

**A voz do corpo dançante do(no) documentário contemporâneo*****Pina* (2011), de Wim Wenders**Cristiane WOSNIAK<sup>1</sup>**Resumo**

Este artigo propõe uma reflexão acerca do(s) conceito(s) e dos meios pelos quais a voz do corpo dançante se constrói no texto documental do tipo poético e performático e quais as possíveis implicações decorrentes da fala desta voz, que adota o estilo de uma homenagem. Para elucidar os conceitos, modos e formas assumidos pela voz do(no) documentário contemporâneo *Pina* (2011) de Wim Wenders, o teórico Bill Nichols será a referência base, além dos pressupostos semióticos de Charles Sanders Peirce. No percurso conceitual e analítico desta investigação, serão cotejados, de forma sucinta, os prováveis mecanismos de projeção do enunciado[texto] e enunciação[voz] implícitos na asserção documental, bem como a relevância dos experimentos acerca do rompimento do espaço unívoco de (re)apresentação do corpo dançante na tela, preconizados pela artista múltipla e vanguardista, Maya Deren.

**Palavras-chave:** Documentário Contemporâneo. Voz. Corpo. Dança. Enunciação.

**Introdução**

O presente artigo investiga um provável pensamento contemporâneo na proposição de um documentário sob a perspectiva da identificação dos modos pelos quais um texto documental pode ser organizado, em imbricação com as formas estilísticas que se agregam a estes modos, na elucidação das prováveis vozes dançantes presentes no enunciado, como forma de asserção.

Salienta-se que os dois modos a serem investigados em rede neste estudo – o modo poético e o modo performático – fazem parte de um amplo processo histórico do campo documental em que pesam os efeitos impressos nas diferentes estratégias pelas quais os discursos e formas de narrativa, reflexão e proposição assertiva se alteram, levando-se em

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Coordenadora do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná e Coordenadora Acadêmica da Unidade Dança da UFPR. E-mail: cristianewosniak@ufpr.br

consideração, interesses culturais, estéticos e formas experimentais e vanguardistas de uma representação documentária contextualizada.

É neste panorama conceitual que a obra documental *Pina* (2011) de Wim Wenders<sup>2</sup>, em homenagem à artista da dança Pina Bausch<sup>3</sup>, será cotejada, como objeto de análise a partir das proposições de Bill Nichols, referentes à classificação modo/forma documental, com a finalidade de alicerçar as bases do *corpus* selecionado para análise e investir na elucidação dos problemas que norteiam a investigação: de que modo e com que meios a(s) voz(es) do corpo dançante se tornam presentes e falam de registros memoriais, afetividades, movimentos, estéticas e éticas do universo de Pina Bausch e do *Wuppertal Tanztheater*? Qual é a voz da enunciação/direção? Como o enunciado/texto se pronuncia e se constrói estilisticamente? Existe espaço [recorte de tela centrífuga] em *Pina* (2011), onde a voz da enunciação pode ser enunciada? O documentário poético/perfomático apresenta ou (re)presenta/encena a realidade?

Estas questões serão abordadas, a seguir, de maneira crítica, reflexiva e analítica, e sustentadas pelo foco ou recorte proposto: a instância do conceito da voz do corpo dançante em conversa dialógica com a imagem-câmera e o espaço de asserção/encenação/locação.

### **O rompimento do espaço unívoco de (re)apresentação do corpo dançante na tela: Wim Wenders conversa semioticamente com Maya Deren**

A dança pode ser considerada como uma forma de signagem<sup>4</sup>. Ela não existe apenas porque seu objeto (corpo) é um signo: ela se torna um signo durante o seu desenvolvimento

---

<sup>2</sup> **Wim Wenders**, nascido em Düsseldorf (1945), é um dos cineastas representantes do `novo cinema alemão`. Alcançou projeção internacional na década de 1980 com filmes como: *Tokyo Ga* (1985); *O Estado das Coisas* (1982); *Paris, Texas* (1984) e *Asas do Desejo* (1987). No final dos anos 1990, passa a se interessar pelo gênero documentário. Em 2011, dirige o documentário poético *Pina*, baseado na biografia, legado e obra de Pina Bausch, sua conterrânea, coreógrafa e criadora do *Tanztheater Wuppertal*, e que faleceu durante as filmagens.

<sup>3</sup> **Pina Bausch** trabalha a partir do conceito de *tanztheater*. Segundo Vogel (2000), Servos (1984) e Schmidt (1992), neste processo, a fusão entre os elementos da dança e do teatro são fundamentais. Seus textos dancísticos são sincréticos, dialógicos e intertextuais. Seu mote criativo é a relação tensiva entre homens e mulheres. A incapacidade de efetivar possíveis conexões comunicacionais. Nesta busca pelas oposições, efeitos contrários e dupla perspectiva, nasce o corolário-chave desta criadora vanguardista alemã: a fragmentação e a repetição do gesto como geradoras da `collage` cênica que propõe em suas obras.

