Pina: a poeticidade do movimento em memória

Roberta Ramos Marques; Ailce Moreira de Melo

Resumo

O presente artigo propõe uma discussão sobre o documentário *Pina*, estreado por Wim Wenders em 2011. A reflexão a ser desenvolvida gira em torno das escolhas realizadas pelo diretor para evocar, através dos meios expressivos do cinema, o universo dramaturgico, bem como os processos criativos da dança-teatro de Pina Bausch. Tais escolhas resultam na configuração do filme de Wenders como uma espécie de “documentário poético” (NICHOLS, 2010), que, através do diálogo com outros gêneros audiovisuais, como a videodança, e do uso da tecnologia 3D, aproxima-se, a um só tempo, dos dispositivos metodológicos e estéticos da dança de Pina Bausch, e da fruição desses dispositivos pelo público.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; poeticidade; dança; memória.

Abstract

This article aims to discuss about the documentary *Pina*, premiered in 2011 by Wim Wenders. The reflection will focus the choices made by the director to evoke, through the expressive media of cinema, the dramaturgical universe and the creative processes of Pina Bausch's dance theatre. These choices made the Wenders' film as a kind of “poetic documentary” (NICHOLS, 2010) that, through dialogue with other audiovisual genres, such as videodance, and the use of 3D technology, approaches, at the same time, to the Pina Bausch's methodological devices and aesthetic dance, and the public enjoyment of these devices.

KEYWORDS: documentary; poeticity; dance; memory.

Introdução

O presente artigo propõe uma discussão sobre o documentário em 3D, *Pina*, estreado por Wim Wenders em 2011. Antes pensado como um projeto comum aos dois renomados artistas alemães, o filme acabou por se configurar como uma homenagem,

em virtude de suas filmagens terem começado posteriormente à morte repentina da coreógrafa Philippine Bausch (1940-2009).

Pina Bausch, nome artístico pelo qual ficou conhecida, é considerada uma líder da dança-teatro alemã. Os elementos da dança-teatro, no trabalho desta artista, carregam marcas do legado do professor e coreógrafo Kurt Joss (1901-1979)⁴⁹, somadas às referências provenientes do contato com o contexto da dança americana nos anos 1960, quando estudou em Nova Iorque:

Ambas [sic] influências de Bausch – Jooss e os trabalhos americanos de interartes – enfatizam as relações humanas, o vocabulário de movimento cotidiano e a colaboração entre as diferentes formas de arte. [...] Mas as obras de Bausch atingem tais qualidades seguindo um caminho distinto do dos anos sessenta. Suas peças apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral. A interação, pelo contrário, acontece de forma majestosa, aumentada, semelhante à de grandes produções de ópera ou balé, e mesmo cinema [...]. O forte impacto visual e auditivo de suas peças muitas vezes projeta impressões cinematográficas na plateia. Para a surpresa desta, tais majestosas imagens de repente abrem espaço para cenas quase vazias, silenciosas, e com pouca luz. (FERNANDES, 2000, p. 17-18).

Além dessa grandiosidade teatral que é apontada no trabalho de Pina Bausch, o que confere às suas obras um caráter “admirável”, por promover “mudanças em nossos hábitos de percepção” (PEIRCE apud HÉRCOLES, 2005, p. 102), são aspectos relacionados à ruptura com a cristalização dos movimentos e gestos sociais, pelo uso da repetição; e da forma como redimensiona, através da precisão formal e do incansável interesse pelo humano, uma questão que sempre retorna na história da dança, a saber: a dicotomia entre técnica e expressividade (HÉRCOLES, 2005).

Por meio de um método de perguntas a seus bailarinos, como propulsor da construção de movimentos, Pina Bausch levava à cena uma síntese entre questões pessoais inscritas no corpo, mas que não se confundiam com uma narrativa de sentimentos privados, e a implicação do ambiente social nesta memória corporal. Assim, inaugura uma forma peculiar de composição coreográfica, que não fica subjugada aos automatismos do treinamento (HÉRCOLES, 2005).

49 Diretor do balé Jooss, composto por bailarinos do Folkwang Balé e do corpo de baile da Ópera de Essen. Foi discípulo e assistente de Rudolf von Laban e um dos expoentes da dança expressionista alemã. Sua peça mais famosa, *A Mesa Verde* (1932) traz uma visão crítica explícita sobre a guerra (cf. HÉRCOLES, 2005, p. 120).

