas: tornam-se inter(trans)textos de si mesmos. A performatividade da voz, neste caso, ganha limites significativos potencializados por meio da ação dançante.

Wenders, ao aderir a uma lógica de implicação, adensa o fator (i)lógico ou poético na construção de sua narrativa. E como procede o diretor/cineasta na montagem dessa narrativa documental?

A resposta plausível a essa questão, encontra-se ancorada na montagem de evidência em detrimento da montagem em continuidade. Explico: ao optar pela descontinuidade e justaposições espaço-temporais – elipses temporais, *jump-cuts*, *falsos-raccords*, planos e contraplanos – Wenders sustenta seu ponto de vista a partir de uma ética implicada, ao colocar os atores sociais proferindo seus depoimentos em situações e ambientes que aparecem ou desaparecem, em função de uma montagem que produz saltos temporais propositais, alicerçados por uma licença poética e performática.

Nichols (2012), comenta acerca da montagem de evidência no texto documental:

> Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais [por se tratar não apenas de Pina Bausch, mas do *Tanztheater Wuppertal*, considero os atores sociais/performers, também como agentes protagonistas dessa instância documental], a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica [...] duas tomadas podem ter sido feitas com um intervalo de anos ou mesmo em continentes diferentes, mas contribuem para a apresentação de um processo único [...]. (NICHOLS, 2012, p. 58).

Se na organização de um documentário contemporâneo está implícito o convencimento do sujeito-da-câmera, acerca da representação e/ou fabricação poética do(s) sujeito(s) ou fato(s) documentados, pode-se afirmar, segundo Ramos (2008) e Nichols (2012), que muito desse poder de persuasão do cineasta vem, certamente, de uma importante voz que se faz presente no texto documental: a voz da música ou da trilha sonora. Esse amálgama com as melodias, canções ou

trechos musicais recortados de obras preexistentes – hipotextos – além dos ruídos diegéticos e intracampos, são utilizados com o intuito de qualificar diferentes situações/emoções que a narrativa ou montagem de evidência deseja agregar às asserções do sujeito-da-câmera.

Ramos afirma que: "a música possui na tradição documentária uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção" (RAMOS, 2008, p. 86). E em outro trecho, o autor ainda explicita quais seriam os dois fatores a serem creditados no uso poético da música, enquanto potente voz assertiva na construção da narrativa documental: "1) a relação entre movimento/transcorrer e melodia/transcorrer, em sua disposição no eixo temporal conforme surge para a percepção; 2) o configurar abstrato de estados emocionais a que a música induz e que são aproveitados pela trama dramática" (op. cit., p. 86).

Ao considerar o documentário como uma (re)apresentação criativa da realidade, que se utiliza de asserções indexadas, pela perspectiva de um sujeito-da-câmera, cuja ética implicada com seu objeto/texto documental, explora além das vozes-*off*, vozes corporalizadas dançantes, vozes de arquivos memoriais e voz expressiva musical – como forma de adensar os estados emocionais e afetivos dos modos performático e poético – abordo, finalmente, a questão da encenação em meu *corpus*/objeto empírico de investigação.

Wenders cerca o mundo histórico de(em) *Pina*, intervindo poética e performaticamente sobre ele. A montagem em continuidade que opera de forma a tornar imperceptíveis os cortes entre as tomadas, facilitando a noção de verossimilhança narrativa, não tem prioridade nesse pensar-fazer documentário.

Os quadros ou *frames* em *Pina* sucedem-se explorando ambientes não relacionados e sem uma sequência lógica espaço-temporal; podem tanto ser narrados/capturados em um palco/teatro – o que consiste na base cotidiana desses atores sociais, intérpretes de si mesmos no documentário – como podem deslocar-se para locações surrealistas e imprevisíveis, tal como requerem os pressupostos do *Tanztheater Wuppertal*, em suas inúmeras colagens e hibridações estéticas.

Esses deslocamentos espaciais na composição das vozes dançantes em *Pina* podem estar associados ao que Ramos (2008) alude como encenação-locação em oposição à encenação-construída.

Wenders parece se apropriar do primeiro conceito na explicitação de suas vozes dançantes, enquanto ecos de sua própria asserção: sua indexação discursiva propõe locações – as dependências de um teatro, salas de dança e paisagens da cidade de Wuppertal – onde os atores sociais dançantes dão sustentação ao enunciado do sujeito-da-câmera/enunciador. Wenders, nesse caso, como diretor ou o guia do sujeito-da-câmera, solicita explicitamente, e sem questões antiéticas envolvidas, que o

ator social depoente/performer, ‘encene seu depoimento’. Que atue enquanto enuncia sua voz. Em outras palavras: “que desenvolva ações [dance seu depoimento] com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado.” (op. cit., p. 42).

A encenação-locação, neste caso, distingue-se da encenação-construída, pois o ambiente dessa locação é o próprio ambiente onde o sujeito que é filmado vive sua vida e constrói-se dia a dia enquanto personagem encenado/dançado, mesmo que, nas tomadas para a câmera, as ações tenham sido previamente ensaiadas.

Os dançarinos, intérpretes de si mesmos, nada mais são do que sujeitos que interpretam e representam em ambientes cambiantes e de variadas locações, sempre a cargo de uma dramaturgia forjada na *collage* e ancorados no credo artístico de Bausch.

Gauthier aprofunda essa noção com o seguinte argumento: “não é a mesma coisa ser si mesmo e ser outro” (GAUTHIER, 2011, p. 151).

Os performers, em *Pina*, são si mesmos, (re)apresentando a si mesmos em um teatro forjado em locação. Em outro trecho, Gauthier lembra ainda que, “diante da câmera, não se é totalmente si mesmo – ou então se está nos limites de si mesmo – nem totalmente outro – se não for um personagem de imaginação” (op. cit.).

A ação das vozes corporalizadas e dançantes é a encenação – limite de si mesmo – ou (re)apresentação no texto documental, mas a (re)presentação em si não é o foco principal. Nessa instância, portanto, os atores sociais encenam poética e performaticamente, em seu próprio ambiente, trechos da história da qual, de fato, fazem parte.

2.3 A (I)LÓGICA DA DANÇA: BAUSCH COMO A VOZ HIPOTEXTUAL

Uma das vozes dialógicas presentes em *Pina* é a voz hipotextual da própria personagem biografada, que se faz presente performaticamente não apenas por procedimentos intertextuais de citação e alusão, mas, acima de tudo, por ter seu legado inter(trans)textualizado por Wenders, a partir dos fragmentos de dança, atuantes no texto documental, por meio das vozes corporalizadas dançantes do elenco do *Tanztheater Wuppertal*. E qual seria o ‘corpo dessa voz’?

Philippine [Pina] Bausch nasceu em 1940, em Solingen, uma pequena cidade industrial, no distrito de Ruhr, na Alemanha e faleceu em 2009. Ainda adolescente, vai estudar na *Folkwangschule*, na cidade de Essen, onde conhece o mestre e coreógrafo Kurt Jooss, que havia sido discípulo de Rudolf von Laban na década de 1920-30 que, por sua vez, foi o precursor de uma denominação de dança aliada aos elementos teatrais/representação.

Em 1960, ganha uma bolsa de estudos e muda-se para Nova York, onde estuda dança na *Juilliard School of Music*. Foi nos Estados Unidos que Bausch teve contato com as tendências contemporâneas propostas por jovens artistas da dança e onde recebe o convite para participar, como bailarina, do *Metropolitan Opera House*. Entretanto, após intenso período de estudos e experimentações, decide retornar à Alemanha, em 1962, e integrar, na qualidade de solista, a companhia de dança dirigida por Jooss: a *Folkwangballet*. Segundo Ciane Fernandes (2000), Bausch recebe aos poucos, a incumbência de produzir/criar pequenos trabalhos para a companhia e em 1969 assume a direção do referido grupo que passou a ser designado como *Tanztudio*.

Embora o termo dança-teatro tenha sido utilizado em diferentes concepções, desde os anos 1920, na Alemanha, é com Bausch e o *Tanztheater Wuppertal* – companhia que ela passou a dirigir desde 1973, que o termo *tanztheater/dança-teatro,* dilui/borra fronteiras limítrofes desconcertantes e propõe a hibridação de signagens entre as artes.

No início de sua carreira, como diretora da companhia, Bausch criava suas composições e as ensinava/transmitia para seus intérpretes mas, a partir de um determinado momento, decide investir na coautoria das peças, solicitando ao seu elenco um envolvimento pessoal cada vez mais inevitável. O resultado, como comenta Solange Pimentel Caldeira (2009), "é a construção de cenas baseadas nos impulsos mais profundos, arquivados na memória corporal de seus bailarinos-atores" (CALDEIRA, 2009, p. 28). Sobre esse aspecto, bastante esclarecedor, transcrevo um depoimento de Bausch, concedido em entrevista à Mónica Guerreiro, acerca do início de seu processo de criação em Wuppertal:

> Foi um período difícil, no qual eu preparava tudo, tinha sempre tudo pronto [...]. Depois, durante o trabalho, aconteciam coisinhas pequenas, laterais, que de repente me pareceram interessantes [...] Então, tornou-se uma hesitação entre seguir o meu plano à risca ou ir atrás destes pequenos detalhes que, por alguma razão me chamaram a atenção e que não faço ideia para onde vão me levar. Escolho esta última forma. Deixei de saber exatamente para onde vou. [...]. Só existe a vida... (GUERREIRO, 2007, 63).

Deixando as certezas, métodos fixos, treinamento prévio e marcações codificadas, Bausch alicerça, definitivamente, sua dança-teatro, cada vez mais de forma paratática. O descentramento ou (i)lógica com que coordena os blocos de dança/cenas justapostas em sequências pré-fixadas e testadas sob variadas hipóteses conjugam-se à forma com que também utiliza a trilha sonora em diálogo com a dança. Uma signagem não se subordina à outra, mas juntas, constroem possibilidades inusitadas de leitura.

Os jogos de associações e relações imprevisíveis, entre os elementos paratáticos envolvidos na criação de uma peça – música, movimentos, figurinos, dramaturgia, fala, canto, interatividade com a plateia, iluminação, adereços cênicos, fragmentação e repetição dos gestos – flexionam uma espécie de montagem de evidência, como anteriormente mencionei ao me referir ao modo poético e performático utilizados por Wenders em seu texto documental.

A aparente (i)lógica da voz dançante irrompe na dança-teatro a partir de uma organização puramente paratática: um híbrido de signagens, sem hierarquias subordinativas ou códigos/fórmulas fixas. Entretanto, seria incorreto afirmar que seu arranjo estético é catártico e despojado de qualquer princípio conceitual. A sua (i)lógica dançante ancora-se nas vozes dialógicas com as quais trabalha em Wuppertal. Cada uma das vozes interdependentes, por sua vez, ecoa diferentes pontos de vista e perspectivas sobre um determinado assunto ou tema abordado e levados à cena por Bausch.

A partir da signagem híbrida da dança-teatro bauschiana cria-se uma nova gramática para sua voz dançante, que, compartilhada com experiências propostas pelo seu elenco, dialoga com a possibilidade de criação permanente de novos vocabulários de movimentos. Movimentos esses, amplificados pelo sistema de recorte e bricolagem: na criação de um texto de dança bauschiano, encontram-se conectados outros textos, advindos do repertório de cada integrante da companhia, recortados pela voz e pelo olhar organizativo de Bausch.

> Pina Bausch cria novas formas-conteúdo. Através de uma nova sintaxe para o teatro e para a dança, ela inventa uma singular modalidade de ‘dramaturgia’, uma dramaturgia escrita e inscrita nos movimentos dos atores-bailarinos, também coautores, uma dramaturgia corporal que rompe os limites tradicionais entre o teatro e a dança [...]. Ao contrário do que possam parecer, os corpos bauschianos não são escravos das grandes narrativas, mas emergem onde corpos de discurso e discursos de corpos se enlaçam para impedir qualquer distinção fácil entre ator e palco, emissor e receptor, canal, código, mensagem e contexto [...] Impossível negar-lhe a influência de uma Alemanha pós-holocausto, impossível não se perceber em sua obra o caos do século XX. [...]. Eminentemente urbana, é essa sociedade em decadência, feita de erros, guerras, e desumanização, que se faz tema em Bausch. (CALDEIRA, 2009, p. 29-30).

Bausch constantemente refere-se ao seu legado como uma espécie de teatro dançante, cuja lógica é amparada pelos elementos de fragmentação e repetição gestual. Segundo Scott Sullivan (1994), neste teatro-dançante, “a ação é formada por **episódios conectados não por uma lógica da narrativa** [grifo meu] mas pelo estado de espírito e pela repetição de ações e diálogos” (SULLIVAN, 1994, p. 3). As relações que cada indivíduo mantém com seu grupo e como essa relações se entretecem em oposições cambiantes entre os gêneros – homens *versus* mulheres – parecem se constituir em fonte inesgotável de experimentações estéticas.

A partir do enunciado, percebo claras relações exercidas esteticamente por Bausch ao investir em uma narrativa (i)lógica dançante, criando cenas e/ou excertos de dança que podem, a depender do contexto/obra, serem justapostos em ordens diversas, afetando as possíveis construções de sentido durante o processo de leitura polissêmica.

Seria a estrutura desse processo criativo bauschiano uma das bases que alicerçam o ponto de vista do sujeito-da-câmera wenderiana, ao optar por muitos quadros descontínuos em sua narrativa calcada na montagem de evidência em oposição à montagem de continuidade? A resposta, para essa questão, parece-me afirmativa.

O corpo dançante no *Tanztheater Wuppertal* atua a partir de movimentos da vida cotidiana (inter)traduzidos na cena. Em outras palavras: "as obras de Bausch não parecem buscar uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Ao contrário, seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto a apresentação cênica" (FERNANDES, 2000, p. 20).

Dançando em meio a uma profusão de cenários estilizados e muitas vezes com o chão recoberto de elementos orgânicos – água, terra, areia, pó, pedras – ou artificiais – cravos de papel, plástico, tapetes – os intérpretes necessitam, além de performar, vencer a resistência e os obstáculos gerados pela presença desses artefatos cênicos. Os figurinos e as caracterizações não destituem a questão da representação nas peças bauschianas. Ainda que interpretem a si mesmos, os integrantes do grupo encenam possíveis estereótipos sociais: o indivíduo agrega valor ao grupo e vice-versa. O impacto visual e sonoro das peças do *Tanztheater Wuppertal* é contrastante e imprevisível.

Com um elenco multirracial, a variedade cultural com que a diretora/coreógrafa se depara interfere na seleção de sua trilha sonora, que, ao que consta no site oficial da companhia – http://www.pina-bausch.de – permite antever recortes do repertório musical e atemporal de diversos países. O estilo é eclético. Utilizam-se desde peças de jazz, árias de óperas famosas, canções folclóricas internacionais, baladas românticas, músicas instrumentais, rock progressivo, além de composições originalmente criadas para as peças.

Quanto ao uso de figurinos significantes, comenta Fernandes: "os elegantes trajes de noite e maquiagem de seus dançarinos completam o gradioso quadro cênico. Em vez de vestirem simples roupas cotidianas [...], os dançarinos de Bausch vestem-se como que para um grande evento social" (op. cit., p. 18-19).

Os trajes coloridos, cujas texturas e cores variam em cada obra, são organizados de acordo com a temática das peças. Entretanto, observo uma constância na seleção de vestidos longos para as mulheres e ternos completos ou smokings para os homens. Esse figurino às vezes determina a

movimentação dos dançarinos, que ora executam complexas ações corporais e ora apenas caminham, correm, sentam-se no palco, colocam-se em situação de pausa para poder conversar entre si ou se dirigir à plateia, olhando fixamente para um ponto qualquer.

Quanto à sua opção em colocar de forma (i)lógica as ações dançantes/gestos desconstruídas, por meio de exercícios de fragmentação e repetição, Fernandes explica que nas obras bauschianas, "dança e teatro são trazidas ao palco como linguagem, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo [...]. Por meio da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico e social" (op. cit., p. 22). O argumento principal a ser defendido é o fato de que no palco, os gestos estilizados e dançantes, embora constituam vocabulários de movimentos, estão longe de traduzir verbalmente suas prováveis intenções: "**movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa** [grifo meu]; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco" (op. cit., p. 23).

Cabe salientar que, sendo convocadas como partes fundamentais do processo criativo do *Tanztheater Wuppertal*, a fragmentação e a repetição são utilizadas para desconstruir ações e experiências memoriais, gestuais/motoras e afetivas, vivenciadas e presentificadas por meio da reelaboração e ressignificação dos movimentos. Como atesta Fernandes: "por meio da extensiva repetição, as cenas pessoais são gradualmente moldadas em uma forma estética, dissociada da personalidade do dançarino" (op. cit., p. 42).

Se os movimentos não 'completam palavras', se não são meras ilustrações do discurso verbal, os autores citados nesse segmento da tese, ao se referirem ao processo de construção da voz dançante na dança-teatro, corroboram a hipótese aqui defendida: a de que a voz do corpo dançante se inter(trans)textualiza como um discurso em si mesma.

Os possíveis efeitos de construção de sentido na dança, sobretudo a dança mediada pela tela cinematográfica wenderiana, tornam-se a celebração de uma estrutura significativa, cuja leitura polissêmica se dará unicamente no percurso e no processo de relações inferenciais semióticas, efetuadas pelo leitor/espectador, como irei demonstrar no capítulo 3, onde a signagem da dança e a questão do ícone cinético poderão, finalmente, esclarecer os aspectos inerentes à função e significado(s) da voz do corpo dançante no documentário poético e performático *Pina*.

Dentre o vasto repertório artístico criado por Bausch para o *Tanztheater Wuppertal*, destacam-se as obras: *Fritz* (1973); *Iphigenie auf Tauris* (1973); *Orpheus und Eurydike* (1975); *Das Frühlingsopfer* (1975); *Blaubart* (1977); *Café Müller* (1978); *Kontakthof* (1978); *Arien* (1979); *Bandoneon* (1981); *Walzer* (1982); *Nelken* (1982); *Auf dem Gebirge hat mane in Geschrei gehört*

(1984); *Viktor* (1986); *Palermo, Palermo* (1989); Danzón (1995); *Nur Du* (1996) *Masurka Fogo* (1998); *Água* (2001); *Für Die Kinder von Gestern, Heute und Morgen* (2002); *Nefés* (2003); *Vollmond* (2006); *Bamboo Blues* (2007); C*omo el musguito en la piedra, ay, si, si, si...* (2009).

2.4 A LÓGICA DAS IMAGENS: WENDERS COMO A VOZ HIPERTEXTUAL

Ernst Wilhelm [Wim] Wenders nasceu na cidade de Düsseldorf, na Alemanha, em 14 de agosto de 1945. Ingressou, em 1967, na primeira turma da Escola Superior de Cinema e TV de Munique e se formou em 1970. Anteriormente, tinha cursado – mas, não se formado – os cursos de Filosofia e Medicina. Durante seu curso de cinema, atuou como crítico e também criou seu primeiro longa metragem: *Summer in the City* (1969).

Wenders é um dos representantes do Cinema Novo Alemão. Segundo Laura Loguercio Cánepa (2006), o Cinema Novo Alemão, que nasce na década de 1960, tem variadas tendências e propostas estéticas e é resultante de uma massa crítica que desejava construir um cinema nacional valorizado e viável comercialmente. Dentre os cineastas que representaram esse movimento, destacam-se: Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders. Trata-se de "uma geração que, inspirada nos movimentos ligados ao cinema moderno, renovou a sétima arte em seu país e refletiu sobre a complexa situação entre a Alemanha e do mundo de então" (CÁNEPA, 2006, p. 311). A autora alega que, no início da década de 1970, um grupo de novos diretores alemães, dentre os quais, Fassbinder e Wenders, criou uma produtora independente – a *Filmverlag der Autoren* – para poder concorrer às verbas de incentivo à produção cinematográfica do FFA[80] e, assim, ser beneficiado com subsídios suficientes para a produção de seus filmes. Nesse contexto, Wenders cria o roteiro e dirige *O medo do goleiro diante do pênalti* (1972), cujos aspectos "realista e contemplativo se tornariam uma das marcas do diretor" (op. cit., p. 320).

A partir do filme *Alice nas cidades* (1974), Wenders torna-se reconhecido fora da Alemanha. Em seguida, filma seus primeiros *road-movies*: *Movimento em Falso* (1975) e *No decorrer do Tempo* (1976), que, segundo Cánepa, tratam de assuntos recorrentes na filmografia de Wenders: a vida de amizades nômades e a incapacidade de se estabelecer sólidas relações humanas.

Essa temática, cabe salientar, encontra eco nas questões também desenvolvidas de forma reflexiva e artística por Bausch no *Tanztheater Wuppertal*, ao averiguar e propor a inevitabilidade da solidão a que estão condenados os seres humanos, devido à incomunicabilidade entre homens e mulheres, esgarçando possíveis relacionamentos sociais.

[80] FFA – *Filmförderungsanstalt*. Trata-se de uma espécie de fundo governamental que repassava verbas aos produtores de cinema, com recursos advindos de impostos cobrados na venda de ingressos nos cinemas alemães.

Em 1976, Wenders funda a *Road Movies Film Produktion.*[81] No ano seguinte, o cineasta muda-se para os Estados Unidos em busca de novas possibilidades de criação. Nessa permanência em território americano, roda seu longa-metragem, *O Amigo Americano* (1977), o que reforça seu reconhecimento fora da Europa.

Em 1981, Wenders roda um filme documentário em homenagem a um de seus ídolos e um dos cineastas que mais apreciava – Nicholas Ray – para o qual cria *Um Filme para Nick*. Outro filme documentário de homenagem também se reporta a um dos cineastas ilustres a quem Wenders admirava – Yasujiro Ozu. Em tributo a Ozu, Wenders viaja ao Japão e lá roda *Tokyo-Ga* (1985). Ainda nos anos 1980, em pleno auge de sua carreira, Wenders cria os filmes que o notabilizaram, pelo sucesso de público e crítica especializada: *Paris, Texas* (1984) e *Asas do Desejo* (1987). Esse último foi filmado na Alemanha e recebeu diversos prêmios, dentre os quais o de 'melhor diretor', no Festival de Cannes.

Desde 1982, um dos projetos desenvolvidos pelo cineasta é a série '*Diários Filmados'* e desta série, destacam-se: o curta-metragem *Ângulo Reverso* (1982); *Quarto 666* (1982) e *Tokyo-Ga* (1985). No final da década de 1990, Wenders dá início a uma série de documentários que têm como tema o universo da música. Esta fase inicia-se com o documentário *Buena Vista Social Club* (1999), cujas imagens foram filmadas em Cuba. Em 2003, um outro documentário sobre música é levado a termo: *A Alma de um Homem*, que retrata a biografia poética de músicos de *blues* nos Estados Unidos. Em 2008, roda o filme *Palermo Shooting* e, em 2011, cria o documentário *Pina*, em 3D, em homenagem à sua conterrânea, Pina Bausch.

Em uma conferência, para um colóquio sobre técnicas narrativas, Wenders admite que começou sua interação com as imagens por meio da pintura. Enquanto pintor, enfocava seu trabalho apenas no fator espaço, sobretudo paisagens e cidades. Mas, quando percebeu que seu trabalho como pintor não progredia, pois faltava-lhe a suposta 'vida/ligação' entre um quadro/imagem e outro, resolve dedicar-se à realização de filmes e aí encontra o elemento/fator que lhe faltava: o exercício do tempo. Essas reminiscências estão concentradas na obra *A Lógica das Imagens*[82] (1990), onde o próprio cineasta comenta: "quando comecei a filmar, eu me entendia como pintor do

[81] Destaco que a *Road Movies Film Produktion* de Wim Wenders, em parceria com Peter Handke, responsável pela execução de mais de uma centena de títulos filmográficos, é uma das produtoras associadas na execução do documentário *Pina* (2011).

[82] Este livro consiste numa compilação de textos, entrevistas, sínteses de conferências, anotações pessoais, sinopses e projetos de filmes, atribuídos a Wim Wenders e organizado por Michael Töteberg. As referências a essa obra, nessa tese, seguem a edição de 1990, da Edições 70 - Lisboa/Brasil, cujos textos foram traduzidos por Maria Alexandra A. Lopes.

espaço à procura do tempo. Nunca me ocorreu designar esse processo por ‘narrar’” (WENDERS, 1990, p. 73).

O cineasta, em outro trecho, aponta sua dificuldade inicial em opor a combinação pura e simples do espaço e do tempo em relação à narrativa:

> As minhas histórias começam sempre com imagens. [...]. O meu primeiríssimo filme *Silver City*, consistiu em dez planos, durando cada um três minutos [...] via-se em cada plano uma paisagem urbana. Eu não movia a câmera e nada acontecia. Os planos assemelhavam-se, ao fundo, a pinturas ou aquarelas que eu tinha anteriormente feito, estavam agora simplesmente registradas em filme [...]. Os problemas aumentaram logo muito rapidamente [...] tive assim, pela primeira vez, que me confrontar criticamente com a ordenação dos planos, com uma dramaturgia. A minha ideia inocente de colocar uma série de imagens fílmicas, de planos fixos atrás uns dos outros sem ‘ordenação’, desvanecera-se. No filme, o **contexto criado pela montagem** [grifo meu], que era apenas a ordenação destas imagens – o seu seguimento ou combinação numa sequência – era o primeiro passo para a narração. As pessoas veriam logo uma relação mais rebuscada entre as imagens enquanto intenção para contar alguma coisa. E, contudo, esta não era a minha intenção. Eu queria pura e simplesmente combinar Tempo e Espaço; contudo, a partir daquele instante, tinha que contar uma história. Desde então e até hoje, existe para mim uma oposição entre imagens e história. Como se trabalhassem umas contra as outras, sem se excluir mutuamente. As imagens interessam-me, todavia, sempre mais, e que elas queiram – logo que tenham uma ordem – contar uma história, é, para mim até hoje um problema (op. cit., p. 74-75).

O tratamento enfático dispensado à questão do espaço-tempo em sua descontinuidade fortuita, não obrigatoriamente vinculada a uma narrativa ou dramaturgia calcada no ‘contar uma história com início, meio e fim, lógicos – narrativa transparente’, parece nortear muitos trabalhos desse cineasta. Contudo, Wenders reconhece a inevitabilidade da construção de sentido, a partir dos efeitos e opções de montagem, selecionados pelo diretor de um filme. Talvez aí resida um dos pontos de conexão mais relevantes entre as vozes dialógicas de Bausch e Wenders no encontro inusitado para a realização do documentário *Pina*: para ambos os artistas, a clara intenção de (re)agrupar cenas, sequências de espaço-tempo, blocos de informação imagética, de maneira performática ou poética, cuja montagem de evidência – anteriormente referida – é a tônica maior, define o caráter de complexidade, nem sempre contextual e histórico dessas instâncias de criação.

Bausch e Wenders não se fixam em uma narratividade evidente e óbvia na condução de suas imagens – dançantes ou cinematográficas – mas, antes, se dedicam a flexionar o caráter composicional dessas mesmas imagens, em arranjos inusitados no espaço e no tempo de (re)apresentação, sem que, contudo, percam sua lógica de leitura. As imagens sequenciais nesse caso são concretas e não abstratas. Poder-se-ia afirmar que no diálogo inter(trans)textual entre Wenders e Bausch, as imagens – montadas segundo a lógica dos blocos (des)contínuos de espaço e

tempo – seriam protagonistas da narrativa? Seria, então, a narrativa ou a dramaturgia imagética construída de forma dinâmica pelo leitor/espectador, por processos de leitura polissêmica? É o que parece atestar Machado (2002, p. 212), ao afirmar que o cinema, hoje, deve ser visto "como um sistema dinâmico, que reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade."

E de que forma e com que argumentos Bausch e Wenders ensaiam um *pas de deux*, cujas vozes dialógicas dançam seus conceitos imagéticos? Essas são algumas das questões abordadas no subcapítulo a seguir.

2.5 O *PAS DE DEUX* WENDERS-BAUSCH NA LUA CHEIA/*VOLLMOND*

Se os performers, em *Pina,* são si mesmos, (re)apresentando-se em um teatro forjado diante da câmera, e performando em um palco-locação, quando o fazem, encontram-se nos limites de si mesmos. Esses limites são intercalados em seus depoimentos em voz-*off* e em seguida, corporalizados em outros depoimentos a partir de personagens muitas vezes construídos na imaginação: imaginação poética e hipotextual da criadora do *Tanztheater Wuppertal,* e imaginação performática e hipertextual por meio da voz assertiva do sujeito-da-câmera.

O modo poético e performático com que Wenders se apropria, dialogicamente, das imagens dançantes criadas por Bausch em seus variados hipotextos preexistentes, repercute na analogia de um *pas de deux* simbiótico, entre os dois criadores, que intento demonstrar, a seguir, por meio da análise de três excertos/segmentos do documentário *Pina*, em que o hipotexto *Vollmond/Lua Cheia* dá-se a (re)conhecer.

O documentário, atesta Gauthier (2011, p. 210), "como qualquer outro filme, tem um autor, isto é, ele tem uma marca pessoal, ou seja, é subjetivo". Essa opção pela subjetividade em *Pina*, quanto à montagem, quanto aos modos estilísticos, quanto à utilização e perspectiva das vozes assertivas atuantes, completa a informação da narrativa documental. Presente e memória revisitam-se a partir de uma (des)continuidade espaço-temporal.

