**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA PROCESSOS E MEIOS AUDIOVISUAIS**

TAMARA VIVIAN KATZENSTEIN

**ENTRE A DANÇA E O CINEMA
CONSIDERAÇÕES SOBRE KONTAKTHOF DE PINA BAUSCH**

**SÃO PAULO
2015**

TAMARA VIVIAN KATZENSTEIN

**ENTRE A DANÇA E O CINEMA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE KONTAKTHOF DE PINA BAUSCH**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia Moran Fernandes

Versão Corrigida

Versão Original disponível na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes

SÃO PAULO

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pela autora

Katzenstein, Tamara Vivian.

Entre a Dança e o Cinema: Considerações sobre Kontakthof de Pina Bausch / Tamara Vivian Katzenstein: Orientadora: Patrícia Moran Fernandes. - São Paulo, 2015.

127 p.: il. + inclui CD.

Tese (Doutorado)—Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais
— Escola de Comunicações e Artes (ECA) / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Transmídia 2. Dança - Teatro. 3. Memória 4. Cinema 5. Documentação
I Fernandes, Patrícia Moran II. Título

CDD 21. ed. - 306

Nome: Tamara Vivian Katzenstein

Título: Entre a dança e o cinema: Considerações sobre Kontaktthof de Pina Bausch

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em: 06 de abril de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Malena Segura Contrera

Instituição: Universidade Paulista

Assinatura:_____

Profa. Dra. Analia Amorim

Instituição: FAU/USP

Assinatura:_____

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

Instituição: Escola de Comunicações e Artes/USP

Assinatura:_____

Profa. Dra. Esther Imperio Hamburger

Instituição: Escola de Comunicações e Artes/USP

Assinatura:_____

Profa. Dra. Patricia Moran Fernandes

Instituição: Escola de Comunicações e Artes/USP

Assinatura:_____

Agradeço a essas pessoas especiais que me deram incentivo, sua luz e força para que conseguisse chegar a esse texto e a esse lugar

Ana Terra
Anita Hirschbruch
Bárbara Heller
Ernesto M. de Melo e Castro
Eduardo Peñuela Canizal im
Elsa Miné
Carlos Alberto Beto Martins
Carlos Katzenstein im
Claudio Castro Filho
Fabio Taioli
Ivette Lenard
Kanichi Sato im.
Kimi Nii
Lidia Takya im
Malena Contrera
Marcelo Brettas
Marcus Vinicius Lacerda im
Maria Fulvia Gomes Monilha
Maria Luísa Galvão
Maria Helena Morgani
Neusa Noveli
Patricia Moran
Roberto Cirani
Ruth Steuer
Silvia Anspach
Suzy Katzenstein
Úrsula Ephraim Katzenstein im
Uxa Xavier
Viviane Horesh

E aos alunos do Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, da Escola Livre de Dança de Santo André e do CAV, que tanto me exigiram, cobraram e a quem me é um prazer (a quase todos) o grau de troca que enfrentamos.

RESUMO

KA, Tamara. *Entre a dança e o cinema: Considerações sobre Kontakthof de Pina Bausch*. Tese de Doutorado (Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esse trabalho traz questões estéticas da dança e da linguagem cinematográfica focalizando os registros audiovisuais de um espetáculo. O desenvolvimento da relação entre essas duas formas de arte vão desde os registros iniciados por Edson até as modernas videodanças ou videoclipes. *Kontakthof*, coreografado e dirigido por Pina Bausch e dançado por três elencos de idades e formações diferenciadas e registrados de formas muito distintas em cinco filmes, é usado para se discutir a importância dos registros audiovisuais enquanto memória, explorando aproximações e distinções entre o documentário e a documentação num cenário em que cinema e dança geram conhecimento do presente e do passado. Por fim, esta pesquisa destaca uma mesma cena dessa coreografia, encontrada nos filmes *Pina* de Wim Wenders e *Un jour Pina m'a demandé* de Chantal Akerman e no registro da peça integral, analisando-a a partir dos diferentes olhares e estratégias. Conclui-se, então, que o registro, com sua aparente aspiração de objetividade, abre espaço para a explicitação da subjetividade tal qual os outros filmes, resgatando essa forma de audiovisual do exílio ao qual, normalmente, é encerrado nas discussões sobre o universo cinematográfico.

Palavras-Chave: Transmídia. Dança. Teatro. Memória. Cinema. Documentário. Documentação. Registro.

ABSTRACT

KA, Tamara. *Between dance and cinema: Considerations about Kontakthof of Pina Bausch*. Tese de Doutorado (Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This thesis aims to offer reflections about the relationships between dance and cinema focusing on the audiovisual records of the Kontakthof choreography, conceived and directed by Pina Bausch. The Kontakthof piece is danced by three casts varying in age and dance background and it was registered by five filmmakers who used very distinct cinematographical principles. It discusses the importance of records and movies as memory and simultaneously explores the meta questions of how art, cinema and dance generate knowledge about the present and the past. This is accomplished by focusing on one scene that appears in “Pina” from Win Wenders, “One Day Pina Has Asked Me” from Chantal Ackerman and in the documentation itself of the whole Kontaktof piece. This scene is then analyzed bringing forth the three different perspectives that generated them. This thesis points out that the registry itself, with its outward intention of being a vessel for memory, becomes an attentive, receptive space, wherein its subjectivity can be ultimately revealed. This inquiry, in turn, allows this form of registry to be rescued from the cinematographical exile that it had been condemned in the past.

Keywords: Transmedia. Theatre-Dance. Memory. Cinema. Documentary. Documentation, Contemplative Inquiry. Witnessing.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Borderô apontando que 1668 cadeiras, entre as vendidas, as cedidas como favores e as cativas estiveram ocupadas na noite da apresentação do grupo em São Paulo	18
Ilustração 2 – (2min/14min) usando os recortes para narrar sua história, já que o trabalho teve grande repercussão por onde se apresentou.....	37
Ilustração 3 – Artigo com Regina Advento, dançarina brasileira da Tanztheater Wuppertal, que conta em reportagem publicada pelo jornal O Estado de São Paulo, em 2011, como o material de arquivo da companhia está sendo organizado. Jornal O Estado de São Paulo, Caderno de Cultura, 14 de abril de 2011, p.10. Foto da pesquisa.	40
Ilustração 4 – Publicado no Caderno Mais da Folha de São Paulo em 27/08/2000	44
Ilustração 5 – Apresentação das mulheres no espetáculo.....	49
Ilustração 6 – Apresentação dos homens no espetáculo.....	49
Ilustração 7 – Cena de cena de <i>Kontakthof</i> no registro “ab 65” e de “Pina” de Wim Wenders.....	50
Ilustração 8 – Cena de “Kontakthof ab 65” onde todos dançadores estão sentados em linha e uma dançarina tenta animar a todos, dançando sozinha, sendo que ela desiste após ninguém acompanhá-la. Enquadramento original do filme.....	50
Ilustração 9 – Enso ou círculo Zen, evidenciando o vazio do centro	51
Ilustração 10 – Cena final, “Kontakthof ab 65”	53
Ilustração 11 – Troca de gentilezas	59
Ilustração 12 – Pequenas crueldades	60
Ilustração 13 – (1h15min) Trecho do espetáculo onde a consciência da quarta parede é quebrada: os dançadores tentam se dirigir ao público como alvo, se colocando como indivíduos. No caso, relatam encontros (burlescos) com o sexo oposto	60
Ilustração 14 – Representação gráfica das falas e o momento em que elas terminam e se tocam. “O ponto reduz ao mínimo o tempo necessário para sua percepção [...] o que o torna, em certos casos, indispensável à composição.” (KANDINKY, 2001, p. 26)	65
Ilustração 15 – Cena central do espetáculo, em frames retirados de “Kontakthof ab 65”	67
Ilustração 16 – (20min) Depoimento onde a dançarina de rosa afirma que o trabalho ajudou-a a superar rapidamente o câncer de mama e a se recuperar das operações.....	73

Ilustração 17 – (1h31min/32min/43min) O close como recurso de linguagem. Essa diferença de cenário dá ao documentário uma amplitude de olhar os dançadores, dando voz a eles de inúmeras formas. Tem-se aqui o indivíduo refletindo especificamente para o documentário .73	73
Ilustração 18 – (45min/23min) O dançarino no ensaio e seu entorno, seu contexto em “Damen und Herren ab 65”. Vê-se aqui o indivíduo dentro do grupo, no trabalho74	74
Ilustração 19 – (17min) O ângulo contra-plongée por excelência ideal para a dança, dando uma dimensão da ocupação do espaço.75	75
Ilustração 20 – (7min) Aprendendo a andar, aprendendo a correr. Com Josephine Ann Endicot que mais tarde também ensaiou os adolescentes em “Tanzträume” (Sonhos em Movimento)78	78
Ilustração 21 – (1h02 min.) Imagem do palco, com janela ao fundo, onde se vê os dançadores, que saíram pelo lado esquerdo atravessando-a para ressurgirem do lado direito do palco79	79
Ilustração 22 – (1h02min a 1h04min.) Palco e bastidor81	81
Ilustração 23 – (1h03min) Seguindo em frente: separando os homens, tirando-os do círculo.81	81
Ilustração 24 – Localização da cidade de Wuppertal (A) no mapa da Alemanha.....82	82
Ilustração 25 – (1h10min e 15 min.) Vista de Wuppertal e o monotrilho. Cenas do documentário83	83
Ilustração 26 – (1h10 min./01h18min). Teatro onde a companhia se apresenta. Cenas de transição que aparecem no final do documentário, quando dos ensaios, passa-se para a apresentação.....84	84
Ilustração 27 – (23h01min). Imagem do filme-registro “Kontakthof-Damen und Herren ab 65” em um monitor, usado como referência no ensaio dos adolescentes. Ao lado, o computador, usado nos ensaios como player da música84	84
Ilustração 28 – (01h20min). Detalhe do backstage, permitindo que aquilo que aparece no palco seja visto por quem está nas coxias.....84	84
Ilustração 29 – (37min) Ele aponta como o trabalho de Pina realmente fez com que ele trabalhasse sua relação com os outros e, principalmente, com as outras86	86
Ilustração 30 – (37min) Ele foi confrontado a “atuar” tanto femininamente como masculinamente86	86
Ilustração 31 – (1h11min) O adolescente demonstra na camiseta (com grifo por parte da tese) seu apreço pelo hip hop que permaneceu, já no final do processo de conhecer a dança contemporânea.....86	86

Ilustração 32 – (1h26min) Um negro, um ruivo com aspecto antiquado e um adolescente buscando um corte de cabelo mais arrojado, unidos em harmonia. Imagens construídas por Pina em uma Alemanha afirmativa, de formação de uma nova realidade sem preconceitos forjada tanto pela escolha dos dançadores como pela vivência oferecida a eles.....	87
Ilustração 33 – (3min/4min) Outro momento em que é explicada a tensão necessária para o trabalho	87
Ilustração 34 – (59min) Momento especial de soltura da adolescente durante o ensaio.....	90
Ilustração 35 – (1h10 min) Momento na última semana. Lembrando-se de todos os detalhes que ainda faltam.....	90
Ilustração 36 – (01h17min). Depoimento de Pina Bausch. Detalhe do momento em que sua cabeça toca o limite do quadro	90
Ilustração 37 – (1h20min) O público de Wuppertal aplaude de pé. (01h26min) Momento de carinho entre Jô e Josephine: professora que representou o papel na primeira montagem com a jovem que o representou dessa vez. Houve muita empatia entre as duas, apresentada pelo documentário. “Tanzträume” (Sonhos em Movimento).....	91
Ilustração 38 – (01h27min) Pina sobe ao palco, agradece um por um, dando-lhes uma rosa..	92
Ilustração 39 – (9min/11min) O áudio nesse trecho é muito forte. Quando separamos as fotos, percebe-se mais nitidamente a diferença entre a seriedade da ensaiadora e a insegurança da adolescente.....	95
Ilustração 40 – Quatro pontos de vista nesta mesma cena	99
Ilustração 41 – 54min. a 54:33min..- volta ao palco, com volta do fotógrafo, que agora escolhe outro par, também tirando fotos deste. O locutor aproxima-se e faz uma entrevista, eles dançam em outro contexto	104
Ilustração 42 – 56 minutos - volta-se à imagem do palco. Tem-se o fotógrafo olhando no visor da câmera, dando o seu clique com o flash	104
Ilustração 43 – final de <i>Kontakthof</i> , onde já se percebe a cena seguinte em “Pina”	105
Ilustração 44 – Registro de ab 65	107
Ilustração 45 – “Pina” de Wim Wenders.....	107
Ilustração 46 – De Chantal Akerman, cena de “Un jour Pina m’a demande”	108

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A REPRODUÇÃO: ENTRE O CINEMA E A DANÇA.....	20
2.1	O Filme-Registro: documentação e reprodutibilidade.....	21
2.2	Sobre os documentários	30
2.3	A importância da documentação: da memória pessoal à memória social	35
3	A GEOMETRIA NA <i>MISE- EN- PLACE</i> DO ESPETÁCULO	41
3.1	A Linha	46
3.2	O Círculo	50
4	TEMPORALIDADES NA <i>MISE- EN- SCÈNE</i> FÍLMICA	56
4.1	Sobre o filme-registro “Kontakthof ab 65”	56
4.1.1	Mudanças impulsionadas pelas dificuldades	57
4.1.2	Passado restaurado através da fala e do olhar.....	60
4.1.3	Aspectos da fala.....	63
4.1.4	Verticalizando através da análise de uma cena	64
4.2	Sobre o documentário “Damen und Herren ab 65”	70
4.2.1	Futuro impelido pelo espírito de grupo	74
4.2.2	O corpo, a matemática e o tempo	76
4.3	Sobre o documentário “Tanzträume” (Sonhos em Movimento)	81
4.3.1	Wuppertal: o cenário e a estrutura	82
4.3.2	Diversidade cultural: dimensão dionisiaca e corporal na construção do <i>dançator</i>	85
4.3.3	Mesmas questões, idades distintas.....	88
4.3.4	Presente valorizado pela metamorfose	92
5	COMPARAÇÃO ENTRE ESCOLHAS: KONTAKTHOF EM CHANTAL AKERMAN, NO FILME-REGISTRO E EM WIM WENDERS.....	97
5.1	“Un jour Pina m’a demandé”, por uma diretora.....	98
5.2	“Pina”, por um diretor	100
5.2.1	Transmidialidade de <i>Kontakthof</i> em “Pina” de Wim Wenders	102
5.3	Mesma Cena: Três Filmes	106
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
	REFERÊNCIAS	114
	ANEXO I.....	122

1 INTRODUÇÃO

“O audiovisual conduz o mundo. Pior, ele o substitui, o fabrica a sua medida [...]. Daí a importância de se realizar bons filmes.” (COMOLLI, 2008, p. 83).

Escrever sobre as imagens é inicialmente escrever. É articular o que aparece inicialmente como uma experiência do inarticulável apesar de tudo. É escrever o inarticulável mesmo, ou a partir dele, preservando-o, e sabendo escrever que se o preserva. É procurar todas suas energias na própria escritura, é abrir as possibilidades poéticas e filosóficas de conseguir algo – uma palavra, um texto, um estilo particular que daria conta dessa imagem particular – a partir de uma mudez primeira. É preciso, por isso, uma espécie de coragem: coragem de olhar, olhar ainda, coragem de escrever, escrever apesar de tudo. (DIDI-HUBERMAN, 2006, 12).

O presente estudo dá continuidade à reflexão do mestrado, “Memória do Efêmero: O DVD-Registro de Teatro”, publicada em 2007, onde eram analisadas as possibilidades de transposição do espetáculo de teatro ao DVD, através de alguns exemplos chamados, naquele trabalho, de épicos (conforme o sentido brechtiniano¹), por possibilitarem uma reflexão mais racional do trabalho no palco.

Como professora e *videomaker*, com prática no registro de espetáculos, aproveitei esta oportunidade de estudo, ampliando assim o alcance para a compreensão da relação dança e cinema, assumindo os riscos de uma pesquisa, cuja inquietação nasce em torno do desenvolvimento da inter-relação entre as artes.

A etimologia da palavra “dança”, sugere que sua raiz é *tanz* que, por sua vez, tem a mesma procedência de tensão (esforço). Já “cinema” vem da palavra grega *kinésis*, que significa movimento; *kinésis* também é a raiz de *kino*, palavra alemã e russa para “cinema”. Em inglês, também se encontra essa relação na palavra *movie*, que vem diretamente de *movement*.