Esta maneira de trabalhar pôde ser desenvolvida por Pina Bausch, sobretudo, em Wuppertal. Em 1972, foi convidada a coreografar a montagem de *Tannhauser*, ópera de Richard Wagner, no teatro Opernhaus, e “o sucesso de sua montagem não convencional levou-a a ser convidada ao cargo de diretora da companhia de dança desse teatro em 1973” (SILVEIRA, 2009, p. 18-19). Após aceitar o convite, Bausch muda o nome da companhia para Tanztheater Wuppertal (Dança-teatro de Wuppertal).

Embora o termo “dança-teatro” tenha sido usado primeiramente nos anos 1920 e 1930, por Rudolf von Laban e Kurt Joss, seus precursores, é através de seus desdobramentos no Tanztheater Wuppertal, pela discípula de Joss, Pina Bausch, que o conceito de dança-teatro se aprofunda, se estende para mais criadores e se difunde pelo mundo: “assim como seu mestre [Kurt Jooss], essa artista apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos. A dança-teatro de Pina Bausch torna-se, segundo Walther (1993), um modelo por mostrar a relação da conduta corporal com o contexto social” (SILVEIRA, 2009, p. 20).

Um dos recursos em que Pina Bausch investe, como forma de desautomatizar os gestos sociais, é a repetição dos movimentos, aspecto amplamente apontado por Ciane Fernandes (2000) em boa parte da obra da coreógrafa com o Tanztheater Wuppertal, como em *Kontakthof* (Pátio de Contatos, 1978), *Café Müller* (1978), *Arien* (Árias, 1979), *1980 - Ein Stück von Pina Bausch* (1980 – Uma peça de Pina Bausch, 1980), entre tantos outros.

Em 1985, ao assistir a uma apresentação de *Café Müller* em Veneza, Wim Wenders ficou impressionado com o trabalho coreográfico de Pina. A afinidade, certamente, levou o cineasta a estabelecer uma relação de amizade com a coreógrafa e a vislumbrar, desde muito cedo, a realização de um filme em conjunto sobre a dança do Tanztheater Wuppertal. A dificuldade, porém, de encontrar os melhores meios expressivos para “traduzir adequadamente a arte única de Pina Bausch, de movimento, fala, gestos e música para o cinema⁵⁰” (PINA, 2011b), concorreu para o retardo na realização desse plano.

O projeto é retomado apenas em 2009, quando finalmente Wim Wenders decide que desenvolveria a ideia através da tecnologia 3D, numa coprodução entre o elenco do Tanztheater Wuppertal e sua produtora, a Neue Road Movies. Por uma triste ironia, após um semestre de trabalho e dois dias antes do início das filmagens, inesperadamente, Pina Bausch morre, o que leva Wim Wenders a acreditar que isso constituiria o fim do antigo plano (PINA, 2011b). No entanto, a pedidos do próprio elenco do Tanztheater Wuppertal, bem como da equipe geral do filme, e com o consentimento da família da

50 Tradução nossa do inglês.

coreógrafa, a produção do filme *Pina* é levada adiante, vindo a ser estreado em 2011.

Atribui-se a Wim Wenders (nascido em 1945) um papel importante no “restabelecimento do cinema na Alemanha” (COLUCCI, 1999, p. 56), além do reconhecimento de seu trabalho para além do território alemão. Com uma produção que envolve cerca de 16 curtas e 28 longas, é curioso constatar, no entanto, que as conexões que unem Wim Wenders e *Pina* estão além de uma carreira de vasta produção e da importância de ambos para a arte alemã. A “complexidade poética dos textos e das imagens” atribuída a várias obras de Wenders também poderia ser perfeitamente estendida aos espetáculos de Bausch, assim como “a preocupação crítica do cineasta alemão com problemas sociais contemporâneos, mormente no que se refere às crises de representação e de identidade na pós-modernidade” (DUARTE, 2001, p. 11).

Em *Pina*, Wenders renova seu interesse poético pela imagem e pelos textos, nesse caso, através dos corpos e vozes dos dançarinos do Tanztheater Wuppertal. A reflexão a ser desenvolvida neste artigo gira em torno das escolhas realizadas pelo diretor para evocar, através dos meios expressivos do cinema, o universo dramatúrgico, bem como os processos criativos da dança-teatro de Pina Bausch. Tais escolhas resultam na configuração do filme de Wenders como um “documentário poético” (NICHOLS, 2010) que, através do diálogo com outros gêneros audiovisuais, como a videodança, e do uso da tecnologia 3D, aproxima-se, a um só tempo, dos dispositivos metodológicos e estéticos da dança de Pina Bausch, e da fruição desses dispositivos pelo público.

