

## PINA NARRATIVAS SEM FIM

Clarisse Zarvos é mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC- RIO (área de concentração: Novos Cenários da Escrita). Bolsista CAPES.  
E-mail: [clarissezarvos@gmail.com](mailto:clarissezarvos@gmail.com)

### Resumo:

O objetivo do artigo é pensar de que maneira o filme *Pina*, de Wim Wenders lida com diversas concepções de tempo e como o a ideia de continuidade se faz presente na filmagem de coreografias desenvolvidas originalmente para o palco.

### Abstract:

The intention of this article is to think how the movie *Pina*, of Wim Wenders deal with different conceptions of time and how the idea of continuity is present in shooting of coreographies originaly developed for the stage.

*Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que modo um livro pode ser infinito. Não conjecturei nenhum outro procedimento a não ser o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja primeira página fosse idêntica à primeira, com a possibilidade de continuar indefinidamente.*

**J.L. Borges**

### 1) Desejo de cinema, desejo de palco

Uma bailarina anuncia as estações do ano, ao mesmo tempo em que executa gestos referentes à sua descrição: “Logo será primavera. Grama brotando. Depois vem o verão. Grama alta, sol. Depois vem o outono, as folhas caem. E depois, o inverno”. Dessa maneira, se inicia o filme *Pina*, de Wim Wenders. Em seguida, outros bailarinos entram no palco, em fila indiana, repetindo a mesma movimentação física, sem o texto falado, de maneira contínua. O movimento cíclico da natureza e a incessante passagem entre vida e morte, fim e recomeço, anunciam aquilo que estará presente de algum modo em toda a narrativa.

Em 1985, Wim Wenders assiste pela primeira vez o espetáculo “Café Müller”, com direção de Pina Bausch. Nos anos que sucederam o encontro, a amizade entre os dois artistas esteve acompanhada de um projeto de desenvolvimento de um filme em comum. Apesar do desejo, Wim Wenders se dizia impedido de filmar, pois não havia encontrado ainda uma maneira de traduzir a arte de Pina para o cinema. Somente em meados de 2008, instigado pela tecnologia 3D, o diretor decidiu concretizar o plano. Para isso foram selecionados os espetáculos “Café Müller”, “Le Sacré du Printemps”, “Vollmond” e “Kontakthof”. Entretanto, em junho de 2009, antes do início das filmagens, Pina faleceu de maneira inesperada e o diretor, convencido de que não havia mais sentido em filmar sozinho, interrompeu os preparativos para a realização do projeto. Os bailarinos do elenco, que estavam prestes a ensaiar as coreografias

selecionadas para o filme e que ainda guardavam os gestos e os movimentos inscritos no corpo, fizeram um apelo para que Wim Wenders não desistisse. Desse modo, surgiu um novo filme, certamente diferente do planejado. A morte acabou por afetar não só toda a estrutura do objeto artístico, como o sentido da obra. Como fazer um acontecimento a partir de uma perda ou de uma sensibilidade, de certos sofrimentos, dores e afetações?

Desejo de cinema, desejo de palco. Desde o nascimento da sétima arte, questões a respeito do diálogo entre cinema e teatro inspiram artistas e teóricos. Há uma fascinação mútua que se manifesta em obras cujas fronteiras diluídas possibilitam a interação entre os suportes. Não paramos de buscar um parentesco e de ressaltar as diferenças entre ambos os meios. Para Peter Brook, o “filme de teatro” chega a se constituir como gênero: “O teatro filmado é um gênero à parte, um novo gênero que está se encontrando”. (Brook, 1991 *apud* Picon-Vallin, 2011, p.9)

Apesar da longa distância temporal entre o surgimento do teatro e do cinema, a figura do encenador teatral aparece somente um pouco antes da figura do cineasta. As cenas teatral e cinematográfica se desenvolvem de maneira ora paralela, ora interdependente. Formas, situações e mitos referentes ao teatro, são apropriados por realizadores, sobretudo americanos vindos da Europa, no início do século XX. Muitos realizadores, como Visconti e Bergman, dedicam-se fortemente a uma compreensão do interior da cena para além dos movimentos de câmera. A sensibilidade cinematográfica perpassa a linguagem da encenação teatral. Além disso, o teatro evolui com uma forte influência do cinema.

Há uma interação entre o *domínio artístico* (direção, jogo, escritura, cenografia) e o *domínio técnico* (iluminação, som); que se modifica ao longo dos tempos, servindo de material de estudo para pesquisadores das duas artes. Esta busca por uma relação de afinidades talvez aqui nos interesse até mais que uma abordagem antagônica, visto que a oposição quase dicotômica das linguagens acaba por trazer uma conotação negativa ao termo “teatro filmado”, que muitas vezes aparece atrelado a uma ideia de cinema de má qualidade. As formulações de Robert Bresson (1988 *apud* Picon-Vallin, 2011, p. 13): “não há nada a se esperar de um cinema ancorado ao teatro” e “não há casamento entre o teatro e o cinema sem a exterminação dos dois” ilustram uma concepção equivocada que vê o teatro como uma arte imutável, imóvel, definida antes de tudo por uma artificialidade.