Tanto a dança como o cinema se fundam na tarefa da ocupação do espaço através do movimento. Neste estudo busca-se entender aquilo que acrescentam à coreografia e ao trabalho e em que medida a falta da presença do corpo ao vivo é compensada. Trabalhos transdisciplinares, documentários e registros como esses abordados nesta tese, ficam em um **entre**, pois não podem ser apenas discutidos como dança e nem como cinema.

¹ Épico aqui é entendido como distanciamento crítico polifônico, com duas camadas de sentido, dadas pelo espetáculo em si e pela leitura cinematográfica do mesmo. Fonte: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 1999, p. 34.

Esta tese direciona o foco ao trabalho de Pina Bausch, sendo que dentro desse campo, interessa-nos, particularmente, o registro e a memória, ou seja, a dimensão documental do audiovisual. A transmidialidade entre essa arte cênica e o cinema vista por André Bazin em “Por um cinema impuro - em defesa da adaptação” (2014), pode aqui ser revisada em virtude de haver muitos outros trabalhos, ampliando assim o campo de estudo. Nesta pesquisa, aprofundam-se as potencialidades da compreensão e manutenção da dança, que se extrai através do audiovisual, refletindo sobre o registro, mas também através de documentários, contrapondo diversos filmes de uma mesma coreografia, ampliando-se verticalmente a discussão.

Pina Bausch, cujo nome verdadeiro era Philippine Bausch, nasceu em 1940 em Solinger e faleceu em 2009 em Wuppertal, ambas cidades alemãs. Foi dançarina, coreógrafa e diretora, e adensou a arte na contemporaneidade, tornando-se uma referência, principalmente, na área de dança-teatro. Formou-se em balé clássico, estudou com diretores modernos na Alemanha e nos Estados Unidos e cunhou uma dança-teatro própria, com uma estética de expressão europeia, o Expressionismo, criando um corpo cênico como nunca houve antes. Sua atividade abarca questões eruditas e populares, teatro, cinema, vídeo, televisão em uma proposta universal e, ao mesmo tempo, particular. Formalista, unia arte e dramaturgia para montar coreografias complexas e refinadas, usando o teatro de forma simples.

Bausch desenvolveu seu trabalho de coreógrafa e diretora a partir de 1973, em Wuppertal, indicada por Kurt Joss. Permaneceu ativa até 2009, quando faleceu três dias após ter sido diagnosticada com câncer, gerando grande surpresa. Desenvolveu um método próprio que, conforme Servos (1996) e Pereira (2010), visa eliminar a consciência, levando o bailarino a seu limite físico, fazendo-o sentir no corpo sofrimento, dor e desespero, não apenas representando-os (numa perspectiva brechtiniana), atingindo assim autenticidade e força dramática, criando empatia na comunicação, possibilitando uma integração entre corpo e emoção. Esse método foi explorado pelos documentários “Sonhos em Movimento” e “ab 65” aqui estudados e detalhados nos capítulos três e quatro.

Sobre a modernidade do trabalho de Pina Bausch, Valerie Lawson comenta que:

O público reage com um choque de reconhecimento, porque seus dramas parecem chegar ao subconsciente. Cada um é uma colcha de retalhos de todos os episódios que lidam com amor, corpo e alienação, a busca de desejo, a satisfação e o desejo frustrado [...]. Bausch trata o sexo de forma suave, mas leva muito a sério o romance. (LAWSON, 2000)².

² Fonte: <http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm>. Acessado em 8 out. 2012. Tradução nossa.

Em um trabalho multicultural e multirracial, Bausch fez com que em sua Companhia houvesse dançarinos e dançarinas do mundo todo, inclusive brasileiros. Pina criava espetáculos ao visitar diferentes países e neles fazer meses de residência, incorporando diferentes questões em suas coreografias, que traziam do intérprete não apenas o seu rigor no desempenho, mas também suas lembranças, expressas corporalmente. Contemplando essa leitura diversificada, e sem deixar de lado os aspectos sociais, políticos e culturais de cada país, Pina Bausch criou vários espetáculos, entre eles: “Bandoneon” na Argentina (1980); “Nelken”, uma reflexão sobre as ditaduras latino-americanas (1982); “Fogo Mazurca”, em Portugal e suas colônias (1998); “Águas no Brasil” (2001).

Numa estética que combina humor e crueldade além da reflexão sobre a condição humana, Pina buscava o elemento coletivo através da percepção subjetiva de cada indivíduo procurando por um novo lugar para o corpo nas artes do palco ou cinema parte de um processo extremamente preciso. Conforme Fabio Cypriano (2005), Bausch não se interessa por histórias pessoais ou por marcas egocêntricas dos bailarinos. O uso do subjetivo é estratégia para aflorar o social. Ela mostra o conflito, mas não o resolve, dando sua versão moral. Preocupava-se também com a integração mente-corpo dando “voz” aos seus intérpretes, pois não queria, no palco, corpos destituídos de consciência. (RANGUEL, 2003). A obra de Pina Bausch, seja na dança ou no cinema, favorece uma experiência subjetiva diversa tanto nos aspectos formais quanto nos temáticos: “o que me interessa na cidade são as pessoas, os ambientes, os contrastes e não os monumentos. Quero me questionar sobre elas”. (PINA apud PEREIRA 2010, p. 67).

Ao realizar-se uma sistemática pesquisa fílmica de sua obra, foi escolhida uma coreografia, *Kontakthof* (Pátio de Encontros), registrada em cinco filmes. Busca-se discutir, através das diversas versões de uma coreografia, a ampliação do entendimento desse cinema que, no seu papel de preservador de memória, tanto amplia o público de dança quanto modificando a relação dos espectadores com a peça através da mediação. Os cinco filmes *Kontakthof* escolhidos são uma experiência única para a bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, onde se vê a mesma partitura em corpos diferentes e uma oportunidade extraordinária para pesquisa, pois temos cinco olhares distintos sobre o “mesmo” objeto.

Esses filmes serão estudados a partir da sua característica transmidiática o que, segundo Chiel Kattenbelt (2007), refere-se à mudança ou transposição de uma mídia à outra,

ação que promove a hibridação e as relações intertextuais³, cenário em que arte, cinema e dança geram conhecimento e serão estudados tanto através da sua *mise-en-scène* coreográfica quanto da sua estrutura fílmica.

Kontakthof foi montado, inicialmente, em 1978 com a Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch e apresentado, desde então, tanto em Wuppertal como em diversas outras cidades e países, tendo feito parte inclusive, do repertório da primeira visita de Pina Bausch ao Brasil, em 1980. *Kontakthof*, ou Pátio de Encontros, tem 2 horas e 30 minutos e desenvolve, principalmente, as complexidades da relação homem e mulher, primeiro os apresenta e depois vai expor diversas possibilidades de embate entre eles. Como estrutura narrativa, própria de Pina, algumas cenas, com pequenas alterações, repetem-se em diferentes contextos, como um ornamento no tempo que, como uma espiral volta ao mesmo ponto, porém, em um novo contexto com pequenas diferenças na movimentação, gerando reconhecimentos e fazendo a narrativa evoluir a novos desafios.

Em 1983, a diretora cinematográfica Chantal Akerman acompanhou uma turnê da Companhia pela Europa, a convite de Pina Bausch, e realizou o filme-documentação “Un jour Pina m’a demandé”, onde se vê um trecho de *Kohntakthof* apresentado no palco em Milão. A mesma coreografia foi remontada, em 2000, com um grupo em que a maioria dos participantes - não dançarinos, mas amantes do dançar - tinham mais de 65 anos. Desse processo foi gerado um vídeo-registro, “Kontakthof-Damen und Herren ab 65” (denominado “Documentação ab 65”, neste estudo) e um documentário, “Damen und Herren ab 65” (designado “Documentário ab 65”, para estabelecer uma diferenciação), ambos distribuídos em DVD.⁴ Pina Bausch montava seus espetáculos fazendo uso do *nonsense* cotidiano, questionando a alienação e o jogo dos papéis sociais. No caso de *Kontakthof*, esse jogo de papéis foi amplificado para questionar uma área que, normalmente, é a base de um trabalho de dança profissional. E foi, justamente, essa contravenção ao uso de apenas profissionais, que ela desejou que estivesse documentada em filme e em registro completo da sua coreografia. Em 2004, o mesmo espetáculo foi “re” montado com outro elenco: adolescentes de 14 a 16 anos e, desse processo, também foi realizado um documentário: “Tanzträume” (Sonhos em

³ O autor cita a *multimídia* como aspecto da nossa cultura midiática onde há a ocorrência de várias mídias em uma obra ou objeto. A *transmidialidade* é a transferência de um meio a outro, havendo uma troca de mídia e uma tradução nessa transposição. O cinema se constituiu como tal a partir do momento em que a câmera pode mudar de posição e do enquadramento, quebrando os métodos teatrais de representação. E a *Intermidialidade* se refere à correlação midiática, com influências mútuas entre as mídias. Elas interagem, permitindo novas dimensões de percepção e experiência, assumindo um lugar de “entre”, muitas vezes entre arte e técnica ou ciência. (KATTENBELT, 2007)

⁴ Este trabalho terá como foco a definição de documentação e documentário, no capítulo 2.

Movimento) distribuído como filme nos cinemas e, depois, em DVD. O último trabalho a ser incluído nesse estudo são as cenas dessa coreografia que fazem parte do filme póstumo, “Pina”, de Wim Wenders. Nos cinco filmes escolhidos se vê a mesma partitura em corpos diferentes e uma oportunidade para pesquisa, onde temos cinco olhares distintos sobre o “mesmo” objeto.

Para entender a trajetória de Pina Bausch é fundamental compreender que, no início do século XX, a Alemanha foi um país chave para a renovação da dança mundial, atraindo profissionais de diversos países e continentes, sendo que antes de 1933, a dança moderna era muito mais praticada que a dança clássica. Como exemplos desse movimento, sabe-se que em 1904, a norte-americana Isadora Duncan, uma questionadora do balé clássico, funda sua escola em Berlim; o suíço Émile Jaques Dalcroze se estabelece, em 1910, em Hellerau (também na Alemanha), e cria a Eurritmia, relacionando movimento, música, ritmo e emoção, instituindo uma pedagogia fechada para o gesto, dentro da Antroposofia, influenciando dançarinos como Nijinsky, Martha Graham, Doris Humphrey, Ruth Saint-Denis e a própria Isadora Duncan, entre outros. Dirigido por Oskar Schlemmer, o Balé Triádrico, de 1922 da Bauhaus, é mais um exemplo radical de vivacidade da dança alemã, que expandiu os limites das artes, unindo a dança à arte visual nos figurinos e cenários. (BOURCIER, 2001, p. 243-301).

A renovação se completa com Rudolf Laban que deu as bases da revolução da dança no início do século XX com seu estudo sobre a estrutura do movimento. Húngaro, viveu em Hamburgo e Berlim de 1930 a 1937, quando se muda para a Inglaterra, fugindo do nazismo. Desenvolveu o estudo das oscilações naturais, com foco na união corpo-mente-espírito. “A fonte da qual devem brotar a perfeição e o domínio final do corpo é a compreensão daquela parte da vida interior do homem de onde se originam o movimento e a ação.” (LABAN, 1978, p. 11).

Laban criou uma maneira própria de observar, guiando o olhar para aspectos até então desprezados. Sua dança-teatro exhibe a estilização de comportamentos cotidianos, cujas transformações trazem o universo onírico e o caráter simbólico para a ação sendo que deslocou a atenção para ações baseadas em verbos. Essa atitude organiza o movimento pelos seus aspectos peso, tempo, espaço e fluência, chamados por ele de fatores. Ele busca a consciência imaginativa dominando a atenção, a intenção e a decisão, e chama de estática a visão anterior do balé. Laban (1978) resgata o sentido etimológico da palavra dança (tanz -

tensão), usando dos verbos como intenção. É importante ressaltar que esforço, para ele, não precisa necessariamente se referir a algo extenuante, já que ele buscava um corpo livre e saudável.

Desconfio que, quando Rudolf Laban libera tantos verbos no infinitivo (deslizar, torcer, flutuar) como ações básicas de Esforço e que contrastam com os substantivos, adjetivos e verbos no particípio que nomeiam passos clássicos (gente, tombe, assimile) é porque algo se passou. (CALDAS, 2012, p. 244).

O Expressionismo, movimento artístico do norte europeu, tem por proposição básica a expressão, ou seja, sugere uma atitude ativa voltada a ação do interior para o exterior, oposta ao Impressionismo, movimento que o antecedeu na Europa central, cuja realidade se impunha ao sujeito através de sua percepção subjetivada. A dança expressionista, tal como todo esse movimento influenciado pela filosofia de Nietzsche, incentivava a luta contra a inércia de um passado, contra a rigidez. Defendia a vontade de lutar pela existência e entusiasmado pela teoria do inconsciente de Freud, e buscava um novo humanismo, privilegiando a emoção, o contato com o inconsciente e a intuição.

Essa estética, atribuída à Pina Bausch, pode ser vista, à princípio nos dois principais discípulos de Laban na Alemanha: Mary Wigman (1886-1973), que estudou também com Jaques Dalcroze - cuja dança se impôs contra a leveza do balé -, tendo por atitude a relação íntima com o chão, contatando seus impulsos obscuros numa preparação para o transe. O outro é Kurt Jooss, professor de Pina Bausch. Dirigindo-se para um trabalho mais realista que Wigman, soma temas sociopolíticos, preocupação que, no teatro nessa mesma época, foi desenvolvida por Bertolt Brecht e Kurt Weill. Pina absorve de Laban, Wigman e Jooss a crítica à realidade política e humana, que aparece nela através de recursos estéticos, apropriando-se do uso do cômico como elemento de virada de percepção, buscando um sentido no universal e um sentido trágico, que pode ser visto em *Kontakthof ab 65*, no momento em que o homem volta a perseguir a mulher, agora de rosa, com um rato, assustando-a e fazendo-a correr pelo palco, por exemplo. Sua arte engajada critica o cotidiano, como fica claro em *Kontakthof*. Ela, porém, não se considera política no sentido estrito, dizendo que desenvolve em dança o que observa do mundo, propondo explorar suas relações. (CADERNO MAIS, 2000a).

Seguia a ideiação de apresentação artística desenvolvida por Rudolf Laban, Tanztheater que pode ser traduzido como teatro-dança, ou drama-dança (LABAN, 1978),

sendo que esta aparece inclusive no nome da companhia, a “Wuppertal Tanztheater”, que possui bailarinos experientes, entre trinta e quarenta anos, mais velhos do que na maioria dos grupos.

Aqui no Brasil, os ensinamentos de Laban foram difundidos, inicialmente, pelas professoras Maria Duschenes, que estudou com ele na Inglaterra entre 1937 e 1939 e pela professora doutora Mônica Serra, seguidas por Juliana Carneiro da Cunha (atriz e bailarina que desde 1990 faz parte do grupo Theatre du Soleil, na França), Analivia Cordeiro (dançarina e videoartista), Maria Mommensohn (pesquisadora, coreógrafa e diretora que estudou com Maria Duschenes e no *Laban Center* de Londres), Lenira Rangel, entre outras.

Bausch questiona o valor de totalização, pois se interessa mais pelo que se move do que por aquilo que está rigidamente estabelecido. Para montar seus espetáculos, Pina Bausch fazia uso de fragmentos e realizações simultâneas, numa polifonia onde o não comum se evidencia através de atritos sociais. Essas realizações simultâneas dificultam a captação em filme, que precisa de uma organização linear. Em *Kontakthof* esse aspecto se torna claro em 30 minutos, por exemplo, quando se percebe que a edição optou por escolher dois dançarinos agachados no chão - mas poderia ter optado por acompanhar a “personagem de rosa” no lado esquerdo do palco.