Nos trechos analisados, a seguir, o dispositivo metafórico utilizado – a partir do qual a memória se presentifica – é o fator fluxo: explorado por meio do elemento água e do elemento trem suspenso/*schwebebahn*. Em *Vollmond/Lua Cheia*, o recurso cênico da água a inundar toda a locação é potencialmente explorado.Talvez este tenha sido uma espécie de chave de acesso wenderiana, ao fluxo das transições entre os depoimentos falados em *off* e o fluxo do transporte que interrompe/corta as ações corporalizadas, que são levadas de uma locação a outra, por meio do metafórico trem suspenso.

Inicio a análise e a reflexão, a partir do primeiro segmento fílmico [minutagem – 1h:18min.:12’ até 1h:22min.:24’], em que se percebe a execução/encenação coreográfica do hipotexto *Vollmond/Lua Cheia* (2006).[83]

A identificação alusiva do hipotexto faz-se pelo (re)conhecimento tácito do elemento cênico/rocha inerte colocado ao fundo do quadro fílmico, além dos figurinos e movimentos característicos da obra. Cinco cadeiras dispostas ao longo do imenso palco, com fundo escuro e chão recoberto por um linóleo na cor cinza, são focalizadas em plano geral e aberto em *plongée* (ver figura 120). Cada cadeira é ocupada por um dançarino, enquanto o elenco feminino executa corridas em todas as direções do palco (ver figura 121), mantendo-se fixo o posicionamento da câmera.

Figura 120 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 121 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 122 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 123 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

É possível notar que as cadeiras da plateia são preenchidas por espectadores dessa ação dançante (re)apresentada na locação-encenada. No palco, as cadeiras são constantemente trocadas de lugar e em um determinado momento, são apoiadas no chão. Os dançarinos sentam-se nas

[83] *Vollmond*/*Lua Cheia* e sua ficha técnica já foram detalhadas no capítulo 1, onde descrevi a relação de seus elementos cênicos na composição do material paratextual de *Pina* – a composição do cartaz/poster fílmico e capas de dvd e cd.

cadeiras e as dançarinas, alternadamente, tentam subir/escalar em partes de seus corpos imóveis (ver figuras 122 e 123).

A ação continua, em ritmo vibrante, ao som diegético de um trecho musical específico, da trilha sonora[84] de *Vollmond/Lua Cheia*, até que, pouco a pouco, o elenco vai se retirando do palco, mostrando em cena, por meio de um enquadramento médio e ainda levemente *plongée*, somente quatro intérpretes: dois homens e duas mulheres. Os homens, a seguir, iniciam movimentos deslizados/*glissements*, pelo palco, usando uma espécie de adereço de madeira que lembra uma pá de remo (ver figura 124), enquanto a câmera focaliza-os por meio de um movimento de travelling, da direitra para a esquerda, no enquadramento fílmico.

Figura 124 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 125 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Nesse momento, um fluxo intenso de água começa a cair do teto até atingir o chão do palco. Em um procedimento de elipse temporal, uma dançarina vestida com camisola branca e com os cabelos soltos, surge na cena, sobrepondo-se – *fade in* – aos demais personagens que, aos poucos desaparecem do enquadramento (ver figuras 125 e 126). A nova intérprete é focalizada por meio de um enquadramento aberto em *plongée*. Embora ocorra uma elipse na imagem visualizada – ocorre um salto entre as sequências coreográficas – a música diegética não se altera, tendo garantida a sua continuidade enquanto paisagem sonora.

[84] A voz sonora utilizada por Wenders nesse segmento fílmico é a música instrumental *Lillies of the Valley* [05:29'] – do compositor Jun Miyake e que faz parte da trilha sonora original de *Vollmond/Lua Cheia*. Trata-se da música número 2 do cd da trilha sonora/*original soundtrack* do filme *Pina*.

Figura 126 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 127 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Os elementos cênicos que agregam material expressivo à cena – cadeiras, água torrencial, fragmentos estilizados/remos de madeira, rocha inerte – contribuem no realce da perspectiva de vencer os obstáculos aparentemente intransponíveis. As mulheres em suas trajetórias de corridas eufóricas pelo espaço de (re)apresentação, procuram 'transpor' os obstáculos masculinos que ora ocupam os territórios posicionados no palco – cadeiras. Cada cadeira, por sua vez, é deslocada por um dos intérpretes masculinos que determina, no fluxo da ação contínua, onde será estabelecido novo território e a partir do qual ocorrerá, de forma sistemática, a tentativa do rompimento da barreira masculina pela 'escalada feminina' desse obstáculo (i)mobilizante.

A dançarina de camisola branca, em um determinado momento, gira, salta, cai no solo e rola em meio a água que cai e é constantemente enquadrada em plano aberto com vários cortes entre planos e contraplanos. A cena evolui dramaticamente até o momento em que a câmera, colocada em ângulo *plongée*, em diagonal e direção esquerda/alta do quadro fílmico, mostra uma imagem em plano geral e aberto, que focaliza dois dançarinos mergulhando – e simulando os gestos de um nado sincronizado – na água que cai em profusão na parte de trás no palco (ver figura 127). Este procedimento cênico é acompanhado pela inserção do som diegético – intra-campo – simultaneamente à trilha sonora: ruídos da água caindo e dos movimentos dos intérpretes ao mergulharem na água acumulada ao fundo do palco.

Aos poucos, a trilha sonora – vai diminuindo o seu volume, permanecendo audível somente os pingos d'água, até que ocorre um efeito estilístico de sobreposição imagética – *fade in* – onde, sobre a imagem da rocha cinzenta, imóvel, colocada ao fundo e preenchendo a lateral direita do enquadramento fílmico, observa-se a imagem, em plano médio, da dançarina que antes dançava de camisola branca. Trata-se da performer Azusa Seyama (ver figuras 128 e 129).

Figura 128 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 129 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A câmera, ao se deslocar para uma angulação em *contre-plongée*, focaliza, então, somente um pedaço/fragmento da rocha – no canto inferior direito do enquadramento, enquanto Seyama, sendo coberta pelo fluxo de água que cai em profusão (ver figura 129), olha para uma direção fixa e exclama: "eu sou jovem! Meus ouvidos ouvem promessas! Minha mente é poder! Meus olhos veem sonhos! Meus pensamentos voam alto e meu corpo é **forte** [grifo meu]" (*PINA*, 2011). Essa última palavra 'forte/*strong*' é pronunciada em meio à definição de uma espécie de 'careta estilizada' por Seyama.

A possível relação semiótica aludida entre o signo verbal – *strong*/forte – a rocha inerte e o fluxo/movimento da água torrencial, são trazidos à tona, flexionados pela presença de Seyama com seu rosto jovem, potente e focalizado em *close-up*, após ter performado uma sequência repleta de movimentos vigorosos, acrobáticos e que propõem a quebra da aparente passividade frente aos elementos/obstáculos que pretendem imobilizar a ação dançante ou cercear a trajetória de movimentos do elenco feminino em uma primeira visada sobre o excerto fílmico.

Seyama, nesse momento da narrativa poética, simboliza a potência – forma e sentimento – da negação da (i)mobilidade: sua força anseia por outras paragens; outros ambientes onde possa encontrar condições mais favoráveis para se mover, para se expressar. Seus 'olhos vêem sonhos' e nesta potência onírica, a força do movimento a descola de um ambiente/locação para outro, a partir do procedimento cinematográfico de *jump-cut*.

Por meio desse corte abrupto, o espaço/locação da narrativa encenada é desviado em um falso-*raccord*, para um ambiente subterrâneo, debaixo de algum pavimento que possui diversas vigas de sustentação, nas cores predominantes verdes e pretas.

Em um enquadramento em plano fechado, Seyama parece executar flexões de braços, exibindo seu músculo bíceps. Essa pequena farsa cômica é acompanhada de caretas estilizadas pela

dançarina, simulando grande esforço e emprego de força (ver figura 130). A potência do signo verbal/*strong*, novamente impregna a estrutura imagética que se presentifica.

Figura 130 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

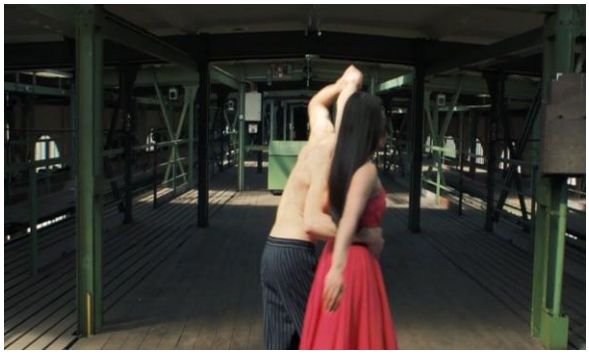

Figura 131 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A performance dançante é acompanhada da voz sonora de uma música incidental que se constitui no som diegético da cena.[85] A música tem início nessa pequena cena e percorre, de forma contínua e ininterrupta, os quadros – montagem-*cut* – a seguir, penetrando em narrativas imagéticas superpostas em locações diferenciadas. O ritmo, entretanto é mantido. Os cortes e as imagens alternam-se, seguindo a (i)lógica do rompimento da linearidade diegética.

Fabien Prioville, ocultado pelo corpo de Seyama, em um determinado momento da cena, evidencia sua presença, saindo detrás da dançarina, onde estivera oculto (ver figura 131). O dançarino a segura pela cintura, amparando-a, com a lateral de seu corpo e então, iniciam uma espécie de *pas de deux*, com muitos giros, em que Seyama alonga suas pernas para trás em angulação de noventa graus (ver figura 132).

Figura 132 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

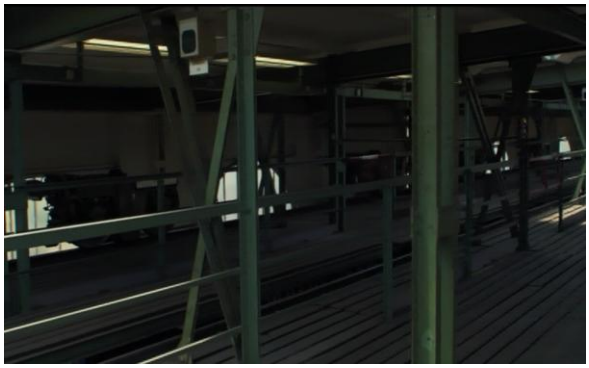

Figura 133 – Locação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

[85] A voz sonora utilizada por Wenders nesse segmento fílmico é a música instrumental *Mémoires du Futur I* [05:01'] – do compositor René Aubry. Trata-se da música número 11 do cd da trilha sonora do filme *Pina*.

A partir da execução desses giros, o casal vai se afastando da perspectiva da câmera frontal, que se mantém fixa e aos poucos desaparecem do enquadramento fílmico. A câmera, então, em um movimento de *travelling*, percorre o espaço/locação (ver figura 133), que se assemelha às instalações de uma estação, com vagonetes em movimento, de um lado a outro até se deparar com a imagem de um dançarino sentado no chão com tábuas de madeira. Trata-se de Franko Schmidt. O dançarino surge na cena por meio de um procedimento de inserção cinematográfica – *fade in* – em camada transparente e em sobreposição às vigas e tábuas da locação externa. Ele é focalizado em plano médio, a partir de uma câmera posicionada centralmente e traja calça preta, camisa azul, meias e sapatos pretos (ver figuras 134 e 135).

Nessa aparente encenação-locação, cuja metáfora está possivelmente associada ao trânsito, ao transporte, ao fluxo intenso de movimento, Schmidt encontra-se, paradoxalmente, alijado de sua locomoção.

Figura 134 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 135 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Sua performance consiste em mover – com o auxílio da manipulação de suas mãos – as pernas, flexionando-as e estendendo-as em diferentes posições e com essa ação, mudar as direções e o enquadramento de seu corpo, que gira em torno de um eixo fixo. Superpostos à trilha sonora que é mesma música da cena anterior, os sons diegéticos – ruídos das pernas em atrito com o chão – são audíveis, em uma hibridação de som capturado no ambiente/intra-campo somado à trilha incidental.

Em um determinado momento da ação performativa, ocorre um efeito de superposição imagética, que imprime sobre o corpo de Schmidt, deitado imóvel e com os olhos fechados, sobre a plataforma de madeira, uma paisagem externa, composta por longos trilhos de trem (ver figura 136).

Aos poucos, a imagem do dançarino é completamente diluída e o que se percebe é o movimento contínuo de uma câmera – possivelmente acoplada na parte frontal de um veículo

suspenso/trem em movimento – a descortinar novas paisagens urbanas – Wuppertal – delineadas pelo trajeto de longos trilhos (ver figura 137).

Figura 136 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 137 – Locação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

O corpo inerte e imóvel de Schmidt é 'percorrido', por procedimentos de montagem cinematográfica, pela imagem do trem em movimento. A matéria-prima do movimento na(da) dança – o corpo humano – torna-se, a partir dessa evocação poética e performática – a base do fio condutor da narrativa documental. O trem suspenso, que conduz o olhar para diferentes paragens e associações visuais, perpassa o corpo (i)móvel de Schmidt, em uma celebração do fluxo contínuo do movimento. Seria o trem/veículo forjado metaforicamente à imagem do corpo/movimento na dança? Essa seria uma das possíveis leituras aplicadas ao discurso do texto/segmento documental a indicar que a voz do corpo dançante se inter(trans)textualiza em si mesma nessa instância poética e performática.

A partir de um corte abrupto – *jump cut* – na narrativa, a figura do dançarino Dominique Mercy é novamente visualizada na tela, tendo por cenário/locação, o interior do trem suspenso. Saliento que sua imagem é inserida, de forma recortada, diversas vezes na montagem da narrativa documentária wenderiana, por procedimentos de fragmentação, colagem e repetição. Mercy porta o mesmo adereço anteriormente descrito – orelhas pontudas – em sua cabeça, que se torna visível a partir de sua imagem recortada em plano médio (ver figura 138).

Ao se aproximar a câmera do rosto de Mercy, em plano fechado, ocorre um novo *jump-cut* e a imagem se desloca para uma nova locação, onde se precebe o casal composto por Seyama e Prioville, performando/encenando seu *pas de deux*, na esquina de uma rua movimentada (ver figura 139). O casal traja o mesmo figurino com que foram filmados na locação subterrânea da estação de trem e o único movimento dançado em meio ao trânsito urbano é o giro sobre um eixo fixo, que Prioville executa, mantendo Seyama sustentada na lateral do seu corpo.

Figura 138 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 139 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Nesse momento, a trajetória do trem suspenso, percorrendo uma linha reta – trilho – é contraposta aos giros do casal, que performa no mesmo local, enquanto o trem se afasta (ver figuras 140 e 141).

De que forma e com que meios, Wenders, nesse segmento fílmico, se apropria dos modos performático e poético, a partir do uso intensivo de uma montagem de evidência?

Figura 140 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 141 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Concluo, mediante a descrição e análise do excerto recortado até então, que alguns dos meios poderiam ser o uso expressivo da (re)apresentação das vozes dançantes/hipotextuais, em diversas locações; da fragmentação da narrativa; da justaposição e repetição/reiteração de imagens e tomadas em diferentes momentos; da impressão parcial e subjetiva da realidade, por meio de atos aparentemente incoerentes e associações poéticas e semióticas.

As ambiguidades intertextuais – por traços de citação e alusão – reconhecíveis ou não, tornam-se marcas definidoras desse segmento, por associarem qualidades visuais, sonoras e hipotextuais. As passagens – fluxo entre um corte e outro, entre uma cena e outra, são atravessadas

por articulações espaço-temporais e elipses cinematográficas metafóricas na geração de sentidos dialógicos e abertos. A água que cai e inunda a cena e os personagens que encenam o imaginário bauschiano em *Vollmond* são levados pelo movimento e a metáfora do trem suspenso/fluxo para outras locações, onde também encenam a si mesmos em seus depoimentos corporalizados dançantes. A voz-*off* de Seyama – único depoimento verbalizado no segmento analisado – não deixa de estar implicada em sua alusão hipotextual, mas também pessoal.

Com esses recursos estilísticos, o cineasta define sua voz documental como o encontro de seu ponto de vista social a partir de todos os recursos de que dispõe, enquanto sujeito-da-câmera em processo de recriação dialógica com o legado/voz de Bausch. Assim, decisões sobre como e quando fazer os cortes e elipses na cena; como montar a sua evidência, sem priorizar os aspectos lógicos, invisíveis e transparentes da narrativa de continuidade; sobre que tipos de planos, contraplanos e enquadramentos mesclar na composição da narrativa; que efeitos de iluminação – artificial ou natural – utilizar; que tipo de som diegético ou extra-diegético – ambiente ou incidental – utilizar para proporcionar o caráter afetivo impresso no documentário, são decisões que o sujeito-da-câmera deve tomar e ter em mente no momento que explicita sua voz dialógica diluída em meio às diversas e potentes 'outras' vozes presentes em *Pina*.

No segundo excerto fílmico [minutagem – 1h:22min.:25' até 1h:24min.:24'] a ser analisado, os elementos metafóricos e poéticos utilizados – trem suspenso e fluxo da água – são novamente acionados, embora a água, nesse novo contexto, seja virtualizada em diferente locação, daquela do teatro onde *Vollmond/Lua Cheia* se pronuncia como hipotexto.

Figura 142 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 143 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

No segmento em questão, uma jovem dançarina de olhos fechados, com vestido cor de rosa e cabelos soltos, enquadrada em plano médio, gira sobre seu eixo corporal, com os braços abertos na lateral do corpo. A câmera, posicionada frontalmente, no interior do trem suspenso em

movimento, mostra, ao fundo do quadro fílmico, diferentes passageiros, adolescentes, sentados nos bancos, sem darem atenção à performance que está sendo executada (ver figuras 142 e 143), ao som da mesma melodia diegética que anteriormente citei.

Figura 144 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 145 – Depoimento em voz-*off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Embora as locações tenham sido cortadas e coladas em outras instâncias, a voz sonora/trilha permanece a mesma, alinhavando os segmentos fílmicos em questão. É possível reconhecer a dançarina Thusnelda Mercy.

Em um determinado momento da ação, o trem estaciona, as portas se abrem e a dançarina, mantendo os olhos fechados e continuando a girar, sai do trem, dirigindo-se a uma plataforma com chão de madeira (ver figura 144).

A partir desse movimento, ouve-se em voz-*off* o início de seu depoimento: "como filha de Dominique e Malou,[86] fui a primeira criança na companhia..." (*PINA*, 2011). Após esse depoimento em voz-*off*, a imagem que surge é o *close-up* de Thusnelda Mercy, que olha fixamente para o sujeito-da-câmera, e, em consequência, para o leitor/espectador (ver figura 145). O depoimento prossegue: "cresci dentro do *Tanztheater*. A vida sem Pina? Não sei o que é..." (op. cit.).

A partir do procedimento de *jump-cut*, a dançarina é focalizada, em plano geral e aberto, executando o mesmo movimento – giro sobre si mesma, mantendo os braços abertos na lateral de seu corpo. Entretanto a (i)lógica da narrativa documental poética dançante é acionada pelo sujeito-da-câmera, nesse momento: além dos braços serem visualizados em uma angulação mais alta que a imagem anterior – noventa graus – o impacto imagético é garantido pelo recorte da encenação-locação que é transferida, agora, para uma paisagem externa.

[86] Thusnelda Mercy é filha dos dançarinos Malou Airaudo e Dominique Mercy que, conforme explicitado anteriormente, são dançarinos da primeira geração do *Tanztheater Wuppertal*.

Tendo ao fundo do quadro fílmico a paisagem de uma colina verdejante com muitas árvores e um sistema de contenção com pedras empilhadas nas bordas do riacho, a dançarina é filmada performando seu depoimento corporalizado dançante em meio esse riacho, cujo fluxo das águas é incessante.

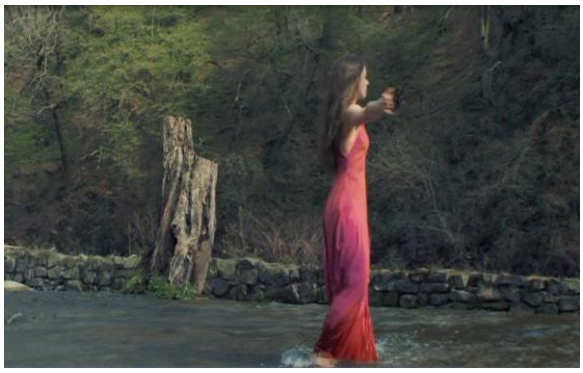

Figura 146 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

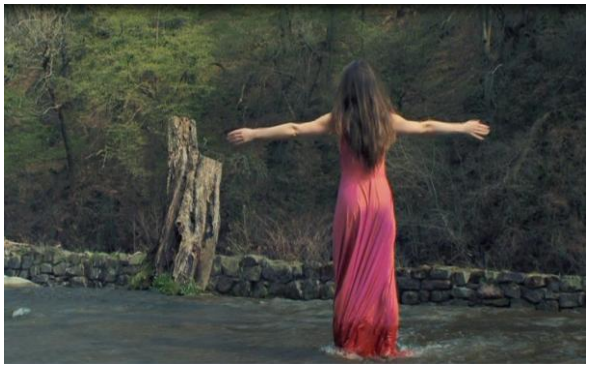

Figura 147 – Corpo/Voz Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Os giros cambiantes na dança permitem a mudança de foco e perspectiva visual, enquanto o corpo se movimenta e performa (ver figuras 146 e 147) ao som da mesma melodia anterior, porém reforçada pela inserção de novo som diegético: o ruído da água corrente.

Seria, talvez, este ângulo/perspectiva poética e performática a ser explorado pelo sujeito-da-câmera? A metáfora visual do giro com a mudança radical de perspectiva poderia aludir à mudança na paisagem ou encenação-locação, mas talvez o sentido mais profundo instituído pelo fato de ser a intérprete Thusnelda Mercy, escolhida por Wenders, para ‘girar entre as locações’, indique o ciclo repetitivo da própria história da atriz social, que tem sua vida completamente envolvida pela estrutura que rege o *Tanztheater Wuppertal*. Sua vida ‘gira em torno’ da companhia e de Bausch. Seus pais são figuras fundantes da instituição.

Figura 148 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 149 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Seu depoimento em voz-*off* corrobora – cobertura de imagem cinematográfica denotativa – a possível leitura que as imagens aludem: viver sem Pina? Sem o *Tanztheater*? Seria impensável.

Em um determinado momento da performance, o enquadramento permite antever a entrada de um dançarino, vindo da lateral direita do quadro fílmico. Ele traja calça preta e camisa branca e caminha em direção à dançarina que continua seu movimento, mantendo os olhos fechados (ver figura 148).

Trata-se do dançarino Pablo Aran Gimeno que, ao se aproximar mais, abraça fortemente a dançarina (ver figura 149). Toda a ação é levada a termo ao som da melodia anteriormente mencionada. O dançarino sustenta-a no ar e continua o movimento de giro. Em um determinado momento, essa ação é interrompida por um *jump-cut*, tanto na imagem quanto na estrutura sonora. O quadro que se visualiza, a seguir, é composto pelo mesmo dançarino, que, entretanto traja, agora, um figurino completamente diferente: uma camiseta de malha com mangas compridas, na cor azul claro e um vestido longo, estilizado e sem mangas, na cor branca com flores vermelhas estampadas. Essa imagem, acompanhada de nova ambientação/voz sonora diegética, vai surgindo aos poucos, por superposição imagética – *fade in* – sobre a imagem anterior do casal se abraçando e girando no riacho (ver figura 150).

Figura 150 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

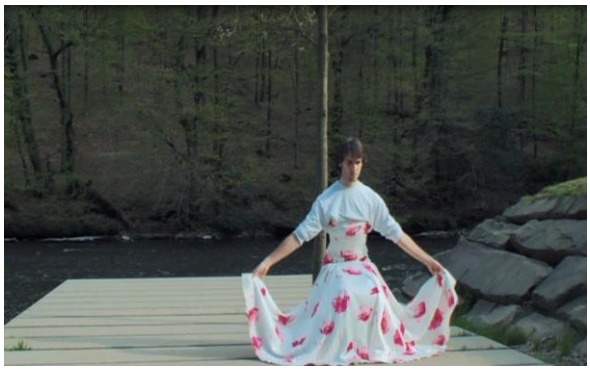

Figura 151 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A seguir, Gimeno, enquadrado em um plano geral e em *plongée*, inicia sua performance à frente de um longo e fino tronco de árvore, visível em um pequeno recorte sobre uma plataforma/*deck* de madeira à frente ao riacho, em que, na cena anterior, o jovem casal performava. A mesma paisagem verdejante, ao fundo do quadro fílmico, pode ser percebida (ver figuras 151 e

152). Têm-se início uma nova ambientação sonora,[87] que se pronuncia, aos poucos, enquanto Gimeno performa seu depoimento.

A encen(ação) de Gimeno é interrompida pelo surgimento, a partir de um *jump-cut*, de sua imagem em *close-up*, encarando fixamente, o sujeito-da-câmera (ver figura 153). Ouve-se, em voz-*off*, nesse momento, o seu depoimento: "uma vez, no começo, em Wuppertal, eu estava confuso com as minhas coisas e ela me disse apenas: 'dance por amor...'" (*PINA*, 2011).

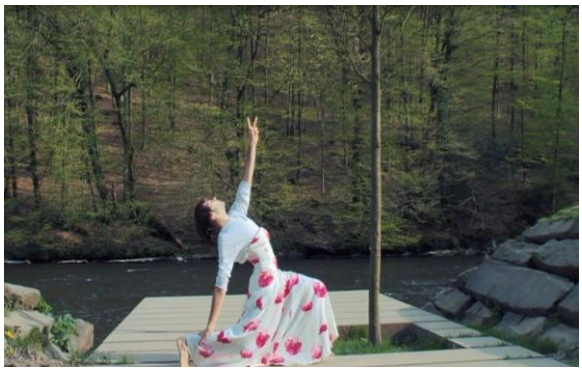

Figura 152 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 153 – Depoimento em voz-*off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Na descrição desse segundo segmento fílmico, inserido durante o bloco do hipotexto *Vollmond/Lua Cheia*, as mesmas premissas fundantes dos modos poético e performático são acionadas pelo sujeito-da-câmera. Novas colisões espaço-temporais, cortes, elipses, colagem e justaposição de locações-encenadas e depoimentos em *off*, diluídos em meio aos depoimentos corporalizados e outras vozes assertivas e dialógicas, são montadas, a partir do argumento da evidência descontínua entre presente virtualizado e passado memorial.

O tom familiar da voz, no caso da dançarina Thusnelda Mercy, evoca mais uma vez, a diluição do enunciado em subjetividades que, muitas vezes, atravessam o quadro fílmico, (re)apresentando os atores sociais como membros de um grande núcleo afetivo e parental. Nesse caso, a célula familiar potencializada por Mercy em seu depoimento em *off*, ao se referir aos seus pais, também dançarinos do *Tanztheater*, conduz o texto documental por uma linha com efeitos de descendência, de legado, de pertencimento à história do(no) mundo vivido.

Além dessa instância memorial e afetiva, as imagens selecionadas a partir de locações com o fluxo da água premente exortam o leitor/espectador a ir ao encontro potencializado pela sinestesia,

[87] A voz sonora utilizada por Wenders nesse segmento fílmico é uma música instrumental suave e composta por intervenções de instrumentos de sopro/flautas doces e condizente com um 'tom' de cunho oriental. A melodia e o compositor são desconhecidos da autora. Tal música não consta no cd da trilha sonora do filme *Pina*.

flexionado a partir da opção estilística e tecnoestética de Wenders, ao utilizar efeitos em 3D, sobretudo no momento do depoimento performático dançante no interior do riacho, em sua torrente/fluxo das águas em movimento.

Em seu trânsito ininterrupto a água, ou antes, o fluxo e o refluxo da água, presente nos excertos analisados, vislumbram uma possível relação ao que Gaston Bachelard alude em seu ensaio crítico dedicado a esse elemento. Em *A água e os sonhos* (1998), o filósofo francês apresenta esse elemento como um fator de transição que se transforma/metamorfoseia de forma constante e como elemento de misturas e maleabilidades inusitadas. Enquanto materialidade poética, a água presume um ser "em vertigem. [que] morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente" (BACHELARD, 1998, p. 1). Em várias passagens de seu texto, Bachelard refere-se, também, ao caráter 'feminino' da água.

Essas associações poéticas, que parecem permear o excerto do texto analisado, podem ser corroboradas pelas premissas de que o entendimento poético do elemento água, fortemente aludido em *Pina*, agreguem sentidos ligados à fluidez da passagem do tempo, da (des)continuidade transformadora da narrativa, das paisagens (des)conexas e o caráter feminino impresso pelos depoentes em suas ações verbalizadas e corporalizadas. O dançarino Gimeno não consiste em uma exceção à alusão do elemento feminino. Sua indumentária corrobora, em amplo sentido, essa assertiva. O vestido suave, branco com elementos florais vermelhos, emblematiza a fragilidade da(na) cena em suas metamorfoses e desmoronamentos constantes de gênero.

A fluidez de movimentos executados à frente de uma paisagem repleta de água evoca, de forma poética, a (des)continuidade da ação narrativa.

A partir de uma citação de Ramos (2008, p. 108), permito-me deduzir que nesse segmento de *Pina*, a "ação não está mais aberta para interagir com o mundo que transcorre fora da tomada, mas é sugada pelo funil da encenação, **para e pelo espectador** [grifo meu]", que em última instância, estabelece diferentes processos de construção de sentidos a partir de suas associações, relações e nível repertorial particularizados.

No terceiro e último segmento fílmico a ser descrito e analisado, nesse capítulo, o enunciado retorna ao diálogo com o hipotexto *Vollmond/Lua Cheia*.

O quadro fílmico mostra em plano aberto, com o posiocionamento centralizado da câmera em recuo e em *plongée*, um dançarino com um calção de banho, postado no alto da rocha – anteriormente descrita – jogando um balde de água sobre si mesmo (ver figura 154).