O teatro aparece como o lugar mítico, sagrado, de cortinas vermelhas cobertas de poeira e mofo, dominado pelo texto, rígido em suas convenções, guiado pela frontalidade e pelo respeito à uma noção pouco abrangente de espaço e tempo. Raramente são levadas em consideração as inúmeras possibilidades de ângulos de visão, de distâncias, de formas de utilização do espaço. Na verdade, tudo aquilo que a cena moderna vem buscando através da montagem, da dramaturgia fragmentada, do jogo entre os corpos em movimento, da aproximação ativa e crítica de tradições mais

afastadas, da explosão espaço-temporal parece se perder de vista sob essa perspectiva opositiva. No entanto, não se pode esquecer que a teatralidade também evolui em sua pesquisa de linguagem, buscando ultrapassar seus próprios limites, a partir de um jogo entre volumes, profundidades, intensidades, sensações e contrastes; uma busca para além do texto. Ainda é preciso remarcar a frequente adaptação de textos teatrais para o cinema ou de filmes que usam o espetáculo como objeto (bastidores, trupes), além de peças baseadas em filmes, mesmo que apareçam com menos frequência.

## **2) Memórias, atualizações e fragmentos**

### **2.1) Um relato extremamente pessoal**

Minha memória não se liga necessariamente a vivências passadas, nem concretamente realizadas. O que eu crio no presente só é possível graças a infinitos registros, imagens e sensações de fragmentos de experiência que não são autênticos, são sempre transcritos, reescritos. Contaminados. Às vezes, minhas lembranças se baseiam nos relatos dos outros. Coisas que escuto, que esbarro por aí. Minha memória é roubada, ou se prefirem, emprestada. Posso narrar com riqueza de detalhes muitos fatos que me aconteceram, mas não sei se me lembro mesmo ou se eu acho que lembro porque ouvi alguém dizer. Minha memória aflige tanto por sua imprecisão, que é impossível narrar uma lembrança sem idas e vindas. Ela é moldável de acordo com as circunstâncias. Tem vezes que conto assim, tem vezes que conto assado. Vivencio aquilo que digo que passou, a cada vez de uma maneira. Não há limites entre o antes, o agora e o que virá. É uma criação contínua, porém inconstante. Imagens surgem, de repente e eu não sei como explicá-las, visto que fogem de qualquer domínio da razão e do tempo. Fantasia. O problema (a solução) da memória é o esquecimento.

### **2.2) O lugar de onde se fala**

Diversas camadas de enunciação se inserem na narrativa de “Pina”. Em primeira instância, sem dúvida está a bailarina, coreógrafa e diretora do *Wuppertaler Tanztheater*, Pina Bausch, que além de criadora, é objeto de leitura. Em seguida, se apresentam os bailarinos, que além de darem depoimentos sobre o processo artístico e a personalidade de Pina, vivenciam no próprio corpo a escrita corporal, acrescentando traços de personalidade que afetam diretamente a movimentação. Sem eles, talvez não fosse possível a materialização tão viva dos gestos, visto que eles mantêm uma relação direta com o trabalho da companhia de dança-teatro. Wim Wenders aparece então, como enunciador de uma macro-narrativa, inserindo o cinema, propondo novos espaços, selecionando os planos e costurando as cenas através do recurso da montagem. Como o trabalho de um artista pode influenciar o de outros, criativamente?

A instabilidade no lugar de onde se fala impede que cheguemos a qualquer definição fechada sobre o trabalho e a personalidade de Pina. Aliás o foco do filme não está de modo algum em uma abordagem sobre a rotina privada ou a trajetória pessoal da artista. Também não é proposta uma análise ou a exibição documental do percurso do *Tanztheater* e a sua influência no mundo das artes performáticas. Há na narrativa, uma busca por aquilo que permanece após a vida de Bausch e que neste caso se apresenta como a sua obra criativa. Criação e vida se misturam.

Quando os bailarinos se referem à diretora, utilizam orações no passado; entretanto, o discurso está mais ligado a maneira como se sentiram afetados pelo encontro do que ao estabelecimento de um compromisso de veracidade. O próprio depoimento aparece desvinculado da ação de narrar. Wim Wenders filma cada intérprete sentado de frente para a câmera, como que posando para uma fotografia, e enquanto escutamos um áudio em off com um relato -aparentemente da própria pessoa e na respectiva língua materna- não observamos nenhum movimento na boca. Corpo e voz estabelecem uma relação anacrônica, na qual não se sabe o que é que foi filmado antes ou depois. Até mesmo a ligação entre sujeito da imagem e a autoria do depoimento pode ser colocada em dúvida, visto que voz e experiência aparecem desatreladas. Somente nas cenas coreografadas, o texto aparece em sincronia com a ação, distinguindo “fala do presente da cena” e “fala da memória, da contemplação, do relato”.