Como coreógrafa, utilizou em seus trabalhos a fala, o vídeo, o circo, propondo novos modelos e ideais de beleza desconstruindo uma imagem idealizada da bailarina, se abrindo para novas concepções de movimento e de espaço. Insere a pantomima (como se vê na cena inicial de *Kontakthof*, onde os dançarinos se apresentam mostrando suas mãos), realçando conteúdos oníricos e/ou grotescos⁵. Ela trabalha numa atitude de jogo, humor e movimento em consonância com a palavra alemã para ator, que é “Schauspieler”, formada por dois conceitos distintos: “Schauen” que significa olhar, ver, perceber com intenção e “Spieler” que significa jogador. “Schauspieler” realça tanto a importância da percepção ativa de si, do seu meio (lugares, pessoas, espectadores). Tais aspectos podem ser observados na *Documentação ab 65* de *Konthakthof* nas seguintes cenas por exemplo: quando o homem “ataca” a mulher com um rato na mão; nos relatos dos seus protagonistas estimulando o inusitado, na cena em

⁵ Para Mikhail Bakhtin (2008), o grotesco é caracterizado pelo exagero, pelo hiperbolismo, pela profusão e pelo excesso. Porém, mais do que apenas criar uma narrativa, o autor desenvolve a importância desse termo como uma manifestação corpórea que aponta para a incompletude do ser, que está sempre se modificando, sempre em movimento. Por isso ele pode, em certos momentos, assumir o grotesco com uma finalidade satírica. De acordo com o autor, as necessidades naturais do ser humano como comer, beber e sua vida sexual são atividades ligadas à ele.

que uma mulher toca piano e exacerba sua representação do prazer e gozo ou na cena em que homens e mulheres se agridem, em diabruras hereges (reproduzidas nas figuras 20 e 21), enquanto uma mulher acompanha tudo comendo uma maçã.

O Expressionismo constrói uma realidade com deformações a partir do subjetivo, e se atém a ela. Essa dimensão da fantasia, onde há uma exacerbação do sentido que se apresenta como uma deformação pode ser observada em *Kontakthof*: pois questões relativas ao feminino e ao masculino são enfrentadas, mas não resolvidas, tendo como final uma solução num recorte de um mundo que persiste caminhando, sem apaziguamento, nem redenção. Pina trabalhou claramente com situações de conflito, apresentando alto e baixo, abominável e puro, ascensão e queda, energia e fragilidade, entrega e resistência, ordem e desordem e, em muitos de seus trabalhos, inclusive no que será estudado nesta pesquisa, mulheres e homens. Usou cenários monumentais em algumas produções e se esforçou em oferecer novas sonoridades que iam desde peças populares, clássicas, dos países retratados, passando por temas dos cabarés da República de Weimar, até musicais americanos. (LAWSON, 2000).

Enquanto artista multimídia, Pina Bausch se apresentou em diversas facetas do audiovisual: realizou um longo videodança, “O Lamento da Imperatriz”, em 1990; fez trabalhos para o cinema *La nave va* (Fellini - 1983) e *Fale com ela* (Almodovar - 2002); realizou peças para TV como “Orfeu e Eurídice”, em 2008 e foi retratada por diversos documentaristas também no cinema ou na TV⁶.

Na sua primeira visita ao Brasil, em julho de 1980, em apresentações que contaram justamente com *Kontakthof* além de *Café Muller*, “A Segunda Primavera” e “Sagração da Primavera” no Teatro Municipal de São Paulo, a “Wuppertal Tanztheater” se apresentou ainda como atrativo internacional em um Festival que incluía o Grupo Corpo e o Balé Stagium, conforme vemos na ilustração 1. Mesmo não sendo tão conhecida, houve um grande público para vê-la, contrariando algumas informações que diziam que em sua primeira visita o Municipal encontrava-se vazio.

⁶ Werner Schroeter (1980), Klaus Wildenhahn (1983), Georges Bensoussan (1983), Chantal Akerman (1983), Cristina Ferrer (1983), Fernando López (1990), Peter Lindbergh (2002), Anne Linsel (2006), Kathy Sullivan e Howard Silver, (2011) e Wim Wenders, no seu filme *Pina* (2011).

Ilustração 1 – Borderô apontando que 1668 cadeiras, entre as vendidas, as cedidas como favores e as cativas estiveram ocupadas na noite da apresentação do grupo em São Paulo

N. de Ordem

TEATRO MUNICIPAL

EMPRESA: INSTITUTO GOTTSCHE LOWENSTERN
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA E DANÇA
FUNÇÃO: SOPRANISTA TENDENTE - ALEMANHA

DATA: 16 de JULHO DE 1960 às 21:00 HORAS

Bilheteria - São Paulo

LOCALIDADES	Vendas	Favor	Cativa	TOTAL
FREIXA	18	2	15	35
CAMAROTE	8	6	2	16
FOLTEIRA	478	30	132	640
BALCÃO NOBRE	124	31	101	256
BALCÃO SIMPLES	158	4	254	416
CADEIRA DE FOYER	227		227	454
GALERIA	214		214	428
INFITEATRO	242		242	484
TOTAL	1668			1668

Recepção sobre o recibo de hoje

Famílias: 1.441
Pessoas: 167
Cativas: 60
Total: 1.668

Total da Bilheteria: 240.075,00
I.S.S. 5%
RECETA LÍQUIDA: 240.075,00

Assinado: [Assinatura]
Diretor

Fonte: Arquivo do Teatro Municipal/SP

Dessa maneira, ao desenvolver a presente pesquisa, pretende-se ampliar o estudo sobre a relação cinema e dança focado na readequação do Registro como forma cinematográfica em sua magnitude completa. A escolha da artista alemã Pina Bausch como foco central desta pesquisa deveu-se, principalmente, pela sua profunda ligação com as artes estudadas.

Dividiu-se esta dissertação em cinco capítulos.

“A Reprodução: entre o Cinema e a Dança”, o segundo capítulo, tomando-se a introdução como primeiro capítulo, trata de circunscrever os cinco filmes estudados, buscando-se se entender as diferenças entre documentação e documentário, numa perspectiva de valorização do que é a preservação do conhecimento.

No terceiro capítulo deste estudo, “A geometria na *mise en place* do espetáculo”, discute-se a importância dos registros, enquanto memória, de acordo com o enfoque dado por Walter Benjamin (1994), que levanta a importância de, para se manter a complexidade deve-se manter o passado, sem negar sua transformação no presente. Em diálogo com as ideias de

Benjamin, utiliza-se o conceito de documento enquanto monumento apresentado por Jacques Le Goff (1994). Para se apreender a diferença entre documentação e registro documental - gêneros escolhidos dentro do escopo de todos os trabalhos desenvolvidos por Pina Bausch - buscou-se em Jean-Louis Comolli, um teórico e documentarista, as ideias sobre a *mise-en-scène* documental e seu contexto. Verticalizando a experiência do corpo, dança e palco, utilizam-se as reflexões de Rafael López-Pedraza que desenvolve como a diversidade e o extravasamento, são características históricas gregas de Dioniso, deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da insânia, mas, sobretudo da intoxicação que funde o bebedor com a deidade, deus estrangeiro e ligado a rituais de destemperos, conforme conta o mito.

No quarto capítulo, “Temporalidades na *mise-en-scène* fílmica”, reflete-se sobre o papel da forma, aqui entendida como a materialidade da coreografia ou estrutura fílmica no espaço na configuração de criação da imagem para, depois, conferir-lhe sentido, seguindo um princípio de análise baseado nas formas como expressões, tal como estudado pelo professor e artista Vassily Kandinsky (2001), que propõe uma leitura da capacidade expressiva das formas abstratas.

No capítulo cinco, “Comparação entre Escolhas: Kontakthof em Chantal Akerman e Wim Wenders e no Registro”, destaca-se a análise de uma mesma cena encontrada em três dos filmes sobre a coreografia de Pina Bausch, percebendo-se como sutilezas de montagem e de enquadramento podem contribuir para que um audiovisual seja algo do particular do diretor que o concebeu e assim atingir a subjetividade de quem o assiste.

Este trabalho se debruça nas reflexões sobre o espaço e o movimento tanto da dança como da forma com que essa é entendida pelo cinema, através da intensidade do gesto da dança teatro de Pina Bausch e suas rupturas do tempo, possíveis através do cinema, num processo que terá a aplicabilidade preconizada a partir do exercício da Arte.

2 A REPRODUÇÃO: ENTRE O CINEMA E A DANÇA

“O mundo não é feito de átomos: o mundo é feito de histórias.”

Eduardo Galeano

“Para quê conhecer a história? Para não sermos idiotas completos, só acreditando no presente, esquecendo o passado e temendo o futuro.”

Edgar Morin, 1986, p. 152

Uma palavra pode ter vários sentidos, como é o caso da palavra história, presente nas epígrafes acima. Em um esforço para eliminar qualquer ambiguidade, este capítulo dá voz à importância da narrativa para a corporalidade, trabalho realizado por Pina Bausch para a manutenção da memória cultural, espaço alcançado por sua atividade artística ligada ao audiovisual.

Kontakthof, um espetáculo dirigido e coreografado por Pina, trata das relações entre homens e mulheres através de seus antagonismos e contradições. Traduzido por “Pátio de Contatos” ou “Pátio de Encontros” é, primariamente, uma palavra alemã que aponta para uma praça pública onde homens buscavam prostitutas, mas nessas montagens, o termo vai assumindo outros significados, trazendo a dimensão do que há de sórdido, melancólico e humorístico no contato feminino/masculino.

Este capítulo analisa primeiramente um dos cinco filmes: o registro integral do espetáculo, de duas horas e meia, com o elenco sênior, composto por maiores de 65 anos (Documentação *Kontakthof* ab 65) e o contrapõe aos documentários (Documentário *Kontakthof* ab 65 e *Sonhos em Movimento*).

Cada procedimento tem suas características e abrangências, ao ser registrado, sendo que cada um dos filmes estudados será contaminado pela visão de seus diretores, o que dará a cada relato audiovisual uma perspectiva própria. O filme-registro não leva assinatura de direção nos seus créditos, já os outros trabalhos sim. O documentário “*Kontakthof* ab 65” foi realizado por Lilo Mangelsdorff; “*Sonhos em Movimento*” por Anne Linsel e Rainer Hoffmann e os filmes “*Un jour Pina m’a demandé*” e “*Pina*” foram dirigidos, respectivamente, por Chantal Akerman e Wim Wenders.

A transparência, estratégia cinematográfica do cinema clássico, que visa à imersão do espectador na cena, onde a câmera não é uma presença revelada - direção contrária do cinema autoral - é um ideal a ser buscado no registro. Numa exacerbação em relação a esse lugar,

Paulo Caldas entende o contraponto do trabalho no palco com o audiovisual, ao afirmar que “Quando se deseja registro, o vídeo recusa-se a declarar sua existência: ele quer apenas desaparecer”. (2009, p.29).

Numa visão crítica da proliferação da imagem, Arlindo Machado (2001, p. 233-251) alerta para o perigo da atribuição de estatuto de realidade a esses “duplos”, substituindo a importância do espetáculo em si. As mediações devem ser vistas sem ingenuidade: não ter de negar os elementos simbólicos contidos no fluxo em que eles são colocados através desse movimento. A dança passa a ser um “mero assunto”, um “simples referente”, conforme termos do autor para o que é representado, ao qual foi atribuído um princípio de ordem dado pela câmera, sendo apenas registrada como promoção e, por outro lado, o cinema fica “reduzido” no seu papel de documentar o espetáculo.

Um registro tem por função mostrar a realidade ou o espetáculo como aconteceu no palco através da imagem capturada. Já o documentário acrescenta a visão de seu diretor e, normalmente, apresenta outros personagens. No caso do presente estudo, a única personagem que surge em todos os registros e que não faz parte da apresentação do espetáculo é Pina Bausch. O registro se confronta diretamente com sua obra, sendo que documentários a interpretam através de um olhar que a modifica, atingindo lugares não aparentes na perspectiva do palco do palco, acrescentando novas informações e, no caso de *Konsthakthof*, também transformando o impacto das imagens próprias do espetáculo que, pelas oportunas palavras dos *dançadores*⁷, foi uma experiência totalmente surpreendente, conforme declarado em “Damen und Heren ab 65”, aos 5 minutos e 43 segundos, por exemplo.

Cada apresentação tem uma magia que permite descobrir novas relações, sendo que um documentário, ao se debruçar sobre essa magia, cria outra instância de fabulação trazendo o calor dos afetos dos personagens do espetáculo apresentado.

2.1 O Filme-Registro: documentação e reprodutibilidade

Na era da midiatização e da sociedade de massas, o acesso ampliado por meio audiovisual é uma questão corrente na circulação de uma obra. No texto “A obra de arte na

⁷ Laban (1978) chama o intérprete de seu método de *ator-dançarino*. *Dançator* é um termo utilizado por Patrice Pavis (1999) para descrever o personagem do Teatro Dança. Cássia Navas (2008) utiliza o termo *Criadores-bailarinos* para os *performers* de Pina Bausch, destacando o papel desses como criadores da coreografia. Este trabalho optou pelo uso do termo *dançator* ou *dançatriz*.

era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (1996) destaca que a oralidade vem a ser ampliada pelo uso da escrita, preservando o conteúdo que será ressuscitado em seu laço corpóreo, quando o livro é acessado. Observa-se que tal qual a dança, uma arte efêmera torna-se realidade enquanto materialidade midiaticizada, através do espectador, pelo audiovisual. O texto de Benjamin (1996) distingue o momento ritual em que a participação ativa, como valor de culto, foi substituída pelo seu valor de exibição através da arte. A união entre técnica e arte, pela práxis muda a relação com as obras. Esse lugar, aqui representado pelo filme registro - por se tratar de outro olhar - cria novas possibilidades reflexivas, indutivas e analíticas.

O filme-registro é uma documentação que se ocupa da memória do espetáculo, mostrando a dupla realidade das artes cênicas (teatro, *performance* e dança): efêmeras e únicas, no momento da apresentação; mas, por outro lado, com aspectos permanentes, vistos nas reapresentações. Isso traz o duplo sentido da palavra memória: permanente enquanto memória social-histórica, mas efêmera e fugaz enquanto memória da arte, tal qual a dança que se instaura no tempo. A reprodução técnica caracteriza-se, principalmente, pela função de ampliar, mas também apresenta um aspecto melancólico que evoca uma lacuna, em uma dupla função de um registro.

Para Barthes (2005), a fotografia ocupa-se das ausências. Segundo essa perspectiva, olhar uma foto ou um filme serviria para “resolver a morte”, já que o objeto foi vivo, dessa maneira, haveria uma ressurreição, autenticando o que já foi. Essa abordagem mítica é uma das dimensões implícitas na memória de Pina Bausch que se encontra nos filmes em questão. Por outro lado, ocorrem novas inferências e tem-se a memória que pede uma atualização ao ser acessada, como afirma Le Goff (1994).

A câmera capta o instante, cristalizando algo que é fugidio e, para Barthes, a fotografia ocupa-se das ausências. Segundo essa perspectiva, olhar seja uma foto ou um filme, estaria a “resolver a morte”, já que o objeto foi vivo, havendo uma ressurreição, autenticando o que já foi. Essa abordagem mítica é uma das dimensões implícitas na memória de Pina Bausch que se encontra nos filmes em questão. No entanto, quando se acionam os cinco filmes, fazem-se novas inferências e tem-se a memória que, ao ser acessada, pede uma atualização, como na visão de Le Goff, (1994).

Esse duplo aspecto da memória, como ausência e como presença, faz com que o audiovisual além de se contrapor à efemeridade, conecte o tempo presente com Loïe Fuller,

Wigman, Jooss e tantos outros dançarinos modernos e contemporâneos do início do século XX, do qual temos registro. Ampliando o tempo de permanência da obra, o audiovisual re-materializa o palco ao levá-lo tanto para a tela do cinema como para a casa do espectador, em DVDs e congêneres ou através da internet, contendo em si mesmo, ao mesmo tempo, um aspecto de nova vida, novas ideias e uma aparência nostálgica envolvida.

Na primeira versão em alemão do seu texto sobre reprodutibilidade (afirmação retirada da segunda versão do texto, em francês), Walter Benjamin (1936) estava fascinado pela possibilidade da reprodução técnica da obra de arte: “Fotografar um quadro é um modo de reprodução: fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é.” (BENJAMIN⁸, apud OTTE, 2001⁹, p, xx). Naquele momento, Benjamin via na reprodutibilidade a possibilidade positiva e necessária de disseminação e distribuição massificada da obra de arte. A arte reproduzida passa a ter seu valor cultural com suas noções de originalidade, genialidade, autenticidade dividida com o meio que a reproduz, apesar de não poder ser chamada mais de obra de arte.