Figura 154 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 155 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A partir de uma aproximação da câmera, evidencia-se o dançarino Rainer Behr que, com o auxílio de uma corda presa ao balde, consegue jogá-lo para longe da rocha (ver figura 155). Esse ato performativo acontece sem a voz de uma trilha sonora: apenas os ruídos diegéticos do balde e da água são audíveis. A atitude vigorosa do dançarino põe em xeque a passagem errante e tranquila das águas nos excertos anteriores. A água aqui materializada transborda em uma espécie de desafio imperante. Apropriando-me de uma citação de Bachelard, pressuponho que neste segmento de *Pina* a água torna-se "a passagem de um plural para um singular. [...] a água já não é apenas um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um suporte de imagens e logo depois, um aporte de imagens" (BACHELARD, 1998, p. 12).

Essa água manipulada torna-se uma celebração da imaginação que se materializa a partir do desafio de superar os obstáculos presentes na cena.

A seguir, ouve-se em voz-*off*: "para Pina, os elementos eram importantes... Areia ou terra, pedras ou água... Em algum momento, icebergs e rochas apareciam no palco..." (*PINA*, 2011). Após esse depoimento, a cena é cortada de forma abrupta – *jump-cut* – e surge na tela, a imagem em *close-up*, do dançarino que fixa seu olhar em diagonal, para fora do quadro fílmico, sem encarar o sujeito-da-câmera (ver figura 156). Em seu olhar evasivo, Behr prossegue em seu depoimento verbalizado em *off*: "quando dançamos, eles oferecem resistência [referência aos elementos/obstáculos utilizados por Bausch em suas obras]... É preciso ir contra eles, passar no meio deles, ou, até por cima deles..." (op. cit.).

A partir desse pronunciamento, ocorre um efeito de superposição imagética – *fade in* – e o que se percebe incrustado sobre o rosto de Behr, é o surgimento de uma paisagem externa, vista do alto de uma espécie de colina (ver figura 157).

Figura 156 – Depoimento em voz-*off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 157 – Locação
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Acompanhando o efeito de superposição, ouve-se, cada vez mais nitidamente, uma nova estrutura/voz sonora diegética[88] a preencher a cena. A partir dessa estrutura sonora intensa, ritmada e vibrante, é possível perceber o surgimento do dançarino, vindo de baixo para cima – subindo correndo a colina – que, é, então, focalizado em plano aberto, ao centro do quadro fílmico, tendo em profundidade de campo, a paisagem de um imenso vale (ver figura 158).

Behr dá início ao seu depoimento corporalizado, cuja voz dançante se desloca em meio à locação externa, executando movimentos acrobáticos, vigorosos, com muitos saltos e quedas. Ele traja uma calça preta, camisa azul clara e sapatos pretos, com os quais se movimenta sobre um chão recoberto de terra, areia e pó. A resistência dos elementos em oposição à performance corporal do dançarino dialogam em esquema de tensividade constante. Os movimentos se sucedem em sintonia e sincronismo com a melodia (ver figuras 159 e 160).

Figura 158 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 159 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

[88] A voz sonora utilizada por Wenders nesse segmento fílmico é a música instrumental *All Names* [04:48'] – do compositor Jun Miyake. Trata-se da música número 13 do cd/*original soundtrack* da trilha sonora do filme *Pina*.

Figura 160 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 161 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A câmera localiza a performance em imagens que, na medida em que evoluem, são enquadradas de diferentes maneiras, sobretudo em planos e contraplanos, ocorrendo, cada vez mais, uma proximidade da câmera em relação ao perfomer, cujos movimentos, em consequência, passam a ser metonimicamente recortados no quadro fílmico (ver figuras 161 e 162).

Figura 162 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 163 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Em um determinado momento do depoimento corporalizado, o dançarino inicia uma corrida frenética, morro acima, com o claro objetivo de ultrapassá-lo, de vencer a resistência/obstáculo – referencializado em seu depoimento em *off* ao aludir aos elementos cênicos bauschianos. Nessa corrida ascendente (ver figuras 163, 164 e 165), o leitor/espectador acompanha o trajeto, por meio de imagens em plano geral e em recuo.

Ao alcançar o cume do terreno elevado, Behr tem incrustado sobre a sua imagem, por efeitos de sobreposição imagética, uma nova perspectiva da rocha inerte de *Vollmond/Lua Cheia*. Na utilização de um efeito técnico e estilístico proposital, o sujeito-da-câmera alude à vitória contra a resistência, metaforizada no depoimento anterior, e o transmuta para uma nova locação-encenada: a (re)apresentação do hipotexto *Vollmond/Lua Cheia* (ver figura 166).

Figura 164 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 165 – Voz/Corpo Dançante
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 166 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 167 – *Vollmond/Lua Cheia*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A rocha figurada de *Vollmond/Lua Cheia* toma volume, mais uma vez, potencializada pela câmera subjetiva de Wenders, que (re)coloca o dançarino Behr, após seu deslocamento/ elipse espaço-temporal, em outras instâncias externas, no interior/palco da performance artística em *Vollmond/Lua Cheia*. Behr, finalmente, é visualizado em pé, sobre a rocha, cujo plano geral e aberto da tomada permite antever o momento em que dois dançarinos jogam, sobre ele, o volume completo contido em dois baldes cheios de água (ver figura 167).

Água, terra, areia, rocha, pó, trilhos, movimento, fluxo. Essas são algumas das metáforas flexionadas por Wenders nesses excertos específicos do texto documental. A subjetividade e os aspectos derivados do sensível e do afeto parecem narrar os 'acontecimentos documentais' de formas singulares. A câmera wenderiana parece perscrutar os locais, imagens e situações mais recônditas e inusitadas, para aí instalar os mecanismos de construção de sentidos polissêmicos.

Na utilização da montagem de evidência, os planos e contraplanos, as elipses, os falsos-*raccords* e os *jump-cuts* se sucedem explorando os traços das vozes em *off* em combinação com as vozes corporalizadas dançantes como inter(trans)textos de si mesmas. Os possíveis efeitos do corpo

dançante – ícones cinéticos – em *Pina* passam a ser lidos/sentidos/ouvidos e pulsam em uníssono com as demais vozes dialógicas presentes no texto documental.

3 O CORPO DANÇANTE COMO SIGNO NO(DO) TEXTO DOCUMENTÁRIO

A Semiótica é o estudo das relações entre o sistema de signos presentes no mundo, nos quais aprofunda-se – de acordo com os repertórios individualizados – a verificação da sintaxe, a classificação de suas unidades mínimas em categorias que permitem identificar o nível de interpretação e, ainda, no caso dessa tese específica, os significados das vozes do corpo dançante que se fazem presentes em *Pina* – um *medium* de natureza híbrida.

O objetivo principal desse capítulo é analisar, por meio de exertos fílmicos hipotextuais, algumas das possíveis mensagens abertas, instauradas na(pela) voz do corpo dançante – sistema sígnico – que se inter(trans)textualiza em si mesma. Cabe mencionar que por sistema, segundo Elizabeth Walther-Bense (2000, p. 66-67), entende-se "a combinação de um conjunto de elementos dados e de suas relações conectivas, não importando, no caso, serem estes elementos materiais ou imateriais, simples ou compostos, concretos ou abstratos."

As signagens ou sistemas sígnicos investigados nessa tese, caracterizam-se sobretudo por sua referência ao objeto e ao seu *medium*, podendo, por isso, serem classificados em sistemas sígnicos visuais/imagéticos, acústicos/sonoros, e sinestésicos/hápticos, visto que o documentário poético e performático, enquanto sistema sígnico híbrido, situa-se em território fluído, atuando na borda fronteiriça dessas signagens.

3.1 CHARLES SANDERS PEIRCE E A TEORIA GERAL DOS SIGNOS

Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um cientista, lógico e matemático estadunidense. A partir de seus estudos sobre Filosofia, concebeu a Teoria Geral dos Signos como um estudo da linguagem; qualquer linguagem e não somente a linguagem verbal. Peirce dedicou a sua vida aos estudos da lógica "entendida como teoria geral, formal e abstrata dos métodos de investigação utilizados nas mais diversas ciências. A esta lógica ele deu o nome de semiótica" (SANTAELLA, 2002, p. XII). Durante sua vasta carreira, procurou estudar os fenômenos, enquanto experiência e neste sentido, para o estudioso, fenômeno seria tudo aquilo que se apresenta à mente – material ou imaterial – como uma questão.

Pignatari (1979, p. 11) declara que, "para entender a sua Semiótica, é preciso entender a sua visão pragmática do mundo (foi ele quem cunhou a palavra *pragmatismo*), ou aquilo que ele chamava de *faneroscopia* (fenomenologia)."

A semiótica aplicada na abordagem analítica de um sistema sígnico híbrido, como o objeto empírico dessa investigação, tem como objetivo identificar as possíveis e abertas significações do meio e das mensagens inter(trans)textualizadas – produzidas pela interação ou relações entre os sistemas, entre os códigos e entre as signagens. Este procedimento permite verificar a sintaxe dos

signos envolvidos, a signagem da dança[89] e a sua provável ressignagem, quando imbricada no sistema fílmico/documental, assim como propicia a leitura desse sistema, que se configura como um texto não verbal.

Parto do pressuposto de que o hipertexto *Pina*, inserido no entre-lugar das signagens contemporâneas, apresenta uma mistura de meios e de formas de representações, tais como referenciais de pintura [evidencio – conforme descrito no capítulo 2 – que Wenders iniciou sua carreira artística como pintor de paisagens, o que o influenciou em sua lógica das imagens dinâmicas], códigos do cinema, da fotografia, técnicas de vídeo e videoclipe [as inserções de pequenos argumentos/cenas, no hipertexto documental, que podem se assemelhar a videoclipes dançantes], elementos de música/trilha sonora diegética e específica para o filme, interpretação teatral [dança-teatro], gestos e movimentos da dança, entre outros. Tais representações (inter)semióticas contemplam a linha de raciocínio da tese.

Destaco que o autor Raymond Bellour em sua obra *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo* (1990), articula esta ideia à denominação entre-imagens, por entender a hibridação – a mescla de meios – como um espaço-tempo de passagem, de intervalo em potencial ampliando as redes de criação, pelas brechas ou esgarçamento de fronteiras limítrofes entre os diferentes tipos de linguagens/signagens. Essa parece se configurar a fronteira entre-imagens, onde se configura e se instaura o meu *corpus* específico.

E como justificar a opção de utilizar os aportes teóricos da semiótica peirceana nesse capítulo? Meu objetivo principal é penetrar no interior da(s) possíveis mensagem(s) produzidas pelas vozes corporalizadas pelo movimento dançante, no(s) modo(s) como são concebida(s), nos procedimentos adotados e na sua realidade existencial ou indicial, enquanto suporte ou *medium*.

Conduzo à cena alguns conceitos enfatizados pelo teórico e semioticista em seus estudos acerca da estética e que recaem, sobretudo, na proposição de uma qualidade processual.

Na atualidade, a profusão de signagens decorrentes da hibridação de sistemas, torna imprescindível o uso da Teoria Semiótica para a compreensão dos modos como o processo incessante de criação de novos signos – sobretudo na esfera da Arte – são capazes de gerar novas significações a partir dos meios em que se encontram inseridos.

---

[89] A signagem da dança foi objeto de minhas investigações no Programa de Pós Graduação, em nível de Mestrado, na Universidade Tuiuti do Paraná (2002-2004), sob orientação do Prof. Dr. Décio Pignatari. O título de minha dissertação e que resultou na publicação de número 6 – da Coleção Recém Mestre/UTP – é *Dança, Cinedança, Videodança, Ciberdança: dança, tecnologia e comunicação* (2006). Na escrita do capítulo 3 de minha tese de doutoramento, resgato alguns conceitos delineados em minha dissertação, revisitando-os e aprimorando-os, a partir da análise semiótica do hipertexto documental *Pina*.

Sobre a questão da coerência na utilização dos aportes semióticos para o estudo da signagem dança, manifesta-se Helena Katz, em sua obra *Um, Dois, Três, a Dança é o Pensamento do Corpo* (2005):

> A Semiótica de Peirce é como uma lógica, uma espécie de diagrama vazado que favorece o entendimento do mundo – e muito especialmente, o da arte. A amplitude de sua noção de signo que já carrega a semente do movimento – uma vez que se faz sob a noção de cadeia, de continuidade – se torna um instrumento indicado para lidar com a dança (KATZ, 2005, p. 22).

Ancorada nas premissas de Peirce, acredito que, por meio da Retórica Especulativa ou Metodêutica, deve-se sempre buscar novos métodos analíticos apropriados a diferentes objetos de pesquisa ou questões que norteiem as investigações. Tomando por base referencial a Gramática Especulativa, pretendo alicerçar e fundamentar meus argumentos e hipóteses na averiguação e na compreensão da signagem da dança imbricada com a signagem cinematográfica, como um fenômeno da comunicação contemporânea.

Como acesso às referências de base, tenho em vista a grande quantidade de obras já publicadas no Brasil, desde a década de 1970, acerca da fundamentação e aplicação da semiótica peirceana, sobretudo os estudos de Décio Pignatari, Lúcia Santaella e Winfried Nöth.

Segundo Santaella, o recurso da análise semiótica pode "nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor" (SANTAELLA, 2002, p. 4).

Partindo-se do princípio de que o modelo de conhecimento peirceano sobre as coisas/fenômenos é triádico, relacional e exige mediação, é possível argumentar que o foco da semiótica está na semiose – ação dialética do signo – sendo esta, infinita. Nesse caso, afirma-se que na semiose triádica peirceana "o objeto do signo é sempre um outro signo e assim *ad infinitum*" (SANTAELLA, 2004, p. 9).

Ao comentar sobre esse processo de relação mediada do signo, Pignatari (1979), por sua vez, atesta que Peirce introduz um terceiro elemento, vital, para a compreensão da cadeia semiósica na busca de prováveis significados. A esse elemento, Peirce deu o nome de interpretante, ou seja: "um supersigno que está sempre se refazendo ao refazer a relação entre o signo e o objeto" (PIGNATARI, 1979, p. 27). Na inclusão de um terceiro elemento, a lei de relação diádica entre signo/objeto, significante/significado, é rompida, pois é com este terceiro que se dará início à

atividade cognitiva, ou seja, é na relação com o interpretante que se elabora o conhecimento. Nesse particular encadeamento relacional de três termos, surge, para Peirce, o signo:

> *Signo* ou *Representamem* é um Primeiro que está em tal genuína relação com um Segundo, chamado seu *Objeto*, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu *Interpretante*, assuma a mesma relação triádica (com o Objeto) que ele, signo, mantém em relação ao mesmo objeto." (CP, 2.274)[90]

Cabe salientar a existência de variadas definições de signo espalhadas nos textos escritos por Peirce, muitas delas advindas de correspondências trocadas com seus amigos intelectuais. Destaco, em específico, essa anotação sintética:

> Um signo ou representamen é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. A este último tipo de signo, designo interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamem. (CP, 2.228)

Pignatari conclui, portanto, que uma das descobertas fundamentais de Peirce é a de que "o significado de um signo é sempre outro signo [...] o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo" (PIGNATARI, 1979, p. 27). Por que contínuo? Porque o signo é ativo, dinâmico, está em constante movimento. Esse fator processual e inesgotável, na busca de prováveis leituras semióticas, leva o semioticista Winfried Nöth (2003, p. 66) a afirmar que: "para definir a semiótica peirceana é preciso dizer que não é bem o signo, mas é a semiose que é seu objeto de estudo." Em outro trecho de seu texto, Nöth (op. cit., p. 72) ainda argumenta que: como cada signo cria um interpretante, ao fazer isso, acaba por se tornar o representamem de um novo signo; a semiose, nesse caso, como atesta o próprio Peirce: "resulta numa 'série de interpretantes sucessivos' *ad infinitum* (CP, 2.303, 2.92). Não há nenhum 'primeiro' e nem um 'último' signo neste processo de semiose ilimitada. Nem por isso, entretanto, a ideia de semiose infinita implica um círculo vicioso.

[90] Segundo Pignatari (1979, p. 21), as citações da obra de Peirce seguem uma padronização **(CP)** que fazem referência è edição *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, 1931-1958, 8 v. Os seis primeiros volumes (1931-35) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur V. Burks. No código, a primeira cifra reporta-se ao volume, a segunda ao parágrafo. O critério continua válido para a nova edição, em quatro volumes duplos.

Ao contrário, esse processo constante refere-se ao fato de que "pensar sempre procede na forma de um diálogo entre várias fases do ego – de maneira que sendo dialógico, se compõe essencialmente de signos" (CP, 4.6). Como 'cada pensamento tem de dirigir-se a um outro' (CP, 5.253), o processo contínuo da semiose (ou pensamento) só pode ser 'interrompido, mas nunca realmente finalizado' (CP, 5.264).

O percurso analítico semiótico, para a elucidação das possíveis – mas não definitivas – leituras dos significados das vozes dançantes icônicas e cinéticas, inter(trans)textualizadas no documentário poético e performático *Pina*, necessita do conhecimento prévio do Signo – elemento mediador – ou seja, o meio para o conhecimento da(s) signagem(s) envolvidas no texto que se dá a conhecer.

Saliento, nesse momento da reflexão, que nenhum signo pode atuar independentemente dos outros, isto é, ele deverá apresentar-se obrigatoriamente como um dos elementos de um repertório de signos, pressuposto para qualquer análise sígnica, ou como afirma Walther-Bense: "daí o fato de não haver apenas uma só informação, uma só notícia, um só conhecimento, uma só verdade [...], mas, inúmeras verdades, inúmeros conhecimentos e inúmeras informações" (WALTHER-BENSE, 2000, p. 6-7).

3.1.1 Os Signos e a Tessitura do Mundo: (medi)ações corporificadas

Na formulação de sua complexa Teoria Geral dos Signos, Peirce toma como ponto de partida os fenômenos; como uma estrutura científica fenomenológica, ele cria as três categorias do pensamento e da natureza.

Essas categorias[91] permeiam filosoficamente a sua obra e se referem aos modos de operação do pensamento como signo, que se processa na mente humana.

A seguir, apresento, de forma sintética, algumas características das categorias que serão referenciais na análise que pretendo desenvolver.

1) A Primeiridade/*Firstness* está comumente associada às ideias de indeterminação, potência, originalidade, qualidade/*qualis*, presentidade – aquilo que está presente na mente do leitor/espectador no momento em que o fenômeno é apreendido, sendo portanto irrepetível. Peirce

[91] Peirce publicou, em 1867, um artigo intitulado *Sobre uma nova lista de categorias*, na qual apresenta a classificação dos signos em três categorias inicialmente denominadas *Qualidade*, *Relação* e *Representação*, que abrangeriam todas as experiências e todos os pensamentos. Em 1885, retoma suas ideias acerca das três categorias universais e escreve um outro artigo, até hoje ainda parcialmente inédito, chamado: *Um, Dois, Três. Categorias Fundamentais do Pensamento e da Natureza.* A terminologia adotada nesse artigo, em relação à terminologia anterior, segundo Santaella (1999), modificou-se, ficando a teoria e a terminologia em si, livre de associações. As categorias eram: Primeiridade/*Firstness*; Secundidade/*Secondness* e Terceiridade/*Thirdness*. As categorias universais ou elementos do pensamento descobertas por Peirce, pela análise lógica do fenômeno mental, estendem-se portanto, para toda a natureza.

refere-se à presentidade da primeiridade como *feeling*/sentimento ainda não conscientemente analisável.

Para Santaella (1999) "o primeiro (primeiridade) é presente e imediato [...] ele é fresco e novo [...] ele é iniciante, original, espontâneo e livre. Ele precede toda a síntese e toda a diferenciação; ele não tem nenhuma unidade e nem partes." (SANTAELLA, 1999, p. 45). E segundo Pignatari (1979, p. 22-23), ao traduzir Peirce (8.328), a qualidade de sentimento/*feeling*, da primeiridade, seria o "modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa."

2) A Secundidade/*Secondness* está comumente associada ligada às ideias de resistência, força, dualidade, ação e reação. Peirce refere-se à secundidade como decorrente da qualidade primeira, porém corporificada materialmente. A secundidade ultrapassa o estágio apenas mental da primeiridade. Essa espécie de factualidade do existir, exigindo a relação, é diádica, e é percebida pelo fator resistência.

Como afirma Santaella (1999, p. 47-48), "meras qualidades não resistem. É a matéria que resiste. Por conseguinte, qualquer sensação já é secundidade: ação de um sentimento sobre nós e nossa reação específica, comoção do eu para com o estímulo." E segundo Pignatari (1979, p. 22-23), ao traduzir Peirce (1.356-359), a secundidade seria o "modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro."

3) A Terceiridade/*Thirdness* está comumente associada ao conceito de generalidade, representação, razão/lei e mediação.

Para Santaella (1999, p. 51), a terceiridade "aproxima um primeiro [primeiridade] e um segundo [secundidade] numa síntese intelectual [...] camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo." E, segundo Pignatari (1979, p. 22-23), ao traduzir Peirce (8.328), a terceiridade seria o "modo de ser daquilo que é tal como é ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro."

Pelos argumentos elencados para distinguir as três categorias do pensamento, segundo Peirce, pode-se inferir que na construção de sentido/leitura das coisas/fenômenos do mundo, torna-se necessária uma mediação entre o indivíduo – nessa tese, denominado leitor/espectador – e o fenômeno. Esta mediação é catalisada pelo signo. Para se apreender o signo, entretanto, é preciso percebê-lo por meio do pensamento consciente. Em síntese: a consciência/mediação do fenômeno, por meio da leitura do signo, dar-se-á a partir das três categorias peirceanas amalgamadas e não entendidas como fenômenos isolados ou estanques.

A primeiridade/*feeling*, seguida da secundidade/reatividade, aporta, se levada a termo pelo processo de semiose contínua, na terceiridade/interpretação do fenômeno observado ou experienciado.

Na elaboração da significação do meio e da voz do corpo dançante inter(trans)textualizada no documentário poético e performático, as possíveis relações se darão entre os signos ou sistemas de signos – teatro, dança, cinema – em si mesmos e em conexão com seus objetos e com seus interpretantes.

O texto documental poético e performático, *Pina*, considerado como um sistema sígnico ou texto não verbal, que carrega em sua essência três matrizes de linguagem, a visual/imagética, a sonora e a háptica, pode contemplar, no percurso de sua análise semiótica, a própria lógica interna das relações do signo. Assim, aspectos relativos ao fundamento do signo deverão ser analisados antes da relação do signo com os seus objetos imediato e dinâmico e posteriormente as questões relativas aos interpretantes imediato, dinâmico e final deverão ser exploradas, levando-se em consideração que, na qualidade de observadora e analista, assumo, também, a posição de interpretante dinâmico, transformando-me, nesse trânsito processual, em signo, na medida em que diálogo semiosicamente com o signo que está sendo interpretado e(m) seus possíveis/subjetivos e abertos significados.

3.1.2 A Signagem da Voz do Corpo e do Gesto Dançante: o Ícone Cinético

O movimento corporal dançante, em seu processo de criação, pode ser classificado na instância da primeiridade, como *quali-signo*, *ícone*, ou *rema*, focalizando respectivamente o signo/gesto/movimento em si mesmo, em relação com seu objeto e em relação com seu interpretante.

A voz do corpo que dança, que performa, na categoria de *ícone cinético*, surge como uma qualidade de sentimento/*feeling*; busca configurar o movimento, mas sem ainda a intenção de formatar algo de maneira interpretativa. O gesto, na dança, nasce, portanto, como pura potência/*qualis*.

No processo de manifestação sígnica, Peirce diferencia níveis de iconicidade que se iniciam no ícone puro, mera manifestação mental, fora do indivíduo; o *percepto*; passa pelo ícone atual, onde estimula o pensamento, a intuição, o *percipuum* e chega ao ícone propriamente dito, que se refere a algo convencional, uma lei, uma verdade, possibilitando uma interpretação, o juízo ou *julgamento perceptivo*.

Helena Katz em sua tese de doutoramento e posteriormente em sua publicação: *Um, Dois, Três*, *A Dança é o Pensamento do Corpo* (2005), estabelece uma consideração a respeito da questão perceptiva e a dança:

> a dança alcança o corpo como um juízo perceptivo. Momento inaugural que, ao mesmo tempo, finaliza o processo neuronial que o estabeleceu. Enquanto o cérebro realiza as traduções de *percepto* em *percipuum* e em juízo perceptivo, o corpo opera em similaridade. Percebo o mundo lá fora. A percepção me atinge na forma de *percepto* (*percepto* vem de fora). Este *percepto* será traduzido pelo meu equipamento perceptivo como *percipuum*. (*Percipuum* é o *percepto* dentro). Prosseguindo por uma trilha de traduções dentro do cérebro, este *percipuum*, mais adiante sai na forma de um juízo de percepção. (Juízo de percepção é o *percipuum* transformado, pronto para ser devolvido ao fora onde proliferam os *perceptos*). [...] *Percipuum*: *percepto* eletroquímico, atividade neuronial. O *percipuum* se exteriorizará como juízo de percepção. Juízo de percepção: conquista capacitadora de acordos entre os habitantes e os universos. Acordos processuais e provisórios, como tudo da semiose característica dos seres vivos (KATZ, 2005, p. 89-90).

Consideram-se os processos perceptivos como embasamento para a compreensão e análise das sintaxes sígnicas em qualquer forma de signagem, visto que é por meio dos sentidos que os fenômenos se apresentam e se dão a conhecer.

Entendendo a dança como um fenômeno, na visão peirceana, em que fenômeno é "qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente" (SANTAELLA, 1999, p. 32), admito a dança como uma forma de inteligência em si mesma, em que, a partir dos processos contínuos de percepção, elabora sua signagem. Essa asserção é corroborada por Katz (2005): "um corpo que dança [...], faz dança exatamente no trânsito entre essas representações. Representa no seu aparato físico as representações mentais deste aparato físico" (KATZ, 2005, p. 147).

O movimento do corpo e do gesto na dança começa a ser elaborado com interferência do acaso, uma vez que este, como princípio, é primeiridade nos fatos e, como propriedade, é um fato geral, que não implica necessidade de lógica ou lei. É, portanto, mera possibilidade de configuração a partir da criação espontânea, logo, um signo icônico puro, ou seja, o fundamento ou propriedade interna ao signo que sustenta sua relação com o objeto está em uma mera qualidade possível. A forma icônica pura do gesto potente é o próprio sentimento/*feeling*.

Sobre o ícone puro, Santaella acredita que seria "algo mental, meramente possível, imaginante, indiscernível, sentimento da forma ou forma de sentimento, ainda não relativo a nenhum objeto, sem poder de representação e, consequentemente, anterior à geração de qualquer interpretante" (SANTAELLA, 2012, p. 122).

A proeminência dos caracteres qualitativos do movimento e extensivamente da dança são visíveis durante sua execução: por ser tridimensional, presentificada, ligeira e fugaz no tempo-espaço – performance ‘ao vivo’ – na primeiridade, a velocidade com que percebemos a dança não permite uma análise consciente de seus efeitos.

Katz (2005), nesse sentido, apresenta a dança como “um lugar onde tudo se move tão rapidamente que, num primeiro olhar, só conseguimos nos dar conta dos seus efeitos, não da sua consistência. Dança como fenômeno singular” (KATZ, 2005, p. 26-27). Essa singularidade potente, esse *feeling*, ou sentimento de qualidade, são os efeitos da primeiridade, da iconicidade presente na dança.

O movimento se propaga no espaço, percorrendo trajetórias em um determinado tempo, cujas formas nunca se fixam em um objeto espacial *a priori*.

Nesse momento, trago, para corroborar a reflexão, o pesquisador e filósofo, José Gil e sua obra *Metamorfoses do Corpo* (1997). Afirma o autor:

> a dança – coletiva ou individual – se bem que ligada a um simbolismo, não implica a submissão rigorosa dos gestos aos imperativos do sentido [...]. O símbolo é apenas um pretexto para a dança. Os gestos do dançarino, não traçam, no espaço, representações; estas nascem da potência mimética do corpo [...]. Antes de tudo, trata-se de dançar, isto é, de traduzir em movimentos a lógica interna à produção de sentido; representar os ritmos pelos ritmos, as formas por si próprias... (GIL, 1997, p. 67).

Considerando a dança como um sistema semiótico aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos, supõe-se que o sentido/significado a ser apreendido a partir da execução do texto não verbal se manifestará no (con)texto da signagem. Em outras palavras: a dança – dominantemente cinética – só tem sentido se dançada.

O leitor/espectador ao ‘ler’ e/ou ‘ouvir’ a voz do copo dançante, executa uma espécie de decodificação da mensagem incrustrada no próprio corpo, mensagem essa que se presentifica durante sua execução, em um determinado espaço, tempo e contexto.

Salienta-se que, “o corpo é o contexto onde o movimento ganha forma – a forma do corpo. Nele, o contexto é da mesma ordem que a mensagem: ambos ganham forma no mesmo canal [comunicacional]: o da fisicalidade” (KATZ, 2005, p. 145).

Admito que o (con)texto – transtextualidade [intertexto, hipotexto, paratexto, arquitexto, hipertexto] genettiano – da signagem é, principalmente na dança-teatro, presente no hipertexto *Pina*, a própria voz do corpo dos dançarinos. Os depoimentos corporalizados dos atores sociais do *Tanztheater Wuppertal*, sob o domínio do ícone cinético, agenciam uma sintaxe própria: tornam-se,

no texto documental poético e performático, o espaço de construção e concretização do(s) sentido(s) em(da) dança. Sentidos esses, fisicalizados.