A relação entre passado e presente parece ser explorada em *Pina* a partir de uma espécie de “compressão do espaço-tempo”, que Vera Lucia Follain (Figueiredo, 2010: p.84 - 99) assinala como fruto das transformações das últimas décadas do século XX. O passado já não serve mais para dar sentido ao presente, entretanto, o presente é aquele que traz uma ou mais leituras do passado. Paralelo a isso, há um intenso deslizamento entre os campos do documentário e o da ficção. A inserção do lugar da narração entre as coreografias (que aqui se vinculam mais à ficção através da utilização de certas convenções como: corporeidade não-cotidiana, figurinos, relação diferenciada com a espacialidade), aparece como lugar de ancoragem contra o que Vera Follain chama de “vertigem do ‘tudo ficcional’” dos tempos atuais. Desse modo, a explicitação da mediação é uma maneira de manter um elo com o real, fazendo uma autorreferência à voz que narra, em oposição ao anonimato das redes de comunicação e à virtualidade das imagens.

A utilização dos diversos recursos de colagem e montagem, bem como a justaposição de imagens e textos na linguagem audiovisual contemporânea, já não causam o impacto subversivo de rompimento radical de uma narrativa. Ainda assim, a opção de Wim Wenders pela distribuição das cenas em fragmentos que vêm e vão ao longo do filme, impede que o espectador seja embalado pelo fluxo dos acontecimentos tanto da vida, quanto da obra da artista. O que se parece querer valorizar são as pequenas narrativas de cada momento coreográfico, assim como o lugar da enunciação.

Há um profundo e constante deslizamento entre os campos do documentário e o da ficção. A inserção do lugar da narração entre as coreografias (que aqui se vinculariam mais à ficção através da utilização de certas convenções como: corporeidade não-cotidiana, figurinos, relação diferenciada com a espacialidade), explicitam a mediação, fazendo uma autorreferência à voz que narra, em oposição ao anonimato das redes de comunicação e à virtualidade das imagens.

Nos últimos anos, o intenso fluxo do audiovisual, da informação e da publicidade, colocam em crise a ligação entre linguagem e verdade. Em uma espécie de contra-fluxo, realizadores como Chantal Akerman, Cassavetes, Charlie Kaufman, entre muitos outros apresentam fortes traços de teatralidade no sentido espacial, que abalam uma noção de verdade ligada a uma velha ideia de que o cinema mostraria *a vida como ela é*, seja o que isso signifique. Em *Dogville*, de Lars Von Trier, isso é percebido de maneira extrema. Só há no filme praticamente uma locação principal: uma sala na qual desenhos e marcações de giz no chão representam as casas e os estabelecimentos de uma pequena cidade. O espectador é levado a uma operação metonímica e este parece ser o grande encantamento do filme, que aliás não teria o mesmo efeito, se fosse filmado em uma locação com construções de paredes e telhados. A obra abala a equivocada visão de um cinema, que mimetiza a vida cotidiana, ligado a uma estética naturalista e o teatro a uma artificialidade (apesar do que parece ser artificialidade em *Dogville* ser brutalmente real). Além disso, nos coloca diante da seguinte pergunta: frente ao desenvolvimento técnico dos equipamentos e dos efeitos especiais, porque fazer um filme *sobre o palco*, que convoque o espectador a imaginar aquilo que aparece apenas como sugestão?

Haverá uma relação entre filmes como *Dogville* e a defesa de um teatro pobre (Grotowski, 1971)? Como a ideia de realidade no teatro é levada para o contexto cinematográfico? Aliás, com qual noção de realidade estamos lidando nesse caso? A realidade no teatro para nós, ainda que de maneira frágil, deve ser vista como uma manifestação condensada da vida. Assim, como na literatura e em outros campos artísticos, vivencia-se uma experiência que pode ou não lidar com uma certa noção de realidade cotidiana exterior à obra. Cada objeto artístico é um universo real, mesmo que o tratamos com carimbos como “absurdo”, “fantástico”, “surreal”. Há uma realidade própria da representação com seus códigos e leis ou como brinca Brook: “a única diferença entre o teatro e a vida é que o teatro é sempre verdade” (Brook, 1990 apud Picon-Vallin, 2001, p.14). O cinema, quando aparece em diálogo com o teatro, complexifica a estética do palco através da fotografia, conduzindo o olhar do espectador por meio das escolhas dos ângulos e planos, somando a realidade da fotografia à realidade da cena.