Na teoria de Benjamin, quebra-se a relação de hierarquia entre a cópia e o original, deixando claro que a reprodução é uma apropriação parcial do trabalho conseguindo aguçar certos atributos em detrimento de outros, pois a comunicação passa a ser tão importante quanto a produção. Pode-se dizer que: “Uma obra de arte reproduzida pela técnica abre um olhar para novas concepções de originalidade e novas possibilidades estéticas. Com isto pode-se dizer que um registro de um espetáculo tem uma vida em si, não apenas como espetáculo reproduzido e que a reprodução acrescenta outros elementos semióticos a uma peça”. (KA, 2007, p. 23).

Este trabalho vê o filme-registro - uma forma fílmica pouco estudada - com um valor de memória entendida não como ausência, se opondo a isso. No filme-registro “Kontatkhof ab 65” encontra-se esse resgate cada vez que é exibido, pois ri-se da cena do homem ameaçando a mulher com o rato da mesma forma que se encanta com a delicadeza das mulheres de rosa, por exemplo.

Como uma metáfora que explica a ação de o cinema levar um espetáculo de dança para outro meio, Vilém Flusser (apud Seligman, 1998) vê na transmidialidade um “salto entre universos” que constrói pontes. Segundo ele, os pontífices (construtores de pontes)

⁸ Walter Benjamin. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

⁹ No texto citado, Georges Otte encontra em Benjamin diversos usos para a palavra *reprodução*, sendo que todas as acepções foram utilizadas de formas diferentes, que pode ser entendido dependendo do contexto.

permanecem hoje mais essenciais do que nunca ao permitir o trânsito, não apenas entre as diversas línguas (segundo ele, trânsito impossível, mas necessário), como também entre o discurso verbal e o imagético, entre o conceito e o algoritmo, entre a música e as demais linguagens. (SELIGMAN, 1998, p. 1999).

A transmidialidade do registro – transferência do espetáculo para o audiovisual, com mudanças de posição e do enquadramento da câmera, dirigindo o olhar da forma teatral de representação – e a intermidialidade – que se refere ao documentário com interação mútua entre as mídias, objetos da contemporaneidade, conforme a definição de Kattenbelt (2007), já citada - criam pontes com diversos formatos entre uma forma de arte e outra. Radicalizando a ideia de transposição, Alain Badiou (2002, p. 103-113) não chama o cinema de sétima arte, mas sim de “a arte+1”, pois ele a entende não como uma arte em si, porém como uma soma, ou melhor, subtração das anteriores, pois se utiliza de todas elas. O filme-registro está estruturado sobre um espetáculo de dança, transposto para o meio audiovisual, aumentando mais ainda essa “subtração”.

O filme-registro “Kontakthof ab 65” foi decupado em 49 cenas, disponíveis no Anexo I, divididas por quadros de ações, onde se buscou um começo, um meio e um fim de um determinado tema. Viu-se a necessidade de realizar uma descrição de cenas para conseguir comparar as mesmas nos diversos filmes, recorrendo à ordem dada por Pina no espetáculo, já que nos documentários, com exceção do registro, elas aparecem fora de ordem. Esse anexo, realizado para fins de pesquisa, esbarra no limite do descrever em palavras a dança, dificuldade percebida por Laban (1978), já que a dança justamente preocupa-se com questões que estão além do verbal.

Os desenhos visíveis da dança podem ser descritos em palavras, mas seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível. Muitas criações na dança desapareceram porque era impossível descrevê-las em palavras e temos um conhecimento muito precário de como eram as apresentadas às danças de épocas mais remotas. Se tivesse tentado usar de tais descrições, como de fato o forma, seriam apenas superficiais e inadequadas. É nesse sentido que as descobertas do homem industrial talvez consigam ajudar o bailarino. (LABAN, 1978, p. 52-53).

O esforço de problematizar a dança e, não apenas, descrevê-la em termos dos movimentos dos dançadores e no desenho no palco, é objeto deste estudo e, para isso, utilizou-se o instrumental do conhecimento da linguagem cinematográfica e da Psicologia Analítica.

O importante nesse item é dar um novo lugar ao registro. O filme-registro de um espetáculo é cinema, é teatro e é um híbrido, um terceiro produto, voltado a outro tipo de

espectador. Segundo alguns teóricos como André Bazin (2014), Robert Bresson (1979) e Marcel Martin (2003) são descritas duas formas de apropriar-se e de se aproximar da imagem e de seus objetos pelos diretores de cinema: uma atitude mais ativa e outra mais observadora.

Para Bazin (2014, p. 96), essa diferença ocorre entre os cineastas “que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade”. Se, para os seguidores do primeiro grupo, o cinema busca a representação através da plástica ou da montagem; os do segundo grupo buscam o que o cinema pode revelar, voltando à sua vocação realista, mais afinado com os objetivos dos registros ou dos documentários.

Robert Bresson (1979) vê dois tipos de cinema: o que se utiliza da câmera para criar, chamado de *cinematógrafo* por ele e o que se utiliza da câmera para reproduzir. De acordo com ele, criar não é deformar ou inventar pessoas ou coisas, mas sim estabelecer novas relações entre elas, como uma cor em contato com outra. “O azul não é o mesmo se em contato com um verde, um amarelo ou um vermelho”. (BRESSION, 2005, p.115). O cineasta chama ao cinema (menos o dele) de “teatro bastardo”, pois só observa. Essa pecha negativa que ele cria no seu entusiasmo militante, aproxima o filme-registro do cinema em geral, pois, seguindo seu raciocínio, observar o que acontece é parte da possibilidade própria do cinema.

Marcel Martin (2003) cita diversos diretores em suas análises, mais especificamente Wim Wenders, abordado nesta tese, incluindo-o no grupo mais observador.

Os diretores do primeiro grupo tendem a reconstruir o mundo em função de sua visão pessoal e para isso acentuam a imagem como meio essencial de conceitualizar seu universo fílmico. Os do segundo grupo, ao contrário, procuram antes subtrair-se diante da realidade, fazendo surgir de sua representação direta e objetiva a significação que querem obter: é por isso que o trabalho de elaboração de imagem para eles tem menos importância que sua função natural de figuração do real; para eles, fascinação não é sinônimo de confisco do espectador, cuja liberdade respeitam, e sua visão caracteriza-se menos por seu caráter insólito que pela intensidade de sua representação da realidade. (MARTIN, 2003, p. 247).

O filme-registro, que retrata o trabalho de Pina Bausch, tem um compromisso com a obra, numa simbiose estética com o espetáculo. Entretanto, como pode se dar o diálogo entre a primeira, a segunda e a sétima arte?¹⁰

Os ‘DVDs-Registro de Teatro’ são exemplos¹¹. Esse produto midiático, resultado da transposição de uma peça de teatro ao audiovisual, tem um pequeno público de admiradores

¹⁰ No “Manifesto das Sete Artes”, de 1912, mas publicado em 1923, Riccioto Canudo, teórico ligado às vanguardas, principalmente ao Futurismo italiano, denomina como integrantes do grupo das sete artes, em ordem crescente: a dança, o teatro, a música, a literatura, a pintura, a escultura e, por fim, o cinema. (BRANDÃO: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/341/1/19611_ulfl068913_tm.pdf)

do espetáculo ou dos integrantes da peça ou da direção do filme realizado sobre ele como espectador. Assistir a um registro pode ser penoso, mesmo que a captação seja feita com mais de uma câmera e o áudio seja claro. Nessa obra, não há elipses temporais, nem se usa do potencial cinematográfico para simbolizações.

Como exemplo nessa interface bem realizada, temos o trabalho de Peter Brook, diretor teatral inglês, começando pelo monumental *Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of de Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade*, publicado em português como *Marat/Sade: A perseguição e Assassinato de Jean Paul Marat, como foi encenada pelos loucos no Hospício de Charenton* – (1966). Montado pela *Royal Shakespeare Company*, esse espetáculo refletia o questionamento dos métodos psiquiátricos, num discurso anti-manicomial, colocando-se ao lado de práticas libertárias dos anos 1960, numa encenação que remetiam aos fatos ocorridos durante a Revolução Francesa¹².

É um espetáculo metalinguístico, apresentando os vários níveis de poder: dos loucos, do diretor da peça (Marques de Sade) e do diretor do Hospital. Nesse caso, o filme se amálgama num teatro-cinema, onde o espaço de encenação (o palco) e o espaço de representação (o filme) se misturam, havendo a quebra da quarta parede, tanto na peça quanto na introdução da câmera dentro do palco. Peter Brook, que se importava com essa pesquisa, também fez outros registros-transposições de peças de sua companhia como *La Tragédie D'Hamlet* (2002)¹³. Através desses filmes, o público consegue conhecer mais o trabalho de Peter Brook como diretor, com os temas levantados e com a forma como esses assuntos são abordados.

Uma estratégia de linguagem para circunscrever o registro é a presença do público, que para Bazin (2014, p. 156), se não for apresentado, o “teatro filmado” estaria fadado ao

¹¹ Esse assunto foi tema de minha dissertação de mestrado, publicada com nome de Memória do Efêmero: O DVD-Registro de Teatro. São Paulo. Editora Annablume, 2003.

¹² O livro de Michel Foucault, *Histoire de Folie à l'Age Classique (História da Loucura)*, foi publicado em 1972, seis anos mais tarde, e cita justamente a permanência de Sade em Charenton, num capítulo onde discute a razão interna à loucura (1978, p. 137).

¹³ Do Brasil citam-se alguns trabalhos de DVD-Registro de Teatro, pois nos últimos 10 anos, tem-se algumas experiências interessantes com esse produto. DVD-Registo da Companhia Armazém, como *Da arte de subir em Telhados* (2002), *Pessoas invisíveis* (2003). Ou *Bacantes* (2009), *Cacilda* (2009), *Ham-Let* (2009) realizados por Tadeu Jungle e Elaine Cesar sobre o Teatro Oficina. Outro diretor que se dedica à pesquisa da relação teatro no audiovisual foi Antonio Carlos Rebesco, que dirigiu o DVD-Registro *7 minutos* (2003) ou *Os Reis do Riso* com a Banda Sinfônica e os Parlapatões. KA, Tamara. *Memória do Efêmero*, São Paulo: Annablume, 2008.

fracasso, pois, através desse, fica clara a intenção do filme que respeita as convenções de espaço do palco, temporalidade e lugar dado ao espectador.

Dos filmes aqui abordados, três retratam, com atenção, o espetáculo no palco: “Pina” de Wim Wenders, o “Documentário-registro ab 65” e “Un jour Pina m’a demandé” de Chantal Akerman. Em “Ab 65” e em “Pina” de Wenders, vemos a presença do público através de uma câmera em plano geral, onde suas cabeças aparecem, denunciando que o filme foi captado em uma apresentação para ele. No filme de Chantal não, o que discute a afirmação de Bazin, pois o espetáculo entra nesse filme, citado como fonte de interesse, e a narrativa proposta por Pina é incorporada por Chantal, que a contrapõe a outros momentos e a outros espetáculos da mesma tournée. O interesse de Akerman é mostrar diversos tempos: ensaios, apresentações, interação dos dançadores com o espetáculo, ao se prepararem para entrar em cena, o que funcionou como memória e para a televisão.

O filme-registro é um testemunho que vai contra o efêmero, dando um lugar de documento e monumento à arte. A documentação representa a forma tradicional que proporciona tanto a possibilidade da reconstrução (mesmo com o risco de ser fragmentário ou incompleto) como a evidência de que um espetáculo realmente ocorreu, posição essa compartilhada por Philip Auslander (2006). Nesse sentido, a conexão entre *performance* e vídeo pode ser vista no caso de *performers* que preservaram seu trabalho na câmera, criando diferentes estatutos simbólicos da sua apresentação. O registro tem sua importância no que a audiência verá *a posteriori*, inscrevendo o evento na história documentada.

O filme-registro de dança traz a capacidade de *performance* alcançada, a partir da gravação em plano-sequência, sobre a qual são inseridos *takes* de outras câmeras, segundo critérios dinâmicos, condizentes aos ritmos corporais, onde a fluidez do movimento não é quebrada, mantendo a dramaturgia, a música e o ritmo original. Com essa atitude, mantém-se a íntegra da apresentação com a mesma temporalidade sugerida por Pina Bausch, aproximando o olhar do espectador para detalhes que poderiam ser perdidos, se a câmera ficasse o tempo todo em plano geral.

O registro não usa os recursos de aceleração do tempo, *slow motion*, congelamento ou imagens reversas, elementos presentes em diversas videodança, por exemplo. Sua tonalidade dramática é sustentada pela qualidade e poder de fascinação da apresentação retratada. Normalmente, o registro utiliza-se pouco do close, opção de um diretor fílmico em levar o espectador para o detalhe de sua concepção. Com ênfase nos enquadramentos frontais e

diagonais, nos planos médios e gerais e na manutenção da linearidade temporal, o filme-registro, “Kontakthof ab 65”, realizado com diversas câmeras, é editado acompanhando a cadência da dança. Através das câmeras fixas, prende o espectador ao ponto de vista frontal e lateral, sendo uma representação total do espaço, com alterações dadas pela distância da câmera do evento.

Com isso, causa um efeito *brechtiano* de afastamento e sugere espaço para que haja reflexão, aqui entendida como pensamento em movimento. Para Brecht, a plateia deve ser colocada em uma tensão que visa ao desenvolvimento racional crítico, impelida a olhar uma realidade e fazer escolhas. Com uma atitude de pesquisa, mais do que de experiência e vivência, imagina-se um espectador em processo, sendo que o autor chamou de épica a atitude de gerar um nível metalinguístico na leitura da obra. (BRECHT apud ROSENFELD, 2004, p. 149). Então, nos documentários em geral, gera-se uma postura mais analítica que dramática, incluindo os filmes/documentários analisados por esta tese.

Para Jean Epstein (1983, p. 278): “O primeiro plano é a alma do cinema”. Segundo ele, esse plano consegue penetrar na vida, distinguindo-a da falta de lógica. Nessa mesma direção, citando Balázs (ano), Deleuze (1992) sublinha que o close não retira o objeto do conjunto, mas eleva-o ao “estado de Entidade” por abstrai-lo das coordenadas espaciotemporais.

Diante de um rosto isolado, não percebemos o espaço. Nossa sensação do espaço é abolida. Uma dimensão de outra ordem se abre a nós. É o que Epstein sugeria quando afirmava: este rosto de um covarde fugindo, assim que o vemos em primeiro plano, vemos a covardia em pessoa, vemos o "sentimento-coisa", a entidade. Se for verdade que a imagem de cinema é sempre desterritorializada, existe então uma desterritorialização muito especial própria à imagem-afecção. (DELEUZE, 1992, p. 112).

Um close aproxima o espectador do tema, criando o que Deleuze chamou de imagem-afecção, ou seja, uma ligação direta, atingindo sentimentos impessoais e universais. No registro, a imersão normal do cinema não é buscada e o espectador não é raptado, mantendo uma atitude crítica. Para Deleuze, o close é a unidade refletora e refletida de um filme. É onde o espectador se projeta e onde o diretor se exprime, sendo o movimento mais interno de um filme. Como se está acostumado a esse conceito, onde o entretenimento se mescla com o sujeito, fica difícil entender o espaço de um cinema, sem a linguagem do plano próximo.

O filme-registro acompanha a concepção espacial da arte pictórica da Renascença, ou seja, onde a moldura é o suporte para a ação e os movimentos se apresentam por inteiro. A relação da câmera com o espetáculo é a de um observador na plateia ou de um visitante em um museu observando seus quadros. Aqui, a visão do plano geral é uma estratégia sem fragmentação. Com isso, deixa-se para o observador escolher seu trajeto dentro da *mise-en-scène*, aproximando-o ao máximo do ator e da cena. Na contramão do que é preconizado pelas leis do cinema e preocupado com a técnica de filmagem estabelecendo um padrão, Fred Astaire exigia que sua dança fosse filmada sem cortes, pois acreditava que, só assim, sua arte poderia ser apreciada e todos saberiam que não havia mágica ou artimanha.

O registro-cinema-dança toma por cenário o espaço fechado do palco, que tem como característica marcante o uso da cortina que delimita palco e plateia, concretizando a separação entre realidade e fantasia. Essa diferenciação não é tão forte quando se vê o trabalho na tela, já que o cinema se desenvolveu para incluir a fantasia do espectador dentro da realidade apresentada. Se no cinema o espaço é criado para imergir o espectador, conforme noção de dispositivo de J. Aumont¹⁴ (1995), em uma dança-registro, essa imaginação é contida com o desejo de conhecimento e pela mística e fascinação que Pina Bausch possui.