O corpo midiático/dançante e (re)apresentado na tela é atravessado por informações e, enquanto performa, provoca o diálogo e(m) conexões permanentes com o *medium* cinema e seus códigos específicos, tais como os enquadramentos, os planos e contraplanos, os procedimentos de *jump-cuts*, falsos-*raccords*, elipses espaço-temporais e outras figuras do vocabulário cinematográfico. E de que forma se pode associar o sistema aberto do corpo midiático/dançante com o ícone peirceano? Encontram-se em Peirce, mais uma vez, as pistas que podem esclarecer essa questão:

> Cada Ícone participa de algum caráter mais ou menos aberto de seu objeto. Eles, um e todos, participam do caráter mais aberto de todas as mentiras e decepções: sua abertura. No entanto, eles têm muito mais a ver com o caráter da verdade do que têm os Índices e os Símbolos. Um Ícone não está inequivocamente para esta ou aquela coisa existente como um índice está. Seu objeto pode ser uma pura ficção quanto à sua existência. Muito menos é seu objeto necessariamente uma coisa de uma espécie habitualmente encontrável. Mas há uma segurança que o Ícone fornece no mais alto grau. Ou seja, aquela que se mostra diante do olhar da mente – a forma do Ícone que é também seu objeto – deve ser logicamente possível. (CP, 4.531)

O *ícone*, enquanto mônada, assim como o movimento, enquanto dança, são frutos de um potencial qualitativo da mente, do pensamento, para produzir configurações originais, espontâneas, que não são copiadas de algo prévio, mas brotam como frutos incontroláveis de associações, que não têm compromisso com o real, bastando ser uma mera possibilidade, um sentimento, uma forma. A forma – fisicalidade do corpo dançante – se pronuncia, na primeiridade, simplesmente como forma: "nenhum ícone puro representa nada além de forma, nenhuma forma pura é representada por nada a não ser um ícone [...] os ícones nada podem representar além de formas e sentimentos" (CP, 4.544).

Em síntese: na dança, como em qualquer outra forma de arte, os movimentos também organizados de forma paratática não têm compromisso com o real, podendo ser meramente frutos da imaginação criadora, permeados intrinsecamente pela forma e pelo sentimento. Porém, essas formas – linhas e volumes do movimento – as cores utilizadas no figurino e no cenário, os espaços selecionados, as formações e os agrupamentos, os encadeamentos de sequências, as direções, os níveis, os planos e os sons que podem ou não acompanhar a dança, são e estão no real, e, fenomenologicamente, atingem o juízo perceptivo dos artistas-intérpretes/criadores e do

leitor/espectador, que, em meio a estes elementos, selecionam os possíveis efeitos de sentidos que o texto/objeto artístico irá sugerir ou revelar.

O texto/objeto/dança, necessariamente, não representa nada a não ser ele mesmo, quando se dá a conhecer enquanto ação. O que acontece é que os signos encontrados no universo e na natureza e que fazem parte de um repertório de signos, transformam-se em signos estéticos. Esse processo não ocorre de repente, mas vai passando por etapas ou estágios contínuos de semiose, gerando novos signos e interpretantes, pelas relações e conexões entre os elementos que compõem os códigos, a linguagem e a escritura ou 'signatura' da dança: a dança tece sua própria signagem em meio a uma espécie de teia (inter)semiótica.

Por isso, a dança é icônica e cinética. Trata-se de um tipo de manifestação sígnica, ou utilizando a expressão peirceana, a dança é um 'fenômeno', que pode se apresentar de forma privilegiada como mera qualidade monádica, simples imediaticidade qualitativa, presença pura no tempo-espaço, de forma cinética e efêmera e como manifestação singular, incapaz de ser repetida com a mesma forma e intensidade. Assim sendo, os *quali-signos* presentes no movimento-dança são abertos, signos de múltiplas possibilidades que reverberam em mensagens múltiplas, que chegam ao leitor/espectador por meio de vários canais/veículos/media de forma simultânea.

A leitura do significado das vozes corporalizadas dançantes no documentário poético e performático, portanto, irá depender sobremaneira das relações sígnicas inferenciais, compondo um sistema de análise que é mais do que apenas descrever elementos isolados no tempo e no espaço. É preciso 'entrecruzar' as informações apresentadas no(pelo) corpo no tempo e no espaço de (re)apresentação.

Ao examinar a estrutura hipotextual, especialmente nos excertos fílmicos recortados para serem analisados nesse capítulo, a partir dos hipotextos *Kontakthof*[92] e *Café Müller*[93] – ambos criados por Bausch em 1978 – verifico que a estética adotada pelos criadores ou pelas duas vozes

[92] *Kontakthof/Pátio de Contatos* é uma peça coreográfica de Pina Bausch, para o *Tanztheater Wuppertal*. Estreia mundial: 09 de dezembro de 1978, na Opera House Wuppertal. Os cenários, adereços e figurinos são de Rolf Borzik. As músicas selecionadas para a peça incluem os compositores Juan Llossas, Charlie Chaplin, Anton Karas, Sibellius, entre outros. Divididos entre dois grupos, homens e mulheres dão início, após a (a)*presentação* da 'linha de coro' a seduções estranhas, contatos agressivos entre si, o que provoca mal-estar e desconforto. *Kontakthof* é atemporal. Sua temática é universal. Pina Bausch inicialmente criou a obra para o *Tanztheater Wuppertal*. A obra foi remontada em 2000, com bailarinos com mais de 65 anos de idade e em 2008 com adolescentes (entre 14 anos de idade). O documentário *Tanzträume* (2010), criado por Anne Linsel e Rainer Hoffman, aborda este processo de criação (revisitação de *Kontakthof*) para o grupo de adolescentes. Wenders se apropria desta ideia/projeto de Bausch e amplia este conceito, com a inserção, também, dos idosos em seu texto documental. O legado bauschiano é assim, (a)temporalizado. Para maiores informações sobre a obra, consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/stuecke/kontakthof. php>. Acesso em: 17/03/2014.

[93] *Café Müller* já foi referencializada no capítulo 1 dessa tese. Para maiores informações sobre a obra, consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/stuecke/cafemuller. php>. Acesso em: 17/03/2014.

que alicerçam o texto documental – *pas de deux* Wenders/Bausch – desempenha um papel unificador e/ou regulador da movimentação dos bailarinos.

O espaço e o tempo, em seus recortes e justaposições, resultantes das seleções de movimentos, estabelecem regras de conduta aos elementos do texto documental; impõem modos de deslocamentos, em concordância com os cortes, ângulos, disposição espacial, movimentos de câmera e adequação ao *medium* específico – cinematográfico – que se traduz não só como suporte, canal ou dispositivo, mas também como processo, pensamento ou como a própria mensagem semiósica. Nesse sentido, os signos internos à signagem dança-teatro bauschiana, por exemplo, abrem-se e irrompem na signagem cinematográfica, contaminando-a, em sua instância icônica. A dança, nesse momento, torna-se a voz e o pensamento do próprio corpo. Corpo em movimento, mediado pela tela cinematográfica.

Em *Matrizes da Linguagem e do Pensamento* (2001), Santaella corrobora esse raciocínio, ao afirmar que para que a ponte de ligação entre pensamento e linguagem fique mais evidente, "é preciso considerar que os signos podem ser internos ou externos, ou seja, podem se manifestar sob a forma de pensamentos interiores ou se alojar em suportes ou meios externos, materiais" (SANTAELLA, 2001, p. 56).

Assim sendo, *Pina* configura-se como um meio externo – hipertexto – nos quais diferentes tipos de signos se corporificam: signos pertencentes às matrizes visual/imagética, sonora e háptica, essa última, potencializada pelos efeitos tecnoestéticos utilizados em sua configuração.

3.1.3 Da voz icônica cinética ao hipertexto indicial: a imagem dinâmica em *Pina*

Para se investigar o processo indexicalizante em que o ícone cinético dançante se presentifica no *medium* cinematográfico, torna-se necessário refletir sobre algumas questões referentes aos conceitos de imagem e, sobretudo, a imagem dinâmica do(no) aparato cinematográfico.

O conceito mais restrito de imagem como signo que representa algo por semelhança na aparência corresponde ao primeiro tipo de signo icônico ou hipoícone;[94] espécie de signo icônico degenerado, que Peirce chamou de imagem.

[94] Peirce denomina de *hipoícone* o signo icônico degenerado, que representa seu objeto principalmente através da similaridade, não importando qual seja seu modo de ser. Segundo Pignatari (1979, p. 29) os *hipoícones* podem ser classificados em três tipos: 1) *Imagens* – participam de qualidades simples, ou primeiras primeiridades; 2) *Diagramas* – representam algo por relações diádicas, análogas em algumas de suas partes; 3) *Metáforas* – representam um paralelismo com alguma *outra* coisa." Pignatari salienta que estas tricotomias do ícone também obedecem à gradação das categorias, sendo a *imagem* mais próxima do ícone propriamente dito, e a *metáfora*, mais afastada dele – mais próxima, portanto do símbolo.

A imagem, em uma primeira visada, configura-se como um signo icônico, embora possa ser indicial e simbólica conforme o tipo e o contexto no qual é apresentada.

Martine Joly (2003) aponta: "a teoria semiótica permite-nos captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos esta circulação da imagem entre *semelhança*, *traço* e *convenção*, isto é, entre *ícone*, *índice* e *símbolo*" (JOLY, 2003, p. 40). Este posicionamento justifica a utilização da semiótica peirceana como teoria de base desta investigação que aborda prioritariamente a imagem do movimento dançante – imagem dinâmica – capturada pelo olho da câmera e apresentada em uma tela cinematográfica, flexionada pelos efeitos em 3D.

Nesse sentido, ao se considerar o movimento como signo icônico cinético, a dança como objeto em si desaparece, substituída pela 'imagem da dança', formando, portanto, outro signo – a imagem dinâmica do movimento dançante.

Considero que a signagem do texto fílmico documental em questão, como forma de (re)apresentação, se corporifica em uma materialidade singular, dispositivo, suporte, canal ou *medium* de matriz icônica, que encontra, entretanto, na matriz do *sin-signo* indicial, dicente, um dos focos de dominância para sua inteligibilidade, mas não o único.

Sendo o movimento um ícone cinético, a imagem em movimento do movimento é um ícone do ícone, signo do signo. Embora o caráter de (re)apresentação – pois trata-se de imagem dinâmica – esteja fundamentado em uma relação de similaridade formal e, portanto, icônica, esta similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice, visto que "um índice envolve a existência de seu objeto" (CP, 2.315). Para Peirce:

> o índice 'é um signo ou representação que se refere a seu Objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que este objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial, inclusive) com o Objeto.' (CP, 2.305)

O texto cinematográfico documental wenderiano, apresentando ligação dinâmica de fato com seu objeto – vozes corporalizadas em movimento dançante – será constituído de traços de indexicalidade. Como representação dinâmica e visual, a dança é apresentada em uma superfície ou canal definido pela tela cinematográfica, recortada e emoldurada de acordo com sua visualização no espaço bidimensional da sala de exibição, porém flexionada pelos efeitos sinestésicos, potencializantes da tecnologia em 3D.

Além dessa questão pertinente, cabe lembrar que o documentário, em sua caracterização estruturante, aproxima-se muito mais do caráter indicial peirceano do que os demais textos cinematográficos. A imagem exibida na tela, em si, caracteriza-se como índice genuíno, pois a conexão entre a imagem cinematográfica e o objeto/movimento dançante filmado é física, dinâmica e existencial.

Na postulação de três paradigmas[95] no processo evolutivo de produção da imagem, Santaella e Nöth (2001, p.157-186) inserem o texto cinematográfico no paradigma fotográfico, ou seja, aquele a que se refere todas as imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível: imagens que dependem de uma máquina de registro e que implicam necessariamente a presença de objetos [no caso, a dança e os corpos em movimento] e situações reais preexistentes ao registro [no caso, a apresentação em 'tempo real', ou execução da dança no teatro, estudio e/ou locações encenadas].

Como no hipertexto *Pina* a imagem é nitidamente determinada pelo objeto que ela capturou em um dado espaço e tempo, pode-se correlacionar esse fato com as palavras de Santaella, ao afirmar que, nesse caso, a imagem dinâmica – cinematográfica – e o seu objeto – corpos em movimento dançante – "constituem-se num par orgânico, um duplo no seu sentido mais legítimo, pois a ligação entre ambos independe de uma interpretação [...]. Como imagem indexical, ela mostra seu objeto, aponta para ele como algo singular e existente na realidade física, micro ou macroestrutural" (SANTAELLA, 2001, p. 231).

Saliento que a imagem dinâmica no hipertexto analisado – sobretudo nos excertos recortados para o estudo nesse capítulo – vem quase sempre acompanhada de um discurso sonoro. O visual e o sonoro encontram-se inextricavelmente amalgamados; podem ser complementares ou antagônicos, mas necessariamente se interconectam na formatação de uma signagem híbrida.

Considero esclarecedora a relação que Santaella estabelece entre o som e o movimento corporal, no seguinte enunciado:

> [...] a dança não poderia ser outra coisa senão a matriz da sonoridade corporificada na plasticidade do corpo. O corpo dando forma plástica à temporalidade evanescente do som, às figurações do som. É nessa forma temporalizada que o movimento do corpo se constitui em linguagem, e não sem ela. Por isso mesmo a dança é visual e sonora. Não se deve entender com isso que a dança é sonora por que vem, via de regra, acompanhada de

[95] Para Santaella e Nöth (2001), são três os paradigmas existentes no processo evolutivo da imagem: 1) Paradigma pré-fotográfico: imagens produzidas artesanalmente (exemplos: desenho, pintura, gravura e escultura); 2) Paradigma fotográfico: imagens produzidas e captadas por uma máquina de registro (exemplos: fotografia, cinema, televisão, vídeo e holografia) e 3) Paradigma pós-fotográfico: imagens produzidas sintética ou infograficamente e calculadas por computação (exemplos: hipermídia, RV, imagens simuladas, virtuais, digitais).

> música. O que se quer dizer aqui é que a dança é visual-sonora porque, em si mesma, ela dá corpo à lógica da sonoridade, mesmo se não vier acompanhada de música. (op. cit., p. 384).

A dança, portanto, habitando o cruzamento ou intersecção entre as linguagens/signagens visual, sonora e háptica, quando abordada a partir de um *medium* cinematográfico, provoca a questão do pensamento do corpo em movimento mediado.

A voz do corpo em movimento dançante, no documentário poético e performático torna-se a celebração (co)movente de uma signagem híbrida, aberta e polissêmica.

3.2 SOBRE O HIPOTEXTO *KONTAKTHOF* EM(DE) *PINA*

O processo semiósico de leitura dos possíveis modos pelos quais as vozes do corpo dançante se dão a conhecer, enquanto signagem híbrida e aberta, será analisado, a seguir, por meio da compreensão do Signo em sua natureza triádica.

É oportuno lembrar que, para Peirce, o signo em sua natureza triádica, pode ser analisado em três instâncias: 1) em si mesmo – em referência a ele mesmo, às suas propriedades internas; 2) em relação com seu objeto – àquilo que ele indica, sugere, representa e 3) em relação ao seu interpretante – em seu potencial de diferentes interpretações.

O exercício ou percurso de leitura semiótica, adotado para a análise do primeiro segmento fílmico – justaposto à (re)apresentação de um excerto do hipotexto *Kontakthof* de(em) *Pina* – propõe levantar questões e reflexões acerca das diferentes naturezas que as mensagens veiculadas a partir dos ícones cinéticos – forma e sentimento – acopladas à mensagem do próprio *medium* – hipertexto fílmico/cinematográfico documental – podem ter, como o movimento em si, a forma da captura da imagem do movimento, as cores, as texturas, o som, o cenário, o enquadramento, os planos e contraplanos, os cortes, as elipses, a montagem de evidência, os depoimentos verbalizados em voz-*off* e assim por diante.

Em um primeiro momento, investigo os aspectos da Referência do Signo – o primeiro item do exercício analítico. Em um segundo momento, proponho-me a verificar de que modo e com que meios os significados se concretizam em sua referencialidade – fisicalidade icônica cinética, ou seja, a Significação – segundo item do exercício analítico. Em última instância, identifico como os possíveis interpretantes percebem, sentem, reagem e formulam hipóteses acerca das leituras abertas contidas na obra, ou seja, a possível Interpretação dos ícones cinéticos que se dão a conhecer por meio da dança, ou antes, da voz do corpo em movimento/depoimento(s) dançante(s) na tela cinematográfica.

3.2.1 A Referência Sígnica do Hipotexto *Kontakthof* de(em) *Pina*

Nesse segmento fílmico de *Pina*, a partir de um recorte/excerto de *Kontakthof* [minutagem 56min.:25’ até 58min.:37’], procuro refletir sobre duas questões: a que o Signo alude e de que forma o referente está presentificado no texto documental.

No percurso semiótico da análise do texto não verbal em questão, a primeira tarefa será a elucidação de sua temática ou intencionalidade. Como visto anteriormente – capítulo 2 – trata-se de um documentário poético performático, que, ao biografar a artista da dança, Pina Bausch, o faz sob a forma de uma homenagem, centralizando no próprio texto, as informações referentes ao seu legado/criação do conceito de *tanztheater*/dança-teatro. Assim sendo, a dança – a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma – é o eixo temático central do documentário. A dança é a referência sígnica intrínseca ao texto. A dança é o pensamento corporalizado no documentário recriado conjuntamente pelo ‘*pas de deux’* das vozes dialógicas de Bausch e Wenders.

O primeiro fundamento do texto documental recortado, enquanto um sistema sígnico, refere-se às suas qualidades internas, ou *quali-signos*, em seus aspectos puramente sensórios, sensíveis, revelando-se o(s) modo(s) como o signo se apresenta: sua descrição pormenorizada, investigada e apresentada a seguir.

Por se tratar de uma sequência de imagens dinâmicas, a apreensão deste excerto não ocorre como um todo, em um bloco, como na apreensão de uma fotografia, pintura ou gravura estáticas. Estabeleço, portanto, a descrição sequencial desta cena recortada, que se sucede ao longo do hipotexto re(a)presentado, em suas diferentes propriedades a serem analisadas e visualizadas por meio dos *frames* capturados e recortados a partir do hipertexto *Pina*.

3.2.1.1 A referencialidade em seu aspecto qualitativo: (d)escrevendo a dança

A referencialidade diz respeito às qualidades internas de uma signagem. “Cada estado material de um signo é uma qualidade” (WALTHER-BENSE, 2000, p. 11). Na análise dos *quali-signos* – primeiridade – presentes no segmento analisado, serão levados em consideração os aspectos da aparência do texto não verbal, ou seja: da descrição dos movimentos dos corpos dos dançarinos, dos movimentos da câmera, do enquadramento na proposição imagética desta performance icônica, da forma e desenhos espaciais, das cores, ou ausência delas, dos figurinos e cenários, do uso da iluminação, dos planos e contraplanos, ângulos de filmagem, tempo ou duração do segmento/cena, distribuição dos elementos na cena, número de elementos, número de entradas e saídas de campo ou cena, a qualidade e a relação/integração, ou não, da matriz diegética sonora/som intra-campo e trilha sonora, em relação aos movimentos executados/performados.

O referido segmento fílmico tem início em uma ambientação cênica, reconhecidamente como pertencente ao hipotexto *Kontakthof*, pois podem ser percebidos, na locação-encenada, paredes na coloração cinza claro, onde seis cadeiras pretas, encontram-se enfileiradas contra esta parede na lateral direita do quadro fílmico. Caminhando, da lateral esquerda para a direita, o dançarino Michael Strecker, trajando terno preto, gravata, óculos e segurando uma máquina fotográfica, apoiada em um tripé metalizado, aproxima-se de um casal de dançarinos que se abraça (ver figura 168). Strecker, enquadrado em primeiro plano – *medium shot* – e de costas para a câmera, interrompe o abraço do casal, tocando no ombro da mulher. Ao se separarem e se voltarem para a câmera – fotográfica/cinematográfica [?] – é possível reconhecer os dançarinos do *Tanztheater Wuppertal*, Rainer Behr e Nayoung Kim. O traje de Behr é idêntico ao que o 'fotógrafo' usa, enquanto o traje feminino consiste de um vestido preto, sóbrio, com mangas curtas e adornadas por tecido também preto e brilhante. Behr, com a mão direita apoiada nas costas de Kim e a mão esquerda em seu ventre, dirige o olhar diretamente para a câmera fotográfica – adereço cênico – posicionada ao centro do quadro fílmico. Kim, entretanto, em um primeiro momento, em silêncio, não se dirige à câmera, mas mantém seu olhar recatado, com a cabeça baixa, em diagonal à direita do enquadramento (ver figura 169).

A seguir, a câmera se aproxima dos intérpretes e este movimento de aproximação coincide com o olhar de Kim que, desviando-se do chão, ainda se mantém de perfil, ao centro do quadro, mas agora olha diretamente para a câmera fotográfica operada por Strecker, que representa um fotógrafo nesta ação performática.

Figura 168 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

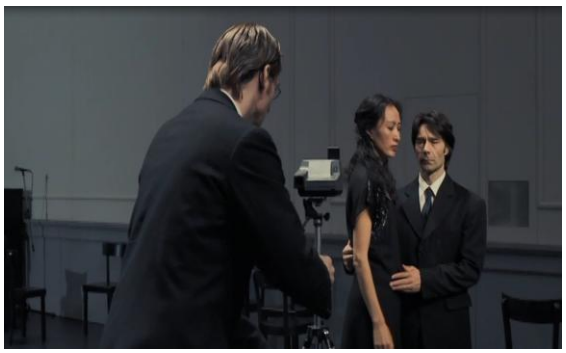

Figura 169 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Behr deixa seu braço esquerdo colocado ao lado de seu corpo enquanto o braço direito oculta-se por detrás de Kim (ver figura 170). Nesta angulação de câmera, é possível se notar dois pedestais com microfones em suas extremidades, postados ao fundo do quadro, enquanto Strecker

flexiona seu tronco sobre o tripé. Ao acionar o dispositivo – câmera fotográfica – a cena é 'congelada', isto é, a partir de um efeito cinematográfico, a tela presentifica-se em uma coloração azul clara, a lembrar a luminosidade de um '*flash'* fotográfico, projetando sobre a parede da locação, nesse momento, as sombras do casal que posa para a foto.

A figura metafórica do 'fotógrafo', em primeiro plano e de costas para o sujeito-da-câmera, não é afetada pela coloração – camada de super-exposição de cor azulada. Sua imagem se destaca na cena, como uma espécie de *voyeur* ou observador distanciado dessa cena fotografada/congelada/cristalizada no espaço e no tempo da (re)apresentação (ver figura 171). A ação é acompanhada de um som diegético – um zunido insistente, como o acionamento de um dispositivo fotográfico – que simula o 'disparar automático de um '*flash*'.

Figura 170 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 171 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A seguir, o procedimento cinematográfico reconhecido como falso *raccord* ou *jump-cut* é acionado transferindo a dançarina para uma outra locação encenada, aparentemente sem conexão com o segmento fílmico do hipotexto *Kontakthof*. Nesse novo contexto, Kim, focalizada em plano médio, à direita do enquadramento da tela, com os cabelos soltos, nariz e boca manchados de vermelho e trajando um vestido sem mangas, cor-de-rosa, encontra-se com a cabeça apoiada no ombro esquerdo do dançarino Daphnis Kokkinos (ver figura 172).

Figura 172 – Voz Dançante/Ícone Cinético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 173 – Voz Dançante/Ícone Cinético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A câmera, aproximando-se ainda mais dos intérpretes, mostra Kokkinos na lateral esquerda do quadro fílmico, com o olhar baixo, olhos fechados, camisa azul clara aberta e com os punhos dobrados, e um desenho/mancha avermelhada em seu ventre, acima do umbigo. Sua boca também está manchada de vermelho. Na mão direita da dançarina, percebe-se um tubo de batom vermelho.

Neste momento tem início um depoimento em voz-*off* feminina enquanto a dançarina desenha, com o batom vermelho, uma forma ovalada no braço de Kokkinos e a seguir se inclina sobre o braço dele, apoiando, sobre a mancha ovalada, a sua face esquerda (ver figura 173). Este gesto/ação performática ocorre em sincronia com o texto verbalizado em *off*: "*Pina sempre queria extrair o melhor de todos os bailarinos*." (*PINA*, 2011).

Figura 174 – Depoimento em Voz-*Off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 175 – Voz Dançante/Ícone Cinético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Acionando um novo procedimento de *jump-cut*, o cineasta traz à tela, em *close-up*, a figura de Kim (ver figura 174) que em momento algum dirige-se ao sujeito-da-câmera, não estabelecendo a intenção de manter contato visual com o leitor/espectador. Com os cabelos soltos e trajando uma blusa preta com mangas compridas e decote em V, a dançarina dá continuidade ao seu depoimento em voz-*off*: "uma vez ela me disse: 'você é a mais frágil. Essa é também a sua força" (*PINA*, 2011). Ao som dessa última palavra do depoimento de Kim, o procedimento de *jump-cut* é novamente acionado e o que se observa, a seguir, ainda em extremo silêncio, é a dançarina, enquadrada em plano aberto, em uma nova locação-encenada. Trata-se de uma ambientação teatral, tendo ao fundo um painel e um véu diáfano, com pinturas/manchas escuras, abstratas nas colorações azul escuro e tons esverdeados. Kim encontra-se levemente à direita do quadro fílmico, enquadrada em plano médio, em pé, com os cabelos soltos e trajando um vestido longo, sem mangas e cor de rosa; mantém a cabeça baixa e os braços alongados ao lado do corpo (ver figura 175). Então, de repente, sua respiração se intensifica – som diegético intra-campo – e no momento seguinte, seu braços são levantados e flexionados: o direito, na altura de seu pescoço e o esquerdo, na altura de seu ventre.

Sua cabeça é levemente flexionada em direção ao ombro esquerdo. Durante esta ação, ouve-se uma canção que passa a dar suporte e interagir – de forma complementar e também diegética – com os movimentos sincronizados da dançarina (ver figura 176).

Desvirando-se para a sua esquerda, Kim flexiona seu tronco para trás, deixando, neste movimento com grande amplitude, seus braços soltos e as palmas das mãos voltadas para a sua frente. A sua cabeça pende levemente para trás (ver figura 177).

Efetuando muitos giros e mudanças de direções, Kim se desloca, provocando transições espaciais povoadas de formas plásticas, com ênfase para os movimentos de tronco e braços. Os pequenos e abruptos gestos são conduzidos, fluídos, lentos e suaves.

Figura 176 – Voz Dançante/Ícone Cinético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 177 – Voz Dançante/Ícone Cinético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

O foco do olhar nunca é direcionado ao sujeito-da-câmera, mas procura pontos fixos no chão ou no alto (ver figuras 178 e 179). Nessa tomada, não são percebidos movimentos e mudanças intensas da câmera. A cena parece transcorrer a partir de câmeras com posicionamento fixo, enquanto a performer executa seus movimentos no espaço-tempo de (re)apresentação.

Figura 178 – Voz Dançante/Ícone Cinético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 179 – Voz Dançante/Ícone Cinético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

O término da canção coincide sincronicamente com o cessar da movimentação. Observa-se, neste ato, o tronco de Kim curvado/flexionado à frente, com seus cabelos soltos a caírem, em cascata, sobre seus braços, colocados, também à frente de seu corpo e apoiados sobre suas pernas semi-flexionadas. Nesse momento, a angulação da câmera desloca-se levemente para a direita, em inclinação ligeiramente *plongée* e afasta-se da figura da dançarina (ver figura 180).

Após a inclinação do tronco de Kim e o término da canção, um novo *jump-cut* tem lugar e neste salto espaço-temporal, o quadro fílmico, a seguir, mostra o dançarino Strecker/o fotógrafo do hipotexto *Kontakthof*, de costas para o sujeito-da-câmera, olhando para um novo 'casal' abraçado e supostamente 'posando/encenando para o dispositivo fotográfico', focalizados em plano médio.

O casal é composto pelos dançarinos Julie Shanahan e Jorge Puerta Armenta. Ambos são enquadrados ao lado esquerdo do quadro fílmico, sob a luz intensa, azulada, como anteriormente descrito. Strecker sobrepõe-se à coloração azulada, não sendo afetado por ela, neste procedimento de efeito cinematográfico (ver figura 181).

Figura 180 – Voz Dançante/Ícone Cinético
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

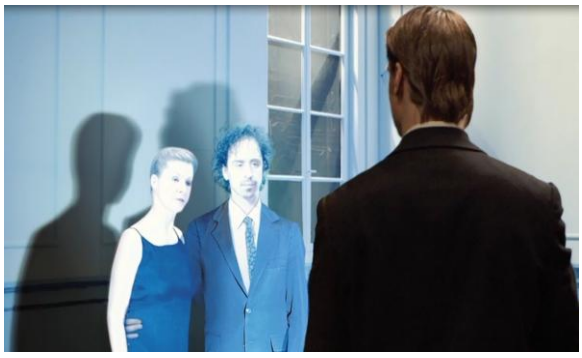

Figura 181 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

3.2.1.2 A referencialidade em seu aspecto existencial: o *medium* como mensagem

O texto documental poético e performático, analisado, é um concreto ou um existente por si próprio, logo, trata-se de um *sin-signo* – secundidade – cuja materialidade física torna-o também, um *medium*, um canal, dispositivo ou suporte, que pode ser descrito por sua existência formal – no caso dessa investigação, tomo como base de estudo, manipulação e análise, a estrutura em formato de dvd – com um determinado tempo de duração e que se propõe a uma função existencial: veicular uma obra cinematográfica, de cunho artístico; uma mensagem múltipla, aberta, e, trazendo nesta mesma estrutura indicial, possíveis significados, enquanto meio e enquanto a própria mensagem.