O cineasta ora recria quatro obras do repertório desse grupo, ora se reporta à memória do seu elenco pelo método de perguntas da própria coreógrafa. Para a discussão que aqui se propõe, importa refletir sobre o gênero documentário e suas diversas características formais; e ainda como rupturas com o modo clássico de documentário possibilitam, no caso de *Pina*, um manejo criativo na prática de remontagem de obras de dança, através, por exemplo, da inserção do gênero videodança e de outras formas de representação dessas obras.

A poeticidade do documentário

Nos estudos do cinema, encontrar uma definição exata para o gênero documental ainda hoje é uma tarefa polêmica. Isso porque os documentários são extremamente múltiplos em sua diversidade tanto de temas como de formas, a fim de alcançar o objetivo de fazer asserções sobre o mundo histórico, a partir de um recorte. Sendo assim, na falta de um verbete exato de dicionário que definisse o gênero, ao longo do tempo, uma conceitualização tácita foi construída em relação aos documentários. Entretanto, ela não faz jus à

multiplicidade de formas em que eles podem se apresentar.

Essa concepção “confunde-se com a forma estilística da narrativa documentária em seu modo clássico” (RAMOS, 2008, p. 21), que nos remete à forma de fazer documentários herdada da escola documentarista inglesa, inaugurada por John Grierson⁵¹ nos anos de 1930, e, a partir da qual, o gênero documentário pôde desenvolver-se de maneira autônoma em relação ao cinema ficcional.

No que tange aos aspectos técnicos, essa forma de construção narrativa caracteriza-se pela presença constante de uma voz *over* (ou “voz de Deus”), não sincrônica, que apresenta e sustenta o argumento defendido pelo filme diretamente para o espectador; pela utilização de imagens que servem apenas para ilustrar e corroborar aquilo que é dito e de uma montagem que respeita, especialmente, a continuidade do que está sendo falado, e não do que é mostrado (em função de o argumento ser o fio condutor do documentário); e pelo apagamento de toda referência ao processo de produção, de organização e de seleção dos acontecimentos.

De acordo com Bill Nichols (2010), e considerando agora a lógica de construção narrativa desses documentários, temos que eles:

[...] dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza [*sic*] alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. [...] Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência. [...] Seguimos o conselho do comentário e vemos as imagens como a comprovação ou demonstração do que é dito. [Busca-se a] construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2010, p. 143-144).

Contudo, ao longo da construção histórica do cinema documental, houve perí-

51 John Grierson (1898-1972), além de produzir documentários, também se dedicava à produção de conhecimentos sobre o gênero. Segundo Penafria (1999), “nos seus escritos, nomeadamente no artigo que data de 1932-34 intitulado ‘First Principles of Documentary’ (in Forsyth Hardy, Grierson on documentary, London, Faber&Faber, 1979) Grierson discute e estabelece para o documentário características que o distinguem da restante produção fílmica.” Nos seus estudos, ele não se limita a tratar de aspectos técnicos, mas também afirma que o documentário deve ser “um tratamento criativo da realidade” e deve desempenhar uma função social e pedagógica, servindo como instrumento de educação pública. (cf. PENAFRIA, 1999).

odos, movimentos e modos de produção que divergiram dessa forma clássica de produção. Sendo assim, apesar de a concepção clássica de documentário ainda ser a que é imediatamente reconhecida como tal pelo público, essa não é a única maneira de fazer documentários, como se pode perceber através da diversa produção de filmes desse gênero.

Diante dessa realidade, Bill Nichols (2010) elaborou uma forma de categorizar as diferentes maneiras de produzir documentários, chamando-as de modos de produção⁵². Ele distingue seis diferentes modos, quais sejam: o modo expositivo, que se refere à concepção clássica já explicitada; o modo poético, que será tratado detalhadamente adiante; o modo observativo, que pretende filmar a realidade tal e qual ela se apresenta, sem interferências e através de uma câmera discreta; o modo participativo, que tem foco na interação entre cineasta e tema, usando frequentemente entrevistas e imagens de arquivo; o modo reflexivo, que trata o gênero documentário de forma metalinguística; e o modo performático, que enfatiza aspectos subjetivos e expressivos do próprio cineasta na relação desenvolvida com seu tema, bem como a receptividade do público.