Em Wim Wenders, cada fragmento de cena é extremamente expressivo, não estando vinculado de maneira causal- no sentido cronológico- ao fragmento anterior. Não há o desenvolvimento integral de um determinado espetáculo, tampouco ocorre

uma relação direta entre as coreografias e o que é dito nos depoimentos. Alguns espaços externos aparecem e tornam a aparecer, enquanto outros se mostram uma única vez. A interseção entre cenas às vezes se dá pela reincidência de uma mesma cor ou pela oposição de certos materiais orgânicos e inorgânicos. Seria uma perspectiva mais da ordem de um pensamento sensorial do que intelectual? Os trechos selecionados são destacados de um todo, que em algum momento estiveram inseridos, para valorizar a expressividade de cada gesto das coreografias. Não há uma hierarquia óbvia dos acontecimentos, muito menos um desenvolvimento linear dos fatos. Desse modo, o filme dialoga de maneira intensa com a própria concepção de dança de Pina Bausch.

### 3) Uma escrita gestual

Na estrutura cênica das coreografias parece haver a utilização de procedimentos de montagem, seja através de sequências fragmentadas e de interrupções, seja pelo uso de repetições, de alternância ou de simultaneidade. Em todos os casos, não há um desenvolvimento na direção de um fluxo contínuo. Tanto na opção estética de Wim Wenders, quanto na gestualidade de Pina, o gesto é um recurso épico, que deixa aparente o lugar da narração. Walter Benjamin (1994, p. 78-90), em seu artigo sobre Brecht, aponta para duas vantagens do gesto (que aqui pensaremos como ação física). Em primeiro lugar, o gesto (épico) é pouco falsificável e ilusionístico, sobretudo quanto menos habitual e mais distante do naturalismo. Em segundo lugar, ao contrário das ações individuais, o gesto tem um começo e um fim determináveis. A ação deve ser sempre interrompida, nunca ilustrada.

Quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico, a interrupção da ação está em primeiro plano. (Benjamin, 2011, p80)

Há uma valorização do caráter episódico na composição coreográfica que é percebida também pela montagem do filme. A opção pela distribuição das cenas em fragmentos que vêm e vão ao longo do filme, impede que o espectador seja embalado pelo fluxo dos acontecimentos tanto da vida, quanto da obra da artista. O que se parece querer valorizar são as pequenas narrativas de cada momento coreográfico, assim como o lugar da enunciação, visto que o “fazer” técnico é bastante explicitado na coreografia. O recurso de repetição, presente em toda a obra de Pina, de alguma maneira desconecta os gestos de um claro significado ou função, como se a cena buscasse “esquivar-se do tempo (linear, cronológico), ou mantê-lo em um perpétuo presente.” (FERNANDES, 2007, P. 63). Certamente que a repetição através da montagem cinematográfica não se apresenta da mesma maneira que a repetição dos movimentos no interior de uma coreografia. O que acontece no palco é uma progressão gradual do gesto, tendo em vista

que o gesto seguinte se *parecerá* com o anterior, mas será necessariamente outro.

Essa transformação pode ser percebida no seguinte trecho de “Café Müller”: dois bailarinos se abraçam, um terceiro entra e intervém diretamente, mudando os braços do casal que permanece passivo, manipulado na direção de novas configurações dos corpos. As ações, sem a participação ativa dos dois primeiros bailarinos, desfazem gradualmente o abraço e juntam as faces da dupla, como em um beijo. A mulher do casal é colocada nos braços do homem. No momento em que o “bailarino-manipulador” vira de costas e se retira, a bailarina cai, provocando um intenso ruído no palco. Em um súbito impulso, ela se levanta para a posição do abraço e todos passam a repetir a mesma sequência de modo cada vez mais veloz.

O resultado é muito diferente do *fast-forwarding* de uma imagem filmada. Conforme a velocidade vai aumentando, a precisão dos movimentos se dilui. Os gestos sofrem pequenas alterações ao longo das sequências, a respiração se modifica, surgem novos impulsos a tal ponto que os dois passam a repetir os movimentos independente da manipulação do terceiro bailarino. Há alguma coisa que acontece de fato nos corpos dos intérpretes, algo que afeta a própria carne e que chama a atenção para a realidade da ação representada, trazendo novas percepções sobre vida e representação, questionando as diferenças entre vida e representação. As narrativas, inicialmente estabelecidas em cada momento coreográfico do trabalho de Pina, são logo quebradas e modificadas pelas insistentes repetições, rompendo com qualquer expectativa do espectador quanto a uma linearidade ou a uma apreensão de um todo orgânico. A relação entre a espontaneidade dos gestos, que inclusive fazem referência a posturas e sentimentos cotidianos, e a mecanização da ação (neste trecho de Café Müller, quando os bailarinos passam a realizar sozinhos as movimentações que foram condicionados a executar por uma terceira pessoa), colocam em cena a expressão de um automatismo.