O aspecto existencial do dvd – do texto documental – é o que dá corpo ou suporte para os *quali-signos*, anteriormente descritos a partir da análise do excerto específico. Em sua especificidade enquanto *medium*, o documentário *Pina* é uma realidade física, materializado em uma plataforma midiática para circulação e reprodução em série, disponível em formato dvd, com uma composição cuja duração é de cento e seis (106) minutos.

A matriz ou signagem sonora diegética, tematizada no recorte fílmico analisado, é constituída de ruídos, som de respiração, voz-*off*, e em grande parte, da canção tradicional sefardita, *La Prima Vez.*[96] A letra da canção é assim composta: *La prima vez ke te vidi / De tuz ojos me ´namori' / D´akel momente te ami / Fina la tomba te amaré / Aserkate mi kerida / Salvadora de mi vida / Descubrite i avlame / Sekretos de la tu vida.*[97]

Trata-se de um filme documentário, em cores, gravado e editado em 2011 e utilizando-se esteticamente, da tecnologia em 3D. Como texto não verbal, obra de arte multimidiática, híbrida e paratática, destina-se a uma faixa de leitores/espectadores que apreciam cinema de arte, em seus aspectos visuais e sonoros, poéticos e performáticos, ou seja, a tendência é atrair um receptor interessado em fenômenos midiáticos artísticos e contemporâneos.

3.2.1.3 A referencialidade em seu aspecto genérico: informação paratática

O documentário *Pina*, enquanto fenômeno existente, encontra-se inserido em uma determinada categoria, ou classe.

Santaella, em *Semiótica Aplicada* (2002), afirma que, "enquanto os existentes são singulares, as classes são gerais. O existente se conforma aos princípios gerais que dão fundamento às classes. Esses princípios gerais são leis que recebem o nome técnico de *legi-signos*" (SANTAELLA, 2002, p. 121). Os legi-signos são os signos usados segundo normas convencionais, coletivas.

Em *Pina*, o critério de lei do *legi*-signo – terceiridade – estará determinando a forma ou o modo em que este texto não verbal pode ser classificado: imagem dinâmica ou imagem cinematográfica que, para existir como tal, obedece a certas regras de formatação: trata-se de uma

[96] *La Prima Vez* [03:09'] é uma canção tradicional sefardita. Compositor: desconhecido. Performada/vocalizada por Owain Phyfe. Trata-se da música número 6 do cd/*original soundtrack* do filme *Pina*. A língua sefardita [judeu-espanhol] foi extinta na Península Ibérica, mas é ainda falada em comunidades sefarditas em Israel, nos Bálcãs, Oriente Médio e região norte do Marrocos. Trata-se de uma mistura de palavras hebraicas com a língua da região onde estas pessoas habitavam, que podia ser o castelhano, o português, o árabe ou até mesmo o catalão.
Para mais informações consultar:<http://www.youtube.com/watch?v=B2Sex5snpM0>. Acesso em 11/03/2014.

[97] Tradução livre da autora: A primeira vez em que eu te vi / De teus olhos me enamorei / Eu te amei desde esse momento / E até a sepultura, eu vou te amar / Venha para perto de mim minha querida / Você me salvou / Descubra-te e dize-me [Abre-te e diga-me] / Os segredos de sua vida.

narrativa documentária, de natureza artística, cuja organização paratática concede-lhe certos privilégios estéticos como a não hierarquização de signagens ou códigos, mas que lhe impõe certos princípios que delineiam este fazer artístico e comunicacional. Por tematizar a dança, ou antes, a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma, este texto documental deverá obrigatoriamente vir acompanhado de imagens de dança, corpos em movimento no tempo e no espaço bi(tri)dimensional da tela. Entretanto, a mensagem veiculada poderá ser de caráter muito mais informativo do que comunicativo. Lembrando que as imagens proporcionadas pelos ícones cinéticos dançantes, não necessitam 'provar nada', como anteriormente já mencionei.

As relações de complementaridade ou antítese com a trilha sonora que acompanha o texto documental e, em específico, o segmento fílmico que está sendo analisado, podem ou não, estar relacionados. Como forma de lei, portanto, resta a veiculação de informação e intenção artística: a apresentação dos depoimentos dançantes, dos depoimentos em voz-*off*, no tempo e no espaço de (re)apresentação.

3.2.2 A Significação do Hipotexto *Kontakthof* de(em) *Pina*

Esse segundo momento de análise semiótica destina-se a verificar de que modo e com que meios o signo pode significar seus objetos ou referentes. A segunda tricotomia – ancorada na categoria da secundidade – descreve os signos a partir de associações e relações entre o representamem e o objeto. Essa tricotomia é particularmente relevante para o processo de análise e compreensão dos modos como a voz do corpo dançante se inter(trans)textualiza – a partir dessas relações inferenciais e sígnicas – em, e para além, de si mesma.

3.2.2.1 A significação em seu aspecto qualitativo: (per)formando o ícone cinético

Se o signo em si mesmo é um *quali-signo*, na sua relação com o objeto, ele será um *ícone*. Por seu caráter inextricavelmente amalgamado com a analogia, o ícone tem um alto poder de sugestão, ou como afirma Pignatari (1979, p. 29), "o ícone é um signo do possível."

Embora o domínio do indicial seja um dos fatores de predominância do *medium* cinematográfico documental, por se enquadrar no paradigma fotográfico,[98] não significa que o aspecto icônico não esteja presente. Uma das relações icônicas possíveis entre o movimento e o som diegético/canção, no excerto analisado, pode ser estabelecida por meio do fator de complementaridade.

[98] Cabe lembrar que, apesar da classificação adotada nesta tese, inserir o *medium* cinematográfico documental no paradigma fotogáfico, os efeitos de pós-produção e os efeitos tecnoestéticos em 3D, tornam possível incluir, esse documentário, por breves momentos, no paradigma pós-fotográfico.

Por se tratar de ícone cinético, o movimento não precisa ‘traduzir’ a palavra falada da canção e nem aportar significados da fala verbalizada – voz-*off* – da intérprete/performer. A alusão, entretanto, faz-se por meio de associações poéticas e performáticas.

Uma das abertas e possíveis signific(ações) podem estar alocadas na relação do título da música – *La Prima Vez/A Primeira Vez* – que pressupõe uma forte analogia com a categoria da primeiridade peirceana/zona de (re)conhecimento do ícone.

A letra da canção e(m) sua forma melódica e poética dá conta de instantes breves e fugidios da primeiridade: o primeiro olhar, a primeira vez, o instante/*feeling* irrepetível do conhecimento experimental do fenômeno.

Os gestos da dançarina Nayoung Kim, em sua performance ou antes, em sua voz ou depoimento corporalizado/dançante, dão-se a conhecer por conta do ícone – forma e sentimento/*feeling* – em movimento. Nessa concepção e leitura, corpo e som, gesto e sonoridade, tematizam a potência da força e da fragilidade – aspectos contrastantes tematizados por Kim, em sua fala verbalizada em voz-*off*.

Os movimentos de Kim são frágeis, pequenos, pouco amplos, recurvados/flexionados ou extensivos/alongados e percorrem pequenas trajetórias no espaço. Não apresentam o vigor da (re)ação. Em sua fragilidade, entretanto, apontam para a potência do sensível. Não são gestos (re)conhecidos, simbólicos, calcados no cotidiano, nem gestos funcionais.

Ao levar a termo as palavras da própria Pina Bausch, que via na ‘sua fragilidade, a sua maior força/potência’, Nayoung Kim – enquanto atriz social do documentário poético e performático – atualiza, por meio de ícones cinéticos, sua interpret(ação) do legado bauschiano e suas memórias experienciadas como fenômenos não apenas mentais, mas corporais. É a memória das palavras de Bausch ecoando na mente-corpo de Kim, que reverbera em seu depoimento dançante. A voz de seu corpo dançante nesse momento torna-se inter(trans)texto de si mesma, pois ao dançar, Kim fisicaliza o próprio pensamento de seu corpo, de sua memória vivida, da história (trans)crita do(no) *Tanztheater* Wuppertal.

Lembro que, enquanto ícone cinético, o gesto e o movimento dançante não necessitam carregar o peso da tradução intersemiótica. O corpo em dança não exerce qualquer função de traduzir em movimentos o conteúdo da canção e nem ao menos o conteúdo do depoimento verbalizado de Kim. Na instância da significação, posso afirmar que o trânsito e as conexões entre estas três instâncias encontram-se amalgamadas, porém sem a existência de uma dominância do verbal sobre o corporal.

Uma outra leitura possibilitada por meio da relação entre a signagem sonora/canção/letra e a visualidade do gesto em si somada à pintura/mancha vermelha na face de Kim pode ser estabelecida, ao se inferir um possível ‘rubor’ estampado a partir da marca de batom que a dançarina imprime, primeiramente no braço de Kokinnos, e, mais tarde, extraindo esta marca do braço de seu parceiro e imprimindo-a em si mesma.

As palavras proferidas em *off*, não deixam de ressoar: ‘extrair o melhor de cada bailarino’, mas o discurso sonoro também pode conjugar intencionalidade ao processo de leitura da situação/ação dançante. O rubor do primeiro encontro amoroso; os efeitos da primeiridade, sensações irrepetíveis – aludidas no texto sonoro – podem estar impressos na marca facial, o rubor vermelho e icônico e nos pequenos gestos de entrega à experiência – queda do tronco para frente e para trás – expostos na descrição do breve excerto.

As relações entre as tomadas do movimento com as câmeras – câmera fotográfica que (i)mobiliza a ação, para que no momento seguinte o corpo irrompa em movimento dançante –as pausas, os contrastes de continuidade – *jump-cut* – do movimento dança e do movimento câmera no espaço-tempo de (re)apresentação e também as relações icônicas entre a estrutura sonora diegética/trilha e a voz do corpo dançante no segmento fílmico analisado, propõem abertas leituras dos prováveis significados ancorados no texto documental, a partir dos ícones cinéticos.

3.2.2.2 A significação em seu aspecto indicial: o corpo dançante como factualidade

O texto documental *Pina* pode ser considerado como parte da realidade – a outra parte é formada pela ficção – que retrata, pois, o modo como o faz, com suas opções poéticas e performáticas, seleções de tomadas, direcionamento do olhar do sujeito-da-câmera, enquadramentos, recortes, justaposições, montagem de evidência em detrimento à continuidade, acaba por fundar uma outra signagem que não é mais apenas dança e nem tampouco filme. Trata-se de um documentário poético e performático que, sob o estilo de homenagem, tematiza a dança.

A ligação existente entre signo e objeto é direta, visto tratar-se de dois existentes (dança e cinema documentário) factuais no tempo e no espaço e conectados por uma ligação, que é a captação da imagem de corpos em movimento dançante em tempo real e sua posterior edição cinematográfica com efeitos de pós-produção, tecnologizada em efeitos tridimensionalizados, em que o índice torna-se explícito pela tentativa de apresentar, exibir na tela bi(tri)dimensional, as três dimensões inerentes à signagem da dança: uma signagem cinestésica e háptica.

Os segmentos ou hipotextos presentificados no hipertexto *Pina* são apresentados em fragmentos metonimicamente recortados – como no excerto analisado nesse capítulo – pois o

sujeito-da-câmera não se propõe a registrá-los por inteiro, exercendo antes, uma apropriação da dança e sua signagem, por meio da intervenção de uma interface tecnológica com todo o seu aparato estrutural interno, mediador, uma ressignagem. O texto documental, enquanto signo (indicial) reelabora o signo dança (icônico) e nesta malha semiósica, ambos se retecem à procura de uma nova identidade ou estatuto de obra de arte proporcionando, nesta trama, uma possível leitura para sua intrincada signatura ou escritura.

É possível perceber dois níveis de indexicalidade no excerto em questão:

1) a indexicalidade interna ao segmento – as diferentes locações encenadas dão conta/indicam a existência, em primeiro momento, do hipotexto *Kontakthof*, reconhecidamente por seu cenário e adereços cênicos, e, de onde a depoente, Nayoung Kim é 'deslocada' para outras instâncias/ambientes. Também se faz presente a locação/painel cinzento onde a performer é focalizada em *close-up*, ao falar em voz-*off*. Finalmente, destaca-se a locação/palco em que performa e articula, em movimentos, seu pensamento/depoimento;

2) a indexicalidade externa ao segmento – os traços de movimentos e os gestos que atestam a contradição da força/potência e da fragilidade, além do tubo de batom, desenhos vermelhos, rubor, possível sedução.

Ocorrem diferentes caraterizações da fragilidade e de estados de espírito, à interpretação e à uma narratividade conduzida pela letra, pelo sentido da música e pelo sentido das imagens potentes/icônicas conjugadas. Estes elementos, a partir de uma análise contextual, indicam fortemente a estilização estética presente em outras ocasiões, tanto nas peças de dança-teatro, quanto nas músicas recortadas de diversos países e estilos, utilizadas por Pina Bausch. Por meio de dados paratextuais, lembro que canções sefarditas já foram utilizadas por Bausch em outras ocasiões, assim como o gestual e o figurino – longos vestidos de gala, coloridos – e assim sendo, a marca registrada do *Tanztheater Wuppertal* torna-se também presente – metonímica e metaforicamente – neste excerto fílmico.

O recurso do adereço cênico – a máquina fotográfica 'paralisante do espaço tempo de (re)apresentação – é o mesmo recurso cênico utilizado por Bausch, em sua peça *Kontakthof*. O personagem do 'fotógrafo' – no caso analisado, (re)apresentado por Michael Strecker – e sua máquina fotográfica, existem como referentes explícitos na dança-teatro de Wuppertal. Esta intertextualidade – por efeitos de alusão – entretanto, parece ser levada a termo, por Wenders, em seu hipertexto, para impregnar a tomada, com o aspecto onírico da imagem memorial do depoimento de Kim.

Concluo que os dançarinos – não apenas Kim, mas todos os dançarinos ou atores sociais do documentário – poderiam, assim, entrar e sair de seus depoimentos dançantes e de suas (re)apresentações, quando o 'dispositivo fotográfico estabilizante' fosse acionado. Este instante do depoimento corporalizado dançante, como uma espécie de metáfora imagética/sonora/háptica, é apenas uma parte do procedimento – poético e performático – que o corte temporal, proporcionado essencialmente pelo procedimento cinematográfico de *jump-cut*, instaura na (des)narrativa documental.

3.2.2.3 A significação em seu aspecto simbólico: os valores sensíveis e estéticos

Se, em si mesmo, o signo é um *legi-signo*, na relação com o objeto ele será um *símbolo*, que "é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como representando um dado objeto" (SANTAELLA, 2002, p. 128).

Na análise do texto documental, o aspecto simbólico está explícito no discurso visual/imagético, amalgamado ao sonoro e ao háptico, ou seja, na imagem dinâmica do corpo que dança. É por meio da voz do corpo dançante que *Pina* cumpre seu papel de meio prioritariamente informativo; metalinguagem; mensagem poética.

Como estatuto de obra de arte, Wenders parece fixar os valores sensíveis e estéticos embutidos no texto documental, sob a forma de uma homenagem ao legado bauschiano.

3.2.3 A Interpretação do Hipotexto *Kontakthof* de(em) *Pina*

Segundo Nöth (2003, p. 71), o terceiro correlato do signo, que Peirce denominou interpretante, é a significação do signo. "Algumas vezes Peirce também fala de *significance* (CP, 8.179), significado, ou interpretação (CP, 8.184) do signo."

Sendo algo criado na mente do intérprete, o interpretante tem três níveis ou estágios básicos de realização e que serão levados em consideração na análise proposta para esse segmento fílmico.

3.2.3.1 O interpretante imediato: potencial interpretativo do corpo (co)movente

O interpretante imediato ou o potencial interpretativo da voz do corpo dançante é a interpretação interna ao signo ou o potencial interpretativo do signo, ainda não efetivado. Segundo Santaella (2002, p.129), "a determinação do público-alvo, é na realidade, uma expressão do interpretante imediato. O nível de repertório explícito [...] já pressupõe sua aplicação para um tipo de público e não outro."

O interpretante imediato é o primeiro nível do interpretante: os efeitos que os sistemas sígnicos envolvidos na estruturação do *medium* híbrido estão aptos a produzir quando encontram um intérprete ou um leitor/espectador.

Em *Pina*, há uma predominância do sensório e do ficcional – poético e performático – sobre o mero registro da realidade documental ou simbólica.

No segmento fílmico analisado, ocorrem grandes contrastes entre as as cores do figurino – peças pretas em *Kontakthof* e cor de rosa no depoimento de Kim – entre as formas abstratas do painel/cenário e os códigos pictóricos envolvidos na cena. Os movimentos sequenciais da performer, em sua solidão, materializada por ações corporais plásticas e contrastantes, simétricas e assimétricas, se contrapõem aos contatos e afastamentos entre as personagens que performam no segmento/quadros da cena. Outro antagonismo presente é o sutil e quase inexistente movimento da câmera, nas cenas dançantes de Kim, em oposição aos procedimentos de *jump-cuts*, entre um quadro/plano e outro, reforçando o estranhamento na(da) narrativa. Essa ambientação cinematográfica cria a ideia de uma mudança constante de quadros/situações no espaço-tempo (des)contínuo, que se sucedem na tela e que envolvem o leitor/espectador em uma espécie de (des)narrativa.

O segmento fílmico pode transmitir, em um primeiro nível interpretante, a ideia de uma mulher lutando entre forças antagônicas – fragilidade e força/potência/*qualis/feeling* – qualidades que lhe são atribuídas por depoimentos verbalizados pela própria Pina Bausch. Kim carrega/corporifica o antagonismo/tensão que gera o movimento motor entre as duas instâncias atribuídas à sua personalidade.

Enquanto ser consciente, de sua posição, como atriz social e depoente do documentário poético e performático, resiste ao apelo formal de contar fatos – verbalmente – de sua história vivida ao lado de Bausch, para se apropriar, de modo performático, de seus registros memoriais e afetivos e corporalizar/fisicalizar seu trajeto histórico, estético e artístico, direcionando, ao leitor/espectador, a voz – forma e sentimento/*feeling* – de seu depoimento (co)movente.

3.2.3.2 O interpretante dinâmico: os efeitos do signo no leitor/espectador/intérprete

O interpretante dinâmico explicita o efeito que um signo produz no intérprete. Ao atingir o leitor/espectador, o hipertexto documental poderá provocar três tipos de efeitos, isolados ou conjugados:

1) o interpretante emocional – no caso do segmento fílmico analisado produzir no leitor/espectador apenas qualidades de sentimento, puro encantamento com as imagens e formas

dinâmicas e também com os sons veiculados à voz do corpo em movimento dançante – (*La Prima Vez* → primeiridade → *ícones cinéticos*);

2) o interpretante energético – no caso do excerto produzir no leitor/espectador uma certa curiosidade, no sentido de se aventurar a descobrir por que as imagens dinâmicas apresentam determinadas características; o que leva os dançarinos a performarem e se trajarem de determinada maneira em uma cena; o que leva o olhar do sujeito-da-câmera a mostrar o movimento/depoimento dançante de Kim, em um bloco recortado do hipotexto *Kontakthof* e reinserido numa locação-encenada em destaque; o porquê da seleção da canção sefardita em complementaridade ao depoimento dançante, entre outras questões. O interpretante energético pode levar a uma ação do intelecto na busca pela informação contida no excerto do hipertexto *Pina* – (secundidade → *índice*);

3) o interpretante lógico – no caso do simples excerto analisado levar o espectador, por um procedimento analítico de amostragem, a uma conclusão, após passar pelos dois estágios anteriores, de que, no mínimo, existe um contexto – transtextualidade – por detrás do texto documental como um todo, que fundamenta a existência concreta daquelas características apresentadas no excerto analisado e que, na dependência do repertório do intérprete/leitor/espectador, poder-se-á chegar à uma possível, porém aberta, leitura/razão para que o texto documental assim se desenvolva, então, apresentar-se-á o nível do interpretante lógico – (terceiridade → *símbolo*).

Assim sendo, percebo nesse excerto, como provável leitura aberta, a presença constante da função metalinguística desse sistema sígnico: o uso estrito de movimentos contrastantes, metafóricos e sugestivos.

Nesse nível do interpretante lógico, *Pina* parece ter sido concebido para ser visto por quem (re)conhece as intenções de homenagem implícitas no documentário poético e performático. Os ensaios/depoimentos corporalizados e dançantes parecem estar contaminados com a instância proposta pelo sujeito-da-câmera.

Os hipotextos do repertório das peças bauschianas povoam as imagens dinâmicas que se sucedem no hipertexto, dando suporte às inserções dos variados tons nos depoimentos dos atores sociais do *Tanztheater* Wuppertal.

A utilização da estilização de diversas locações encenadas – não apenas no excerto específico, mas também nas demais cenas analisadas nessa tese – da inserção de gestos e símbolos de difícil acesso cultural e seu possível hermetismo e sugestão às vezes abstrata, como ferramenta de criação – para o leitor/espectador que não possua o repertório equalizado com o pensar-fazer do

tanztheater bauschiano, põe em xeque as noções de narrativa, verossimilhança, diegese e continuidade.

Por se tratar de imagens superpostas, justapostas, recortadas, montadas e flexionadas pelos recursos tecnoestéticos digitais em 3D, os efeitos têm uma forte impressão icônica no resultado final e as imagens resultantes fazem parte do imaginário do leitor/espectador, familiarizado, na contemporaneidade, às visões de filmes estruturados a partir dessa dinâmica tecnologizada.

A signagem do videoclipe também pode estar associada nessa perspectiva de reconhecimento dos movimentos e deslocamentos ali inseridos. O referencial sonoro – trilha sonora diegética – sustenta e dá base para a signagem imagética/visual e háptica/cinestésica imagéticas e vice-versa.

De forma sutil e imprevisível, a lógica (a)temporalizada apresentada no excerto e em todo o hipertexto é outra: as imagens dinâmicas (re)apresentam um mundo não apenas corporal e rítmico, mas mental e lírico ou antes, onírico: *Pina* torna-se, nesta celebração, puro pensamento. E se diante da afirmação peirceana de que "todo o pensamento é um signo" (CP 1.538), e, admitindo o meu *corpus* como uma forma de pensamento – pensamento dinâmico – o interpretante lógico pode concluir que as relações lógicas expostas neste sistema sígnico são consequência de uma rede tradutória e aberta de signos-pensamento, conforme a cadeia semiótica vai sendo (re)elaborada, mas nunca efetivamente finalizada.

3.2.3.3 O interpretante final: o corpo dançante como sistema aberto de significação

Em uma relação com o interpretante final, o hipertexto *Pina* denotaria a 'verdade', decorrente de sua análise e leitura semiótica.

Segundo Santaella (2002, p. 134), o interpretante final "se refere ao resultado interpretativo ao qual todo o intérprete está destinado a chegar se a investigação sobre o signo for levada suficientemente longe." Contudo, levando-se em consideração os níveis de interpretante imediato e dinâmico, esta 'verdade' não é absoluta, pois estará sempre em mutação, evolução contínua, por se tratar de semiose. Isto faz da voz do corpo em movimento dançante e do documentário poético e performático, em particular, um sistema aberto de significação, pois a partir da experiência, repertório e grau de análise do intérprete/leitor/espectador, novos sentidos ou mensagens poderão ser gerados.

O interpretante final é o interpretante em devir: todo o estranhamento, compreensão, admiração ou rejeição que este sistema sígnico ainda poderá despertar no futuro. O que será deste hipertexto no confronto com outros interpretantes dinâmicos, outros contextos – transtextos – históricos, outras culturas? Como o estarão valorizando, criticando, (re)traduzindo? Que tipo de

mensagem poderá ser atribuído a este sistema sígnico? Por estes motivos, o interpretante final é sempre um interpretante em aberto.

Como afirma Santaella (op. cit., p. 97), "por estarem no mundo, por fazerem parte dos desígnios da vida, os efeitos que os signos poderão porventura produzir no seu devir são tão enigmáticos quanto o próprio desenrolar da vida."

Pina, portanto, é o signo – corporalizado e dançante – do devir.

Seria ainda possível, nesse momento de reflexão e a partir destes argumentos, afirmar que a textualidade cinematográfica, pela ação do computador e dos recursos de pós-produção digital tridimensionalizada transcende a esfera do meio, tornando-se uma espécie de metameio, cujo paradigma híbrido (paradigma fotográfico/referente/indicial + paradigma pós-fotográfico/abstrato/icônico), incorpora (assimila/reconfigura) todos os demais meios ou signagens?

Concluo que o hipertexto documental, devido ao fato de ser compreendido enquanto aglomerado (incorporação multimidiática) de signagens (visuais/imagéticas, sonoras, verbais/vozes em *off*, hápticas/cinésicas), não possui uma leitura e interpretação explícita, redundante e livre de ruídos: ao contrário, o leitor/espectador/público-alvo é convidado a participar de instâncias perceptivas abertas e polissêmicas.

A leitura precisa ser produzida e está implicada em sua própria estrutura repertorial – por se tratar de tecnoestética, a forma agrega diretamente ao conteúdo – significante, no próprio modo de produzir-se *no* e *entre* os fragmentos sígnicos que compõem o documentário poético e performático *Pina*.

3.3 PEIRCE E DELEUZE CONVERSAM SOBRE CINEMA E DANÇA EM *PINA*

Nesse subcapítulo, investigo e proponho uma reflexão acerca de um provável diálogo entre os filósofos Peirce e Deleuze, tendo a dança como assunto dessa conversa, ou antes, a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma, quando mediada pela tela do cinema, por meio de um texto documental, poético e performático.

Tenho como intento elucidar os modos como Deleuze se apropria dos signos de Peirce e os atualiza na construção de sua ontologia e partilha da imagem cinematográfica ao pensar e propor um cinema da diferença.

Ao distinguir situações sensório-motoras – características da imagem-movimento – de situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras, o filósofo francês transcende a própria classificação semiótica peirceana, criando uma nova categoria de signos oriundos de sua formulação da imagem-tempo.

No percurso desta reflexão, a signagem da dança provoca uma espécie de (des)tensionamento entre os conceitos de signo, imagem e (re)apresentação para Peirce e Deleuze, encontrando pontos e zonas de contato entre ambos.

Pretendo abordar não apenas as rupturas, mas as próprias dobraduras das imagens dançantes enquanto potências oníricas ou onirossígnicas que (per)duram e deslizam por entre situações óticas e sonoras puras no documentário contemporâneo, objeto empírico da investigação.

Tomo como exemplificação, para essa análise, duas cenas específicas de *Pina*: um excerto da abertura do hipotexto *Kontakthof* e um excerto da cena final do hipotexto *Café Müller* – como ilustração da lógica da imagem-tempo deleuzeana ou seja, o argumento de que as imagens dos corpos dançantes na tela wenderiana não são meras cópias referentes das 'coisas', mas as próprias 'coisas', que se entretecem no espaço-tempo, fazendo conversar/dançar, na mesma malha sígnica, de ordem reversível e especular, a imagem atual e a virtual.

Na fluência arbitrária dessas imagens atuais e virtuais, por meio de *glissements* [99] conceituais, surge, na transparência dos 'lençóis do tempo', a mais pura imagem do tempo: a imagem-cristal.

Deleuze situa a imagem-cristal como a potência expressiva da imagem-tempo do cinema moderno. O tempo é, em si, (re)dobrado e desliza entre os lençóis temporais. Esse tipo de imagem explora e subverte o próprio tempo, visa torná-lo visível, e, nesta exploração, o que surge em primeiro foco é o caráter duplicado/especular do presente, que segundo o filósofo Henri Bergson em sua obra *Matéria e Memória*, escrita em 1896 e Deleuze em *Cinema 2*: *a Imagem-Tempo* (1ª ed. 1985/2007), é sempre passado, ao mesmo tempo em que é presente, sendo a memória – o menemosigno – que atua no presente. É a imagem-cristal que potencializa a existência metafórica e efetiva de uma imagem atual e uma imagem virtual em simbiose coalescente.

Deleuze, em sua partilha ontológica das imagens, explicita que na passagem/ruptura do esquema sensório-motor da imagem-movimento para a implicação em situações óticas e sonoras puras, ocorre a necessidade de transcender e atualizar a semiótica peirceana – restrita e finita, segundo o filósofo francês, em sua terceiridade – o que o leva a criar uma nova categoria sígnica, ancorada em termos como *opsignos, sonsignos, mnemosignos, tactissignos, hialosignos, lektossignos, cronossignos* e *noossignos*.

Nesse momento da reflexão, pergunto-me: a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma – forma e sentimento/*feeling* – estaria apta a propor a redenção e reversão da

[99] *Glissement* [trad.: deslizamento]. Espécie de intervalo/interstício entre uma e outra situação. Chave de acesso ao 'espaço qualquer, pleno de vazio' em potência reversível do tempo.

subordinação icônica à imagem-movimento (afecção), (co)relacionando o ícone cinético também à imagem-sonho, em sua potência qualitativa – peirceana – e em seu devir – deleuzeano – infinito?

É a partir desse panorama conceitual que os referidos excertos extraídos do hipertexto documental são cotejados; como objetos de análise reflexiva, ancorados nas proposições de Deleuze, referentes ao conceito de imagem-tempo – em seus desdobramentos óticos e sonoros puros – e referentes à estética da imagem-sonho e às noções de atual e virtual.

Em Peirce, proponho-me a resgatar a noção de imagem e (re)apresentação, além de sua concepção filosófica na proposição de uma semiótica triádica – que anteriormente explicitei – com a finalidade de alicerçar as bases semióticas dos excertos selecionados para a análise.