Por entender que *Pina* pode ser considerado um documentário poético, faremos algumas considerações acerca desse modo, as quais se mostram, por ora, relevantes. Esse modo de produção teve início ainda na década de 1920, juntamente com as vanguardas modernistas. “O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas [...]” (NICHOLS, 2010, p. 140). Apesar disso, ele persiste como modo de produção viável para a realização de documentários. Nele, além de uma imensa preocupação com o aspecto estético do filme, o efeito sobre o espectador também assume grande importância, alcançando até maior relevância que o próprio objeto a que o documentário se refere no mundo histórico (NICHOLS, 2010).

O modo poético enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal, [...] em vez de veicular informações ou convencer-nos de um determinado ponto de vista. [...] Tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme. (NICHOLS, 2005, p. 62 e 141).

52 Escolhemos, nesse artigo, falar em dos modos de produção em detrimento de períodos e movimentos baseando-nos no seguinte argumento: “Períodos e movimentos caracterizam o documentário, contudo uma série de modos de produzir documentários também faz isso e, assim que entram em funcionamento, permanecem como forma viável de produzir documentários, apesar de variações nacionais e de modulações de período.” (NICHOLS, 2010, p. 62).

No caso de *Pina*, Wim Wenders opta por recriar trabalhos de Pina Bausch e registrar homenagens feitas a ela por seus bailarinos prezando claramente por questões que trazem uma preocupação estética intrínseca, como, por exemplo, na escolha das locações externas onde as homenagens são feitas. Por outro lado, também fica evidente a intenção de causar no espectador um efeito ilusionista através da tecnologia 3D, ocasionando, na sala de cinema, a sensação de se estar num teatro. Percebe-se, dessa forma, que, apesar de Pina Bausch ser o tema central do filme, nem sua biografia nem a vastidão de sua produção artística tornam-se o foco do documentário. Sabe-se ainda muito pouco a respeito desses dois aspectos ao final do filme.

Nichols (2010) ainda destaca como característica desse tipo de documentário a ausência de uma montagem em continuidade, o que acarreta uma lógica não linear de localização específica no tempo e no espaço, que geralmente deriva desse tipo de edição. Ao invés disso, utilizam-se “associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (NICHOLS, 2010, p. 138), exatamente como podemos perceber em *Pina*, através de transições constantes entre cenas das recriações das obras de Bausch, depoimentos dos bailarinos e homenagens destes através da própria dança.

No que se refere ao posicionamento dos atores sociais no filme, Nichols (2010) destaca que eles

[...] raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles. (NICHOLS, 2010, p. 138).

Assim, o que interessa no filme *Pina* não é a identidade dos bailarinos, mas a relação que cada um deles estabelece com a dança, com o movimento e com Pina Bausch, e uma prova disto é a ausência de créditos à medida que a imagem dos dançarinos aparece justaposta a seus respectivos depoimentos em voz *over*.

Sendo assim, através desses recursos, os documentários poéticos preocupam-se mais em enfatizar um estado de ânimo, tom e afeto do que em explicar e demonstrar conhecimento ou apresentar ações persuasivas em relação ao objeto explorado. E é essa a forma escolhida por Wenders para prestar uma homenagem cinematográfica a Pina Bausch.

Entretanto, a classificação de um filme como pertencente a certo modo de produção não precisa ser total. As características de um determinado modo de produção podem ser apenas dominantes no filme, dando estrutura ao todo do documentário, mas

não restringindo a liberdade de criação do cineasta (NICHOLS, 2010). De acordo com Ramos (2008), é admitida, na contemporaneidade, uma dilatação do campo documental no que diz respeito ao cruzamento deste com novas formas de expressão artística, mediadas pela tecnologia digital. Sendo assim, parafraseando o autor (RAMOS, 2008, p. 71) quando ele fala acerca de vídeos, nada impede que narrativas documentárias incorporem videodanças como material expressivo.

A partir da definição de videodança como o desenvolvimento de um trabalho coreográfico, que pode ser tanto corporal, como através de objetos e/ou recursos fílmicos, concebido única e exclusivamente para acontecer numa tela, é possível classificarmos as homenagens a Pina dançadas pelos seus bailarinos como pequenas videodanças inseridas no documentário. Esse recurso contribui para a corroboração da força expressiva de *Pina*, assim como das características do documentário poético de criação de um estado de ânimo, tom e afeto, como dito anteriormente.