Se aqui o automatismo se apresenta em um fragmento de cena, ele também pode ser visto através da repetição de um mesmo gesto em outros contextos de um mesmo espetáculo, expondo a ação como um movimento estético e pondo em questão a sua fonte emocional e espontânea. Além disso, em espetáculos como “Kontakthof” e “Le Sacre du Printemps” a individualidade não aparece como expressão de um sujeito unificado. Ao se destacar do grupo, o bailarino marca uma ruptura no conjunto até então, de alguma forma, homogeneizado pelos mesmos movimentos.

Ele se coloca como uma *parte* e desequilibra a noção de unidade, visto que não há fragmentação possível em um corpo “inteiro”. A ideia de fragmento não se adequa a uma totalidade. Nem a uma cronologia. A produção de multiplicidade está na subtração do uno, pois não há fragmentação possível em uma totalidade (lembrando que “ser um” e “ser vários” já não está em oposição). Essa relação de alteridade se apresenta na dança na medida em que posições habituais, distribuídas com uma certa estabilidade pelo espaço são explodidas, fragmentadas, imitadas, convertidas ou invertidas. Um movimento pode ser assim ao mesmo tempo que pode ser outro.

“(…)l’inverse des danseurs qui se mettent ensemble pour créer à *plusieurs*, l’unité d’une chorégraphie, le danseur, ici, ne s’isole que pour être plusieurs, ne former soi-même ni unité, ni ensemble, créer au contraire, du multiple avec son seul corps en mouvement”. (Didi-Hubermann, 2006, p.17)

Na cena final do filme, após a primeira cartela de créditos, em um trecho de “Kontakthof”, os bailarinos avançam na direção da plateia. Com o olhar apontado para frente, o grupo se assemelha a uma massa assustadora que se locomove sempre em frente. A provocação não reside somente na cômica imagem de um modo de caminhar improvável, executado por intérpretes de belos corpos; os bailarinos abalam também qualquer ilusão de unidade grupal e completude, visto que a personalidade de cada um, impressa no movimento, causa um forte impacto em relação a movimentação do grupo.

No espetáculo com música de Igor Stravinsky, “Le Sacre du Printemps”, a repetição da dinâmica dos movimentos ocorre através da divisão em dois grupos: um de homens e um de mulheres. Cada coletivo se movimenta sempre em oposição ao outro, como um coro trágico cindido pela metade. Em instantes pontuais, um dançarino se destaca, mas é rapidamente reinserido pela movimentação do grupo. Em um determinado momento da coreografia, um homem e uma mulher se destacam de seus respectivos coletivos e assim, se opera uma nova configuração que separa a dupla de um grupo formado por todos os outros bailarinos. A partir disso, passam a coexistir duas temporalidades distintas: o tempo do casal e do tempo da massa da qual já fizeram parte.

O impacto das coreografias não está em um aprofundamento vertical de cada indivíduo, no sentido de uma busca pelo universo interior de um personagem. O que há de mais intrigante é o modo como as relações e os sentimentos emergem para a superfície dos corpos: seja através da interação entre os intérpretes, seja na relação dos corpos com a espacialidade ou de acordo com o andamento das ações. É importante perceber que não se trata de uma movimentação desprovida de impulsos psíquicos, mas os sentimentos e as pulsões se mostram em uma relação horizontal de imagens, uma ao lado da outra, sem dentro, nem fora.

“Il ne crée pas ses rhizomes à l’aveugle ou, si j’ose dire, par-dessus la jambé. À chaque moment il << doit mesurer lignes, silences, zig-zags et courbes rapidéz avec un sixième parfum et de géometrie, sans jamais se tromper de terrains comme le torero dont le coeur doit battre dans la nuque du taureau”. (Didi- Hubermann, 2006, p.37)

Os artistas não encarnam um personagem, não recebem um outro distanciado ou expõe em movimento seus sentimentos mais íntimos.

Não se trata da *incarnação*, onde os corpos estão preenchidos do Espírito, mais da simples *carnação*, como batimento, cor, frequência e nuance de um lugar, de um

acontecimento de existência. (Nancy, 2000, p. 13)

A escrita do bailarino é na carne, é com aquilo que se tem, com as próprias medidas, flexibilidades e possibilidades do corpo..