3.3.1 Gilles Deleuze e a Imagem-Tempo no Cinema: imagem ou (re)apresentação?

Deleuze, a partir do pensamento de intercessores, dentre os quais Bergson e, em parte, Peirce, tece considerações filosóficas e ontológicas acerca do cinema, como matéria de um novo tipo de pensamento rizomático. A partir da obra *Mil Platôs* – volume 1 (1995), que escreve em parceria com Félix Guattari, Deleuze 'dá voz' ao conceito de rizoma, ou seja, uma terminologia para designar um tipo de filosofia/pensamento que não se desenvolve evolutivamente seguindo uma linha arborescente (rígida, hierárquica, inflexível), mas seguindo uma lógica dos múltiplos singulares, enfatizando-se o fato de que um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. Para os autores, "a árvore é filiação, mas o rizoma é aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e...e...e...' Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

De forma rizomática, portanto, Deleuze não pretende e não propõe uma história do cinema em seus dois volumes de livros dedicados a esta linguagem. Ao contrário, apresenta uma espécie de ensaio sobre a classificação das imagens por meio dos signos.

Segundo Stam (2003), Deleuze supera a questão hegemônica da 'arte cinematográfica', balizando suas teorias a partir de duas disciplinas: a teoria do cinema e a filosofia. Deleuze "percebe o cinema como sendo, ele próprio, um instrumento filosófico, um gerador de conceitos e um produtor de textos que traduz o pensamento em termos audiovisuais, não por meio da linguagem, mas em blocos de movimento e duração" (STAM, 2003, p. 284). Esses conceitos deleuzeanos fazem com que Stam ainda saliente que Deleuze "não apenas teoriza o cinema de novas maneiras, mas também *cinematiza* a filosofia." (op. cit.).

Mas, o conceito de signo, seria o mesmo para Peirce e Deleuze? Esta concepção seria um ponto de contato ou atrito entre os filósofos?

Saliento que o filósofo francês insere sua imagem-tempo em um domínio do qual Peirce possivelmente estivera ciente, mas a partir do qual não se dedicara à elaboração de uma teoria dos signos específica. Esse raciocínio pode ser corroborado pelo pesquisador Hélio Rebello Cardoso Junior (2006), ao afirmar: "Deleuze dedica-se a definir uma semiótica para signos do tempo [...] uma série de signos, nenhum deles da alçada peirceana, mas contidos em suas possibilidades" (CARDOSO JR., 2006, p. 210).

E como ambos os filósofos pensam a imagem e a representação? Lembro que, para Peirce, a representação está ancorada nas três categorias fenomenológicas, e, especificamente, na terceiridade, que também pode ser denominada de mediação.

O pesquisador Ivo Assad Ibri (2004), ressalta que Peirce atentara para a falibilidade na(da) relação mediada de correspondência entre representação e realidade:

> Peirce reconhece a distinção entre existência e realidade, em que aquela é um modo especial desta, em verdade, a relação entre as duas é, genericamente, entre o particular e o geral, entre o discreto e o contínuo, entre o finito e o infinito ou, utilizando uma terminologia antiga, entre ato e potência (IBRI, 2004, p. 173).

Mas, seria a mediação, além da potência em devir, levada em consideração no conceito de signo em Deleuze?

Em uma leitura atenta de *Cinema 2: a imagem-tempo*, encontra-se uma pista na elucidação dessa questão: "signos são os traços de expressão que compõem as imagens, e não cessam de recriá-las, carregados ou carreados pela matéria em movimento" (DELEUZE, 2007, p. 47). Nessa concepção deleuzeana, os signos são elementos constitutivos, mas não representativos, da imagem.

Para Deleuze, segundo o filósofo Jacques Rancière (2013), uma imagem "não é o que vemos, nem uma cópia das coisas, formada por nossa mente." (RANCIÈRE, 2013, p. 115). Haveria aqui um leve atrito com a imagem considerada em Peirce?

> Deleuze inscreve sua reflexão no prolongamento da revolução filosófica representada, para ele, pelo pensamento de Bergson. Ora, qual era o princípio dessa revolução? É abolir a oposição entre o mundo físico do movimento e o mundo psicológico da imagem. As imagens não são as cópias das coisas. São as próprias coisas, o 'conjunto do que aparece', isto é, o conjunto do que é [...]. As imagens, portanto, são propriamente as coisas do mundo. Uma consequência deve, logicamente, decorrer disso: **o cinema não é o nome de uma arte. É o nome do mundo** [grifo meu]. (op. cit., p. 115).

Em *Cinema 2: a imagem-tempo*, portanto, encontra-se uma tese radical. Afirma Deleuze que não são nem o olhar, nem a imaginação, nem a arte que constituem as imagens. As imagens não precisariam ser constituídas. Uma imagem existe em si mesma, como potência, como qualidade. Uma imagem não é uma representação mental. Uma imagem é matéria-luz em movimento.

Por sua vez, na postulação semiótica peirceana, verifico que o conceito mais restrito de imagem como signo que representa algo por semelhança na aparência, corresponde ao primeiro tipo de signo icônico ou hipoícone – revisitado no subcapítulo anterior – aquele signo degenerado que Peirce chamou de imagem.

Inicialmente a imagem configura-se para quem a visualiza, como um signo icônico [qualidade/*qualis*, potencialidade, *feeling*, a imagem em si – ponto de contato com a imagem deleuzeana], embora possa ser indicial e simbólica conforme o tipo e o contexto no qual é apresentada.

Propondo a ampliação do nível reflexivo sobre a imagem, pergunto-me: quais seriam, ainda, as relações entre o conceito de *mímesis* e *diegesis* e o que estaria sendo 'conversado' entre Peirce e Deleuze sobre esses importantes aspectos ligados à imagem dinâmica cinematográfica e documental?

A noção de *mímesis* que comumente é associada à ordem da 'imitação', das aparências/semelhanças, das essências, das ações, tem sido objeto de estudo e análise de muitos teóricos, desde os filósofos da Grécia Antiga.

De acordo com Denise Azevedo Duarte Guimarães (2012), na concepção de vários pensadores em diferentes áreas do conhecimento "o imaginário liga-se ao conceito de representação, articulando sua causalidade figurativa e a sua face simbólica" (GUIMARÃES, 2012, p. 195). Enquanto para Platão, argumenta a autora, a verdade da arte reside em sua relação direta – *mímesis* – com o real/referente, para Aristóteles, ao contrário, a verdade de uma obra reside em sua verossimilhança que não é, necessariamente, o mundo real, palpável, ou uma verdade absoluta, sendo apenas semelhante, parecido com o verdadeiro/referente, ou seja: "é a verdade possível, que é construída dentro de uma imitação, por uma necessidade interna da representação" (op. cit., p. 195-196).

Na imagem cinematográfica, percebe-se que a imagem-movimento configura uma 'realidade' ancorada mais na essência e na *diegesis* ou verossimilhança, do que no virtual ou potencial. Já na imagem-tempo, configura-se uma espécie de transmutação da *mímesis*, onde 'imitar não é necessariamente copiar'.

A arte cinematográfica documentária, assim como a dança – o gesto icônico cinético – pode complementar a natureza sem, necessariamente, confundir-se com ela. Neste sentido, a *mímesis* aparece, ao menos, nesse objeto empírico de investigação, como transcendência para uma capacidade de gerar, de (re)criar a realidade absorvendo a essência das coisas, mas, ao mesmo tempo, revigorando-as, pela relação da ação interpretante do leitor/espectador com o objeto (re)apresentado.

Lucrécia Ferrara alude à essa questão em seu texto *Leitura sem palavras* (2001):

> Toda representação é uma imagem, um simulacro do mundo a partir de um sistema de signos, ou seja, em última ou em primeira instância, toda representação é gesto que codifica o universo, daí se infere que o objeto mais presente e, ao mesmo tempo, mais exigente de todo o processo de comunicação é o próprio universo, o próprio real [...]. Toda codificação é representação parcial do universo [...] É dessa parcialidade e dessa expectativa que brotam o interesse e a pertinência da ação interpretante do receptor: uma ação interpretante sobre um modo de representação de uma linguagem é, necessariamente, uma relação entre a face do objeto realmente representada, a expectativa não exaurida dessa representação e os demais e eventuais modos ou possibilidades de representação. O resultado dessa relação é o significado de uma linguagem [...] e vem embutido no próprio modo de representação (FERRARA, 2001, p. 7).

A partir desse enunciado, pode-se inferir que, se o significado de uma linguagem/signagem vem embutido no próprio modo de representação, o documentário poético e performático intenta (re)apresentar a realidade/real, ou seja: o corpo em movimento dançante/icônico cinético como realidade/referente/verdade é atravessado continuamente pela ficção da representação.

Baggio, em *Os Modos de representação do cinema documentário e o realismo peirceano* (2012), também atenta para o fato de que:

> A negação dos conceitos de realidade e verdade normalmente é justificada pelo fato de o cinema, documentário ou ficcional, ser uma representação e, como tal, não ser a realidade. Essa é uma afirmação básica e até primária, um princípio de alteridade. Entretanto, o cinema documentário nunca advogou ser a realidade, e sim **uma representação que produz asserções sobre a realidade** [grifo meu], e neste sentido, deve ter um compromisso ético com o objeto representado (BAGGIO, 2012, p. 27).

A partir da filosofia triádica peirceana, Deleuze (2007, p. 47) faz um questionamento crítico sobre a ontologia da imagem: “por que pensa Peirce que tudo acaba com a terceiridade, com a imagem-relação, e que não há nada além disso?”

Com a imagem-tempo, entretanto, Deleuze propõe uma superação da terceiridade peirceana, mas não da semiose, visto que esta última é infinita:

> O intervalo do movimento não era mais aquilo em relação a que a imagem-movimento se especificava em imagem-percepção, numa extremidade do intervalo, em imagem-ação na outra extremidade, e em imagem-afecção entre as duas, de modo a constituir um conjunto sensório-motor. Ao contrário, o vínculo sensório-motor fora rompido, e o intervalo de movimento fazia aparecer como tal outra imagem que não a imagem-movimento. O signo e a imagem invertiam, portanto, sua relação, pois o signo já não supunha a imagem-movimento como matéria que ele representava sob suas formas especificadas, mas se punha a apresentar a outra imagem da qual ele próprio ia especificar a matéria e constituir as formas, de signo em signo [...]. Ia surgir toda uma série de novos signos, constitutivos de uma matéria transparente, ou de uma imagem-tempo irredutível à imagem-movimento, mas não sem relação determinável com ela (op. cit., p. 47-48).

A partir desse pensamento, Deleuze já não consideraria mais a terceiridade de Peirce como um agente limitador do sistema das imagens e dos signos, pois a sua concepção de opsignos e sonsignos puros (re)lançava/atualizava uma nova hipótese: por meio da montagem – que no entendimento de Deleuze constitui o todo e nos dá uma imagem do tempo – teríamos acesso a imagens sonoras e óticas puras, isentas de qualquer referente fora delas mesmas.

O argumento a ser explicitado a seguir é o de que os corpos dançantes e (co)moventes – excertos de *Konthakthof* e *Café Müller* de(em) *Pina* – (re)estruturando-se a partir da imagem-tempo deleuzeana e em específico, por meio da imagem-sonho [subdivisão estrutural da imagem-tempo], também se atualizam e se transformam, nesse percurso sígnico, em pura imagem-cristal, em uma celebração de imagens óticas e sonoras puras, porém levemente impregnadas, em algumas instâncias, do afecto icônico da imagem-afecção. Wenders, por meio da montagem de evidência, em suas variantes cinematográficas tais como, *jump-cuts*, falsos-*raccords*, elipses, planos e contraplanos, fragmentação e (des)linearização da narrativa documentária, acaba por coroar de êxito os opsignos e os sonsignos da imagem-tempo deleuzeana.

Enquanto significado, um signo poderá conter várias concepções a depender do contexto, do repertório do leitor/espectador envolvido na leitura, na recepção/fruição e na construção de sentido por meio da relação entre os signos ou a somatória das experiências do presente e do passado.

A partir dessas reflexões, acredito que a imagem dinâmica cinematográfica é apreendida e fruída como uma (re)apresentação de algo e, portanto, considerada como um objeto. Um signo cinematográfico. E é nesse sentido que, para o pesquisador Rafael Wagner dos Santos Costa (2013), as imagens seriam os signos cinematográficos, não havendo diferenciação entre signo e imagem,

visto que "o signo é imagético e uma imagem mental por si só já se faz signo" (COSTA, 2013, p. 2).

Para Peirce, o processo contínuo de semiose continuaria até que se chegasse a uma última interpretação (se fosse possível tal resultado) e que consistiria na fusão do objeto imediato e dinâmico do signo, ou em outras palavras, a identificação plena entre o que pensamos ser um objeto e sua condição real, de existente. Ressalto que as relações entre objeto imediato e dinâmico são importantes para que se estabeleçam não apenas zonas de contato, mas também pontos de fricções ou atritos entre os termos peirceanos e as diferenças marcantes apontadas por Deleuze em suas imagem-movimento e imagem-tempo.

Destaco o seguinte argumento, apontado pelos pesquisadores Alexandre Rocha da Silva e Rafael Wagner dos Santos Costa (2010), em relação aos objetos imediato e dinâmico:

> O que estatui a imagem-movimento é análogo àquilo que Peirce definiu como determinação lógica do Objeto Imediato pelo Objeto Dinâmico. Para Peirce, a primeira premissa é a de que o Objeto Imediato é logicamente determinado pelo Objeto Dinâmico. Para Deleuze a Imagem-movimento expressa organicamente o movimento do mundo. [...] Como figura da imagem-tempo, o processo se dá não a partir da determinação lógica do Objeto Dinâmico sobre o Imediato, mas da primazia material do signo como condição de inteligibilidade. O signo em Peirce é primeiro em relação ao objeto dinâmico, que é segundo. Tal perspectiva é a condição lógica, em Deleuze, de um de seus conceitos mais fecundos e que funda a Imagem-Tempo: o da fabulação (SILVA; COSTA, 2010, p. 174).

É pela ação do signo – semiose – que a fabulação torna-se possível. Entendo aqui que a fabulação é a interrupção do esquema sensório-motor, do encadeamento de (re)apresentação contínua. Trata-se de imprimir a memória e o sonho no presente, fazendo com que o presente narrado possa reunir o passado e o futuro na forma como se re(a)presenta.

Considero que o conceito de fabulação deleuzeana e o procedimento de montagem de evidência documentária wenderiana em *Pina* – em oposição à montagem por continuidade – encontram-se em esquema de coalescência e simbiose.

3.3.2 Imagem-Movimento *versus* Imagem-Tempo

O que parece atrair Deleuze, após a leitura de *Matéria e Memória* (1896) de Bergson, é a possibilidade visionária na transposição de temporalidades múltiplas e a questão do ser e da matéria serem instáveis e dinâmicos, o que se pode aplicar às durações e justaposições espaço-temporais da linguagem cinematográfica.

Segundo Stam (2003), o que interessa a Deleuze "não são as imagens de algo, que constituiriam uma *diegesis*, mas as imagens captadas no fluxo de tempo heraclitiano, o cinema como acontecimento e não como representação" (STAM, 2003, p. 284).

Deleuze teoriza a transição – estilística, narratológica e filosófica – entre o cinema clássico, representado pela imagem-movimento ao cinema moderno, que em sua visão, inaugura a imagem-tempo e o cinema da diferença; o cinema como forma de pensamento.

De forma sintética, apresento alguns pontos importantes na concepção deleuzeana das duas tipologias de imagem cinematográficas, que serão imprescindíveis na análise do *corpus* da investigação nesse subcapítulo:

3.3.2.1 Imagem-movimento – a imagem ilusória dos intervalos e dos interstícios

Deleuze acredita que o cinema clássico não nos dá uma imagem acrescida de movimento, mas se configura como imagem-movimento, ou seja, o movimento ocorre – ilusoriamente – nos intervalos dos fotogramas. Como agenciamento primordial desse conceito, verifica-se a ênfase na montagem e nos movimentos da câmera.

A partir dessa tipologia cinematográfica, surgem, em analogia e com embasamento na semiótica peirceana – gramática especulativa – três tipos de imagens:

1) Imagem-afecção – caraterizada pela qualidade ou potência expressiva (relacionando-se à noção peirceana de primeridade/*firstness* ou com o caráter monádico do ícone). A imagem-afecção funciona como uma espécie de signo icônico onde o afecto [aquilo que a imagem está apta a ser, sua inteligibilidade qualitativa, sem o acesso ao fora de campo contextual, qualis processual/*feeling*] constitui-se como possibilidade imanente e de frescor inusitado de um signo em sua primeiridade. Deleuze toma, como exemplificação, cenas fílmicas em *close-up* às quais se refere como 'rostidade';

2) Imagem-ação – caracterizada pela atualização em estados ou forças de ação e reação. Neste tipo de imagem o meio ambiente – geográfica e historicamente já determináveis – é um facilitador da atualização do afecto/primeiridade/*feeling*. A essa imagem, relaciona-se a noção de secundidade/*secondness* cujo caráter diádico aponta para o índice peirceano. Trata-se da categoria do real, do existente, exemplificado por Deleuze com cenas de filmes em plano médio;

3) Imagem-relação/mental – as personagens não somente agem e/ou reagem, mas entraria em ação o fator contextual/transtextual/paratextual. As ações simbólicas acionam sentimentos intelectualizados, estabelecendo relações em camadas diversas a depender do nível repertorial do leitor/espectador/fruidor. Relaciona-se à noção peirceana de terceiridade/*thirdness*, cujo caráter

triádico e relacional – entre o que está dentro e o que está fora do quadro fílmico, se constitui no aspecto de legibilidade simbólica.

Em *Cinema 1: a imagem-movimento* (1ª ed. 1983/2009), ainda é possível apurar a existência, segundo Deleuze, de uma espécie de Imagem-percepção, questionando em Peirce a inexistência, em sua gramática especulativa, de um suposto grau zero ou 'zeroidade de percepção' (prévio ainda ao ícone da primeiridade ou da imagem-afecção ou antes mesmo da afecção icônica tomar corpo em sua qualidade potencial ou *feeling*);

3.3.2.2 Imagem-tempo – a instauração da imagem em coexistência temporal

Deleuze foi buscar nos escritos e conceitos de Bergson a noção de tempo e duração para embasar sua caracterização do cinema da diferença ou da imagem-tempo. Bergson defende a ideia de que o tempo deixa de ser apenas sucessão (crítica que pode ser feita ao cinema clássico da imagem-movimento) para se apresentar como coexistência. Surgem, em devir pleno, novas abordagens e percepções de uma temporalidade caracterizada, segundo Deleuze, a partir da inauguração do cinema moderno, como uma organização ou forma de pensamento.

O esquema sensório-motor e as noções e reações de causa e efeito são rompidas para dar lugar a situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras. Novas categorias imagéticas e sígnicas precisam ser instauradas, em uma superação à representação triádica do signo em Peirce. Nascem assim, as seguintes imagens-tempo:

1) Imagem-sonho (onirossignos): apresentam potenciais ou qualidades do presente (caráter atual) sem correlações ou determinações fixas. O passado se atualiza constantemente, como em uma face especular na ação presentificada sem necessariamente, a intermediação entre o lembrado (virtual) e o atual.

Pela definição de Bergson, diferentes níveis de passados e memórias se entrecruzariam, por meio de circuitos temporais, de forma sincrônica até que se apresentassem estímulos do mundo/virtual que reconduzissem essas lembranças às suas atualizações. Esses circuitos (a)temporais de sonhos permitem tecer possíveis linhas de fuga para uma espacialização do tempo, devido às suas anamorfoses. Adentra-se na esfera do 'devir' que pode prosseguir ao infinito. Nesse tipo de imagem os objetos e os meios adquirem (in)consistência de um (ir)realidade material autônoma, sem compromisso com o 'real'.

No campo cinematográfico técnico, as imagens são impregnadas – por efeitos de montagem – com o estranhamento dos *jump-cuts*, com os falsos *raccords*, justaposições, cortes (i)lógicos

entre um plano e outro – enfatizo este recurso porque é o que será explorado na análise dos segmentos fílmicos;

2) Imagem-lembrança (mnemossignos) – nesta perspectiva cada imagem atualiza a precedente e é atualizada pela seguinte para "quem sabe, retornar à situação inicial" (SILVA; COSTA, 2010, p. 182). No campo técnico sobressai-se o *flash-back* como fio condutor da narrativa;

3) Imagem-cristal – neste tipo de imagem, que 'coroa' a imagem-tempo, percebe-se o virtual e o atual como possibilidades reversíveis em sua face especular. Os cortes (ir)racionais são abundantes, pois a manifestação direta da imagem tempo encontra-se totalmente imersa no tempo. Somente no tempo.

A partir da exposição dessas considerações acerca da partilha da imagem, em Deleuze, adentro na análise, propriamente dita, dos excertos/*corpus* da investigação do subcapítulo, a fim de evidenciar alguns aparatos teóricos conceituais referentes à imagem-tempo deleuzeana.

3.4 *KONTAKTHOF* E OS *GLISSEMENTS* DA IMAGEM NO TEMPO

O primeiro segmento fílmico a ser analisado é um excerto da abertura da peça coreográfica – hipotexto – *Kontakthof* (1978).

A locação-encenada, vista como um 'espaço qualquer' deleuzeano, é ora preenchida por espectadores a observarem os dançarinos/intérpretes e ora, 'pleno de cadeiras vazias'. Seleciono este recorte, devido à coincidência da expressão 'pátio de contato' – que se constitui na tradução literal de *Kontakthof* – e as zonas/espaços de contato que pretendo enfatizar entre o pensamento de Deleuze e(m) Peirce.

Os cortes entre as imagens do público ou da ausência dele no teatro onde os atores sociais do documentário *Pina* estão performando acontecem de forma abrupta e ilógica.

Em meio ao desfile e a (re)apresentação de gestos icônicos do elenco atual do *Tanztheater Wuppertal*, mesclam-se e fundem-se de forma coalescente, momentos compostos por imagens-sonho – onirossignos – que fazem surgir em cena, um grupo de adolescentes, trajando figurinos semelhantes ao atual elenco da companhia e executando movimentos idênticos.[100] E em uma

[100] Com direção de Anne Linsel e Rainer Hoffmann, o documentário *Tanzträume/Sonhos em Movimento* (2010), registra a remontagem da peça *Kontakthof*, de Pina Bausch, para um elenco composto por adolescentes (de 14 a 18 anos de idade). Nesse documentário, além de Bausch, aparece, em destaque, o trabalho de remontagem e ensaios diários, acompanhados pela dançarina, Josephine Ann Endicott, com o elenco dos adolescentes. Após a estreia, em 1978, com o *Tanztheater Wuppertal*, Bausch remontou a peça, em 2000, para um elenco composto de sexagenários, acima de 65 anos de idade. Para maiores informações, consultar a matéria de Fábio Cypriano, para o Jornal Folha de S. Paulo e disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39894-quotsonhos-em-movimentoquot-remonta-com-maestria-as-emocoes-de-pina-bausch.shtml>. Acesso em 21/03/2014.

sequência ilógica, a partir de um ato cinematográfico – não sendo possível este ato performático no espaço-tempo ‘real’ de representação teatral – coloca-se em cena, em um fluxo bifacial, um grupo de homens e mulheres sexagenários.

Os estranhos e surpreendentes conjuntos heterogêneos, com faixas etárias diferenciadas, acabam por (a)temporalizar em meio a procedimentos de *jump-cuts* e falsos-*raccords*, na tela, o ato dançante. Suas condições como performers, suas faixas etárias e/ou suas individual(idades) não são necessariamente tematizadas. Wenders – em uma provável alusão à imagem-tempo – faz com que os seres dançarinos e(m) suas ações dançantes, transcendam o esquema sensório-motor para eclodir cinematograficamente em situações óticas e sonoras puras.

Nas palavras de Deleuze: “o ato cinematográfico [no caso da dança] consiste em que o próprio dançarino entre em dança como se entra no sonho” (DELEUZE, 2007, p. 79) ou em outras palavras: “a dança ao se fazer, traça [no tempo e no espaço] um mundo onírico” (op. cit., p. 78).

Wenders, ao optar pela montagem-*cut*, nesse segmento fílmico, implica os intérpretes de si mesmos, na passagem do narrativo ao espetacular. E nessa passagem, os planos e contraplanos, os cortes, os enquadramentos e, acima de tudo, a montagem de evidência, também atuam e funcionam como agenciadores destes corpos (co)moventes que têm, literalmente, arrancados de seus estados corporais, suas qualidades intensivas e (re)ativas, para dar vazão à pura potencialidade cristalina como forma de acontecimento. A dança, como atesta Katz (2005), torna-se, neste momento, o pensamento do corpo.

Em *Kontakthof*, sob a perspectiva cinematográfica de Wenders, não é possível observar e fruir uma ordem de acontecimentos dançantes logicamente encadeados: em cada corte abrupto na cena, o conjunto de intérpretes adultos, adolescentes e sexagenários são isolados, como um bloco (inter)dependente onde a subtração de conexões e traços de narrativa acaba por constituir um campo espacial e temporal próprio. Pura potência qualitativa/*feeling*.

Verifica-se a existência possível de um duplo movimento – imagem bifacial – a um só tempo atual e virtual, como um reflexo especular a propor o trânsito e a coalescência entre estas duas possibilidades não antagônicas, mas possíveis, visto que se trata aqui da ruptura de conexão direta a uma imagem ‘real’. Nesse momento ocorre uma indiscernibilidade entre a percepção e a lembrança; entre a imagem real e a imaginária, o físico e o mental. Nas palavras de Deleuze (2007, p. 88), “o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual.”

Kontakthof, cuja tradução consiste em ‘Pátio de Contatos’, parece propor uma zona de contato entre o teoria cinematográfica deleuzeana e a semiótica triádica peircena. O paradoxo, entretanto, que estabelece uma fricção/fagulha e propõe esta ‘ignição reflexiva’ se dá pelo fato de que o ícone peirceano é apresentado e proposto por Deleuze, na composição genética da imagem-afecção, uma das possibilidades [tipologia] da imagem-movimento. Logo, como poderia o aspecto da primeiridade icônica impregnar e resistir no espaço da própria imagem-tempo, ater-se à ela e (re)viver na imagem-sonho, como potência onirossígnica?

Para tentar responder às questões evidenciadas nessas reflexões, inicio a descrição da cena de abertura do hipotexto *Kontakthof* [minutagem – 44min.:18’].

Uma jovem adolescente de cabelos louros e soltos e enquadrada em plano médio, caminha à frente da cena/locação encenada, ao som diegético de uma música suave e ritmada, dos anos 1930, dirigindo-se ao sujeito-da-câmera e, por consequência, ao leitor/espectador. A jovem traja um vestido curto e sem mangas, na cor rosa e sapatos da mesma cor (ver figura 182).

Figura 182 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 183 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Ao chegar à frente do palco, aí permanece imóvel, como em uma apresentação, desfile ou como se estivesse em frente a um espelho – imagem especular deleuzeana [?]. A jovem figura feminina mostra-se ao sujeito-da-câmera, ou antes, deixa-se mostrar, inerte, mantendo os braços caídos ao lado do corpo franzino.

O teatro apresenta cadeiras vazias. Atrás da moça de rosa, em profundidade de campo, encontram-se, sentados, um grupo de jovens, com roupas de festa/gala. As moças usam vestidos coloridos e têm as pernas cruzadas. Os rapazes usam ternos sóbrios e gravatas e suas mãos estão apoiadas sobre os joelhos. No mesmo plano, a jovem vira-se de costas para o sujeito-da-câmera e nesta atitude, (a)presenta-se, agora, para o grupo de jovens sentados ao fundo do quadro fílmico (ver figura 183).

Ao se virar novamente para a frente, ocorre um procedimento de *jump-cut* e em um ato cinematográfico, a imagem percebida em primeiro plano e em *close-up* é a de uma mulher adulta, loura, trajando o mesmo tipo de vestido, anteriormente descrito. A mulher – que por informação paratextual é (re)conhecida com a performer Julie Shanahan do *Tantztheater Wuppertal* – leva as mãos à cabeça e olha fixamente à frente (ver figura 184).

Figura 184 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 185 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Ao abaixar lentamente as mãos, ocorre, novamente um *jump-cut* e no novo plano, apresenta-se uma mulher sexagenária identicamente vestida às suas antecessoras na tela. Esta sexagenária leva as mãos à cintura e continua a olhar fixamente em frente (ver figura 185). Em seguida a câmera, em um movimento de recuo, mostra o seu corpo na íntegra, a partir de um enquadramento em plano geral e aberto e o que se observa no fundo do palco é o mesmo arranjo de pessoas, sentadas na mesma posição que o grupo da abertura da cena.

O fator inusitado, entretanto, é que o grupo observado é composto, agora, por sexagenários de ambos os sexos (ver figura 186).

Figura 186 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 187 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A câmera recuando ainda mais, amplia o campo fílmico e deixa antever pessoas (público/espectadores) na plateia desta locação/encenação e o que se percebe é o uso do procedimento denominado de falso-*raccord.*

Esse recurso cinematográfico é muito explícito e expressivo neste segmento e constitui-se em uma articulação mal estruturada, mal realizada entre os planos, não possibilitando ao leitor/espectador a noção de continuidade. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003), trata-se, do ponto de vista estético de uma mudança de plano que nega, propositalmente, a lógica da transparência que atua na articulação de sentido. Nega-se o *continnum* do espaço-tempo. Esse recurso parece estar presente nas cenas analisadas, sob a perspectiva dos acontecimentos coreográficos – fragmentados, interrompidos e que imbricam, basicamente três gerações de intérpretes na (re)apresentação dos personagens em desfile cinético. Cortes e montagem, em sequenciamento (i)lógico espaço-temporal, propõem instantes de atualização e resgate memorial. O conjunto das partes (três gerações do elenco) se fundamentam na virtualidade ou potencialidades do fora de campo. Há o predomínio do todo (ideia) sobre as partes (i)logicamente conectadas. Tudo o que resta é o apego às sensações óticas e sonoras puras. A imagem cristal se manifesta nesse breve excerto como movimento e puro-devir.