Esse estado criado pela poeticidade do documentário *Pina* nos faz ler esta obra de Wenders como um trabalho, antes de tudo, artístico, que suscita reflexões acerca da construção da memória da dança através da própria dança, a exemplo de dançarinos, coreógrafos ou performers que têm se interessado por pensar em questões históricas por meio de seus próprios projetos poéticos. Nessa forma de elaborar uma memória em dança, está pressuposta a variedade de histórias a serem contadas a partir dos variados pontos de observação, o que converge com perspectivas mais atuais da História, como discutiremos a seguir.

História e memória em dança

Construir uma memória da dança é lidar com a mesma impossibilidade com a qual a História como um todo se depara: o acesso ao que realmente aconteceu. Como argumenta Benjamin (1987, p. 224),

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Articular o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

A História, como uma escritura que se vale de reminiscências, depara-se com a constatação, como o faz Derrida (2004, p. 345), de que “o intervalo entre a coisa mesma e a sua reprodução, por fiel que seja esta, só é percorrido por uma translação”, na qual a determinação do primeiro signo como uma imagem impede que acessemos as sensações originárias, substituindo-as por meras representações. Dessa forma, o historiador deve

contentar-se em aceitar a impossibilidade de “dizer a verdade”, mas ser fiel a uma “intenção de verdade” (RICOEUR apud BARROS, 2011, p. 208).

Semelhantemente, a história da dança se constrói de vestígios, reminiscências, tais como registros em vídeo, fotos, programas, cartazes, depoimentos, notas de processo criativo, etc. Sua “intenção de verdade” não é coincidente com uma das formas como mais comumente ela tem sido feita: através, por exemplo, da organização cronológica de obras e artistas. A discussão sobre a suficiência, ou não, dessa forma de compor uma história da dança é acompanhada pela proposição de que múltiplos pontos de partida podem ser adotados:

Além das abordagens frequentes que partem da história de bailarinos, de coreógrafos, de obras, podem-se incluir pesquisas relacionadas, por exemplo, à história das transformações de expressividade na dança. Vemos aí uma pluralidade de abordagens potencialmente capazes de revelar diferentes histórias. Nesse sentido, nosso interesse, como pesquisadores, não está voltado apenas à narração de uma história, mas à construção de diversos pontos de observação capazes de trazer à tona diferentes “histórias”. (TORRES, 2008, p. 171).

Além disso, a exemplo do foi realizado pelos *Archives Internationales de La Danse* (AID)⁵³, novas formas de construir história podem ser propostas, considerando a coerência entre a escolha das fontes e das metodologias e o “tipo de percepção e compreensão do pesquisador sobre a dança estudada” (TORRES, 2008, p. 169). Alguns dançarinos e coreógrafos têm tido um papel central no processo de mudança das possibilidades de abordagem histórica da dança, partindo de pressupostos como a importância da história da dança para que o artista pense em sua “própria *experiência* como objeto e instrumento de conhecimento” (TORRES, 2008, p. 168). Através de trabalhos artísticos que consistem, ao mesmo tempo, em projetos que discutem memória em dança, parecem lançar a questão: “como a dança pode, ela mesma, ser um *arquivo vivo*, suporte para a memória e ainda contribuir para a reflexão sobre sua história?” (TORRES, 2008, p. 173). Trata-se de obras artísticas que remontam ou homenageiam ou dialogam criticamente com obras mais antigas.

Helen Thomas (2004) discute as nuances entre noções como reconstrução, recriação e reinvenção em dança, descrevendo os diferenciados graus de fidedignidade a uma obra original; ou ainda, de intencionalidade em atualizar tal obra, por exemplo,

53 Fundados por Rolf de Maré (1988-1964) na década de 1930, com o objetivo promover a dança em diversos tipos de atuação, segundo Torres (2008, p. 173), os AID “instigaram à reflexão e lançaram proposições concretas em relação à história, à pesquisa e à prática da dança, valorizando perspectivas multidisciplinares e ações coletivas. E o mais importante: à busca de novas maneiras de produção de conhecimento relacionadas às especificidades da dança”.

para as demandas de um público contemporâneo. As finalidades ao se retomar um trabalho artístico podem ser as mais diversas: desde a preocupação em se aproximar ao máximo de uma obra original para recuperar certa unidade documental (mesmo que apenas aproximada); até o propósito de referir-se criticamente a um trabalho antigo, para dele problematizar questões de variadas ordens, a partir das necessidades de um determinado performer, ou mesmo da plateia:

A remontagem de uma dança, que se limite à precisão formal, pode correr o risco de não perceber a problematização intrínseca da obra em seu tempo e mesmo suas transformações ao longo do tempo. De modo contrário, a valorização extrema de intenções e propósitos de uma dança, sem o devido mergulho nas questões formais e estéticas, pode deixar de lado aspectos imprescindíveis à compreensão da obra. (TORRES, 2008, p. 173).