“Escritura quer dizer: nem a mostraçãõ, nem a demonstraçãõ de uma significaçãõ, mas um gesto para *tocar* o sentido (...) Mas ele toca de modo a se endereçar, de se enviar ao toque de um de fora. (...) É a partir do meu corpo que eu *tenho* meu corpo estrangeiro a mim mesmo, expropriado.”. (Nancy, 2000, p.19)

Tanto a citação de Didi-Huberman quanto Nancy parecem apontar para uma relação sensorial vista pelo ponto de vista da espacialidade. Sensações que se deslocam em uma determinada duração. A relação espaço-temporal é vista a partir das três versões de Kontakthof “(a original dançada em 1978 pelo *Tanztheater*, a versão com leigos da terceira idade, feita em 2000 e a realizada com estudantes entre 14 e 18 anos, em 2008), utiliza-se do que há de mais específico em cada encenação e enfatiza, através da montagem, a mobilidade entre diversos tempos. Uma ação executada por um adolescente, como “arrumar a gravata”, provoca um efeito completamente diferente se executada por um idoso. Uma menina joga os cabelos para trás e a continuação da ação é realizada por uma mulher de meia-idade, vestida com o mesmo figurino, como se ambas fossem, de algum modo, a mesma pessoa . As temporalidades aparecem dispostas lado-a-lado, plano-a-plano. Wim Wenders joga com as distâncias, trazendo à cena reflexões sobre o que há em comum e o que há de diferente, nesses três tempos.

Além disso, a filmagem de fragmentos de coreografias em paisagens externas é uma outra maneira de colocar em questão as distâncias. A cena rompe as barreiras da sala de espetáculo e chega às ruas ou a locais da natureza. Ao colocar os bailarinos em cachoeiras, florestas e até mesmo à beira de um precipício, Wim Wenders evoca uma nova relação, onde se reconfiguram os limites espaciais pelo qual esse corpo se movimenta. No caso da inserção da cena em espaços públicos, como o metrô, há um choque entre a movimentação dos bailarinos e a dos transeuntes que, coloca ao mesmo tempo em diálogo e conflito o gesto cotidiano e o gesto da dança, o espaço comum e o espaço da encenação. Há no encontro do corpo com seu exterior, algo que revela sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo.

De que precisa um corpo para dançar? Será que a opção estética por uma dança atuada ou um atuação dançada não é uma maneira de dilatar as possibilidades do corpo na arte e assim, a percepção do corpo no mundo? Haverá tanto na obra de Pina quanto na leitura de Wim Wenders uma provocação à atuação naturalista e ao corpo cotidiano socialmente reconhecido; estando o “naturalismo” aqui, ligado a uma herança do pensamento stanislavskiano?

Se por um lado Wim Wenders leva as coreografias para ambientes externos, levando em conta elementos muito marcantes dos próprios espetáculos, Pina Bausch

traz de alguma forma a natureza e a cidade para o palco. Em “Vollmond”, coloca em cena água em abundância e um objeto que se parece com uma grande rocha. Esses elementos constituem obstáculos para os corpos que encontram ao mesmo tempo um desafio e um estímulo para a movimentação.

#### 4) Princípio de igualdade

No artigo, “O Espectador Emancipado”, Jacques Rancière (2007) faz uma reflexão a cerca da distância entre artista e público, em espetáculos desempenhados por corpos atuantes diante de um público coletivo, como o teatro, a dança e a performance. Ao colocar em questão dicotomias como “artista-ativo” e “espectador-passivo”, Rancière chega ao conceito de *emancipação*, como um estágio onde não há diferença entre a inteligência do mestre e a do aluno, entre a do artista e a do espectador, percebendo o espectador como ator da própria história e o ator como espectador do mesmo tipo de história, que é a vida. Há um pressuposto da igualdade, não como meta a se alcançar, pois a própria ideia de finalidade já considera a existência de um desnível. A igualdade, portanto, compreendida como ponto de partida: a linguagem da arte tal qual experiência de vida.

Sob o aspecto da relação com o público, é importante ressaltar a opção do diretor por uma filmagem sem um público aparente; exceto em cenas na rua, na qual o espectador sob a forma de transeunte aparece mais como paisagem da cena do que como público especificamente. Talvez essa opção nos três objetos se dê por uma questão técnica e econômica. Exceto no caso de captações “ao vivo”, a escolha de mostrar o público implica em um complexo desafio para a continuidade do filme. Além disso, o espectador como objeto da cena não resolve a questão da co-presença, traço fundamental do teatro: o público que assiste uma filmagem não estará nunca na mesma situação da plateia filmada. Desse modo, ao abandonar a figura do espectador na cena filmada é preciso pensar em como lidar com a questão da ausência e da igualdade.