A duração da peça - por escolha e característica da linguagem - não se modifica, mantendo-se no filme. No cinema como imagem-tempo de Gilles Deleuze (1990), o movimento realiza o tempo, no lugar de ser apenas medido, numa perspectiva ótica e visual, baseada no significado da representação. Mais do que apenas vista, uma imagem deve ser lida, sendo que há um pensamento que movimenta a edição e lê o espaço e, com isso, é capaz de perceber relações mentais que também tornam o registro o universo das imagens legíveis e pensantes.

Materialmente, essa leitura pode ser conseguida pela duração dos planos, na edição. Em defesa da duração, Jean Louis Comolli (2013, p. 43) percebe que planos curtos não estimulam a leitura subjetiva, própria do observador, pois criam generalizações, facilmente, não estimulando a contemplação. Segundo ele, a aceleração da vida paralisa as expectativas e impede o pensar. O tempo acelerado, preconizado pelos futuristas italianos, é o tempo do cinema vitorioso de bilheteria, de ação; é o tempo da TV, onde um programa pausado incentivaria o telespectador a mudar rapidamente de canal; é um processo não natural que cria

¹⁴ O dispositivo é o que ajusta a relação entre o espectador e as imagens em certo conjunto simbólico necessariamente social, formado a partir de contextos culturais, articulando as arenas da técnica, da estética e do simbólico criado através da perspectiva. (AUMONT, 1995, p. 192).

uma nova relação com a imagem, fazendo o espectador criar um acordo de submissão a ela. No registro, com seus planos longos, utiliza-se outra linguagem cinematográfica, aproximando-a da linguagem contemporânea que incentiva os planos-sequência.

2.2 Sobre os documentários

Documentário é um gênero de cinema que atua no campo da informação estética e exposição, segundo a crítica anglo-saxônica de Michael Renov (1993) ou Bill Nichols (1997), que analisaram seu lado instrumental. Nos dias de hoje, porém, a fronteira entre a realidade e a ficção no cinema é, cada vez mais, difícil de ser traçada de forma clara. Wim Wenders - supracitado - relaciona-se com o real na ficção ao entrecortar inúmeros cenários de Wuppertal com entrevistas com os dançadores e cenas dos espetáculos gravados com o público.

A verdade do realizador consegue emergir no recorte que ele faz do espetáculo de Pina e isso fica claro na cena do filme de Chantal Akerman, escolhida para este trabalho. Essa diretora, conhecida por afirmar o lugar da mulher na sociedade moderna, opta por apresentar em *Kontakthof* uma cena em que a mulher, já cansada do assédio masculino, deixa-se tocar, sem conseguir reagir a mais nada. Um documentário é veículo de domínio e consciência, poder e conhecimento, desejo e vontade, segundo os teóricos Nichols (1997) e Renov (1993), sendo um rearranjo do real, mostrado através de uma formalização criativa, constituindo um argumento sobre o mundo.¹⁵

Os três filmes aqui abordados, “Sonhos em movimento”, “Un jour Pina m’a demandé” e “ab 65” têm como linha de força mais presente o enfoque formal do documentário observacional, segundo a classificação proposta por de Bill Nichols (1997), que minimiza a presença da câmera na estrutura e estilo, enquanto o diretor permanece invisível, existindo apenas como desejo, pois se amálgama no outro, ou seja, no personagem que se está ressaltando. Esse estilo estimula o diálogo acerca do tema através do uso do som direto. O documentário observacional tem, por aspecto limitante, não abarcar o pensamento objetivo e crítico, não contextualizando os eventos historicamente. Percebe-se que faltam contradições nos filmes aqui estudados, tendo todos os documentários uma observação empática e respeitosa tanto do processo quanto em relação aos observados.

¹⁵ O termo documentário usado pela primeira vez por John Grieson, em 1927, que trabalhou na Inglaterra com filmes que se aplicavam à educação e à propaganda não se esquivando de acrescentar aspectos artísticos e originais. (DA-RIN, 2004, p. 71).

Todos os cinco filmes foram autorizados por Pina, artista de uma obra singular, que busca no corpo e na imagem sua expressão. Os filmes não traem as ideias discutidas no espetáculo, nem seus protagonistas, presentificando-se, cada vez que são assistidos, propondo a preservação de ideias, atitudes, sugestões e frisões que mobilizaram seu criador. Passado digno, tão importante ainda. Retorno de algo que não morre numa jornada mítica, que produz sua ressurreição a cada vez que é acessado. Essa característica de iludir a morte e deter o tempo do cinema é, segundo Michael Renov (1993, p. 21), desde Lumière sua especificidade em restaurar a perda, num jogo de presença e ausência que traz o retorno dos mortos, conforme afirma Barthes (1970).

Transpor um espetáculo e apresentá-lo através do audiovisual é dar peso ao específico de sua história, contexto e materialidade. O fascínio do documentário é sua capacidade de trazer questões atemporais e, segundo Bill Nichols (1997), fazê-las temas candentes levantando questões sociais, culturais e particulares de representação que, nesse caso, contribuem para a fixação da memória coletiva, feita de pequenas memórias de grupos que cruzam seus valores. Todo documentário envolve uma representação conseguida tecnicamente, nesses casos, através do jogo entre a transversalidade-frontalidade, que, segundo Silvio Da-rin (2004, p. 27), é uma característica própria do cinema, iniciada já em Lumière.

Abordando a questão por outro ângulo, Jean Louis Comolli (2008) afirma que o documentário prevê o risco do transbordamento do real, acrescentando o protagonismo dos *dançadores*, o que se perde quando se tem apenas a apresentação:

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir no mundo aquilo que, no mundo ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas. (COMOLLI. 2008, p. 177).

Esses aspectos subjetivos, inconscientes, também são percebidos através da forma com que a narrativa é montada, da sucessão de momentos, da escolha das falas, ou seja, tanto pela montagem como pelo olhar da câmera.

Para Silvio Da-rin (2004, p. 17), um documentário não é um filme só para entreter, mas quer estabelecer uma relação com o que se apresenta, sendo que a estratégia do documentarista é fazer com que o espectador veja o mundo a seu modo, nesse caso, o

universo de Pina. Nos filmes escolhidos para esta tese, o espetáculo *Kontakthof* funciona tanto como ponto de chegada quanto ponto de partida; já no documentário “ab 65”, parte-se do resultado e em “Sonhos em Movimento” acompanha-se o processo de sua criação, por exemplo.

O filme-registro “Kontakthof ab 65” não explica, mas persegue a poesia do corpo dos *dançadores*, seguindo uma tradição iniciada desde os primórdios do cinema por Thomas Edison de reproduzir um evento de diversão comercial, como ele fazia em seu estúdio. Situa-se numa tradição de filme que mostra e busca apresentar o trabalho na íntegra diferenciando-se do documentário, que é um filme que narra, dessa forma, ele pode ser entendido mais como uma documentação do que como um documentário.

“Sonhos em Movimento” e “Damen und Herren ab 65” enfatizam a atividade dos *dançadores* dentro das formações de ensaio, viagens, mostrando intercâmbios, atividades e o desenvolvimento das relações através do tempo, seguindo uma formalização do documentarismo norte-americano, conhecido como cinema direto. Não têm uma perspectiva dramática de base e pretendem descrever uma realidade, utilizam-se de entrevistas, trazendo histórias privadas dos *dançadores*, com seus valores e posições culturais submersas mostrando o lado multicultural da Companhia em “Sonhos em Movimento”, por exemplo, o jovem de origem muçulmana afirma (aos 16 minutos e cinquenta segundos) que é liberal e que, no futuro, deixará sua esposa trabalhar. Sente-se que os depoimentos são sinceros e os filmes sugerem um compromisso com o íntimo e o pessoal. Não há interpretação verbal dos diretores, ou voz *over*, o que era interpretado como falsificação da realidade, dentro do movimento do cinema direto. A linguagem falada - que aparece tanto em momentos de inter-relação entre os *dançadores* quanto em encontros particulares com eles - pretende atuar sobre o universo da produção de sentido, ampliando a observação e a leitura que o espectador pode ter sobre o trabalho de Pina Bausch, contrapondo-se à movimentação que cria significado de forma tátil. O documentário constitui, normalmente, um espaço sem quarta parede, onde o personagem abordado pode olhar para a câmera sem quebrar o encanto cinematográfico como pedido nos filmes de ficção clássicos.

O trabalho de Chantal Akerman localiza-se em uma zona híbrida, entre o registro e o documentário, revelando cenas dos espetáculos e mostrando os atores ensaiando e se preparando para entrarem em cena. Conforme Marisa Zanotti (2010), esse filme foi criado

pela diretora ao acompanhar a companhia por cinco semanas na sua turnê europeia, é um documentário subjetivo e poético:

[...]. repleto de tomadas longas, bem como sequências que privilegiam os momentos entre os espetáculos, tanto quanto as próprias performances [...] não há encadeamento linear na narrativa criada e nenhuma tentativa para colocar o trabalho em sintonia com a objetividade, o que poderia ser reconhecido como o realismo documental¹⁶.

Segundo a autora, o objetivo de Akerman é mostrar que as atividades rituais de *back stage* são tão importantes para os *dançadores* como estar no palco, pois ao fumarem ou se maquiarem, sua concentração é total. Ela percebe que, tal como para Pina, o tempo é constituinte do trabalho, ao usar memórias de lugares e um constante alterar e resolver das questões. Para Akerman, a apresentação não é o fim, mas um meio, uma parte da ação. Esse trabalho, que será mais analisado detalhadamente nos próximos capítulos, usa também os recursos do documentário poético.

Os documentários mostram o processo de criação do espetáculo, destacando o *dançador*, tendo o corpo como vida. Em nenhum dos trabalhos analisados foi empregada a câmera lenta ou rápida, não se alterando filmicamente o trabalho de Pina Bausch, não sendo usado nenhum recurso sobre-humano ou tecnológico, mantendo-se o compromisso fiel com a teatralidade original.

Nos filmes de Wim Wenders e de Chantal Akerman há um equilíbrio entre a criação, os bastidores, os *dançadores* e o resultado no palco. Um diferencial de “Pina”, filme de Wim Wenders, são as escolhas do diretor de distintos espaços, diferentemente dos outros trabalhos, onde não há cenário construído ou escolhido, especialmente, para eles. Essa intervenção maior do diretor separa esse trabalho dos outros, sendo um voo que tenta resumir mais aspectos gerais do trabalho de Pina. Todos esses trabalhos registram a construção de uma artista e o fazem de diferentes maneiras.

O registro de um artista nas artes plásticas teve como representante exemplar nos anos 1950, Jackson Pollock, um artista norte-americano pouco conhecido, até então, e o fotógrafo e cineasta Hans Namuth, que criou dois filmes e capturou mais de 500 fotografias do artista. Essas fotos publicadas, pela primeira vez, em 1951 e, após a morte do pintor, em 1956, foram

¹⁶ [...] repleto with long takes, as well as sequences that privilege the moments in-between performances as much as the performances themselves.” [...] There is no linear narrative thread created and no attempt to cast the work in line with objectivity, or indeed what might be recognized as documentary realism. (ZANOTTI, 2010, p. 95). Tradução nossa.

muitas vezes utilizadas em artigos sobre Pollock no lugar da obra em si. Em novembro de 1950, a relação de Namuth e Pollock chegou a uma conclusão abrupta, com uma briga dura entre eles, onde cada um passou a chamar o outro de "falso", culminando com Pollock derrubando uma mesa de comida e louça na frente de várias pessoas. Sem o fotógrafo, Pollock passou a trabalhar diferentemente, num estilo de pintura mais voltado para a figuração. Isso levantou a questão se as sessões com Namuth haviam roubado Pollock de sua verdade, fazendo o pintor se sentir hipócrita atuando para a câmera de forma a não ser mais espontâneo.

O registro tem o perigo de anular o mito, enquadrando a obra em uma paisagem circundante maior, apesar de que também pode criá-lo e eternizá-lo. Nesses processos inter artísticos fica a questão: de quem é a obra? Qual o limite para a interferência do diretor do filme? O artista busca a fama pela foto? O diretor do filme busca a fama pelo artista? Quem rouba a alma de quem?

As fotografias de Namuth, assim como o filme de Clouzot “Os Mistérios de Picasso” (1955), ao incluir a criação, ao invés de apenas valorizar o produto final, permitem aos pesquisadores conhecer as particularidades do método, mudando a arte, valorizando o processo, pois se vê o trabalho como algo inerente à vida e não apenas como um produto terminado. No filme de Clouzot, a “pintura picassiana se desobjetualiza e se converte em gesto originário, em puro jogo de linguagem, em matéria corpórea e efêmera [...] e lança-se ao movimento infindo da reproduzibilidade técnica.” (CASTRO)¹⁷.

Percebendo as potencialidades das inúmeras narrativas que podem ser criadas a partir de um espetáculo, os documentários resgatam possíveis aspectos simbólicos advindos do mesmo. Buscando a multiplicidade na experiência de *Kontakthof* apresenta-se, além da obra em si, no registro, o contexto maior que inclui os dançarinos e os ensaios e não apenas a obra, preocupando-se em mostrar a práxis da arte, o processo valorizado desde as inúmeras propostas das vanguardas históricas.

Vários autores, entre eles Aby Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013), Walter Benjamin (1997) e Hans Thies Lehmann (2007) oferecem auxílio para a compreensão da conceituação de preservação da memória entendida aqui não na sua função de arquivo (depósito de cultura de tempos idos), mas como presença viva:

¹⁷ CASTRO, Claudio. *A segunda revolução: quando Clouzot filmou Picasso* in Drama: revista da Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos, núm. 6 (no prelo).

Cada momento presente que reconhece mostrar em si vestígios de suas origens se encontra – tanto em seus traços bons como ruins – como elo de uma corrente, sem a qual não teria existido [...]. O teatro se torna significativo como espaço de memória quando surpreende o espectador e rompe a proteção do encanto, que é também uma proteção diante do enfrentamento com esse “outro tempo” que não pode ser pensado sem terror do desconhecido. (LEHMANN. 2007, p. 317-319).

Apesar de filmicamente os trabalhos escolhidos não terem a sua plataforma estética formal como o foco, seu valor está no assunto abordado, com questões entre o específico e o geral. Sua importância se mostra apresentando o trabalho audacioso em *Kontakthof*: usando dançarinos amadores de idades tão distintas em uma coreografia desenvolvida para profissionais.

2.3 A importância da documentação: da memória pessoal à memória social

Sentimentos como sehnsucht, longing, saudades são intraduzíveis. Hoje estou convencido disso. A faculdade sonhadora do alemão fez do sentimento de ausência uma procura de ver e de visões. Nós, a herança lusa, nós não reagimos contra a soledade nossa, aí que preguiça! E a enviamos em saudades para a pessoa que nos faz sofrer.
Andrade, Mario¹⁸ apud AVELAR, 2007, p. 12.

*Estes velhos não são apenas pessoas.
São o quê então?
São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.
Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.
O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o
antigamente [...]
Continuo sem entender.
Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o
senhor [...]
Como eu?
Sim, senhor inspetor. Gente sem história, gente que existe por imitação.*
Mia Couto¹⁹, 1996

De acordo com Walter Benjamin (1994), o registro tem origem na tradição dos menestréis que, durante a Idade Média, difundiam as notícias; segundo o autor, mais importante do que os fatos em si, a sua arte estava na forma em que os eventos eram relatados. A narração está baseada na força da experiência, diferentemente de um texto apenas

¹⁸ ANDRADE, Mário. “Taxi.2ª. crônica sobre a linguagem publicada no Diário Nacional em 27 de abril de 1929

¹⁹ COUTO, Mia. *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996, p. 59-60.

informativo que se torna passageiro, rapidamente, e vem carregado de explicações, que matam o extraordinário e miraculoso, deixando o narrador livre para ir aonde quiser (BENJAMIN, 1994, p. 203). Narrar, se aproxima do trabalho manual, constituindo-se de várias camadas construídas através do tempo, através de narrações sucessivas. Essa é também uma característica dionisiaca e teatral “Dioniso, como filho mais novo de Zeus, é como se um de seus atributos fosse contar a história de todos os outros deuses que o antecederam, utilizando o palco de teatro para isso.” (CIRANI, 2004, p. 105).