<sup>4</sup> *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, neste caso, a dança, ou especificamente, o cinema ou documentário contemporâneo (sistema áudio-hápticovisual).

no tempo e no espaço, por conta do movimento. Assim, nas palavras de Décio Pignatari (2004) a dança é ícone em movimento. É a “escritura corporal, singular ou coletiva, jogo de estruturação espacial pelo **movimento** [grifo nosso], simbólico ou para-simbólico e que envolve pelo menos três sentidos: audição, tato e visão/áudio-hapticovisual” (PIGNATARI, 2004, p. 55).

Sendo o movimento ao mesmo tempo efêmero e onipresente, sua percepção torna-se um desafio. Com códigos próprios, a dança transita entre o movimento, a imagem, o som e a sinestesia. Enquanto signagem híbrida<sup>5</sup> encontra ainda mais uma fonte de conversas e diálogos convergentes: o cinema.

Os primeiros registros da dança no cinema, em meados do século XIX-XX, 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<sup>6</sup>, é gradativamente substituído pelo que Ismail Xavier (2012), denomina recorte extraído de um mundo possível.

Neste sentido, torna-se necessário citar André Bazin (1960) e sua análise comparativa e diferencial entre as delimitações impostas ao quadro/pintura e ao enquadramento/cinema. Afirma o teórico: “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

---

<sup>5</sup> O conceito denotado da palavra hibridação indica a qualidade de elementos provenientes de línguas/meios diversos; caráter anômalo, irregular, novo. O conceito ou termo utilizado nesta investigação propõe a forma híbrida (ao se referir à signagem da dança em tessitura imbricada com o cinema) como uma nova relação de continuidade entre o corpo, o movimento, a dança e o espaço, por meio da comunicação mediada pela tela do cinema.

<sup>6</sup> Teatro filmado é uma expressão cunhada para os primórdios da história do cinema, onde havia um limite de construção fílmica adotando-se comumente uma câmera em posição fixa/ponto de vista fixo (simulando a perspectiva do público/plateia disposto nos assentos de um teatro). Ismail Xavier (2012) exemplifica estes aspectos do teatro filmado: a camera fornecia um plano conjunto do ambiente numa simulação do cenário teatral. Neste contexto, a saída e entrada dos atores [da frente da câmera] por exemplo, se davam pelas laterais do enquadramento, como as entradas e saídas de/por uma coxia cênica. A imobilidade do cenário e do ponto de vista da câmera contribuem para que se evite a fragmentação do espaço em que a ação se desenvolve.

possibilidades outras da imagem se dar a ver/sentir, inaugura um novo e controverso pensamento, segundo Raymond Bellour (1997) na história do cinema.

O sentido apreendido, por meio da imagem, ou codificado/decodificado<sup>7</sup> pelo espectador/destinatário da mensagem (im) explicitada no texto/enunciado, não está mais na imagem, como atesta Bazin: “o sentido é a sombra projetada pela montagem no plano de consciência do espectador” (BAZIN, 1991, p. 68). E Bazin vai mais adiante em sua ontologia da imagem cinematográfica: “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 atesta uma nova presença corporificada do espaço fora da tela.

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. Mas o que acontece na passagem da tridimensionalidade para a bidimensionalidade? Perde-se ou ganha-se informação? A questão fundamental a ser esclarecida é que dança, cinedança ou dança tematizada num documentário poético/performático, especificamente, são signagens, enunciados/textos diferentes. Quando a mensagem na dança mediada é decodificada, ela passa a ser entendida como informação e é passível de nova codificação. Nesta (re) codificação novos signos emergem num processo denominado de semiose<sup>8</sup>. Novos signos geram novos significados ancorados nas

---

<sup>7</sup> Cabe salientar que Stuart Hall, um dos fundadores do Centre for Contemporary Cultural Studies, a partir de seus estudos em Ciências Sociais, inscreve em sua obra *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2003), um capítulo inteiro a elucidar os fatores inerentes ao processo de codificação/decodificação. Afirma o autor que o discurso/texto “uma vez produzido, deve ser traduzido – transformado de novo – em práticas sociais para que o circuito [codificação/decodificação] ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se nenhum `sentido` é apreendido não pode haver `consumo`. Se o sentido [do texto/discurso] não é articulado em prática, ele não tem efeito” (HALL, 2003, p. 388).

<sup>8</sup> Na Semiótica de Charles Sanders Peirce, o significado de um signo é sempre outro signo, sendo este, um processo signifiante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo. Por que contínuo? Por que o signo é ativo, dinâmico, está em contínuo movimento, o que nos leva 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. Afirma, ainda Winnfried Nöth (2003, p. 72) “Como cada signo cria um interpretante que, por sua vez é representamem de um novo signo, a semiose 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. Ao contrário, refere-se à ideia muito moderna 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

especificidades de seus meios e suportes. O novo texto híbrido documental poético/performativo reinventa a signagem dança, portanto ele ganha informação, complexificando-se enquanto informação tecnoestética, enquanto forma de mensagem múltipla.