Entretanto, o conceito de igualdade deve ser percebido não só na relação entre espectador e público, mas na própria interação entre os suportes artísticos. A reunião de múltiplos materiais (teatro, dança e cinema) que abala a noção de pertencimento a segmentos artísticos determinados é uma aposta na inespecificidade; que para além da linguagem estética comum, diz respeito a sensação comum de não-pertencimento do indivíduo a categorias como “lugar”, “grupo”, “instituição”, “nação”. A forma estética da obra coloca em questão noções que dividem, separam a sociedade de forma hierarquizada e desigual.

#### 5) Verão, outono, primavera, inverno, verão....

Filmar o teatro é penetrar sua intimidade, é a possibilidade de fazer com que

essa intimidade alce vôos no espaço e no tempo, conquistando espectadores de outros lugares e épocas. Mas de que maneira a característica de “irreprodutibilidade” das artes cênicas, pode ser lida pelo cinema que parece justamente atravessar um caminho contrário? Como partilhar algo que muitas vezes só pode ser revisto na memória do espectador? Não será ilusória a tentativa de promover a mesma sensação do público do teatro no cinema (ou na televisão, internet). De que modo a montagem deve se relacionar com essas diferenças? Mais do que filmar um enorme plano-sequência, com a câmera frontal, imóvel, preservando uma pseudo-naturalidade é preciso que o audiovisual use o teatro ou a dança como ponto de partida, jogando com seus ritmos, com a qualidade dos movimentos de suas partituras ou coreografias. Deter-se sobre a passagem, sobre o detalhe que te faz tremer mais. Deter-se a esse lugar de efervescência do espetáculo. Pontos de perplexidades. Um cinema que olha o teatro como ele se mostra.

Pensar na mudança de “meio” (como suporte e como ambiente) pela perspectiva do desejo de uma escrita incessante, como se a mudança de material fosse despertada pela necessidade de continuidade do processo, como se representasse uma tentativa de desconstituir os contornos de um produto final. O que vemos não são coreografias de palco que se encerram em uma filmagem, são corpos e movimentos que continuam. A dança “ao vivo” tem como condição a fragilidade de um momento que passa. A morte e até mesmo os rumos que as diferentes vidas tomam podem interromper obras que precisam de seus intérpretes para executá-las. Sem a passagem para o audiovisual, haverá um momento em que nenhum dos envolvidos no projeto poderá dar continuidade. Colocar e repensar o corpo nesse outro suporte permite que futuras gerações tenham acesso a algo deste impulso anterior que gerou uma obra viva, sempre em movimento. Em “A Solidão Essencial”, Blanchot aponta para a qualidade infinita do próprio lugar fechado da obra.

“A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo que reina a indecisão do recomeço. A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse (...)” (BLANCHOT, 2011, p.15).

O artista, frente a um desfecho que lhe é imposto, precisa dar continuidade em outra parte ao inacabado. Apesar de tudo, a obra de arte não é acabada nem inacabada. Ela simplesmente é. Não há uma noção de totalidade, nem de finalidade.

A escolha pela utilização da tecnologia 3D na filmagem dialoga com a redução de fronteiras com que se articula todo o discurso da obra. A tecnologia valoriza a materialidade dos corpos e a relação do movimento com a profundidade espacial. Algumas colocações sobre o 3D, profetizam o fim do encontro entre atores e espectadores nas Artes Cênicas, como se a perfeição técnica suprimisse a necessidade

da presença “real”. Mas será que essa tecnologia sacia o desejo de uma certa experiência em relação à presença? Certamente que não. O fim do teatro já foi anunciado de modo apocalíptico com o surgimento do cinema. O recurso 3D é atraente, visto que a tridimensionalidade articula o assombro diante de uma semelhança com a presença física (que não chegar a se materializar), àquilo que é específico da linguagem audiovisual: os planos, os cortes e a montagem. Mas o motivo que leva um espectador ao teatro não é o mesmo que o conduz a uma sala de projeção. Nos espetáculos “ao vivo”, o que interessa é mais a relação com o risco do “ao vivo”: tudo pode sair do planejado, já que a experiência nunca é repetida da mesma maneira todos os dias, um espetáculo nunca é igual ao outro.

O cinema com toda a sua evolução técnica, atrai pela capacidade de potencializar as múltiplas realidades: seja através da montagem, seja através dos planos ou até mesmo da maneira quase perfeita como reproduz uma cortina de um teatro. Mas o que ocorre quando palco e tela não são vistos em separação, mas presente em um mesmo objeto? Um paradoxo. Se por um lado, o cinema busca uma aproximação do palco, como acabamos de ver; por outro, a redução das fronteiras ressalta um abismo, um estranhamento entre as linguagens, que é materialmente explorado na obra.

“(…) porque o cinema não utiliza as mesmas velocidades de variação que o teatro, e sobretudo, porque as duas variações, a da língua e a dos gestos, não mantém no cinema a mesma relação.” (Deleuze, 2010, p.51)

É possível dizer que *Pina* ao conflitar as velocidades da enunciação, tanto pela perspectiva dos suportes, quanto pelo lugar daquele que fala, abala dicotomias como passado/presente, efemeridade/reprodutibilidade, interno/externo, dança/cotidiano, artista/espectador, não havendo um centro de onde tudo se irradie.