O *dançator* entra em contato com suas emoções, que estão no seu corpo, e tem o privilégio e o compromisso de movimentar, ou seja, de narrar o que esse sentimento gera em si. Isso cria a reflexão dionisiaca, pois o *dançator* fica em um estado de saber-se representando. Dioniso é símbolo da eterna transformação, sendo uma deidade da fertilidade eterna encontrada no reviver dos idosos ao subirem no palco. Seu mito se relaciona ao renascimento, dado que sua gestação foi completada nas coxas de Zeus, seu pai, em uma das versões, ou em outra, em na qual ele foi despedaçado, devorado e depois reconstituído. Etimologicamente, *Dio-nisio* significa duplamente nascido.²⁰

Os idosos têm necessidade de narrar sua experiência e de documentá-la, mostrando um trânsito entre memória pessoal e memória institucional e social. No documentário “ab 65”, vê-se a tradição alemã de preservar e compartilhar através de álbuns (ilustração 2), seguida aqui pelos *dançatores* mais velhos, que guardam neles os recortes de jornais que mostram seu trabalho. Sabendo-se efêmeros, cada um os recorta e os guarda com carinho. Segundo Navas²¹, a efemeridade do contato entre a obra e o público não está na “criação em si, portadora de suas estruturas base, guardadas e recolocadas no mundo mediante o sistema da memória – enquanto lembrança e esquecimento.” A procura por novas relações, criadas a partir de novos lugares, faz parte da busca claramente explicitada por Pina Bausch, na constituição de suas narrativas.

²⁰ Fonte: BARBOSA, 2011. Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br/dh/leir/marenostrum/marenostrum-v2-2011/marenostrum-ano2-vol2-art2.pdf>>. Acesso em: 22/05/15.

²¹ NAVAS, Cassia. *Permanente e efêmero. Questões e um exemplo de recepção em dança*. in *Fruição em Dança* de Alba Pedreira Vieira (org.). Visconde do Rio Branco, Minas Gerais. Editora Suprema, no prelo.

Ilustração 2 – (2min/14min) usando os recortes para narrar sua história, já que o trabalho teve grande repercussão por onde se apresentou

Fonte: Documentário Kontakthof ab 65

O trabalho, que individualizou cada participante, pode ser entendido dentro da perspectiva de Gilles Deleuze (2000), que afirma que o passado é um espectro do presente:

O fundamento do tempo é a Memória [...] a Memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (o que faz passar o presente) [...]. Do mesmo modo, a particularidade está agora no visado, isto é, no que “foi”, ao passo que o próprio passado, o “era”, é por natureza geral [...]. Estes instantes formavam a particularidade, isto é, um passado imediato que pertence naturalmente ao atual presente. (DELEUZE, 2000, p. 142).

Em “ab 65”, dois *dançadores* usam a palavra *sehnsucht*, essa palavra é o elo entre dois depoimentos (46h00min). A senhora afirma: - “E de repente me dou conta que sinto agressões, medos. Queria ter alguém a meu lado, sinto nostalgia (*seensucht*).”. Já o senhor, de forma mais intelectual, vê a nostalgia (*seenschut*) como impulso vital instintivo, sentimento titânico constituinte do ser humano. - “O eterno desejo de ser compreendido é esse elo que como um fio vermelho percorre nossa vida reclamando amor que no final de contas não frutifica, pelo menos enquanto somos jovens.”. Essa palavra forte em alemão significa ‘saudades’, ‘nostalgia’; na segunda fala, foi explicado como ‘desejo de ser compreendido’, mas que literalmente pode ser traduzida por “busca do olhar”. Essa busca da complementaridade é o centro da discussão de *Kontakthof*.

Essa busca pelo que os move é o sentimento que, conforme o segundo depoimento, não consegue ser satisfeito na juventude e que, nesse trabalho, permite que o idoso se reencontre com ele. Talvez narrar e narrar e narrar novamente tente dar conta dessa saudade que busca sempre solucionar-se, mas que continua sempre viva.

A dança, por si só, não produz objetos materiais, apenas eventos, diferindo-se da arquitetura que o faz através das construções; da literatura, através dos livros e das artes

plásticas, através das pinturas e esculturas. Existem três formas da dança ficar registrada: no músculo do dançarino, através da memória visual de quem a assiste e através da memória gravada ou registrada em alguma notação. Os arquivos de dança permitem um campo da constituição da teoria da dança enquanto saber, num intercâmbio com seu potencial dentro da cultura imaterial, próprio da arte cênica.

Na sociedade contemporânea, em termos de herança de um saber, a função da memória e de seus monumentos em conexão com a rememoração sofre consequências estéticas, sociais e políticas a partir da digitalização da imagem. A sobrevivência do passado e do presente no futuro vai depender da sua documentação em altos graus de complexidade ou não. As memórias podem ser transformadas em recordações através do trabalho de um curador que recombina e seleciona trabalhos, transformando um arquivo-morto, ou seja, imagens organizadas, mas que não estão em circulação, em um movimento ativo, vivo, gerando novas constelações. Diferente de objetos colecionados em museus e que já foram úteis no passado, como trens, fitas K-7, disquetes ou discos de vinil, que se tornaram obsoletos, uma biblioteca – com seus livros – ou um acervo de filmes se presentificam quando acessados.

Uma atitude arcaica é ver o passado como mítico, sacro, não manipulável, sendo que se pede uma aproximação apenas cultuá-lo. Para Le Goff (1994), não é o culto à origem que interessa, mas a sua capacidade de dar a entender a transformação do pensamento, que aumenta a compreensão da consciência cultural e social. Segundo o autor, o material de documentação tem diferentes interpretações dependendo da época em que é acessado, por exemplo.²² O passado e a cultura, que se transmitem pela linguagem, não são arbitrários, pois conforme o conceito de Le Goff (1994), um documento oral também é um monumento.

Esta tese percebe que Pina não foge aos desafios em *Kontakthof*, como nos depoimentos em que os jovens são confrontados com um sentimento que eles desconhecem e os idosos com um corpo que eles não imaginavam que ainda produziria vida e novidade, ou ainda para Wim Wenders, que teve que manter a homenagem a Pina, embora não soubesse que seria póstuma. Os filmes com suas leituras unem o visível ao invisível e, com isso, fecundam o visível, atribuindo a um objeto do passado uma leitura que o torna portador de um

²² Para Le Goff, governos autoritários manipulam memória a seu favor, criando uma leitura oficial desta. É, pois, apenas quando se guardam os documentos, que se pode, num momento posterior, fazer releituras e conseguir fazer novas reflexões teóricas e artísticas.

significado. Isso traz o invisível para o objeto visível. O filme, então, une passado e presente, documento/monumento e documento/sentimento.

Até o advento do cinema, a dança contava, como registro histórico, apenas com comentários: artigos de jornais ou fotografias, que não davam conta da sua especificidade. Preservar uma dança em audiovisual pode incluir não apenas registros da apresentação, mas também entrevistas com o coreógrafo, com o diretor, a preparação dos dançarinos, os conceitos, os figurinos, a forma de captação financeira e, eventualmente, entrevistas com quem assistiu aos espetáculos. São alguns desses aspectos que serão estudados, através dos exemplos dos filmes escolhidos para esta tese, no capítulo 3.

Para difusão e memória da dança, atualmente, conta-se muito com a web, ressaltando-se a plataforma extremamente acessível do Youtube, onde há milhares de registros tanto históricos quanto atuais, estimulando a produção e o desenvolvimento da linguagem, promovendo trocas entre dançarinos do mundo todo. Ressalta-se, porém, a baixa qualidade de resolução da imagem e, em geral, a baixa precisão taxonômica, carecendo de indicações bibliográficas detalhadas do trabalho, integrantes etc.

Na Europa, já existem vários arquivos atualizados, em consonância com a cultura digital, com investimento público e estatal. Percebe-se que lá existe uma preocupação em manter a dança e sua memória vivas através de subsídio, tanto na preservação dos acervos quanto na manutenção das companhias/ no apoio às companhias tanto como na preservação dos acervos como das próprias Companhias.

A Tanztheater Wuppertal possui um vasto acerto e a preservação da memória é considerada uma questão central na continuidade da companhia. Em matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo, em 2011 (Ilustração 3), sabe-se que há registros em VHS, Super 8 e DVD. Atualmente, procura-se escolher um registro de cada montagem para ser digitalizado, selecionado em função tanto da sua qualidade técnica quanto artística.²³

²³ Para a preservação da memória da dança no Brasil, excluindo-se aqui as videotecas pessoais, conta-se com o acervo do Balé da Cidade de São Paulo, com a documentação das coreografias das décadas de 1970 e 1980, o Alpendre, em Fortaleza; a Rede Stagium, em São Paulo; a Escola Municipal de Dança de Araraquara; o Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural, em São Paulo; o Teatro Municipal de São Paulo; o Museu Lasar Segall e o Acervo Mariposa, todos numa iniciativa muitas vezes pessoal de bibliotecários empenhados, mas todos necessitando de verbas e apoio. Tem-se também o acervo multimeios do IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística da Prefeitura de São Paulo). Dança em Foco criado em 2003 no Rio de Janeiro é uma programação anual de difusão de trabalhos em Videodança, que promove o intercâmbio de artistas, realiza workshops e publica também livros referentes à questão. Na televisão, tivemos os empenhos pioneiros através da SESC/TV com seu registro da Dança Contemporânea, por Cassia Navas e Antonio Carlos Rebescos (Pipoca) de 2009 a 2012 e da TV Cultura, que possui um acervo ainda que em formato ultrapassado (Quadruplex), segundo pesquisa de Maira Spranghero (2013).

Ilustração 3 – Artigo com Regina Advento, dançarina brasileira da Tanztheater Wuppertal, que conta em reportagem publicada pelo jornal O Estado de São Paulo, em 2011, como o material de arquivo da companhia está sendo organizado. Jornal O Estado de São Paulo, Caderno de Cultura, 14 de abril de 2011, p.10. Foto da pesquisa.

Fonte: Arquivo do Teatro Municipal/SP

3 A GEOMETRIA NA MISE- EN- PLACE DO ESPETÁCULO

Diz-nos a ciência que a mudança é um elemento essencial da existência. As estrelas que vagueiam pelo céu nascem e morrem. Crescem e desaparecem, colidem umas com as outras, ou ainda, destroem-se pelo fogo. A mudança está em toda parte..

Laban, 1978, p. 145.

Tanto o cinema quanto a dança são artes do movimento. Este trabalho, através da arte de Pina Bausch, se debruça sobre a compreensão desse atributo da arte e da vida. Para Rudolf Laban (1978), um dos mentores de Pina, a questão do movimento se liga ao sentido de mudança, que advém de uma necessidade interna construída no tempo, fazendo com que Pina busque o movimento em necessidades atávicas e naturais, como transformação de um estado a outro, numa dialética de síntese de contrários, como expressão do *self*. Conforme sua percepção, a raiz desse relaciona-se com a consciência das falhas individuais que fazem o sujeito buscar sua superação. “O que me interessa não é como as pessoas se movem, mas sim o que as move,” afirmava Pina Bausch²⁴ a propósito de seu trabalho.

A consequência das lacunas que dão o movimento de busca no ser humano é motivo de questionamento que impulsiona poetas e filósofos. A transformação que vem com a mudança é uma forma de adequação ao mundo, para Bakhtin (2008, p. 277-278), “um corpo jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele.”.

Assim, em uma visão paradoxal, idosos e jovens são colocados em movimento em *Kontakthof*, ao mesmo tempo em que se questionam e se expõem. A questão da constante mudança, que ocorre em função das falhas do ser humano, aparece poeticamente em “Grande Sertão: Veredas”, apontando que o processo pode ser harmonioso ou não: “Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”. (ROSA, 1994, p. 20). Se no início do processo, os idosos estavam receosos com o resultado, que previa apenas duas apresentações, seu sucesso pode se avaliado com a repetição do espetáculo que excursionou por 25 cidades até 2011.

Kontakthof retrata a relação homem e mulher, mote recorrente da Companhia, tema clássico de movimento, pois cada um, de lugares ligeiramente diferentes, estimula o outro na busca. Essa busca pessoal e individual é o que, com o decorrer do tempo, cria a experiência e o saber de cada um. A manipulação midiática utilizando-se do controle e do medo, conforme

²⁴ Essa frase, bastante citada como um de seus aforismos principais pode ser vista em Wenders. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mVh-ECZdbTA>>. Acessado em: 01 jan. 2015.

estudado detalhadamente por Contrera (2002), vale-se do entretenimento e do cinema para estimular a vida por procuração, fato esse criticado por Walter Benjamin (1994), que propunha um tempo não só mensurável em horas, dias ou anos, impessoal e regular, o tempo Cronos, mas qualificando a experiência, o tempo Kairós. Na contramão da crítica benjaminiana à perda da experiência (*Erfarung*) na modernidade, vê-se o trabalho de Pina Bausch que livra seus artistas da condição de autômatos, através da exposição de sua subjetividade expressa e desenvolvida nas suas coreografias. Tanto o cinema quanto a dança lidam com movimento, mas considera-se, em Pina Bausch, esse conceito como experiência, pois exprime uma estética advinda de inúmeras repetições e descobertas vindas além da exaustão.

Conforme Benjamin (1987, p. 14), o indivíduo da experiência é aquele que conhece a tradição e permite-lhe interferir no seu presente. Para ele, quando se estuda o acontecido através de nexos completos entre causa e efeito, encontrando-se todas as respostas para explicá-lo, o tempo torna-se homogêneo, neutro e morto, sendo que o historiador está se projetando numa relação superior a ele. O passado torna-se, então, um lugar seguro, projeção de um desejo de estabilidade e controle. Ele propõe enfrentar o acontecido como uma consciência do “agora”, encontrando novas relações com o presente, dando ao passado uma amplitude de igualdade. Através do conceito de *Nachleben*²⁵, Aby Warburg, apreende que uma obra de arte não apenas sobrevive, mas se renova, aparecendo em outras imagens talvez separadas dela por séculos:

O modelo da *Nachleben*, portanto, não concerne apenas a uma busca dos desaparecimentos: busca, antes, o elemento fecundo dos desaparecimentos, o que neles deixa marcas e, por consequência, torna passível de lembranças, retornos, ou até “renascimentos”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 72).

Essa renovação constante está presente não só na leitura de uma obra, criando um cruzamento do passado com o presente, mas pode ser visto na repetição de um espetáculo noite após noite, pois ele não é sempre o mesmo. Essa dimensão não é mostrada nos filmes que apresentam o resultado no palco, mas aparece nos ensaios, onde tanto os adolescentes quanto os idosos têm dificuldades em acertar a coreografia e a forma como ela deve se

²⁵ O que Warburg entende por *Nachleben* e remete para uma sobredeterminação temporal da história que não é a da continuidade do tempo cronológico. Não são nunca conteúdos, mas valores expressivos que ganham forma naquilo a que chamou *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, onde se dá a ver uma «mímica intensificada», uma gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e nas afecções sofridas pela humanidade. Cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, à medida das suas necessidades expressivas, regenerando-as a partir da sua energia inicial. Em contacto com a «vontade seletiva» de uma época, elas intensificam-se, reativam-se, carregam-se de um significado que entra em conflito com um polo oposto, isto é, «polarizam-se». (GUERREIRO, consultado em <http://pt.scribd.com/doc/50322852/Aby-Warburg-e-os-arquivos-da-memoria#scribd>).

expressar, como na cena em que os idosos devem aprender a andar. Porém essa vida, essa pulsação interessava a Bausch, que afirmava: “Assisto sempre aos espetáculos porque creio que eles nunca estão prontos, sempre há algo a melhorar. Tenho muito medo de que o público perceba que algo ainda é necessário e por isso estou sempre presente.” (BAUSCH, apud PEREIRA, 2010, p. 68). O trabalho de Pina aponta perguntas e é uma construção viva, passível de mudanças.

Conforme Alain Badiou (2002), a dinâmica da dança predispõe à oportunidade da verdade estar sempre sendo refeita, reescrita e re-dançada.

Por que existe uma história da dança, uma história da exatidão da vertigem? Porque não existe a verdade. Se existisse a verdade, haveria uma dança estática definitiva, uma encantação mística do acontecimento. Do que decerto está convencido o dervixe com suas piruetas [...]. Sim, a dança é de fato, toda vez, um novo nome que o corpo dá à terra. Mas nenhum novo nome é o derradeiro. A dança, apresentação corporal do prenome das verdades, renomeia a terra incessantemente. (BADIOU, 2002, p. 95).

Esses conceitos podem ser percebidos em Pina, cujo trabalho foi reconhecido por diversos autores²⁶ que estudaram seu trabalho. “Processo ativo de escolha, o movimento, símbolo externo da vida, através da alternância entre positivo e negativo, *yin e yang*, atração e repulsão, a dança-teatro de Pina Bausch é basicamente construída como um *Work in Progress*.” (COHEN, 1998, p. 100). Em *Kontakthof* o dois, ou o outro, sustenta o movimento.