A temática da remontagem em dança precisa ser levada em conta na discussão sobre o documentário *Pina*, que opera também com esta noção, ao recriar quatro obras do Tanztheater Wuppertal. À esteira de vários trabalhos artísticos que trabalham com memória em dança, o filme põe em evidência a memória dos bailarinos, da coreógrafa e a experiência do público, além de conseguir, especialmente através dos recursos como a tecnologia 3D, a edição e o hibridismo entre gêneros audiovisuais, trazer “reflexões importantes sobre as maneiras de recriar obras do passado” (TORRES, 2008, p. 173).

A seguir, discutiremos como o filme *Pina* articula artisticamente a realidade que ele evoca, provocando instigantes reflexões tanto acerca do cinema, sobretudo, sobre o gênero documentário, quanto acerca das possibilidades de a memória da dança dar-se através da própria dança como um arquivo vivo que estabelece conexões renovadoras entre um passado revisitado e o presente. Abordaremos, ainda, a poeticidade do documentário de Wim Wenders, cujo foco recai sobre antigos interesses de seu cinema em aspectos como o movimento, como responsável por produzir inquietações sobre a memória em dança.

Pina: a poeticidade do movimento em memória

Pina, como um documentário poético, traz potencialmente a possibilidade de trabalhar com memória da dança afinada com abordagens mais atuais da História e com os próprios meios utilizados por Pina Bausch, tanto em seus processos criativos para a construção de novas obras quanto para a reconstrução de trabalhos de seu repertório.

Na criação de suas peças de dança, desde a montagem de *Blaubart* (*Barba Azul*, 1978), Pina Bausch passa a utilizar um método de perguntas para induzir a participação de seus dançarinos nos processos criativos:

[...] a coreógrafa apresenta-lhes uma questão, um tema, uma palavra, um som, ou frase: “Falando com uma flor”, “luto”, “Ah”... Em resposta a tais estímulos, os dançarinos improvisam em qualquer meio desejado: movimento, palavras, sons, uma combinação de elementos. Algumas questões devem ser respondidas em forma de movimento. (FERNANDES, 2000, p. 42-43).

O especialista em Pina Bausch, Nobert Servos (2007, p. 188), ressalta que este método, que constitui a chave para todas as produções da coreógrafa alemã, também “coloca um desafio particular [...] quando as obras são reconstruídas”⁵⁴, prática frequente do Tanztheater Wuppertal. Para que as coreografias não caíssem na rotina, Bausch defendia que, na ocasião das reconstruções, o método de perguntas deveria ser retomado, para que se recuperassem as motivações particulares dos movimentos, pois, segundo ela, “os passos sempre vinham de algum outro lugar; eles nunca vinham das pernas” (PINA apud SERVOS, 2007, p. 187-188).

Wim Wenders, juntamente ao elenco do Tanztheater Wuppertal, remonta quatro obras do repertório deste grupo: *Café Müller* (1978), *Das Frühlingsopfer* (*A Sagração da Primavera*, 1975), *Vollmond* (*Lua Cheia*, 2006) e *Kontakthof* (*Pátio de Contatos*, 1978, 2000, 2008). Através da intercalação dos trechos dessas remontagens com os depoimentos dos bailarinos em voz *over* e passagens que constituem homenagens dos mesmos à coreógrafa através de suas danças, nas quais o método de perguntas foi utilizado (PINA, 2011b), o cineasta nos faz ver essas remontagens atravessadas pela retomada do método criativo de Bausch. E, dessa forma, *Pina* constitui uma narrativa histórica acerca da dança afinada com um entendimento de que apenas os relatos escritos ou orais não seriam suficientes para reavivar uma memória da dança. Para tanto, o filme valoriza a memória da coreógrafa e dos bailarinos, utilizando, por exemplo, imagens de arquivo com comentários sobre as criações ou partes dançadas por Pina; ou ainda, colocando bailarinos numa condição de distanciamento em relação ao espaço cênico da montagem de *Café Müller*, através da observação de uma maquete do cenário em miniatura, para tentar recompor intenções passadas daquela criação. Além disso, é valorizada a experiência do público, através das reminiscências do próprio cineasta acerca de seu deslumbre frente à obra bauschiana e a um antigo interesse seu pelo movimento.