Nas cenas em que os bailarinos assistem a uma projeção com imagens antigas de ensaios e de Pina, de alguma maneira já estão presentificando espacialmente a memória. No caso do espectador do filme, essa relação com a imagem se opera em uma dupla camada, na qual se observa as costas dos bailarinos, que assistem à projeção. A imagem dentro da imagem além de ser uma provocação à divisão entre espectador e objeto – quem assiste ao filme também poderia estar sendo assistido – remete a uma sequência infinita de imagens.

O filme de teatro é uma atividade que se inscreve no contexto atual de interpenetrações artísticas, de questionamento das fronteiras, de exploração de zonas de passagem, da multiplicação técnica dos suportes. Levando em conta essa perspectiva híbrida, não se deve pensar na filmagem somente como o fim possível de um espetáculo perecível. Muitas peças apresentam diferentes formatos da sua pesquisa: vídeos de trabalho, ensaios abertos, versão para lugares ao ar livre, versão para sala, diferentes tamanhos, turnês no exterior. Tanto o espetáculo quanto o filme-espetáculo são apenas

*modos de existência* de uma obra sempre em processo, para além da origem ou da finalidade. É sob essa perspectiva viva e dinâmica que se constrói uma obra em constante metamorfose.

“O trabalho necessita de uma longa preparação. Ele não é senão uma questão de memória, mas de uma obra em potencial.: nesse tipo de filme está em jogo uma nova modalidade de criação coletiva - criar, conservando - estando face à face dois artistas”.  
(Picon-Vallin, 2011, p19)

Mais do que uma homenagem à artista, Wim Wenders homenageia sua arte. A morte não é vista com pessimismo, nem como o encerramento de tudo. A partir do impacto causado por Pina Bausch, o diretor é capaz de produzir uma nova obra, na sua linguagem. A arte é então, vista como algo que ultrapassa o próprio sujeito, como aquilo que permanece após a morte do artista. E para além disso: eEm *Pina*, nenhuma ação realizada no presente da vida é em vão, tudo continua, presente, como alimento, não há começo, nem final; apenas um ciclo incessante que é sempre retomado, repleto de mortes e nascimentos. Através da metáfora das estações, o filme apresenta, nos últimos minutos, os bailarinos, em trajes de festa, caminhando sobre uma montanha no pôr-do-sol e executando a mesma sequência de movimentos que realizaram no início. O tempo é apresentado não em linha reta, mas de maneira circular.

A dança faz parte da celebração da transitoriedade da vida. É uma festa, é o desejo de experimentar a linguagem de uma outra maneira, como forma de vida, sem porquê, nem pra quê. A alegria de dançar em conjunto contida no passo comum apresenta uma ideia que se estende para além da própria dança. Dançar junto é também caminhar junto, fazer parte dessa multiplicidade. É perder como indivíduo sólido e indivisível, no espaço e no tempo dos movimentos. Somos diferentes de nós mesmos e é preciso poder viver esse risco. Fora isso a vida continua, sempre, mesmo quando não estamos.

Antes dos créditos finais, Pina dança sozinha no palco, uma coreografia que se encerra com um aceno de “até logo”. No palco vazio, escutamos a frase: “Dance, dance, senão estamos perdidos”.

### Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Que é Teatro Épico? Um Estudo Sobre Brecht. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 14 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, vol1).pp 78-90.
- BLANCHOT, Maurice. A Solidão Essencial. In: **O Espaço Literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. In: **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. “Arenas: ou les solitudes spatiales”. In: **Le Danseur**

**des Solitudes.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

FERANDES, Ciane. **Pina Bausch o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação.** 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. Encenação da Realidade: Fim ou Apogeu da Ficção. In: **Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema.** Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: 7 Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. Teatro de Sombras: a crítica das imagens técnicas e a nostalgia de um mundo verdadeiro. **Significação,** Usp, São Paulo, 2011. Disponível em: [http://www.usp.br/significacao/pdf/10\\_follain.pdf](http://www.usp.br/significacao/pdf/10_follain.pdf)

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre.** Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

IMOVISION. Homepage “Pina 3D - Um Filme de Wim Wenders para Pina Bausch”: [www.pina3d.com.br](http://www.pina3d.com.br), 2012.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Paris: Éditions Métailié, 2000.

PICON- VALLIN, Béatrice. **Le Film de Théâtre.** Paris: CNRS Éditions Paris, 2011 (Spetacles, Histoire, Societé ).

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** Tradução: Danielle Ávila. Revista ArtForum, 2007.