A subversão, imposta pelos códigos novos da cinedança, por exemplo, modifica profundamente a atitude da massa diante desta forma estética. É ao que parece se referir, Walter Benjamin (2000): “à medida em que diminui a significação social da arte, assiste-se no público, um divórcio crescente entre espírito crítico e fruição da obra. Frui-se sem criticar aquilo que é convencional; o que é verdadeiramente novo, é criticado com repugnância” (BENJAMIM, 2000, p. 244). Trata-se da Lei da Teoria da Informação: quanto maior o repertório de uma mensagem (nova proposta cênica, sistemas de enquadramentos, recortes, fragmentos, independência do movimento em relação à música, não-linearidade na edição, montagem intelectual e poética, etc.), quanto maior a sua originalidade, menor será a previsibilidade que ela apresentará e, portanto, maior informação ela carregará, mas em consequência, o nível de comunicabilidade irá decrescer e assim, menos audiência esta mensagem/texto terá. Certamente esta teoria contempla o fenômeno verificado no menor número de receptores e na audiência limitada e elitizada na maioria dos espetáculos de dança contemporânea e/ou salas de cinema que propõem documentários poéticos vanguardistas.

Estes novos pressupostos vanguardistas e polêmicos, é o que entusiasma a artista múltipla Maya Deren<sup>9</sup>. O corpo e a dança lhe interessam como potência de criação e exploração de espaços e tempos outros, que não o do teatro filmado em suas limitações espaço-temporais. Deren propõe verdadeiros jogos de metáforas de/pelo movimento fragmentado, opaco e aberto a sentidos irrestritos. A manipulação da imagem, montagem e efeitos de pós-produção, conduzem o olhar atento a novas percepções do movimento e do

---

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).

<sup>9</sup> Maya Deren é o nome utilizado por Eleonora Derenkowsky, nascida em Kiev, 1917. Deren imigrou para os Estados Unidos em 1922. Estudou poesia, graduou-se em Artes (N. Y. University) e fez Mestrado em Literatura Inglesa. Trabalhou com a coreógrafa modernista Katherine Dunhan, acompanhando-a em turnê pelos Estados Unidos. Em Los Angeles conhece o cineasta tcheco Alexander Hammid com quem se casa. Segundo 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).

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. Cabe salientar que suas experimentações, 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 transparente. Sua relação com o corpo e com a dança é condição primordial em suas obras. Sob este aspecto, ressalta João Luiz Vieira (2012) que por meio da dança 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).

Em seu texto *Cinema: o uso criativo da realidade*, traduzido por José Gatti e Maria Cristina Mendes (2013) pode-se observar, pelos escritos da própria cineasta, suas ideias acerca da questão espaço/ambiente/quebra de paradigmas sequenciais.

A cineasta vanguardista decide romper uma estrutura espaço-temporal monológica, ao propor experimentos fílmicos em que o corpo de um bailarino, por exemplo, começa a dançar num espaço/ambiente/locação e se desloca em sua dança [por efeitos de montagem sobreposta/justaposta] para outras geografias<sup>10</sup>, impossíveis em ambiente real. O texto refere-se ao experimento (ver figuras 01, 02, 03 e 04)<sup>11</sup> *A Study in Choreography for Câmera* (1945). Estes saltos temporais de locação a locação, levam-na a afirmar que em sua opinião “a ação criativa no filme ocorre em sua dimensão temporal; e por essa razão o cinema, muito

---

<sup>10</sup> Cabe salientar que o procedimento/terminologia geografia criativa foi cunhado pelo cinema construtivista russo. Ismail Xavier, em sua obra *A Experiência do Cinema* (1983) e mais especificamente, na primeira parte do livro: *A ordem do olhar – a codificação do cinema clássico: novas dimensões da imagem*, aborda as experiências realizadas com o espaço-tempo (corte/junção dos pedaços de celulóide) por Lev Kuleshov e descritas por Pudovkin. A experiência descrita consistia em filmar em diferentes locações, mas por meio da montagem, o espectador percebia a cena como um todo. “Os trechos de espaço real apanhados pela câmera apareciam concentrados na tela. Ali estava o que Kuleschov denominou de ‘geografia criativa’”. (XAVIER, 1983, p. 70). Pelo processo de junção dos pedaços/fotogramas, criou-se um novo espaço fílmico que, não existia na realidade. Eis como se alinham em pensamento, este processo e a proposição de Maya Deren.

<sup>11</sup> Todas as imagens (*frames*) que ilustram o texto foram capturadas e recortadas pela autora do artigo, a partir do filme *Pina* (2011) de Wim Wenders e de *Study in Choreography for Câmera* (1945) de Maya Deren.

embora composto por imagens espaciais, é basicamente *uma forma de tempo*” (GATTI; MENDES, 2013, p. 12).



**Figura 01**  
(Frame de *A Study in Choreography for Câmera*)



**Figura 02**  
(Frame de *A Study in Choreography for Câmera*)



**Figura 03**  
(Frame de *A Study in Choreography for Câmera*)



**Figura 04**  
(Frame de *A Study in Choreography for Câmera*)

E Deren 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, 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., 2013, p. 7-8).

A partir dessas reflexões acerca do corpo em registro dançante interfaceado pela tela do cinema e suas implicações significantes (vozes), cabe salientar que esta investigação entende o documentário contemporâneo, justamente na imbricação e ruptura com o espaço teatral, com a narrativa transparente e linear em oposição à criação de um espaço cinematográfico expandido e polissêmico.

Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência* refere-se a este 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 aos seu **movimento** [grifo nosso].” (XAVIER, 2008, p. 21).

Neste sentido, não apenas os recursos tecnoestéticos digitais, tais como a projeção tridimensionalizada e sinestésica (efeito 3D em *Pina/2011*) produz este rompimento centrífugo (ver figura 05), mas também a estética adotada pelo diretor/enunciador em suas escolhas de angulação, recorte em primeiro plano, *closes* e outros artifícios, que podem nos levar a interpretar sua enunciação enunciada, por meio de alguns quadros explícitos, onde esta geografia criativa encenada, cortada, e (re) montada esteticamente e intelectualmente, fragmenta o espaço-tempo de (re)apresentação documental: distâncias e lugares tornam-se mais do que intervalos transicionais; tornam-se a essência do jogo dialético Wenders-Bausch. Duas vozes enunciativas atuam de forma dialógica e polissêmica: a artista da dança que frequentemente utiliza o recurso da fragmentação espaço-temporal como seu credo artístico e 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. Tratam-se de opções e escolhas: onde e como cortar; onde e como conversar entre uma sequência e outra. Seria este um dos aspectos [corte e montagem geográfica e criativa] da voz autoral ou enunciativa do sujeito-da-câmera *wenderiana* a conversar com a poética *dereniana*? Neste sentido, *Pina* (2011) seria, numa lúdica analogia, um *híbrido wendereanista* (*wender* + *deren*)?

É o que poderia se supor ao analisar uma passagem escrita em *A Lógica das Imagens* (1987) “de certa forma, o filme representa justamente o corte. Todas as ações, têm alguma continuidade da qual se mostra apenas uma parte muito particular. Isto constitui para mim a



maior parte das dificuldades: como é que se escolhe” (WENDERS, 1987, p. 16). Esta escolha consciente implica, na opinião da autora do artigo, o diretor/sujeito-da-câmera como uma das primeiras e potentes vozes do documentário contemporâneo.



**Figura 05**

(Frame de *Pina* – enunciação enunciada - a voz do intertexto *Sacre du Printemps* de Pina Bausch e a `voz dançante/gestual` da intérprete, rasgam o espaço/tempo unívoco de (re)presentação e estabelecem contato sinestésico tácito com o espectador para além do campo fílmico – tecnoestética (3D) + geografia criativa)

### **A voz como argumento ou perspectiva documental: ponto de vista explícito ou implícito?**

Um documentário é uma forma fílmica que estabelece asserções ou afirmações, posicionamentos [de seu ator/diretor] sobre a história, sobre fatos, relatos, acontecimentos, pessoas/personagens.

Segundo Fernão Pessoa Ramos (2008) “as asserções do documentário são enunciadas através de estilos diversos, variando historicamente. Há sempre uma **voz** [grifo nosso] que enuncia no documentário, estabelecendo asserções” (RAMOS, 2008, p. 23). Por consequência, então, podemos afirmar que um dos conceitos possíveis sobre voz diz respeito ao estilo das asserções conduzidas do(no) documentário? Trata-se da narração dos

personagens (suas falas, depoimentos, entrevistas, ações dançantes/demonstrações gestuais e afetivas)?bEsclarece esta questão, o teórico Bill Nichols (2005), autoridade internacional no campo documental:

Por `voz` refiro-me a algo mais restrito 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).

Compreende-se, portanto, a partir do enunciado acima proposto e corroborado por Guy Gauthier (2011) em sua obra *O Documentário: um outro cinema*, 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. Estes pilares serão decisivos na elucidação dos prováveis modos pelos quais o corpo dançante no documentário *Pina* (2011) 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.

Historicamente, o documentário foi se modificando esteticamente na medida em que avança o tempo, os períodos, os recursos técnicos e as formas conceituais, subjetivas ou mais retóricas na composição de suas formas. É o autor Nichols em sua obra *Introdução ao documentário* (2012) que atesta a existência de no mínimo quatro estilos históricos de documentário, com características formais e ideológicas muito bem delimitadas e distintas. O estilo discurso direto com sua narração fora-de-campo (associada à ideia da autoridade didática da voz de Deus) foi o movimento precursor do documentário. Após a Segunda Guerra Mundial, este estilo entra em decadência e o que se observa é a ascensão do cinema 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” (NICHOLS, 2005, p. 48). Neste tipo de documentário, 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 diziam muito mais do que o comentário em *voz off*. O espectador era convidado a

participar da instância de significação e tomada de posicionamento frente à ação, que não deixava, entretanto, de ser encenada. A partir dos anos 1970 surge um terceiro estilo que (re)inventa as concepções do discurso direto, onde o personagem fala diretamente ao olho da câmera e por consequência, dirige-se, sem reservas, ao espectador. Este ato é intermediado por entrevistas, geralmente conduzidas pelo idealizador/diretor do documentário.

Atualmente, o quarto estilo ou fase documental, segundo Nichols (2005) e Jean Chérrase (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 auto-reflexivo e 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).

É neste último tipo de abordagem que fica implícito que o diretor/cineasta Wim Wenders, por exemplo, ao propor o documentário *Pina* (2011) 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” (op. cit., p. 49).