A filosofia chinesa e oriental, em sua organização de vida e corpo, trouxe para Antonin Artaud, ao observar dançarinas de Bali (2006), suas ideias de um teatro corporal, do grito e da crueldade, termo esse criado por ele (2006). Para Bertolt Brecht, a Ópera de Pequim inspirou-o a conceber o efeito de estranhamento, não criando no palco a ilusão e a repetição da “vida”, pois na ópera de Pequim - que inclui canto, fala, interpretação e dança - não há cenários suntuosos e a interpretação do ator é o mais importante (CARLSON, 1997).

O *Yin e Yang* forças básicas que se contrapõem em complementaridade, são ideias que embasam o ancestral livro chinês *I Ching, o livro das mutações*, baseado na observação dos movimentos da natureza, da cultura humana, na história. O ideograma *I*, presente no título, significa ao mesmo tempo ‘mudança e união na relação entre opostos’. Nessa visão, a mudança não é uma categoria de rompimento, e sim percebe aspectos invisíveis, complementares, inconscientes para agregá-los.

²⁶ Ciane Fernandes (2000) analisa o processo e o método de criação coreográfica de Bausch no livro *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. Já o livro de Solange Pimentel Caldeira (2009), *O lamento da imperatriz: a linguagem e o espaço em Pina Bausch*, reflete sobre a busca da felicidade e o amor, a partir da videodança *Klage das Kaiseri*.

Essa é, segundo a visão deste trabalho, a proposta dinâmica de Pina em suas quase três horas de *Kontakthof*. Para o *I Ching*, o trigramma que representa ‘o movimento’ é apresentado pelo elemento Trovão e propõe a renovação, cujo conselho dado pela experiência ancestral é tomá-lo com cuidado e consciência e ser buscado no momento correto. *Kontakthof* é uma proposta de vivência corporal e elaboração consciente, tanto do *dançator* como do público, das contradições do encontro homem mulher; seu momento é o palco (ou os filmes), templos aos quais se vai “no momento correto”, ou seja, quando o espectador está aberto para que haja troca e questionamento.

Brecht (apud CARLSON 1997) considera que a auto-observação durante a apresentação no teatro clássico chinês previne a completa entrega tanto do espectador quanto do *performer* às emoções, sendo que o ator chinês não está em transe quando atua e deve manter-se separado de seu personagem. O treinamento e a interpretação que se vê no teatro chinês tradicional é resultado de um treinamento exaustivo, em que cada gesto demanda do ator uma atenção completa para seu desempenho. A autoconsciência implica em reconhecer suas ações e suas motivações, que superam o nível pessoal, sendo também sociais e culturais.

Pina, percebendo-se parte de uma articulação que a ultrapassa e justificando o uso desse saber nesse trabalho - acesso que reverencia o conhecimento ancestral - afirma em entrevista à Folha de São Paulo (ilustração 4): “E às vezes as perguntas que fazemos levam a coisas muito mais antigas, que não procedem só de nossa cultura nem só tratam do aqui e agora. É como se recuperássemos um saber que sempre tivemos, mas nem sempre é consciente e presente. Majorado”

Ilustração 4 – Publicado no Caderno Mais da Folha de São Paulo em 27/08/2000

A cultura oriental propõe uma busca de autoconhecimento tanto de pensamentos como de corpo. Para a análise dos signos, que aparecem no trabalho dos filmes, buscou-se associar as imagens ao que elas possam remeter, procurando encontrar sentidos nas formas que ordenam a experiência, criadas inconscientemente.

Kontakthof traz embutidos saberes inconscientes, que são apropriados de um universo cultural anterior à existência do artista. Para entender o “significado” da dança, a partir de sua ocupação no palco, ou mesmo dos filmes na forma como eles captam o espaço, esse trabalho dialoga com Jung e em alguns de seus seguidores. Eles buscam conhecer a realidade intrapsíquica, em uma análise humanística, e aqui, unindo observação da coreografia, aceitando as percepções e recorrendo à reflexão se estuda a relação da arte e das formas substantivas com o audiovisual. Para os junguianos, todo homem recebe uma herança de padrões de comportamento emocional e intelectual chamado de arquétipos, fazendo com que haja padrões parecidos em todas as culturas e campos da atividade humana, que se diferenciam totalmente dependendo da época, mas, que não dão conta de elucidar toda a realidade. Segundo Marie Louise Von Franz, as forças do inconsciente são percebidas em todas as atividades culturais, na mitologia, na religião, nas artes e clinicamente, mas não são ímpetos que se fecham em explicações. Segundo ela, o símbolo traz um mistério e algo além dele mesmo que conecta os seres humanos. “O símbolo é objeto do mundo conhecido que sugere uma coisa desconhecida; é o conhecimento expressando vida e sentido do inexprimível.” (JAFFE, 2002, p. 264). A estrutura da manifestação inconsciente tem a possibilidade de ser absorvida e identificada pelo consciente que o reconhece e decifra o valor das imagens. Não para ser adotado como forma de pensar teocrática, ou engessadas, sendo que a manifestação inconsciente pode levar à loucura ou às possessões, deixando à tona o lado negativo e destruidor do arquétipo. (JAFFE, 2002, p. 257). “Os arquétipos são capazes de agir em nossa mente como forças criadoras ou destruidoras; criadoras quando inspiram ideias novas, destruidoras quando estas mesmas ideias se consolidam em preconceitos conscientes que impossibilitam futuras descobertas.” (FRANZ, 2002, p. 304)

Dentro de uma pulsão que busca conhecer-se, o pensamento junguiano afirma que “parece haver um impulso psíquico constante para trazer à consciência os fatores básicos da vida que eles simbolizam” (JAFFE, 2002, p. 249). Neste sentido, é a imagem que busca o indivíduo “quando há necessidade de expressar aquilo que o pensamento não consegue formular ou que é apenas adivinhado ou pressentido”. (JAFFE, 2002, p. 249). Unindo o pensamento de inconsciente coletivo em Jung e a arte abstrata da contemporaneidade, buscou-

se encontrar nas formas e perceber seus potenciais de narrativas, elementos que conectam o trabalho de *Kontakthof* com as expressões grupais humanas, se concentrando no que é inerente à materialidade cinematográfica: a imagem e sua construção no espaço-tempo, estabelecendo ligações e desenvolvimentos a partir das formas.

Sendo a artista expressão e intérprete do espírito de sua época, buscando novas articulações e consciente do seu papel de pensadora do seu tempo, Pina fez esses filmes sobre *Kontakthof*, acrescentando ao espetáculo a riqueza dessa experiência para os *dançadores*.

Para se pensar a imagem sob o ponto de vista não apenas material, mas qualitativamente no seu potencial simbólico e histórico, como representação, pode-se observar no registro aspectos postos em evidência através do inconsciente ótico, ou seja, que normalmente passariam despercebidos conscientemente, pois são muito sutis e que formam novas harmonias que excitam a fantasia e o lirismo.

A relação entre eles e a arte foi estudada por Gustav Jung e Aby Warburg, sendo que, para esse último, “pulverizar o mecanismo de transmissão iconográfica a partir de dentro, a fim de trazer para fora a função enigmática da representação do movimento, a manifestação do significado de um corpo irreduzível.” (WARBURG apud MICHAUD, 2004, p. 79-80).²⁷ Ainda de acordo com Warburg, a questão não era só entender o significado da expressão, mas para onde ela se dirigia, já que o movimento é dado por forças que expõem influências também contraditórias. E é nessa linha que os filmes sobre *Kontakthof* serão estudados a partir de agora.

3.1 A Linha

“A história do simbolismo mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais, objetos fabricados pelo homem ou mesmo formas abstratas.”. (JAFFE, 2002, p. 232).

Nos seus espaços coreográficos, o corpo e o movimento geram desenhos, inconscientemente ou não, aqui estudados como expressão simbólica, já que eles também foram escolhidos conscientemente. Há diversos trechos em *Kontakthof*, onde os *dançadores* formam linhas paralelas ou círculos. Neste trabalho, toma-se a visão do traço como

²⁷ “[...] beneath the cover of erudition, in pulverizing the mechanism of iconographic transmission from within, in order to bring out the enigmatic function of the representation of motion; the manifestation of a body irreducible to meaning.”. (MICHAUD, 2004, p.79-80). Tradução nossa.

manifestações inconscientes que vem à tona para ser absorvidas pela consciência, tendo uma energia própria que as faz emergir.

E o que é uma linha? Na linguagem corriqueira, ela é entendida como uma compensação da desordem: “passar a régua”, “por na linha”, “let’s things straight”, são falas comuns para se adequar algo, ou ainda: “andar na linha”, significando manter-se correto. “Dead line” exprime prazo final, ligando-se às imagens advindas dos mitos das Moiras e das Valquírias (que teciam a vida com sangue). Nesses mitos, vee-se nas fiandeiras, as articuladoras da vida, onde seu tecer tanto cria existência como tece o corpo humano. A representação da vida, nessas histórias, é apresentada pela “linha” do destino, cortada no seu final. Como símbolo negativo do feminino e da Grande mãe²⁸, o fio pode expressar a mãe terrível, que ata e prende, ou a feiticeira, que coloca os nós no correr da linha, embaraçando-a. A mãe terrível propõe a permanência e se impõe contra a mudança ou a transformação.

O próprio pensamento acadêmico pede esse desenho geométrico ao se propor como “linha de pensamento”. Para Vilém Flusser (1984), o intuito do texto como imagem é o de alinhar para que seu conteúdo seja explicado, calculado, passando de ideia a conceito. “Trata-se de substituir a bidimensionalidade da imaginação pela unidimensionalidade do pensamento conceitual, claro, distinto e progressivo” (FLUSSER, 1984, p.66). Os conceitos alinhados vão estabelecendo relações de cadeia, assim, o homem tenta controlar sua imaginação para poder manipulá-la racionalmente. Para o autor, isso cria a consciência histórica no Ocidente, tratando-se de um esforço em decifrar o mundo. O universo da escrita estimula o uso da reta, gerando diversas consequências.

No texto “Galáxia de Gutenberg”, Marshal McLuhan (2001) afirma que a história da arte começa com a invenção da escrita, assim como toda a história, já que em uma sociedade oral, a cronologia não é normalmente utilizada. O alfabeto cria um tempo uniforme e um espaço consecutivo, pois a linha da escrita ordena o olhar, criando uma lógica contínua, levando a uma coerência da causalidade com seu efeito. Segundo McLuhan, isso se constitui, diferentemente, nos povos de tradição oral, como os esquimós ou os negros do início do século XX, onde concebem a simultaneidade nos acontecimentos. No mundo primitivo, a palavra falada era ouvida por todos e partia de um sujeito, porque no ocidente, o vocábulo escrito individualiza o ser, que precisa ser alfabetizado e de um esforço na leitura. A dança,

²⁸ A Grande mãe, às vezes associada à Mãe Terra, ou ao mar é entendida como a imagem da doadora da vida, generosa e nutriz por diversos povos: chineses, gregos, celtas hindus ou mesmo em certos orixás dos cultos afro-brasileiros, foi aprofundadamente estudada por J. Cambell, E. Neumann ou López Pedraza (2002). Mesmo na Bíblia, tem-se a história de que o homem foi criado da argila, ou seja, da Terra.

arte corporal, “combate” o texto, ocupando o espaço em todas suas direções. No caso de *Kontakthof*, o cinema é a ponte entre o texto e o corpo: mantém a imagem e a lineariza.

A linha é a soma de pontos, que é a concisão e o seu início. Ponto de partida, ponto de passagem. Num texto, o ponto tem duas funções: terminar uma frase (não-ser negativo) e lugar-ponte para a próxima ideia (elemento positivo). O ponto é uma expressão do silêncio.

Conforme Kandinsky (2001, p. 25), o ponto “é uma unidade complicada” e assume diversas dimensões que podem ser regulares ou irregulares, assim como os *dançadores*, que se apresentam cada um com uma cor, um som e um formato próprio: o ponto é imaginado redondo. Mas o ponto é concêntrico e introvertido, como os depoimentos, sendo que, segundo definição do pintor, o ponto em si é estático e não avança nem recua.

A linha divide o espaço em dois campos complementares: frente e trás, alto ou baixo, direita, esquerda, que na sua soma complementam o todo através de um equilíbrio ou como uma divisão em conflito. Quando na forma de muro de separação, é base do dualismo, da dialética, e do antagonismo manifesto. Uma faca corta um plano, dividindo e criando novas formas. A linha reta pode ser vertical, horizontal ou diagonal. A linha reta vertical é o eixo do mundo que, frente ao sol e seu movimento, não é tão vertical assim, mas um pouco inclinada. A grande questão do registro é a transformação de um espetáculo que ocorre na horizontal para a posição vertical.

A seguir, veremos alguns exemplos onde a linha aparece no registro. Logo no início do filme-registro “Kontakthof ab 65”, uma *dançartriz* em pé, no meio da boca de cena, de vestido vermelho de costas se vira e se apresenta com movimentos duros, passando a mão nos cabelos, mostrando os dentes, virando-se de lado e movendo os braços. Essa cena tem o que Pina chamou no documentário “Sonhos em Movimento”, de *poker face*: uma expressão neutra que não deixa os outros saberem o que o *dançador* está pensando. Em termos coreográficos, esse semblante indiferente faz uma analogia ao plano geral, deixando o espectador numa distância neutra, sem identificação emocional, recurso fílmico do close.

A ilustração 5 acompanha a sequência de movimentos da *dançartriz* de baixar os braços da cabeça e chegando ao lado do corpo, há um corte para outra câmera, que a captura, também em plano geral, porém mais de perto. Depois, ela mostra os braços e as mãos. Com o tronco duro, seus movimentos retos sugerem estar se mostrando para um policial, lembrando as fotos de identificação de documentos. Em plano geral, numa visão de uma câmera colocada mais à direita, três mulheres se levantam e caminham para frente do palco. Essa edição se

mantém durante o resto da documentação, em que as câmeras fixas, vão sendo escolhidas em função da ação mais central. A posição do palco, estática, se reproduz na forma como as imagens são capturadas.

A seguir, ilustração 6, há a apresentação masculina da mesma forma: dois vão até a boca do palco individualmente, esticando os braços e virando-se 90 graus à direita para mais movimentos. Depois, todos os homens vão para a boca de cena e são substituídos por todas as mulheres, quando eles se sentam no fundo do palco novamente. Os corpos se apresentam, servindo como objetos ao olhar do outro. No seu posicionamento, formam uma linha na boca do palco, contrapondo-se à linha dos outros dançadores no fundo, sentados e em repouso, gerando um foco para si que cria um paralelismo em contraponto com o fundo.

Ilustração 5 – Apresentação das mulheres no espetáculo

Fonte: Documentação Kontakthof ab 65

Ilustração 6 – Apresentação dos homens no espetáculo

Fonte: Documentação Kontakthof ab 65

Aos cinco minutos, quando todos voltam ao fundo, ouvem-se palmas e risos da plateia, num movimento de relaxamento e empatia. Nessa cena, Pina usou da linguagem corporal da pantomima, pois emprega só gestos, criando uma cena anedótica de apresentação. Ela exhibe homens e mulheres na sua individualidade que, na verdade, repetem ações e movimentos tão universais e iguais quanto aos de quaisquer outros homens e mulheres.

As 7 e 8 apresentam outros momentos em que os *dançadores* e as *dançarizes* encontram-se em linha na coreografia. Essa cena também aparece em “Pina” de Wim Wenders.

Ilustração 7 – Cena de cena de *Kontakthof* no registro “ab 65” e de “Pina” de Wim Wenders

Fonte: Documentação Kontakthof ab 65 e Pina de Wim Wenders

Ilustração 8 – Cena de “Kontakthof ab 65” onde todos dançadores estão sentados em linha e uma dançartriz tenta animar a todos, dançando sozinha, sendo que ela desiste após ninguém acompanhá-la.
Enquadramento original do filme

Fonte: Documentação Kontakthof ab 65

3.2 O Círculo

Enquanto a linha divide o espaço, o círculo o delimita. O círculo presente no planejamento das cidades, nas artes antigas, nas artes atuais, nas mandalas, nas rosáceas das

igrejas ou na própria forma do planeta expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre homem e natureza. (NEUMANN, 2003, p. 240). Ele aparece na coroa do rei, na coroa de louros e nas guirlandas, envolvendo a cabeça, como símbolo do inconsciente tornado consciente, podendo ter sentido positivo. Ele aparece no anel, símbolo de uma profissão, um cargo ou de compromisso com o outro.