Esse interesse pelo movimento, ou mesmo pelo deslocamento, já foi objeto de discussão em estudos sobre o cinema de Wim Wenders, a exemplo de Laub (apud DUARTE, 2001, p. 85), que o aponta como o “cineasta do movimento”:

A maior parte do que fez se traduz na análise do movimento e suas consequências. Mas movimento, em sua cartilha, é um conceito de

54 Tradução nossa do inglês.

amplitude maior que o mero deslocar-se, ato caro aos seus principais personagens: é, mais que isso, a velocidade como contraponto do plano estático, o diálogo em contraponto ao silêncio [...]. (LAUB apud DUARTE, 2001, p. 85-86).

Na esteira de filmes como *Paris, Texas* (1984) e *Asas do Desejo* (1987), nos quais Wenders realiza uma estreita conexão entre o movimento e o olhar cinematográfico (DUARTE, 2001), em *Pina* esta conexão acontece por um interesse renovado pelo movimento. Ao passo que em filmes anteriores o olhar cinematográfico revela a perspectiva de personagens como anjos, andarilhos e viajantes, no documentário em homenagem à Pina Bausch, o movimento dançado faz com que o foco se alterne do ponto de vista do público aos dos dançarinos e, ainda, do coreógrafo, tanto através do movimento de câmera como do uso da tecnologia 3D.

Wenders nos faz vivenciar um “efeito de realidade” enquanto público presencial, colocando-nos, através do 3D, em meio a uma plateia de teatro. Em outros momentos, faz-nos migrar à condição de dançarinos, capazes de sentir a proximidade “material” de elementos do cenário (a cortina que passa em nossos rostos), bem como dos corpos dos demais bailarinos. Para isso, também faz uso de um guindaste que sustenta a câmera e a faz deslocar-se da plateia ao palco e, dentro deste, em meio à tessitura coreográfica.

Em elementos como esses, podemos localizar a poeticidade do documentário *Pina*, e, juntamente a isto, o seu maior interesse em produzir um efeito de realidade em detrimento da defesa de uma ideia de verdade, assumindo, dessa forma, a inventividade do discurso histórico ao lidar com a memória: “entre os dispositivos da ficção que minam a intenção ou a pretensão de verdade da história, capturando suas técnicas de prova, deve-se colocar o “efeito de realidade” definido por Roland Barthes ([1968] 1984) como uma das principais modalidades da “ilusão referencial” (CHARTIER, 2010, p. 27).

A exploração do movimento através de recursos tecnológicos já se manifestara na trajetória filmográfica de Wim Wenders, por exemplo, em *Until the end of the world* (*Até o fim do mundo*, 1991), quando se valeu das “potencialidades plásticas do sistema digital – HDTV – justapostas com imagens fotoquímicas” (DUARTE, 2001, p. 104) a fim de levar a referida exploração ao extremo. Já, em *Pina*, o interesse pelo movimento é potencializado pelo uso da tecnologia 3D, que, por se referir a uma memória em dança, procura nos proporcionar a “ilusão referencial” da sensação do movimento, ao invés de nos fazer confrontarmos-nos meramente com sua representação.

Ainda como parte da poeticidade que promove uma memória *em* dança, mais do que uma memória *da* dança⁵⁵, o documentário de Wim Wenders exacerba seu teor

55 Essa distinção é feita por Torres (2008).

artístico através da valorização da imagem, seja pelas paisagens urbanas em seu aspecto modernizado; seja pela exuberância de ambientes rurais; ou, ainda, pela “grandiosidade teatral” dos cenários bauchianos. Como se incorporando a compreensão de que “o forte impacto visual e auditivo” (FERNANDES, 2000, p. 18) das peças de Bausch não caberia apenas no palco, ou entendendo que os corpos dos bailarinos são povoados pela memória dos ambientes sociais, Wenders desloca alguns acontecimentos dançados para a paisagem de Wuppertal, em passagens que podem ser interpretadas como pequenas inserções do gênero videodança na estrutura global desse documentário.