### **A voz dançante em *Pina* (2011): poeticidade, performatividade e ética-interativa**

Um documentário, como anteriormente citado, é uma (re) apresentação, uma espécie de encenação e não uma reprodução do mundo histórico, o que lhe confere uma voz particular. Nesta concepção o diretor/cineasta encontra-se implicado em suas escolhas estéticas e estilísticas e conseqüentemente deve aderir a determinados modos de evidenciar suas asserções sobre o mundo. Nichols (2012) determina seis modos diferenciados como possibilidades de fazer cinema documentário. Esta investigação debruça-se sobre dois modos possíveis de acoplamento ideológico que se pode argumentar na proposição de Wenders em *Pina* (2011): 1) Modo poético – enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas entre os quadros ou cenas, encontros, passagens descritivas atravessadas por articulações espaço-temporais metafóricas na geração de sentidos dialógicos e abertos; 2) Modo performático – dá ênfase ao aspecto subjetivo ou expressivo da asserção. Percebe-se o engajamento/envolvimento pessoal do cineasta com seu tema e a receptividade do público a

esse engajamento, de maneira emotiva. Rejeitam-se ideias de objetividade em favor de evocações memoriais e afetos direcionados ao estilo da **homenagem**, sobretudo.

Ao se propor possíveis aproximações conceituais de um modo performático/poético na base estrutural de *Pina* (2011) de Wim Wenders, adentra-se num campo que envolve, também, a questão da ética documental.

Na obra *Mas, afinal... O que é mesmo documentário?*, 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 [cineasta/diretor] enquanto emissor do discurso. Esta interatividade é justificável e mais do que recomendável no documentário performático e poético, sobretudo no estilo de homenagem que pretende Wenders em sua *ode* à conterrânea e artista da dança vanguardista, Pina Bausch. Este posicionamento tem corroboração na seguinte passagem teórica:

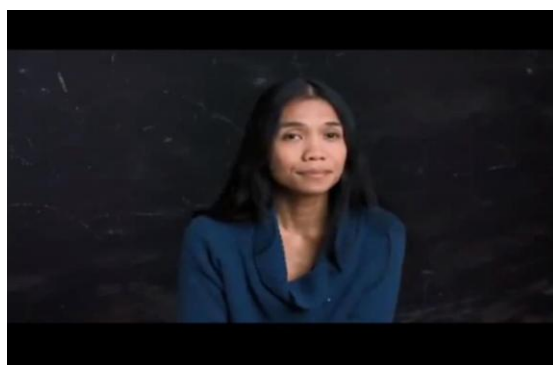
[o diretor] advoga então uma interação aberta e assumida com este mundo [o texto documental]. O novo eixo da valoração ética situa na assunção da *construção* do enunciar. A questão ética se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia: a ideia é que 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 nosso] 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 performático/poético *Pina* (2011) 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. Explica-se: todos os depoimentos/entrevistas concedidas pelos componentes da *Wuppertal Dance Theater* são acompanhados de uma *voz off* (extra-campo) enquanto no quadro/cena, observa-se os mesmos, imóveis e calados (ver figuras 06, 07, 08 e 09), em primeiro plano e em *closes*, sem maquiagem ou caracterização. Em compensação, nas cenas dançantes subsequentes, os mesmos bailarinos falam e suas vozes transformam-se numa profusão de depoimentos dançados. O que pretende o sujeito-da-câmera ao optar por este recurso? Corroborar a

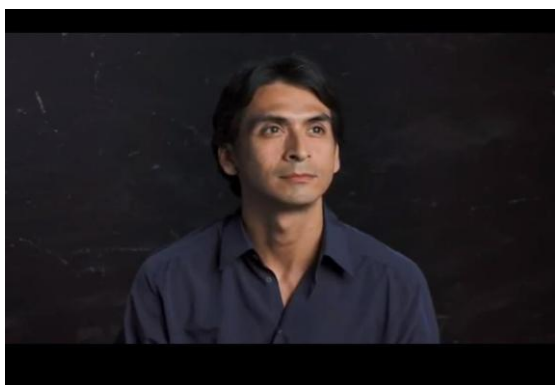
hipótese de que é a fala do corpo que agrega sentido à dança. A signagem da dança torna-se a lógica da comunicação nesta instância documental.



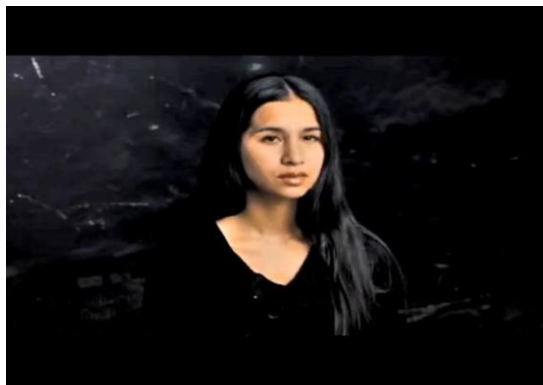
**Figura 06**  
(Frame de *Pina* – corpo imóvel e voz off)



**Figura 07**  
(Frame de *Pina* – corpo imóvel e voz off)



**Figura 08**  
(Frame de *Pina* – corpo imóvel e voz off)



**Figura 09**  
(Frame de *Pina* – corpo imóvel e voz off)

O apelo do olhar diretamente para o sujeito-da-câmera e para o espectador são, em seguida, reforçados numa 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 no quadro da entrevista, inserem-se, neste momento de reflexão como um ícone cinético, surgindo como uma qualidade de sentimento, buscando configurar o próprio 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 predominantemente cinética só tem sentido se dançada.