Figura 188 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 189 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Após um novo corte na cena – para a apresentação de um depoimento em voz-*off* – novo segmento de *Kontakthof* é acionado. Um homem sexagenário, com cabelos brancos, vestido com terno cinza e gravata, vem à frente do palco e se deixa aí permanecer (ver figura 190). Uma nova música diegética da década de 1930 tem início. Ele vira-se de costas para o sujeito-da-câmera e ao fazer este movimento, ocorre um corte ilógico e na próxima imagem, percebe-se um outro intérprete, também sexagenário, com cabelos ralos, apresentando-se ao grupo de idosos sentados ao fundo do quadro fílmico (ver figura 191).

Figura 190 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 191 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Ao desvirar-se, novamente, o falso-*raccord* promove o encontro do olhar do leitor/espectador com o rosto de um homem adulto, cabelos pretos, com terno e gravata – que por informação paratextual é (re)conhecido com o performer Ales Cucek do *Tanztheater Wuppertal*. Ele olha fixamente à frente e então leva as mãos à cabeça (ver figura 192).

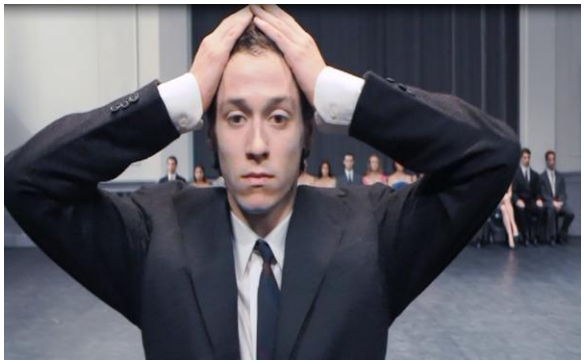

Figura 192 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 193 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Em um movimento de recuo, muda-se o ângulo da altura da câmera – levemente em *plongée* – e o enquadramento permite antever, agora, a ampla locação, em plano geral e aberto, que mostra a companhia bauschiana, distribuída ao longo das cadeiras, dispostas em fila, ao fundo do palco. As mulheres com pernas cruzadas; os homens com as mãos sobre os joelhos. Cucek, ainda parado à frente do palco, mostra o dorso de suas mãos (ver figura 193). O dançarino caminha à frente. Os homens se levantam e juntam-se a ele em uma formação composta por uma fileira em que os onze dançarinos postam-se lado a lado (ver figura 194). Observamos o movimento de *travelling* a

focalizar esta fila, que se vira de costas (ver figura 195), em uníssono e onde os intérpretes masculinos se (a)presentam às intérpretes femininas, ainda sentadas.

Figura 194 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

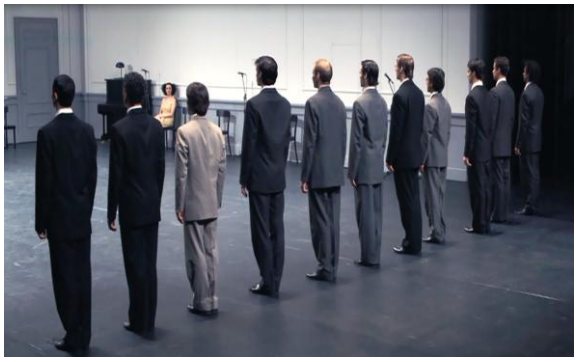

Figura 195 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A seguir, em um ato cinematográfico, a mesma fila, ao se desvirar para o sujeito-da-câmera, não é, entretanto, a mesma fila. O grupo é, agora, composto por rapazes adolescentes, trajando terno e gravata (ver figura 196). Ao levarem os seus braços à cabeça, o ato é interrompido em seu fluxo, mais uma vez, por um corte abrupto e a seguir percebe-se, novamente, um grupo de onze homens sexagenários executando este mesmo gesto duplicado (ver figura 197).

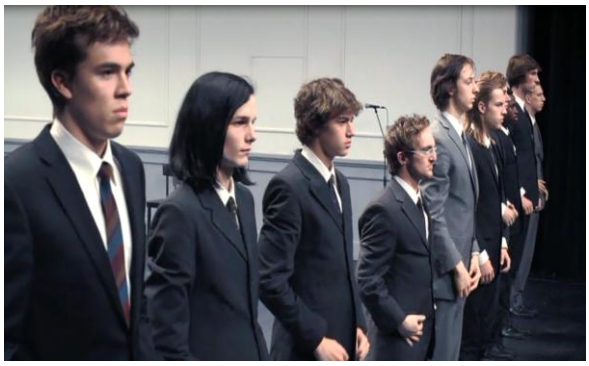

Figura 196 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 197 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Em um novo *jump-cut*, a imagem que se segue mostra uma fila, à frente do quadro fílmico, composta por jovens adolescentes, em seus vestidos coloridos (ver figura 198). Ao elevarem seus braços para tocarem nas laterais de suas cabeças, um novo corte no plano é acionado e um novo arranjo estético de enquadramento faz-se presente: a câmera se aproxima das intérpretes femininas, vistas em diagonal, da direita para esquerda. E a partir de um movimento de *travelling*, a imagem

apresenta uma fila de sexagenárias postadas lado a lado (ver figura 199) que sucede o movimento da fila de jovens adolescentes.

Figura 198 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 199 – *Kontakthof/Pátio de Contatos*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Após as considerações evidenciadas anteriormente, acerca da imagem-tempo e seus elementos gerativos, percebo, a partir dessa breve descrição do excerto/cena inicial de *Kontakthof*, os elementos estilísticos do que, possivelmente, pretendia Deleuze com sua formulação/classificação de um cinema calcado na diferença, no pensamento, no puro devir, ou seja: a imanência de situações óticas e sonoras puras.

Na reflexão analítica, a seguir, intento evidenciar o pensamento deleuzeano, aplicado aos signos do tempo no cinema e em específico no cinema documental poético e performático wenderiano, em que a voz do corpo dançante é o objeto aludido e em imbricação com a imagem atual e a virtual.

Nessa (re)apresentação do excerto, constato uma espécie de encenação ou discurso em que o acontecimento preexiste à narrativa. As etapas, as formações, os cortes abruptos – efeitos de montagem-*cut* associados aos falsos-*raccords* – (i)lógicos, não são acionados para comunicar uma situação presente, passada ou futura.

Os corpos dançantes, em sua signagem icônica encenam diegeticamente um ato de narração presentificada que, segundo a concepção de André Parente, em seu texto *Deleuze e as virtualidades da narrativa* (2005), "abre a imagem e a narrativa a um presente vivo (a qualidade do tempo), narração que introduz o tempo e a duração no acontecimento" (PARENTE, 2005, p. 276).

Sobre o que tratam essas imagens? Qual seria sua narrativa diegética? Os dançarinos (re)presentam ou se (a)presentam? As possíveis respostas a essas questões, geram uma tensão e uma ramificação rizomática, próprias do pensamento deleuzeano, sem hierarquias e rizomático.

No cinema da diferença, a imagem-sonho, que aqui se (a)presenta potencializada pela sua atualidade/virtualidade, traça uma série de anamorfoses, que por sua vez, estabelecem, neste breve excerto descrito, uma espécie de circuito, típico da imagem-sonho ou dos onirossignos. E como é possível perceber essas imagens?

Nas palavras de Rancière em *A Fábula Cinematográfica* (2013), as propriedades perceptivas das imagens são apenas potencialidades. E nesse sentido, pergunto-me: a imagem-afecção icônica da primeiridade, não se aproximaria dos onirossignos, mesmo que por breves instantes, potencializada pelos cortes presentes na cena em que se evidenciam a 'rostidade' (ver figuras 184, 185 e 192) em meio aos ícones cinéticos?

Segundo Rancière:

> A percepção que está no estado de virtualidade 'nas coisas' deve ser extraída delas. Deve ser arrancada das relações de causa e efeito, segundo as quais as coisas se relacionam umas com as outras. Por cima da ordem dos estados de corpo e das relações de causa e efeito, de ação e reação, que marcam seu ordenamento, o artista [cineasta] institui um plano de imanência, onde os acontecimentos, que são efeitos incorporais, separam-se dos corpos e compõem-se num espaço próprio. Acima do tempo cronológico, das causas que agem nos corpos, ele institui um outro tempo, ao qual Deleuze deu o nome grego de *aiôn*: o tempo dos acontecimentos puros. O que faz a arte em geral [especifico aqui a Dança], e a montagem cinematográfica em particular, é arrancar dos estados dos corpos suas qualidades intensivas, suas potencialidades como acontecimentos (RANCIÈRE, 2013, p. 116).

Logo, a narração e os quadros que se sucedem, de forma ilógica, agenciados pela montagem de evidência wenderiana, acabam por celebrar o surgimento de uma (in)corporalidade dançante em seu *stricto sensu* icônico, porém, vinculados não mais à ordem da (re)presentação de algo, por traços de semelhança ou indexicalidade e, sim, na possibilidade da proposição de espaços quaisquer. As anomalias e 'falsidades de movimento', quadro a quadro, são potencializados pela noção de um '*aiôn*'; um tempo crônico e não cronológico.

É bastante ilustrativa a sequência inicial do excerto do hipotexto *Kontakthof*, onde não evidencio, em momento algum, o objetivo de traçar uma narrativa cronológica, por meio da qual haveria a explicação formal do porquê das filas, das formações dançantes e das encenações fazerem uso alternado de três elencos em idades distintas. Seriam três gerações de bailarinos de Pina Bausch? Seriam três projetos distintos da coreógrafa a remontar e preservar do esquecimento sua obra coreográfica?

Essa leitura extra-campo e extra-texto não tem relevância neste momento reflexivo. Não é a passagem lógica espaço-temporal e causal entre as três gerações que está no cerne do discurso e da

(des)narrativa do texto documentário de Wenders. São as imagens, em suas potencialidades atuais/virtuais que se tornam o próprio discurso. Estas imagens, sim, tomam corpo, por meio dos ícones cinéticos. Neste discurso é a imagem dançante quem 'fala' de forma espetacular.

Segundo Roberto Machado (2010), a mutação que dá origem à imagem-tempo se produz quando os movimentos (des)centrados e, neste sentido, rizomáticos, ganham independência. Machado afirma que, se o movimento normal subordina o tempo [representação indireta do tempo em imagem-movimento], então, "o movimento aberrante testemunha uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, do falso-*raccord*, das próprias imagens" (MACHADO, 2010, p. 283).

Dessas possibilidades de anterioridade/posterioridade; atualidade/virtualidade, passa-se do narrativo ao espetacular.

As cenas descritas, portanto, funcionariam como espécies de sonhos ou pseudo-sonhos com metamorfoses infinitas em seus interstícios de significados a serem construídos. Sem compromisso com o real, mas como puras e celebrantes potencialidades do falso.[101]

Antes de concluir o subcapítulo ou a conversa dialógica e dançante entre Peirce e Deleuze, refiro-me, a seguir, a uma breve análise de um excerto do hipotexto *Café Müller* (1978), alicerçando-o teoricamente ao pensamento semiótico peirceano e à noção da imagem-tempo cristalina, em suas situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras e, ao mesmo tempo, à imagem onírica (onirossigno), com a finalidade de corroborar o que anteriormente argumentei.

O segmento fílmico [minutagem – 35min.:10'] tem início com um enquadramento em plano fechado, onde se percebe uma caminhada da dançarina Aida Vainieri, que avança da lateral esquerda para a direita do quadro fílmico, em direção ao dançarino Dominique Mercy, que por sua vez, permanece estático. Vainieri caminha mantendo seus olhos fechados. Seus cabelos negros estão soltos e ela usa uma camisola de seda branca. Mercy traja uma camisa branca de mangas compridas (ver figura 200). Aos poucos, Vainieri se aproxima de Mercy até que o beija, mantendo-se, ambos, de olhos fechados nesse momento, em que são enquadrados em *close-up* (ver figura 201). A cena transcorre em silêncio.

[101] A potência do falso é uma noção que Deleuze recupera na filosofia de Nietzsche, que propunha uma teoria da vontade da potência. Substituir a forma do verdadeiro (subordinado/convencional/imposto) pelo falso. Pretende-se eliminar as noções de mundo verdadeiro/aparência em prol de uma potência criadora, uma força vital. Nietzsche via na arte o pensamento de criação, ou seja a não vontade de verdade. Logo: a arte não tendo compromisso com o real, potencializa o possível, o imaginário. Esta relação é traçada por Deleuze, no estabelecimento da potência do falso/possibilidade outra de existência na imagem-tempo. O cinema da diferença.

Figura 200 – Excerto de *Café Müller*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 201 – Excerto de *Café Müller*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

A seguir, a cena é interrompida, por meio de um *jump-cut*, e a partir de um procedimento de sobreposição de imagens – *fade in* – o 'beijo' vai desaparecendo do enquadramento imagético, enquanto Vainieri – focalizada em *close-up* – surge na tela, direcionando seu olhar primeiramente para a diagonal direita alta do quadro fílmico (ver figura 202) e a seguir, para a diagonal esquerda baixa (ver figura 203). Nesse momento, ouve-se seu depoimento em voz-*off*: "quantas vezes dancei *Café Müller* com Pina! Quantas vezes vi o cabelo dela, as costas, os braços... Quantas vezes, de olhos fechados, eu a ouvi, sabendo que ela ouvia a todos nós... Mesmo fechados, os olhos dela viam tudo..." (*PINA*, 2011).

Figura 202 – Depoimento em Voz-*Off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 203 – Depoimento em Voz-*Off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Um novo procedimento de *jump-cut* é acionado e a imagem visualizada conduz à uma cena atualizada/(re)apresentada do hipotexto *Café Müller*, com o elenco do *Tanztheater Wuppertal*. A partir de um enquadramento em plano geral e aberto, é possível se observar, na locação-encenada, uma mesa de madeira preta, arredondada, com os personagens de Dominique Mercy, Michael Strecker – trajando ternos escuros – e Nazareth Panadero – trajando um casaco comprido e também

escuro e usando uma cabeleira/peruca ruiva – sentados em suas cadeiras a observar, caída à frente da cena/mesa, a dançarina Aida Vainieri.

As paredes e o chão da locação são cinzentos. Algumas cadeiras estão em pé e outras deitadas. Os quatro dançarinos encontram-se descalços (ver figura 204).

A cena prossegue; os três elementos sentados levantam-se, saem de cena e de repente, outro personagem é visualizado no campo fílmico: trata-se de um homem, com terno escuro, que levanta algumas cadeiras caídas na locação, sendo focalizado pela câmera que se move em um lento procedimento de *travelling* da direita para a esquerda do quadro fílmico. Vainieri levanta-se do chão e se direciona para a mesa que antes era ocupada pelo trio de personagens. Ela permanece à frente de uma das cadeiras e começa a despir sua camisola branca (ver figura 205).

Figura 204 – Excerto de *Café Müller*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 205 – Excerto de *Café Müller*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 206 – Imagem Coalescente
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 207 – Imagem Coalescente
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Ao sentar-se, despida, e apoiar seu tronco e a cabeça sobre a mesa, ocorre, nesse momento, uma sobreposição imagética, que transporta o mesmo movimento de Vainieri, para uma outra locação encenada e para uma outra performer que assume o seu ‘lugar’em uma espécie de substituição especular, evocada cinematograficamente pelo procedimento de *jump-cut* e falso-

raccord. Trata-se da dançarina Mailou Airaudo que executa o mesmo gesto/ação performática, sobre uma mesa e cadeira colocadas sobre o leito de um riacho de águas cristalinas (ver figura 206).

Airaudo encontra-se sentada em uma das quadro cadeiras de madeira, na cor preta. A mesa, também de madeira, tem a superfície coberta por uma placa de vidro transparente. Em uma das cadeiras, encontra-se apoiada a sua camisola branca que acabou de despir, em uma espécie de ato simbolicamente duplicado de Vainieri (ver figura 207).

A partir de uma aproximação da câmera e de uma elevação do ângulo de filmagem, em *plongée,* pode-se perceber o fluxo de água passando por debaixo da mesa – vidro transparente – enquanto o torso nu e a cabeça de Airaudo são enquadrados à lateral direita do quadro fílmico (ver figura 208).

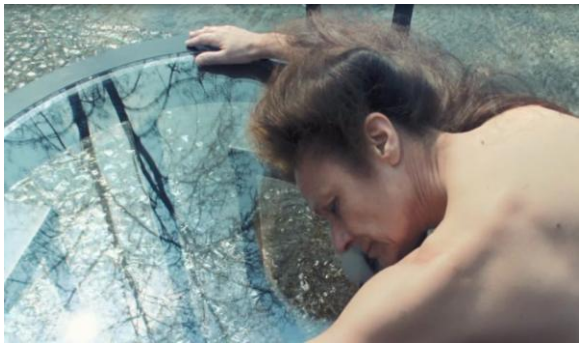

Figura 208 – Imagem Coalescente
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Figura 209 – Depoimento em Voz-*Off*
Fonte: (*Frame/PINA* (2011) - recorte da autora)

Alguns segundos decorrem com essa imagem, enquanto se ouve o som diegético e intra-campo – fluxo/correnteza do riacho – sendo que a câmera vai se aproximando cada vez mais do rosto de Airaudo até enquadrá-la em plano fechado. A dançarina mantém, o tempo todo da tomada, os olhos fechados.

A partir do acionamento de um novo procedimento de *jump-cut*, Airaudo surge, em *close-up*, na tela. Seus cabelos estão soltos. Ela traja uma camisa lilás e uma echarpe roxa. Seu olhar fixo no sujeito-da-câmera e em consequência, reportando-se ao leitor/espectador, é acompanhado pelo som de seu depoimento em voz-*off*, que a seguir, transcrevo:

> Dançávamos o tempo todo; ríamos o tempo todo... Ficávamos sempre juntas, até as quatro da manhã, conversando, tentando pensar no que fazer no dia seguinte... Isso foi no começo da Companhia. Nós nos encontrávamos na Estação Barmen, de manhã, pedíamos café, sanduíche e falávamos do dia... [Airaudo imita uma voz que pretende-se ser a fala de Pina]: '_Trabalho com anjos. Você é um anjo; é linda!'... Sempre parecia que éramos mais que humanos quando trabalhávamos com Pina... (*PINA*, 2011).

De que forma pode-se associar o sistema aberto, cristalino e puro pensamento devir, dos opsignos e sonsignos e das imagens-sonho (onirossignos) presentes em *Café Müller*, imersos nos lençóis temporais da imagem-tempo deleuzeana, com o ícone peirceano?

Os ícones cinéticos, no segmento analisado, são organizados de forma paratática, não têm compromisso com o real, não necessitando provar nada. Encarnam a própria potência do falso. O movimento, a dança e o cinema, nessa instância, (re)apresentam-se em puro devir.

As imagens dos corpos dançantes na tela wenderiana, portanto, não são meras cópias referentes das 'coisas', mas a celebração móvel das próprias 'coisas', que se entretecem no espaço-tempo, fazendo conversar/dançar, na mesma malha sígnica de ordem reversível e especular, a imagem atual e a virtual, como anteriormente explicitado.

No processo de concepção deleuzeana das imagens-sonho (onirossignos), a manifestação sígnica peirceana poderia diferenciar níveis de iconicidade que se iniciam, sempre, no ícone puro e perpassam não mais o vínculo sensório-motor no reconhecimento habitual e mimético das 'coisas'.

No nível da iconicidade pura ou onirismo, também não são as imagens-lembranças que vêm suprir o (re)conhecimento das 'coisas' e sim, a ligação ou elo fraco e (des)agregador de uma sensação ótica acoplada a uma sensação sonora pura.

Airaudo e Vainieri celebram, por meio de suas vozes dançantes corporalizadas, a anamorfose deleuzeana. Sintetizam em seus atos especulares – atual e virtual – a imagem bifacial e coalescente de um mesmo ato dançante.

O gesto icônico realizado historicamente pela primeira vez, em 1978, pela dançarina Malou Airaudo – quando da estreia de *Café Müller* – refaz-se nas malhas sígnicas e nas fendas do tempo, por meio do gesto virtualizado de Aida Vainieri, que (re)apresenta o papel de Airaudo, em um contexto de depoente/atriz social do *Tanztheater Wuppertal* para o filme documental de Wenders.

A partir da opção poética e performática wenderiana, o gesto icônico de 'despir a camisola branca' efetua uma espécie de deslizamento/*glissement* por entre os lençóis do tempo e do espaço e se funde – em um espaço qualquer/locação-encenada/riacho pleno de potência icônica – ao gesto de Airaudo, que (re)constitui o circuito de sonhos; a ignição/fricção do tempo deleuzeano. O gesto, nessa instância, coalescente, se (a)temporaliza por meio dos procedimentos cinematográficos de *jump-cuts* e falsos-*raccords*.

Os corpos, as histórias e as interpret(ações) se sucedem em diferentes suportes e momentos. Mas, o gesto, em si, em sua potência icônica se inter(trans)textualiza em si mesmo. A voz do corpo dançante fala por meio e para além do tempo e do espaço de (re)apresentação.

Assim, ao propor a categorização de imagens-sonho para as imagens analisadas nos pequenos excertos de *Kontakthof* e *Café Müller*, (re)novo a ideia da imagem virtual se atualizando por meio da imagem atual, mas no seguinte aspecto: a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas o faz em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual, atualizando-se em uma terceira, e assim sucessivamente [como no processo de semiose peirceana] ao infinito.

Para Deleuze, "o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito [...] um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito" (DELEUZE, 2007, p. 73).

Nesse 'sentido', já não há mais 'sentido' em se referir à adequação mimética e analógica entre signo e referente: entre o gesto e seu significado literal, mas, sim, ao sentimento do tempo puro (cronossigno), à capacidade intuitiva, qualitativa, da duração vivida emaranhada nos deslizamentos – *glissements* – móveis da duração descrita em *Matéria e Memória* de Bergson (1ª ed. 1896/1999).

Nesse capítulo – que encerra a tese – propus uma reflexão acerca do ícone cinético, ou seja, da signagem do corpo em movimento dançante no documentário poético e performático *Pina*, de Wim Wenders, alicerçada pelos pressupostos da Teoria Geral do Signos de Charles Sanders Peirce e pela filosofia do cinema da diferença de Gilles Deleuze.

O objetivo da reflexão, que tomou como objeto empírico de investigação excertos dos hipotextos *Kontakthof* e *Café Müller*, de Pina Bausch, foi demonstrar de que modos Deleuze se apropria dos signos peirceanos e os atualiza na construção de sua ontologia e partilha da imagem e como pensa o tempo e a diferença no cinema e, sobretudo, como pensa a dança na(da) imagem-tempo. Estes mesmos signos, transformados, por meio do ato cinematográfico do sujeito-da-câmera, acabam por celebrar a imagem-tempo deleuzeana.

Apesar de Deleuze distinguir situações sensório-motoras, típicas da imagem-movimento de situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras, características da imagem-tempo e, neste percurso ontológico, transcender a própria classificação semiótica peirceana, ao criar uma nova categoria de signos oriundos da imagem-tempo, não considero os dois tipos de imagens como opostos radicais em parâmetro de colisão e cisão de uma era cinematográfica.

Deleuze não trata, evidentemente, de uma divisão ou ruptura histórica e contextual do cinema clássico *versus* o cinema moderno, mas antes, de duas perspectivas genéticas ou gerativas da imagem. Essa assertiva encontra fundamento no raciocínio de Rancière (2013), ao afirmar que: "a imagem-movimento analisa as formas da arte cinematográfica como acontecimentos da matéria-

imagem [...]. A imagem-tempo analisa essas formas como formas do pensamento-imagem" (RANCIÈRE, 2013, p. 118).

Se na concepção da imagem-movimento, segundo Bellour (2005, p. 235) paira "o cinema concebido como um mundo unitário, construído com 'cortes racionais' entre os planos segundo tipos de montagem clássica [transparente] que induzem uma imagem indireta do tempo", por sua vez, na proposição do cinema da diferença como um pensamento do cinema, calcado em situações óticas e sonoras puras, estabeleço uma pequena via de acesso entre a imagem-afecção em sua potencialidade e o opsigno, avizinhados perceptivamente por aquilo que Peirce concebe como ícone puro.

Sobre o ícone puro, Lúcia Santaella comenta que seria "algo mental, meramente possível, **imaginante** [grifo meu], indiscernível, sentimento da forma ou forma de sentimento, ainda não relativo a nenhum objeto, sem poder de representação e, consequentemente, anterior à geração de qualquer interpretante" (SANTAELLA, 2012, p. 122).

É nessa vertente do 'imaginante' que percebo e leio o ícone cinético peirceano a contaminar, a partir do conceito deleuzeano de imagem-afecção, os próprios opsignos e os sonsignos. Mesmo que dotada de 'anticorpos' devido à partilha ontológica deleuzeana, a imagem-cristal, a partir da análise de meus excertos específicos em(de) *Pina*, mantém latente, em sua borda contaminada, lampejos luminosos do afecto icônico.

No coroamento da imagem-cristal, como fundamento da imagem-tempo, reafirmo a ruptura com o tempo estritamente cronológico e sequencial. A imagem-tempo, fundada nas situações sensório motoras da imagem-movimento, perde a razão de ser quando é fundado o paradigma da imagem-tempo, inaugurado a partir da explicitação do tempo crônico/*aiôn* em oposição do tempo cronológico. A imagem-tempo – e aqui suponho em minha análise do objeto empírico da investigação, a predominância da imagem-sonho – explora e subverte o próprio tempo, visa torna-lo visível, e, nesta exploração, o que surge em foco premente nas cenas de *Kontakthof* e *Café Müller*, é o caráter duplicado/especular do presente, que segundo Bergson e Deleuze, é sempre passado, ao mesmo tempo em que é presente, sendo a memória – o mnemosigno que atua no presente.

É a imagem-cristal – com aderência latente e contaminante da qualidade icônica – que potencializa a existência metafórica e efetiva de uma imagem atual e uma imagem virtual em simbiose coalescente.

Situo, pois, a imagem cristal como a potência expressiva da imagem-tempo nas referidas cenas do texto documentário. Nesta coalescência das imagens, surge como espaço vazio, como espaço qualquer, pleno de possibilidades, o interstício imaginante.

Pina, como campo intersticial, conflituoso e pleno do entre-lugar, associa a diferença, propõe ou exige o cinema da diferença irredutível, imaginante, mas, se abandona, às vezes, em escalonamentos [lençóis de tempo] próprios da semelhança, do traço, do desvio, que conjura o cinema do tempo possível. O tempo em si, em *Pina*, é (re)dobrado e os corpos em movimento, não são mais meras cópias referentes das 'coisas', mas a celebração *per se* das próprias 'coisas', que se entretecem no espaço-tempo, fazendo conversar/dançar, na mesma malha sígnica, a imagem atual e a virtual.

CONCLUSÃO

Analisar semioticamente a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma, quando imbricada em um documentário poético e performático, foi a minha intenção ao propor uma metodologia que levasse em consideração a hibridação entre as signagens dança e cinema a partir de um objeto empírico específico: o hipertexto *Pina* do cineasta Wim Wenders.

O foco central da investigação foi gerado com o problema de pesquisa que pretendia refletir e argumentar sobre as possíveis formas e procedimentos por meio dos quais as vozes do corpo dançante transformam-se em inter(trans)textos de si mesmas, abertas a significados polissêmicos.

A partir dessa questão norteadora, outras foram sendo agregadas à tese que necessitava definir o que seria e como se configuraria a voz do corpo, assim como o que (des)definiria o processo de encenação e (re)apresentação da dança em um documentário poético e performático.

A hipótese fundamental foi a de que na transposição de vozes textuais preexistentes em outro(s) texto(s), como o documentário em questão, ocorre o trânsito, o movimento semiósico incessante da passagem de um sistema significante a um outro.

Convoquei/recortei diferentes segmentos/excertos fílmicos, a partir de uma amostragem que incluiu – em cada um dos três capítulos específicos da tese – os quatro grandes hipotextos que alicerçam o hipertexto *Pina – DasFrühlingsofer/Sagração da Primavera* (1975), *Café Müller* (1978), *Kontakthof/Pátio de Contatos* (1978) e *Vollmond/Lua Cheia* (2006). Essa amostragem permitiu que eu pudesse refletir, no âmago do texto documentário, sobre a ficção e o mundo; a memória e a poética; o atual e o virtual; a forma e o sentimento/*feeling*. Sob que forma? Sob a forma do movimento dançante.

Para alicerçar e flexionar essa possível interpretação, busquei os aportes da semiótica peirceana que foi canalizada e aplicada ao entendimento da voz do corpo dançante como um ícone cinético, que no documentário poético e performático se inter(trans)textualiza em si mesma. Em outras palavras: a dança encontra o seu sentido pleno ao ser dançada. Enquanto ícone cinético, a voz do corpo dançante no seu domínio, na(da) primeiridade peirceana, adquire *status* de forma e sentimento/*feeling*, não necessitando provar nada, a não ser a sua existência possível em pura potencialidade ou devir. Sentidos e pensamentos corporais abertos e fisicalizados.

Ao partir do pressuposto de que não existe texto totalmente autônomo, foi possível chegar à conclusão de que o hipertexto *Pina*, habitado por vozes múltiplas, corporalizadas pelo movimento em ação dançante, gera muitos textos que se entrecruzam no espaço-tempo de (re)apresentação.