Assim como trabalhos artísticos em dança que têm se interessado por se constituírem como projetos de memória *em* dança, *Pina* lança um olhar sobre as obras do Tanztheater Wuppertal fazendo uma conexão entre elas e o presente, a partir do atual sentimento dos bailarinos diante da ausência da coreógrafa.

Considerações finais

O documentário poético apresenta uma fronteira frágil em relação a um projeto artístico e é como tal que *Pina* opera de forma semelhante a performances em dança que têm manejado a noção de memória pressupondo a insuficiência dos relatos escritos na produção de história da dança. É pelo próprio movimento que a memória se estabelece. Isso parece ser a motivação de todos os recursos utilizados por Wim Wenders para potencializar o movimento, como o meio frente ao qual as palavras parecem menos expressivas.

Em contraste a um contexto de inúmeros filmes que usam a tecnologia 3D para alcançar sucesso de público, entretendo-o e produzindo nele a adrenalina de um confronto virtual de corpos, objetos, velocidades, etc., pudemos constatar que, em *Pina*, esse recurso manifesta aspectos sensíveis da dança (como a presença dos dançarinos), um grande respeito pelo espaço físico do teatro e a potência dos movimentos em dança na criação de novas metáforas.

Talvez pelo que o uso de 3D não tem a intenção de promover no filme de Wim Wenders, é que possamos entender por que filmes dessa natureza durem tão pouco em salas comerciais que dispõem do recurso de terceira dimensão. E, assim, tenham que migrar rapidamente para salas alternativas de exibição, ainda que suprimindo justamente o elemento que o cineasta encontrou, depois de tanto tempo, para fazer jus à “arte única de movimento de Pina Bausch”, acreditando que “incorporando a dimensão do espaço” poderia “ousar trazer para a tela de forma adequada a dança-teatro de Pina Bausch”⁵⁶ (PINA, 2011b).

56 Tradução nossa do inglês.

Tendo em vista a compreensão de que a imagem do passado perpassa veloz, são as próprias palavras de Bausch, ao início e ao final do filme, que estabelecem o ponto de observação ou a moldura a partir do qual sua memória é retomada por Wim Wenders: a eficácia da dança quando os sentidos escapam ao verbal; e, ao mesmo tempo, a afirmação da vida através do movimento. “Dancem, dancem, ou estamos perdidos!” (PINA, 2011a).

Referências bibliográficas

BARROS, José D’Assunção. *Teoria da história*. Vol. IV: Acordes historiográficos: uma nova proposta para a teoria da história. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, volume 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

COLUCCI, Maria Beatriz. Olhares expressionistas em Wim Wenders. In: LUMINA, v. 2, n. 2, julho-dezembro, 1999, Juiz de Fora: UFJF, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DUARTE, Maria Isabel de Paiva. *O pós-modernismo em Wim Wenders: vôos e viagens*. Recife: UFPE, 2001. Dissertação (mestrado), Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFPE, 2001.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. 2005. 138 f. Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas: Papirus, 2010.

PENAFRIA, Manuela. *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Covilhã/Portugal: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=penafria-perspectivas-documentarismo.html>. Acesso em: 03 maio 2012.

PINA. *Direção e roteiro: Wim Wenders. Berlim: Imovision*, 2011a. 1 filme (106 min.), digital 3D. Legendado.

PINA: a film ABOUT Pina Bausch by Wim Wenders. Alemanha, 2011b. Disponível em: <www.pina-film.de/en>. Acesso em: 29 abr. 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SERVOS, Norbert. What the body remembers: how Pina Bausch keeps her repertoire in shape. In: GEHM, Sabine, HUSEMANN, Pirkko, VON WILCKE, Katharina (eds.). *Knowledge in motion: perspectives of artistic and scientific research in dance*. New Brunswick and London: Transaction, 2007. pp. 185-191.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. *Dramaturgia na Dança-Teatro de Pina Bausch*. 2009. 136f. Dissertação (Mestrado em Artes)– Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

THOMAS, Helen. Reconstruction and dance as embodied textual practice. In: CARTER, Alexandra (ed.). *Rethinking dance history: a reader*. London and New York: Routledge, 2004. pp. 32-45.

TORRES, Vera. *Dança, história e memória*. In: PEREIRA, Roberto, MEYER, Sandra, NORA, Sigrid (orgs.). *Seminários de dança - história em movimento: biografias e registros em dança*. Caixias do Sul: Lorigraf, 2008. pp. 165-178.