O depoimento (*voz off*) em corpo (i)mobilizado transcende sua lógica a partir dos ícones cinéticos dançantes. Estes, por sua vez, se (re) traduzem em vozes corporalizadas. Tornam-se inter(trans)textos de si mesmos no documentário poético e performático. A performatividade da voz, neste caso, ganha limites significativos potencializados por meio da ação dançante.

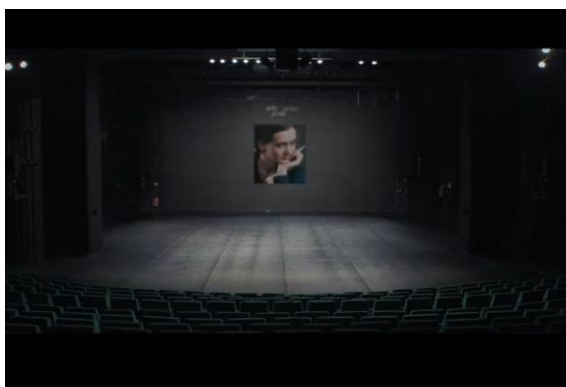
### **A voz dançante espacializada: a questão da encenação-locação**

Os quadros ou *frames* em *Pina* (2011) se sucedem explorando ambientes não relacionados e sem uma sequência lógica espaço-temporal: podem tanto ser narrados/capturados em um palco/teatro vazio ou pleno (ver figuras 10 e 11) o que consiste na base cotidiana desses intérpretes de si mesmo no documentário, visto que são *performers*/elenco de Pina Bausch, como podem deslocar-se para locações surrealistas e imprevisíveis, tais como colinas, fábricas, paisagens urbanas, rurais, etc., tal como requerem os pressupostos do *tanztheater* de Wuppertal em suas inúmeras colagens e hibridações estéticas.

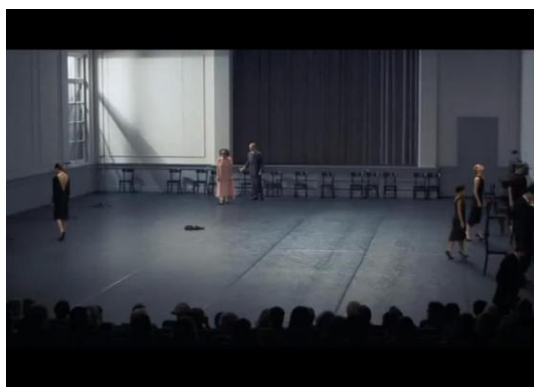
Estes deslocamentos espaciais na composição das vozes dançantes no documentário em questão, pode estar associado ao que Ramos (2008) alude como encenação/locação em oposição à encenação construída.

Wenders parece se apropriar do primeiro conceito na explicitação de suas vozes dançantes, enquanto ecos de sua própria asserção: sua indexação discursiva propõe locais (teatro, salas de dança em Wuppertal, campos, paisagens da cidade onde residem) onde os sujeitos dançantes dão sustentação ao enunciado do sujeito-da-câmera/enunciador (ver figuras 12, 13, 14 e 15).

Wim Wenders, neste caso, como diretor ou o guia do sujeito-da-câmera, solicita explicitamente, e sem questões antiéticas envolvidas, que o personagem 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).



**Figura 10**  
(Frame de *Pina* – encenação-locação/teatro vazio)



**Figura 11**  
(Frame de *Pina* – encenação-locação/público)

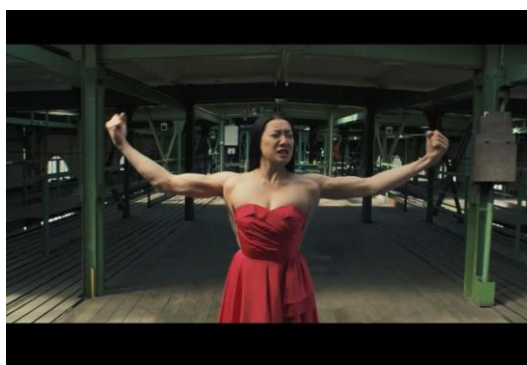
A encenação-locação, neste caso, distingue-se da encenação-construída, pois o ambiente desta locação é o próprio ambiente aonde o sujeito que é filmado vive sua vida e constrói-se dia a dia enquanto personagem encenado/dançado.

Os bailarinos 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 na hibridação, ancorados no credo artístico de Pina Bausch.