Após o posicionamento da (trans)textualidade e das relações semióticas entre as diferentes signagens presentes no objeto empírico da investigação, dei início ao processo da (re)figuração (trans)textual em suas imbricações espaço-temporais no texto cinematográfico. A imagem-tempo, ou antes, os signos do tempo, da imagem-tempo, foram também convocados como espécies de fragmentos intercalados e semiósicos: nem passado/memória/imagens de arquivo documental/mnemossignos – e nem presentificação/virtualização/opsignos e sonsignos puros da imagem cristal.

Foi possível perceber e concluir, após essa sobreposição de conceitos de base teórica, que o entre-lugar dos intertextos e das vozes polifônicas, os pedaços/fragmentos informacionais de gestos, dança, depoimentos em voz-*off*, em voz corporalizada dançante, imagens de arquivo memorial, as escalas e as (des)continuidades espaço-temporais, configuraram-se como os possíveis elementos responsáveis por instituir a heterogeneidade no texto documentário.

Em Deleuze, pude encontrar respostas às questões inerentes aos signos do tempo cinematográfico presentes em *Pina*. Partindo do princípio de que a formulação do movimento dançante da(na) imagem-tempo deleuzeana é proposta no hipertexto documental poético contemporâneo, como significado polissêmico, rizomático e(m) puro-devir, fui ao encontro da noção de cinema como forma de pensamento – proposta em Deleuze – para poder conjugá-la com a noção da dança, na contemporaneidade, vista como o pensamento do corpo semiósico.

Sob o ângulo reflexivo abordado por Deleuze em seus dois volumes dedicados ao cinema: *Cinema 1: a imagem-movimento* e *Cinema 2: a imagem-tempo*, tomei de empréstimo seus aportes acerca das imagens e dos signos, trazendo novamente à tona a sua original tipologia para os ‘signos do tempo’ no cinema, a partir [ou para além] do viés de Peirce.

Minha intenção, de modo a aprofundar uma reflexão teoricamente ancorada em Genette, Peirce e Deleuze, não foi, em momento algum, a apresentação exaustiva das referências sígnicas peirceanas [icônicas, indiciais e simbólicas] ou deleuzeanas [opsignos e sonsignos], mas, a partir da explicitação desses conceitos, alicerçar a tese de que ocorrem diferentes relações inter(trans)textuais, cujas vozes corporalizadas/dançantes, constituem uma rede ou mosaico na formação do hipertexto *Pina*.

A rede/mosaico ou tecido vivo de vozes dançantes, depoimentos em vozes-*off*, arquivos memoriais, imagens atuais e virtuais, imagens colascentes ou bifaciais, celebram por meio de relações palimpsêsticas, o cruzamento de signagens híbridas [texto documental imagético acrescido da dança, da estrutura sonora, da cenografia, do figurino e da locação-encenada] na proposição de significados abertos e polissêmicos.

Em minha tese, a teoria (trans)textual de Genette colaborou, de forma decisiva, na construção do quadro analítico – decupagem de excertos fílmicos – com a finalidade de propiciar a averiguação e a confirmação da ocorrência efetiva de inter(trans)textualidade no texto documental poético e performático, selecionado como *corpus* da investigação.

A tipologia genettiana foi associada não apenas à signagem cinematográfica, com seus códigos específicos, mas também à signagem da dança, presente nos hipotextos coreográficos bauschianos, em seus aspectos narrativos e icônicos, que sustentaram o argumento defendido nessa tese, ou seja: a presença de inter(trans)textualidades dançantes na proposição do hipertexto *Pina*, atualizado/virtualizado pela tela wenderiana.

Nessa 'dança metodológica', os procedimentos e abordagens adotados possibilitaram algumas respostas à pergunta e/ou questão norteadora da tese proposta, que, a seguir, intento elencar.

Em primeiro lugar, foi preciso reconhecer que a ação fundante das vozes corporalizadas e dançantes em *Pina*, é a encenação – ser/estar do dançarino depoente no limite de si mesmo – ou (re)apresentação no texto documental. Entretanto, reconheço que a (re)apresentação em si, não é o foco principal. Nessa instância, os atores sociais do *Tanztheater Wuppertal* encenam poética e performaticamente, em seu próprio ambiente, trechos da história memorial da qual, de fato, fazem parte. Entretanto, ao efetuarem seus depoimentos, suas vozes são flexionadas não apenas pelo aparato da voz-*off* e sim, pelos depoimentos corporalizados dançantes que eclodem em ícones cinéticos – potencializados pela forma e sentimento/*feeling*.

Se os atores sociais são si mesmos, (re)apresentando em um teatro forjado diante da câmera, e performando em um palco-locação, quando o fazem, encontram-se nos limites de si mesmos. Esses limites são intercalados em seus depoimentos em voz-*off* e em seguida, corporalizados em outros depoimentos a partir de personagens muitas vezes construídos na imaginação: imaginação poética e hipotextual da criadora do *Tanztheater Wuppertal*, e imaginação performática por meio da voz assertiva do sujeito-da-câmera. Essa espécie de *pas de deux* conceitual e metafórico foi vital na elucidação do problema de pesquisa e no entendimento da configuração das vozes presentes no objeto empírico da tese.

Em segundo lugar, foi preciso reconhecer que o (trans)texto *Pina* valoriza o hibridismo em detrimento da unidade. Ao reinserir os objetos do mundo – imagens de arquivo, depoimentos memoriais e afetivos – ao lado dos objetos significantes e poéticos *per se*, deixa antever o gesto cinematográfico da colagem e da montagem.

Wenders, em seu documentário, cujas bordas fronteiriças entre realidade e ficção – (re)apresentação – são atenuadas, desnuda, assim, propositalmente, o procedimento de fragmentação e colagem. Ao priorizar a montagem de evidência em detrimento da montagem de continuidade, propõe com isso, os mesmos graus de realidade e (i)realidade, passado e presente virtualizado, exponenciados pelos procedimentos cinematográficos de planos e contraplanos, elipses, *jump-cuts* e falsos *raccords*. O cineasta, portanto, ao negar os aspectos lógicos, invisíveis e transparentes da narrativa de continuidade em *Pina*, acaba por celebrar o que Deleuze baliza como o cinema da imagem-tempo: o cinema que rompe o esquema sensório-motor, ou seja, o cinema do pensamento e da diferença.

No esquema de colagens de depoimentos dançantes e verbalizados em voz-*off*, o sujeito-da-câmera procura não apenas 'integrar' o hipotexto [encenar a completude da obra coreográfica, como em um documento de mero registro estético], mas colocá-lo em nível de copresença, valorizando o caráter heterogêneo na construção de uma leitura polissêmica para o seu hipertexto fímico. Ao reunir provas, documentos, registros, depoimentos e outros meios para a construção de sua particular voz documental, utiliza-as para (re)construir, atualizar e/ou virtualizar sua perspectiva sobre a personagem biografada e o universo do *Tanztheater Wuppertal*, fabricando sua própria resposta poética ou retórica sobre esse universo.

Desde o primeiro segmento fílmico, foi possível me aperceber da contaminação das modalidades poética e performática a impregnarem, estilisticamente, a tessitura do texto documentário. O apelo ao sensível, em detrimento da retórica informacional, didática e histórica, tornavam-se evidentes, em minha leitura, nessa celebração do movimento que envolve, sinestesicamente, o leitor/espectador. As licenças poéticas instaladas no tratamento do mundo histórico bauschiano são ancoradas por meio das vozes corporalizadas dançantes, não convencionais que, nesses modos operacionais, tornam-se o corpo da voz e a voz do corpo no documentário, o que nos convida a ver o mundo – a dança e Pina Bausch – com novos olhos e a repensar nossa relação com ele.

Em terceiro lugar, foi preciso reconhecer que em *Pina*, as vozes icônicas do corpo dançante, enquanto movimentos, não 'completam palavras', não são meras ilustrações ou traduções do discurso verbal: a voz do corpo dançante se inter(trans)textualiza como um discurso em si mesma. Os possíveis efeitos de construção de sentido na dança, sobretudo a dança mediada pela tela cinematográfica wenderiana, tornam-se a celebração de uma estrutura significativa, cuja leitura polissêmica se dará unicamente no percurso e no processo de relações inferenciais semióticas, efetuadas pelo leitor/espectador.

Por procedimentos de análise fílmica e reflexão teórica, identifiquei que a ênfase na instância discursiva no documentário *Pina* é dilatada e os procedimentos estilísticos, as diferentes formas de homenagem à pessoa biografada e ao seu legado são traduzidos semioticamente em gestos, movimentos e dança, mas não necessariamente vêm corroborados pela voz da 'palavra falada'.

Ressalto e relembro que os depoimentos/entrevistas, concedidas pelos atores sociais do *Tanztheater Wuppertal*, são acompanhados de uma voz-*off*, enquanto no quadro/cena observa-se os mesmos, imóveis e calados, em primeiro plano e em *close-up*, sem maquiagem ou caracterização artística. Em contrapartida, nas cenas dançantes subsequentes, os mesmos bailarinos 'falam corporalmente' e suas vozes transformam-se em uma profusão de depoimentos dançantes. O apelo do olhar indireta ou diretamente para o sujeito-da-câmera – rostidade deleuzeana – e para o espectador são, em seguida, reforçados em uma exposição de movimentos relacionados às falas verbalizadas anteriormente e dilatados semioticamente. A (perform)atividade da voz, nesse caso, ganha limites significativos potencializados por meio da ação dançante.

Finalmente, foi preciso admitir e corroborar o fato de que a dança configura-se como um sistema semiótico aberto, cujos signos são os movimentos e gestos – ícones cinéticos – supondo-se que o sentido/significado a ser apreendido a partir da execução do texto não verbal se manifesta no (con)texto da signagem.

O leitor/espectador ao 'ler' e/ou 'ouvir' a voz do corpo dançante executa uma espécie de decodificação da mensagem incrustrada no próprio corpo. Essa mensagem se presentifica durante sua execução, em um determinado espaço, tempo e contexto, admitindo-se para isso, que o corpo é o contexto onde o movimento ganha forma e sentimento/*feeling* – a forma do corpo.

Acredito, portanto, que o (con)texto – transtextualidade [intertexto, hipotexto, paratexto, arquitexto, hipertexto] genettiano – da signagem é, principalmente na dança-teatro, presente no hipertexto *Pina*, a própria voz do corpo dos dançarinos: os depoimentos corporalizados dos atores sociais do *Tanztheater Wuppertal*, sob o domínio do ícone cinético, que agenciam uma sintaxe própria, tornando-se, no texto documental poético e performático, o espaço de construção e concretização do(s) sentido(s) apreendidos em(da) dança. Sentidos esses, potencialmente fisicalizados.

O corpo midiático/dançante e (re)apresentado na tela cinematográfica, portanto, é atravessado por informações e, enquanto performa, provoca o diálogo e(m) conexões permanentes com o *medium* cinematográfico. O corpo 'performa a própria forma'.

A dança, habitando o cruzamento ou intersecção entre as linguagens/signagens visual, sonora e háptica, quando abordada a partir de um *medium* cinematográfico, provoca a questão do pensamento do corpo em movimento mediado. A voz do corpo em movimento dançante/icônico cinético, como realidade/referente/verdade é atravessado continuamente pela ficção da (re)apresentação em *Pina*.

Essas foram as conclusões a que cheguei à partir de minha estrutura referencial, analítica e interpretativa, na busca por possíveis, porém não definitivas leituras semióticas do meu objeto empírico de pesquisa, produzindo, talvez, um novo acervo de dados significativos sobre o pensar-fazer cinema documentário poético e performático na contemporaneidade e que tenham, em sua matriz constituinte, a voz predominante do corpo em movimento dançante.

Com a presente tese, tenciono alicerçar as bases teóricas que podem alavancar estudos futuros, em nível de pós-doutoramento, buscando outras sondagens e visadas poéticas para o estudo do corpo em movimento mediado pela tela cinematográfica.

REFERÊNCIAS

Livros

AMIEL, Vincent. **Le corps au cinema**. Paris: PUF, 1998.

AU, Susan. **Ballet and modern dance**. Londres: Thames & Hudson, 1998.

AUMONT Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAECQUE, Antoine de. O corpo no cinema. In: COURTINE, Jean Jacques (org.). **História do corpo** vol. 3 – as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2009 (481-507).

BAGGIO, Eduardo Túlio. **O cinema documentário e seu caráter distintivo**: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico. Curitiba: UTP, 2005. Coleção Recém Mestre, n° 2.

BAKHTIN. Mikhail. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978. Col. 'Tel'.

BARTHES, Roland. **S/Z**. New York: Hill & Wang, 1974.

_____. **Image, music, text**. Trad. Stephen Heat. New York: Hill & Wand, 1977.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1960.

_____. **Qu'est-ce que le cinema?** Paris: Cerf, 1981.

BELLOUR, Raymond. **L'analyse du film**. Paris: Albatros, 1980.

_____. **L'entre-images***:* photo, cinema, vídeo. Paris: La Différénce, 1990.

_____. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica – volume 1. São Paulo: Editora SENAC SP, 2005 (p. 233-252).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000 (p. 221-56).

BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Trad. Maria José Casal-Ribeiro. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian [1985], 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed. 1896/1999.

BERTRAND, Denis. **L'espace et le sens**. Paris-Amsterdam: Hadès/Benjamin, 1985.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Londres: Methuen, 1985.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva. 2011. Coleção Debates n° 149.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O lamento da imperatriz**: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch. São Paulo: Annablume, 2009.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema novo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. Coleção Campo Imagético

CERBINO, Beatriz e MENDONÇA, Leandro. Coreografia, corpo e vídeo: apontamentos para uma discussão. In: CALDAS, Paulo et. Al. (org.). **Dança em foco** – ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012 (p. 150-166).

COELHO NETTO, José Teixeira. **Semiótica, informação, comunicação**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. Coleção Debates.

COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Seuil, 1979.

COSTA, Alexandre Veras. Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança. In: CALDAS, Paulo; BRUN, Leonel (orgs.). **Dança em foco 2 – videodança**. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007 (p. 09-17). Coleção Arte e Tecnologia.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: CosacNaify, 2005.

DÄLLENBACH, Lucien. **Dictionnaire des genres et des notions littéraires**. Paris: Encyclopedia Universalis et Albin Michel, 1997.

DELEUZE, Giles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 2009.

_____. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Coleção Trans.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. Coleção Trans.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Considerações sobre a produção midiática. In: **Mídias e Processos de Significação**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Leopoldo: UNISINOS, 2000.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991. Coleção Debates.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRARA, Lucrécia. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2001. Coleção Princípios.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **História em quadrinhos & cinema**: adaptações de Alan Moore e Frank Miller. Curitiba: UTP, 2012.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: _____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais: Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003 (p. 387-406).

JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. In: **Poétique**, n. 26, 1976.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus. 6ª ed., 2003.

JUNG, Carl Gustav. **L'homme à la découverte de son âme**. Paris: Albin Michel, 1944.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. 1ª ed. Belo Horizonte: FID, 2005.

KRISTEVA, Júlia. **Seméiotikè, recherches pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.

_____. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.

LINS, Consuelo. Documentário: uma ficção diferente das outras? In: BENTES, Ivana (org.). **Ecos do cinema - de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007 (p. 225-243).

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2002.

MACHADO, Roberto. Deleuze e o cinema. In: _____. **Deleuze, a arte e a filosofia**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010 (p. 245-296).

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2003.

MARTIN, John. **Book of the dance.** 2ª edição. New York: Tudor Publishing Company, 1970.

NICHOLS, Bill. Performing documentary. In: _____. **Blurred Boundaries**: questions of meaning in contemporary culture. Indianápolis: Indiana University Press, 1994 (p. 92-107).

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria contemporânea do cinema** – volume 2. São Paulo: Editora SENAC, 2005. (p. 47-67).

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas-SP: Papirus, 2012.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica – volume 1. São Paulo: Editora SENAC SP, 2005 (p. 253-280).

PEIRCE, Charles Sanders. **Escritos Coligidos**. Sel. e trad. Armando Mora d'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 1ª ed. Col. Os Pensadores, vol. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. 8 volumes. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University, 1978.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário**: história, identidade, tecnologia. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

_____. Em busca do perfeito realismo. In: SILVEIRA, Luciana Martha; ARAÚJO, Denize Correa (orgs.). **Revista Tecnologia e Sociedade**, n°1, outubro de 2005, Curitiba, Brasil: Editora UTFPR (p. 177-196).

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

_____. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Editora Globo, 1995.

_____. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Contracomunicação**. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. (org.) **Teoria contemporânea do cinema** – volume 1. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

_____. (org.) **Teoria contemporânea do cinema** – volume 2. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

_____. **Mas, afinal... O que é mesmo, documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas-SP: Papirus, 2013. (Coleção Campo Imagético).

ROCHA, Thereza. O corpo na cena de Pina Bausch. In: ANTUNES, A. (org.). **Lições de dança 2**. UniverCidade, 2000 (p. 143-174).

ROSINY, Claudia. Videodança. In: CALDAS, Paulo; BRUN, Leonel (orgs.). **Dança em foco 2 – videodança**. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007 (p. 18-33). Coleção Arte e Tecnologia.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**? 16ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. Coleção Primeiros Passos, n° 103.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001a.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem.** Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001b.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: ARAÚJO, Denize Correa (org.). **Imagem (ir)realidade**: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006 (p. 173-201).

_____. **Percepção**: fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage Leraning, 2012.

SCHMIDT, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. Frankfurt: Propyläen, 1992.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Coleção Repertórios.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish**. Colônia: Rolf Garske, 1984.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª. Ed. Campinas-SP: Papirus, 2003.

TOMAZZONI, Airton. Um baile mudo: a dança no cinema pré-sonoro. In: CALDAS, Paulo et. Al. (org.). **Dança em foco – ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

VALÉRY, Paul. Philosophie de la danse. In: _____. **Euvres I - Variété – Théorie poétique et esthétique**. Paris: Gallimard, 1957 (p. 1390-1403). Une édition électronique réalisée à partir du texte de Paul Valéry. Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication: dans *Conferencia*, 1 novembre 1936.

VIEIRA, João Luiz. Cinema e performance. In: XAVIER, Ismail. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O visionário cinema de fluxo de Maya Deren. In: CALDAS, Paulo et al. (orgs.). **Dança em foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012 (p. 14-27).

VOGEL, Walter. **Pina**. Munique: Quadriga, 2000.

XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

WALTHER-BENSE, Elizabeth. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Tradução: Maria Alexandra. A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1990.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança**: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: UTP, 2006. Coleção Recém Mestre, nº 6.

Periódicos, Revistas, Jornais

ARAÚJO, Wagner Correa de. O cinema dança. In: **Revista Dançar**. São Paulo, ano V, n. 21, 1987 (p. 14-15).

BAGGIO, Eduardo Túlio. Os modos de representação do cinema documentário e o realismo peirceano. In: **Cognitio-Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia**. São Paulo: Programa de Estudos Pós Graduados em Filosofia. PUC-SP. ISSN 1809-8428, vol. 9, n. 1, janeiro-junho, 2012 (p. 22-28). Disponível em: <http://www.pucsp.br/pragmatismo>. Acesso em 28/03/ 2014.

BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. In: **Folha de S. Paulo**, 27 de agosto de 2000 – Caderno Mais!, (p. 11). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs270820 0008.htm>. Acesso em 19/02/2014.

CARDOSO JR. Hélio Rebello. Deleuze, empirismo e pragmatismo: linhas de força do encontro com a teoria peirceana dos signos. In: **Revista Síntese**. Belo Horizonte, v. 33, n. 106, 2006. Disponível em: <http://www.fage.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article /viewFile/…/440/pdf>. Acesso em: 24 ago, 2013.

CHÉRASSE, Jean. **Le film documentaire historique**: vérités et mensonges. Disponível em: <http://canalacademie.com/ida155-Le-fil-documentaire-historique-verites-etmensonges.html>. Acesso em: 18/12/2013.

COSTA, Rafael Wagner dos Santos. **A semiótica de Peirce em imagem-tempo**. Disponível em: <http://jandre.wikspaces.com/file/view/RG9P+(6).pdf>. Acesso em: 21 ago, 2013.

CYPRIANO, Fábio. Pina Bausch ergue sua Babel. In: **Revista Bravo!**, n° 13. São Paulo, 1998, p. 129.

_____. Sonhos em movimento remonsta com maestria as emoções de Pina Bausch. In: Jornal **Folha de S. Paulo** – Ilustrada. São Paulo, 29 de abril de 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39894-quotsonhos-em-movimentoquot-remonta-com-maestria-as-emocoes-de-pina-bausch.shtml>. Acesso em 21/03/2014.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Trad. José Gatti e Maria Cristina Mendes. In: **Devires**, Fafich-UFMG – Belo Horizonte, v. 9, n. 1 (p. 128-149) jan/jun 2012. Disponível em: <http://www.fafich. ufmg.br/devires/v9n1#1>. Originalmente publicado como: _____. Cinematography: the creative use of reality. In: **Daedalus**: the visual arts today. Cambridge, 1960.

FELLINI, Federico. Depoimentos. In. **Folha de S. Paulo** – Caderno Mais!, 27 de agosto de 2000, p. 11. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200004.htm> Acesso em 21/02/2014.

GUERREIRO, Mónica. Uma conversa com Pina Bausch. In: **Revista Obscena**: revista de artes performativas, nº 4, maio de 2004.

IBRI, Ivo Assad. Semiótica e pragmatismo: interfaces teóricas. In: **Revista Cognitio**. São Paulo, v. 5, n. 2, p. 168-179, jul/dez, 2004.

SILVA, Alexandre Rocha da; COSTA, Rafael Wagner dos Santos. Peirce na trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema. In: **Intercom** – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. 33, n.1, p. 169-187, jan-jun, 2010.

SULLIVAN, Scott. Alemanha celebra teatro-dança de Bausch. In: **O Estado de S. Paulo** – Caderno 2, 20 de junho de 1994, p. 3.

Documentos audiovisuais

DAS AUDERE Theater der Pina Bausch – Auf Der Suche Nach Tanz. Cologne. Produktion Transtel. 1991. 1 filme/documentário (30 min.): son.; color.; suporte DVD. Para maiores informações, consultar o endereço:<http://www.youtube/watch?v=snGwb6D-BHE>. Acesso em 28/02/2014.

DIE KLAGE DER KAISERIN. Direção de Pina Bausch. Alemanha - França, 1990. 1 filme (106 min.): son.; color.; suporte DVD.

E LA NAVE VA. Direção de Federico Fellini. Itália – Franco Cristaldi Produtora. 1983. 1 filme (132 min.): son.; color.; suporte DVD.

PINA BAUSCH. Direção de Anne Linsel. Alemanha – Eine Produktion von TAG/TRAUM fur WDR in Zusammenarbeit mit Arte. 2006. 1 filme/documentário (45 min.): son.; color.; suporte DVD. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hh8cUsd21fU>. Acesso em 26/02/2014.

HABLE CON ELLA. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha – Warner Sogefilms A.I.E., 2002. 1 filme (112 min.): son.; color.; suporte DVD.

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011. 1 filme (106 min.): son.; color.; suporte DVD.

TANZTRÄUME/Sonhos em Movimento. Direção de Anne Linsel e Rainer Hoffmann. Alemanha – Produtora: TAG/TRAUM/WDR – Deutscher Filmförderfonds, 2010. 1 filme (108 min.): son.; color.; suporte DVD.

Documentos consultados on-line

ALMODÓVAR, Pedro. **Intimidad y espectáculo**. Página oficial de Pedro Almodóvar. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/hable-conella /intimidad2.htm.>. Acesso em 11/02/2014.

A STUDY in choreography for camera. Direção de Maya Deren. Estados Unidos, 1945. (4 min.): p&b.; suporte Youtube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_g Nzwk>. Acesso em 01/12/2013.

ARIEN. Obra do repertório do *Tanztheater Wuppertal*. Disponível em: **<**http://www.pina-bausch.de/stuecke/arien.php>. Acesso em 20/02/2014.

_____. Imagem fotográfica. Disponível em: <http://beatrizschillerphotography. blogspot. com. br/2011/08/pina-bausch-arien-bam-1976.html>. Acesso em 23/02/2014.

BALLET mécanique**.** Direção de Fernand Léger. Paris-França, 1924. (10 min.): p&b.; suporte Youtube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=H_bbo-H9p1Ys>. Acesso em 20/12/2013.

BANDONEON. Obra do repertório do *Tanztheater Wuppertal*. Disponível em: <http://www. pina-bausch.de/stuecke/bandoneon.php>. Acesso em 20/02/2014.

BRITO, João Batista. Blog. Disponível em: <http://imagensamadas.com/2013/11/20/antes-do-cinematografo>. Acesso em 10/12/2014.

BUTTERFLY danse**.** Direção de Thomas Edison. EUA, 1894-95. (2 min.): color.; suporte Youtube. Disponível em: <http://thebioscope.net/2008/03> Acesso em 10/01/2014.

CAFÉ MÜLLER. Obra do repertório do *Tanztheater Wuppertal*. Disponível em: **<**http://www.pina-bausch.de/stuecke/cafemuller.php>. Acesso em 20/02/2014.

DANSE serpentine**.** Direção de Louis e Auguste Lumière. Paris-França, 1896. (2 min.): color.; suporte Youtube. Disponível em: <http://wn.com/danse_serpentine_loie_fuller>. Acesso em 21/02/2014.

DIE SERPENTINTÄNZERIN. Disponível em: <://www.youtube.com.watch?v=JTlsydath7 o>. Acesso em 12/12/2014.

EARLY Edison Motion Picture Production (1892-1895). Disponível em: <http://memory.loc. gov/ammem/edhtml/edmvhist1.html>. Acesso em 12/01/2014.

ENTR'ACT. Direção de René Clair. Paris-França, 1924. (15 min.): p&b.; suporte Youtube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v =UnXdYxv BHf8>.Acesso em 21/02/2014.

FELLINI, Federico. Disponível em <http://www.federicofellini.it/node/537>. Acesso em 14/02/2014.

FOTOGRAFIA de Vollmond. Disponível em: <http://www.kingsroad.it/?p=4490>. Acesso em 30/01/2014.

FÜR DIE KINDER von gestern, heute und morgen. Obra do repertório do *Tanztheater Wuppertal*. Disponível em: <http://www.pina-bausch.de/stuecke/kinder.php>. Acesso em 20/02/2014.

LA DANSEUSE microscopique**.** Direção de Georges Méliès. Paris-França, 1902. (5 min.): p&b.; suporte Youtube. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/wp-content/uploads/danseuse-300.jpg>. Acesso em 20/12/2013.

LE CAKEWALK infernal**.** Direção de Georges Méliès. Paris-França, 1903. (8 min.): p&b.; suporte Youtube. Disponível em: <www.youtube.com/watch? v=ZzvZojdq 34Y> Acesso em 20/12/2013.

MAARTEN-Vanden Abeele. Imagem fotográfica de Nelken/Carnations. Disponível em: <http://www.someslashthings.com/blog/maarten-vanden-abeele-tanztheater-wuppertal-of-pina-bausch.html>. Acesso em: 28/01/2014.

_____ . Imagem fotográfica de Arien (1979). Disponível em: < http: //www.pina-bausch.de/> Acesso em 01/02/2014.

NANOOK OF THE NORTH. Disponível em <http://criterioncollection.blogspot.com.br/ 2005/07/33-nanook-of-north.html>. Acesso em 01/03/2014.

NELKEN/CARNATIONS. Imagem fotográfica. Disponível em: <http://elles.centre pompidou.fr/blog/?p=611>. Acesso em: 02/02/2014.

_____. Obra do repertório do *Tanztheater Wuppertal*. Disponível em: <http://www.pina-bausch.de/stuecke/nelken.php>. Acesso em: 21/02/2014.

NUR DU. Obra do repertório do *Tanztheater Wuppertal*. Disponível em: <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/nur_du.php>. Acesso em: 20/02/2014.

PORTAL DO CINEMA. Disponível em: <http://www.portal-cinema.com/2009/07/critica-hable-com-ella-2002.html>. Acesso em 10/02/2014.

POSTER Fílmico. Disponível em: <www.terroirgourmet.com/2012/10/pina.homenagem-de-wim-wenders-sobre-a-vida-de-pina-bausch>. Acesso em 30/01/2014.

SAGRAÇÃO da Primavera. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/portal/paginadinâmica. aspx?pagina=DialeticadaSagracaoeParadoxosdaPrimavera>. Acesso em 28/02/2014.

TECMUNDO. Tecnologia 3D. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/video/2469-como-funciona-a-tecnologia-3d-.htm#ixzz2rKSUfFq4>. Acesso em 08/02/2014.

VICHOFF, Jochen – imagem fotográfica de Arien. Disponível em: <http://prelectur. stanford.edu/lecturers/bausch/arien.html>. Acesso em: 25/01/2014.

VOLLMOND. Obra do repertório do *Tanztheater Wuppertal*. Disponível em: <http://www. pina-bausch.de/stuecke/vollmond.php> Acesso em 20/02/2014.

WEBCINE. Disponível em: <http://www.webcine.com.br/especial/filmes/melhmusi.htm>. Acesso em 08/02/2014.

WEISS, Uli. Imagem fotográfica de Bandoneon (1980). Disponível em: <http://www.bam.

org/artists/pina-bausch>. Acesso em 08/02/2014.

WENDERS, Donata – imagem fotográfica de Vollmond. Disponível em: <http://arttattler.com/archivewimwenderspina.html>. Acesso em 24/06/2013.

WENDERS, Wim. Site oficial do cineasta. Disponível em: <http://www.wim-wenders.com/movies /movies_spec/pina/pina.htm>. Acesso em 30/01/2014.