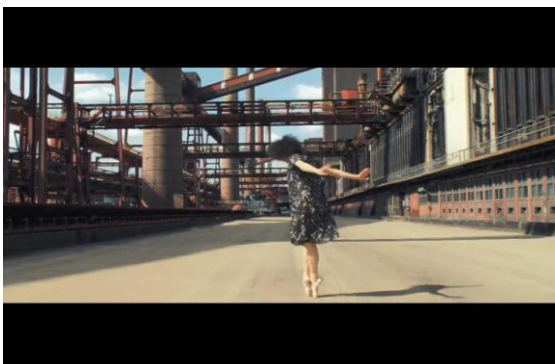
Assim acontece no início do filme documental, na cena da abertura, onde uma imensa fila de bailarinos percorre o espaço teatral convidando o espectador a adentrar no espaço-locação-encenação (ver figuras 16 e 17).



**Figura 12**  
(Frame de *Pina* – encenação-locação/externa)



**Figura 13**  
(Frame de *Pina* – encenação-locação/externa)



**Figura 14**

(Frame de *Pina* – encenação-locação/externa)



**Figura 15**

(Frame de *Pina* – encenação-locação/externa)

Este efeito sinestésico e tácito dá início à homenagem documental performática e poética, conduzida pelo sujeito-da-câmera, Wim Wenders. O palco/teatro torna-se, neste momento, também uma voz enunciada e convidativa. O espectador, desta maneira é capturado sensorialmente e adentra ao jogo cênico.



**Figura 16**

(Frame de *Pina* – encenação/convite sinestésico)



**Figura 17**

(Frame de *Pina* – encenação/convite sinestésico)

Em seguida, são os intertextos/obras *Sacre du Printemps* (1975), *Café Müller* (1978) *Kontakthof* (1978) e *Vollmond* (2006), quatro coreografias representativas e sintéticas da estética/poética bauschiana, que se intercalam entre depoimentos personalizados, pequenas cenas recortadas, imagens de arquivo do repertório da companhia e finalmente a imagem virtualizada da própria Pina Bausch a dançar numa tela ao fundo do palco/teatro/locação,



sendo visualizada em plano geral, numa espécie de *mise-en abyme*<sup>12</sup>, enquanto seus bailarinos a assistem em atitude solene e na condição paradoxal de espectadores de si mesmos, virtualizados/atualizados num teatro fantasmagórico (ver figuras 18 e 19).



**Figura 18**  
(Frame de *Pina* – encenação/*mise-en-abyme*)



**Figura 19**  
(Frame de *Pina* – encenação/*mise-en-abyme*)

O documentário é encerrado com uma imagem de arquivo, projetada ao fundo do palco/teatro/locação, simbolizando uma espécie de adeus – gestual semiótico – quando Bausch acena ao sujeito-da-câmera que a capturou, em primeira instância, produzindo um documentário histórico imagético (ver figura 20). Uma leitura possível (e aberta) desta cena pode ser a escolha memorial de Wenders que coloca a personagem biografada/homenageada num determinado momento da narrativa documental, encenando e (re) apresentando postumamente, um aceno para seus bailarinos (atuais e virtuais) sentados na locação fílmica e em última escala, para os próprios espectadores, que observam neste momento, os bailarinos de Pina, que por sua vez, observam sua diretora e se esvair enquanto imagem, mas a se perpetuar enquanto legado e memória afetiva, subjetiva, performática e poética.

---

<sup>12</sup> A nomenclatura *mise-en-abyme* é comumente utilizada para ilustrações heráldicas onde uma figura se repete dentro de si. Entretanto, o `olhar em abismo`, neste caso, refere-se à utilização de uma espécie de metalinguagem/repetição de um tema/cena dentro da narrativa fílmica. No documentário *Pina* (2011), na cena que alude à obra *Café Müller*, temos a caracterização de um “olhar sobre o abismo dentro da repetição do tema, dentro do próprio tema, neste caso, o próprio meio” (MISE EN ABYME: le cinema dans le cinema, 2009).

## Considerações finais

Este artigo propôs uma reflexão conceitual acerca dos mecanismos pelos quais a voz do corpo dançante se constrói no texto documental *Pina* (2011) de Wim Wenders, considerado do tipo/modo poético e performático e quais as possíveis implicações decorrentes da fala desta voz, que adota o estilo de uma homenagem.



**Figura 20**

(Frame de *Pina*/cena final: o adeus /voz gestual/dançante de Pina Bausch)

Uma das considerações possíveis, desenvolvidas nesta investigação, atesta que *Pina* (2011) explicita sua voz, por meio das vozes dançantes ou ícones cinéticos, dos intérpretes-bailarinos, que por sua vez, fazem uso tanto das imagens, sons, gestos, encenações-locações, estilos, modos, indexações e asserções fundamentadas num ponto de vista do sujeito-da-câmera.

Embora, estruturalmente, a maioria dos documentários faça uso da palavra falada como recurso fundamental em suas narrativas, o discurso dançante no documentário de Wim Wenders instaura uma outra abordagem estética; propõe-se uma outra natureza discursiva e dialógica. Nesta nova dinâmica, os movimentos, a signagem da dança, as inflexões dos gestos, o silêncio na(da) encenação individual quando dos depoimentos, enquanto a *voz off* se pronuncia em tencionamento à imobilidade corporal, visualizada em primeiro plano, conduzem o espectador a uma leitura/signatura diferencial no modo e estilo da narrativa a ser fruída. É o leitor/espectador que é convidado a construir os prováveis e possíveis efeitos de

sentido no texto/discurso (re) apresentado, sob a sua perspectiva, a depender da particularidade de seu repertório e(m) interconexões e relações culturais.

A voz do documentário, como lembra Nichols (2012) “é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva” (NICHOLS, 2012, p. 73). Por analogia, pode-se afirmar que, em *Pina* (2011), o aspecto evidente da maneira como Wenders opta por desenrolar a trama/narrativa documental é a exploração do que sentem, lembram, expressam poeticamente, experimentam corporalmente e subjetivamente, cada um dos intérpretes do *Wuppertal Tanztheater* e de que maneiras narram suas vivências, carências, angústias, saudades, gratidão, descobertas de novas possibilidades de se assimilarem como artistas da dança, por interferência direta de Bausch, e, acima de tudo, numa reverência a um dos grandes ícones da dança no século XX.

Estes argumentos não são falados, são dançados. Não são narrados, são corporificados. A voz torna-se corpo/palavra e vice-versa.

Em cada corpo dançante e em cada inflexão gestual, uma palavra/texto é proferida em seus dialógicos e abertos significados.

Permite-se, neste momento final de reflexão, citar Mikhail Bakhtin (1984): “*dans chaque mot, il y a les voix, des voix que peuvent être infiniment éloignées, anonymes, quasi dépersonnalisées, insaisissables, et des voix proches qui résonnent mutuellement*”<sup>13</sup> (BAKHTIN, 1984, p. 334). É nesta dimensão poética que transita o roteiro do documentário proposto pelo cineasta/documentarista alemão. Como vozes distantes (imagens de arquivos) que ressoam junto a vozes icônicas presentificadas pelo corpo em movimento dançante: no palco/teatro, nas locações encenadas, nas ruas de Wuppertal, na tela de Wenders.

Finalmente, cabe salientar que o estilo performático/poético, atribuído ao documentário analisado, de forma argumentativa e analítica, neste artigo, entende que este estilo pode ser parcialmente explicado e atribuído ao diretor/sujeito-da-câmera, que supostamente pretendeu traduzir seu ponto de vista, sua ideia, seus argumentos, sua asserção sobre o mundo histórico ou tema, em termos visuais/imagéticos, sonoros, tecnológicos, estilísticos, opções conceituais e, acima de tudo, de seu envolvimento inter(trans)subjetivo com o objeto direto/sujeito biografado e homenageado no tema do documentário.

---

<sup>13</sup> Tradução livre: “em cada palavra, há vozes, vozes que podem ser infinitamente distantes, anônimas, quase despersonalizadas, indescritíveis, e vozes próximas que ressoam reciprocamente”.

Wim Wenders esgarça ou rasga fronteiras e limites territoriais do filme documental, ao implicar-se no tema: ao conduzir sua homenagem, as condições de (des)implicação progressiva tornam-se não apenas justificáveis, mas ganham contornos de uma assinatura complexa e elaborada, que incita o espectador a ir além do narrado e documentado na tela, para se chegar a um ensaio artístico e poético. Neste ensaio, aonde o palco se faz tela, a dança é a voz fundamental.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Esthétique de la création verbale**. Paris: Gallimard, NRF, 1984. Bibliothèque des Idées.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinema?** Vol. II. Paris: Editions du Cerf, 1960.

\_\_\_\_\_. A evolução da linguagem cinematográfica. In: \_\_\_\_\_. **O cinema: ensaios**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991 (p. 66-80).

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Trad. Luciana Penna. Campinas: Papirus, 1987. (Coleção Campo Imagético).

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).

CHÉRASSE, Jean. **Le film documentaire historique: vérités et mensonges**. Disponível em: <<http://canalacademie.com/ida155-Le-fil-documentaire-historique-verites-et-mensonges.html>>. Acesso em: 18 jun, 2013

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Trad. José Gatti e Maria Cristina Mendes. In: **Devires**, 2013, Fafich-UFMG (no prelo). Originalmente publicado como: \_\_\_\_\_. Cinematography: the creative use of reality. In: **Daedalus: the visual arts today**. Cambridge, 1960.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011. (Coleção Campo Imagético).

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: \_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**: Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003 (p. 387-406).

MISE-EN-ABYME: le cinéma dans le cinéma. **Le Centre Régional de Documentation Pédagogique de l'académie de Lyon**, França, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.crdp.ac-lyon.fr/MISE-EN-ABYME-le-cinema-dans-le.html>>. Acesso em: 21/06/2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. 5. ed., Campinas-SP: Papirus, 2012.

\_\_\_\_\_. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema – volume II** – documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC, 2005 (p. 47-67).

NÖTH, Winnfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3. Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011. 1 filme (106 min.): son.; color.; suporte DVD.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish**. Colônia: Rolf Garske, 1984.

SCHMIDT, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. Frankfurt: Propyläen, 1992.

VIEIRA, João Luiz. 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. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 22. Ed. São paulo: Paz e Terra, 2008.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Tradução de Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1987.