O círculo pode expressar valores negativos tal qual no moinho - que mói o grão, macera a vida - da roda da vida em uma repetição sem sentido, e no tear, símbolo do destino e da morte. (NEUMANN, 2003, p. 206). E ainda há a expressão “andar em círculo” que indica não sair do lugar.

Segundo Wassily Kandinsky (2001), o círculo é uma forma com imensa força interior, modesto, inesgotável, estável e instável ao mesmo tempo, silencioso e sonoro, com inúmeras tensões em si. No zen, o círculo representa o absoluto, o fim da diferenciação, da racionalização, da indiferenciação entre si e o outro (ilustração 9). Em uma história apresentada classicamente (há outras versões) por Kakuan Shien, um mestre Zen chinês do século XII, apresentada em 10 imagens, um monge na sua busca da verdade, ou iluminação, tem essa figura geométrica como representação de seu desapego à forma dos sentidos e aos sentimentos (KUB-AN, 1935). Apresentada em desenhos (de quatro a dez), normalmente, é representada por um traço de Sumi-ê, em um círculo que pode ser fechado ou não, dependendo do artista que a represente.

Ilustração 9 – Enso ou círculo Zen, evidenciando o vazio do centro

Fonte: <http://www.kusuyama.jp/es/blog/enso-zen-circle/> Consultado em 01 de junho de 2015.

Uma imagem primitiva circular é o *uroboros*, onde uma cobra morde a própria cauda, símbolo de um estado infantil e não desenvolvido. Nessa imagem da autofecundação e da autoalimentação, os opostos como: os elementos masculinos e femininos, os inerentes à consciência e os hostis a ela confundem-se uns com os outros. (NEUMANN, 2003).

O círculo é símbolo da psique e o quadrado um símbolo da matéria terrestre, do corpo e da realidade, tanto para a psicologia arquetípica como para o *I Ching*. (JAFFE, 2002). Unindo essas duas figuras, tem-se a mandala, diagrama simétrico com um centro e, normalmente, dividido em quatro quadrantes de tamanhos iguais, construída em círculos concêntricos e quadrados. Essa é a figura que fecha o espetáculo *Kontakthof*.

A palavra sânscrita mandala significa círculo, no sentido ordinário desta palavra. Na esfera religiosa e na psicologia refere-se a imagens desenhadas, pintadas, modeladas e dançadas [...]. Como fenômeno psicológico aparece espontaneamente em sonhos, em certas situações de conflito e em casos de esquizofrenia [...]. Por terem as mandalas estrutura matemática e serem os números os mais primitivos elementos da ordem humana, estas estruturas não só exprime ordem, elas também criam ordem. (JUNG²⁹ apud SILVEIRA, 1981, p. 54).

A mandala no contexto hinduísta é uma representação simbólica que abrange corpo e mente ou em linguagem alquímica, a quadratura do círculo, como um "Grande Círculo" que se apresenta no início e no fim da transformação do indivíduo. (NEUMANN, 2003). Além do seu significado como figura geométrica, aponta para um significado espiritual, pois é composta pelas palavras *manda* = essência e *la* = conteúdo, ou seja, pode ser entendida como "o que contém a essência" ou "a esfera da essência" ou ainda "o círculo da essência" (GREEN, 2005, p. 7). Ela é o modelo reduzido de uma ideia assim como uma planta arquitetônica.

No budismo tibetano tântrico, a prática da realização da mandala serve de suporte para a meditação e é extremamente desenvolvida e através de uma geometria cuidadosamente estudada, criam-se formas que invocam energias, que podem ser de cura, de sabedoria, ou de paz. Elas podem ser construídas com areia colorida, pintadas em panos ou construídas na natureza em grandes estruturas tridimensionais como o palácio de Potala no Tibete ou, Borobodur no Pacífico. Nela se apresentam as combinações variadas de círculo e quadrado, representando o mundo espiritual e mundo material, respectivamente, assim como expressando a dinâmica das relações que os unem no plano cósmico, antropológico e divino.

²⁹ JUNG, C. G.. Complete Work, Princeton, N.J.: Princeton University Press. vol. 9, 1969.

A forma redonda simboliza, normalmente, a ordem natural, enquanto a forma quadrada representa sua tomada de consciência. Na tradição hinduísta, a mandala faz parte do ritual de orientação do espaço sagrado central, que são: o altar e o templo. É o símbolo espacial da presença divina, no centro do Mundo (Vastu-Purusha) e é uma visualização, uma concretização de uma forma que conduz ao equilíbrio. Nesse contexto, a mandala é pintada ou desenhada como suporte para meditação, assim como riscada no chão para os ritos de iniciação. Na tradição hinduista, ela é o símbolo da experiência humana, onde mostra a passagem e a transformação de um estado a outro, passando por etapas materiais a espirituais, sendo o seu centro é a consciência cósmica e sua periferia a perfeição. No budismo tântrico, as mandalas representam o aspecto inato e humano e o conhecimento búdico adquirido através dos exercícios físicos e mentais (DIBO, 2006).

Ilustração 10 – Cena final, “Kontakthof ab 65”

Fonte: Documentação Kontakthof ab 65

Para Jung (2002), a mandala possui dupla função: conservar a ordem psíquica - se ela já existe - ou restabelecê-la - se ela desapareceu -, exercendo uma função estimulante e criadora. Ele afirma que: “No âmbito dos costumes religiosos e da Psicologia, designa imagens circulares que são desenhadas, pintadas, configuradas plasticamente, **ou danças**”, Apresenta a imagem da totalidade psíquica, de centralização da personalidade e produção de

um centro novo. Esse centro não representa apenas a consciência, mas contém o inconsciente pessoal e também parte da dimensão ilimitada, chamada inconsciente coletivo - que contém dinamicamente os arquétipos comuns a todos.

Jung (2002, p. 401) observa que é comum desenhar-se figuras geométricas simples como o círculo, o quadrado ou uma espiral, quando a pessoa atende um telefonema ou assiste a uma aula, desenhando a partir de um estado semiconsciente. O autor ainda afirma que: “Estes desenhos, de uma ou de outra maneira, intentam compensar nossa dispersão mental e ordenar nesse preciso momento, nossa existência.”. (2005, p. 22)

Jung (2002, p. 385) sinaliza que a mandala pode aparecer em estados de dissociação psíquica ou de desorientação tanto em sonhos como em produções dos pacientes, o que compensa a desordem e a perturbação do estado psíquico. Para ele, a mandala é uma tentativa de autocura, inconsciente, a partir de um impulso instintivo, é um arquétipo da ordem, da integração e da plenitude psíquica. Diversos terapeutas como Moacanin (1999) ou Silveira (1981) comprovaram suas ideias e perceberam que as mandalas surgem espontaneamente quando a psique está em processo de reintegração.

Nise da Silveira³⁰, na sua prática de permitir a livre expressão artística dos pacientes psicóticos, observou que surgiam muitas formas circulares contrariando o esperado, pois acreditava que surgiriam formas desconexas, sem centro. Escreveu, então, para Gustav Jung na Suíça, que confirmou serem mandalas buscando compensar a dissociação psíquica. (SILVEIRA, 1981)

Em um dos quadros mais famosos da arte contemporânea, Matisse representou a dança na forma de um círculo com seu movimento contínuo.

Roda que se move por si só: bela definição possível para a dança. Porque ela é como um círculo no espaço, mas um círculo que é o próprio princípio de si mesmo, um círculo que não é desenhado de fora, um círculo que se desenha. Primeiro móvel: cada gesto, cada traçado da dança deve apresentar-se não como uma consequência, mas como o que é a própria origem da mobilidade. (BADIU, 2002, p. 79)

No Zen Budismo, o círculo é símbolo do vazio, um dos elementos estruturais da vida, apesar de invisível. A relação entre o “cheio e vazio”, uma das bases da estética japonesa, tem

³⁰ Nise foi psiquiatra junguiana no Hospital de Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, trabalhou na oficina de terapia ocupacional, a partir de 1946. Em 1952, fundou o Museu das Imagens do Inconsciente com o trabalho de seus pacientes nessa instituição.
Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/html/nise.html>>.

por objetivo o contato com o próprio mistério. A ilustração 9 mostra um dos inúmeros desenhos sobre esse conceito que surge inúmeras vezes nas narrativas e nos livros japoneses. Apesar de, com certeza, esse conhecimento aparecer em Pina Bausch, nos filmes, ele foi encontrado na forma de discurso, tentando explicar a obra de Pina ou no filme-registro, que dá mais espaços para o não-verbal aparecer. A forma fechada favorece o entendimento entre dentro e fora criando um campo protegido, diferente da linha, que divide o espaço em dois, mas deixa “em liberdade” cada uma dessas arenas.

Na coreografia de Pina, as formas linha e círculo aparecem em alguns momentos como abstrações, depois de muita ação, como um respiro brechtiniano de reflexão e inflexão para que novas cenas sejam criadas, ou mesmo, como na cena final como sínteses (ilustração 10).

4 TEMPORALIDADES NA *MISE- EN- SCÈNE* FÍLMICA

“Eu amava dançar porque eu tinha medo de falar. Quando eu me movia, eu poderia sentir.”

*Pina Bausch*³¹

Neste capítulo, são descritos e analisados os filmes sobre *Kontakthof*, com foco nas diversas possibilidades do “entre o palco e a tela”. O objetivo principal é buscar o que se expande, o que se transforma, para encontrar o movimento que está além da imagem.

4.1 Sobre o filme-registro “Kontakthof ab 65”

Um filme-registro não pretende fazer esquecer as convenções do palco. “O tema da adaptação não é o da peça, é a própria peça em sua especificidade cênica” (BAZIN, 2014, p. 191). Em “Kontakthof ab 65”, a câmera respeita o cenário do espetáculo e esforça-se por aumentar a sua eficácia, não modificando a sua relação com o personagem. O registro ocupando o lugar de exterioridade, de testemunha, rejeita a tática cinematográfica de colocar o espectador dentro da cena. Ele não invade a trama ao não responder as perguntas desse através do olhar que invade campos e contracampos.

André Bazin (2014, p. 155) estuda o cinema chamado por ele, ironicamente, de impuro por ter sua origem em outra arte; no caso da dança-teatro levada ao audiovisual, existe novamente esse embate: a interação de duas formas artísticas se somando, porém mantendo-se, na medida do possível, reconhecíveis enquanto tal.

Com resistências maiores na Europa do que nos Estados Unidos, o “teatro filmado” teve transposições muito frágeis, o que fez com que fosse rechaçado por diversos críticos, até que surgiram alguns sucessos, principalmente, em filmes cômicos. Sem negar as possibilidades de diálogo entre essas duas artes, Bazin (2014, p. 190) encontra um lugar para a transposição que não exclui o encanto: “Se o filme não pode substituir integralmente a representação cênica, ele é pelo menos capaz de assegurar ao teatro uma existência artística válida, de nos oferecer um prazer analógico.”. E é, justamente, através da manutenção da poética que se justifica a adaptação e a transmidialidade.

Um exemplo dessa intervenção é objeto deste estudo, já que Pina, em 2000, utiliza-se de idosos amadores para montar “Kontakthof ab 65”, culminando em um trabalho que, com

³¹ Fonte: Afirmação em extra do DVD *Tanzträume* (Sonhos em Movimento).

um ano de ensaio, tinha por objetivo duas apresentações. Porém o espetáculo gerou grande empatia com o público e foi apresentado em diversas cidades da Alemanha, além de vários países da Europa (Itália, Inglaterra, França) e manteve-se vivo por mais dez anos nas críticas, no vídeo e no palco.

Atualmente, os idosos não se apresentam mais e o trabalho não foi remontado com outro elenco. Sobre esse trabalho foi realizado o DVD *Kontakthof*, que apresenta o espetáculo na íntegra (2h30 minutos) e foi gravado em uma apresentação com público. Tem legendas em alemão, inglês, italiano e francês, visíveis em algumas músicas e falas.

Por que uma apresentação de dança com legenda? Essa questão dá a dimensão do que é um trabalho de dança-teatro, onde o texto também urde o espetáculo. Usaram-se duas câmeras frontais e outra colocada do lado esquerdo da plateia, no fundo do teatro. Na edição, foram utilizados planos gerais e plano americano ou médio. O filme-registro usa da mesma moldura espacial construída pela coreografia no palco, assim como sua temporalidade e, sendo um registro, é subserviente ao espetáculo, visando sua memória. O diretor do registro passa a dividir a sua autoria com o diretor do espetáculo ou, como normalmente acontece, nem assina sua captação, que fica apenas creditada como técnica. Essa característica do registro é o que o torna o “patinho feio” dentro do universo da cinematografia.

4.1.1 Mudanças impulsionadas pelas dificuldades

Pina Bausch trabalha em seus espetáculos por colagens: monta diversas cenas, aparentemente desconexas, para dar complexidade a seu tema. “Kontakthof ab 65” inicia com uma tela preta, ouvem-se tosses e ruídos, trazendo a intervenção da plateia, mostrando que essa gravação foi realizada ao vivo. No *black* surgem os créditos com uma música e a primeira imagem é, em plano geral, do palco inteiro com todos os *dançadores*³² sentados em cadeiras nas laterais e fundo. Na primeira cena, há uma apresentação dos *dançadores*: primeiro, as damas e, depois, os cavalheiros.

Na cena seguinte (cena três), todos estão sérios, levantam-se no fundo do palco e vão se aproximando para a boca de cena, em uma movimentação onde cruzam as pernas e dobram os joelhos. Um bloco, onde olham somente para frente, sem qualquer troca de olhares. “A dança” se inicia numa formação grupal, em que todos fazem os mesmos movimentos

³² *Dançator* é um termo utilizado por Patrice Pavis (1999) para descrever o personagem do Teatro Dança.

corporais. Nesse momento, Pina Bausch mostra todos fazendo parte do coletivo e satisfeitos com isso.

No final, quando o grupo se aproxima da boca de cena, há palmas da plateia e uma *dançariz* começa a rir, mostrando-se diferente e acaba caindo no chão. Ninguém se interessa por ela, tentou ser espirituosa, mas não atraiu atenção para si. Esse riso fácil, histérico, superficial, que mostra aspectos femininos reaparece na cena 33, num desenho espiral, onde as mesmas ações físicas se repetem em momentos diferentes do espetáculo, porém em novo contexto. Nessa cena, Pina apresenta um resumo de todas as ações que aconteceram, até então; em relação ao riso, apresentado por apenas uma *dançariz*, o público consegue ver que é o resultado do cansaço de buscar no outro uma resposta, mas, por outro lado, mostra uma solidão enlouquecedora, algo comum a todos e que se expõe, diferentemente, em momentos de explosão e desvario. Nessa cena, o feminino se mostra desamparado, solitário, numa reflexão sobre a condição humana, tema que reaparece em toda a obra de Pina Bausch.

A cena termina com todos em bloco realizando o mesmo movimento: se virando e voltando para seus lugares; nesse momento, não há trilha incidental, todos a cantam. Aqui, eles propõem a ideia de que absorveram individualmente o tom grupal e conseguem levá-lo adiante.

Na cena quatro, aos 10 minutos, quebra-se o distanciamento do olhar analítico inicial, gerando risos da plateia: um homem se levanta com um rato de brinquedo e segurando-o pelo rabo, corre atrás de uma mulher de azul, que foge com grande alvoroço. Todos saem do palco. É uma cena surpreendente, com muito tônus. Essa cena se repetirá no final (cena 46), porém a *dançariz* não reagirá mais da mesma forma.

No início do espetáculo, há um frescor de novidade, ainda há esperança, fantasia, desejo. Na cena descrita anteriormente, Pina utiliza do humor para contrapor o feminino e o masculino, através da pretensa coragem do homem e do medo da mulher. Na cena 46, após muitas tentativas frustradas de acertos entre o feminino e o masculino, a volta dessa cena contraria o significado anterior de medo, ampliando a compreensão das ilusões e transitoriedades. Nesse novo contexto da exaustão, não vale mais o esforço de fazer graça, pois a mulher já sabe que o homem é incapaz de satisfazer sua fantasia de felicidade. A ilusão sobre o outro morreu. Na fabulação instituída por Pina, em um retorno que nega a cena inicial, aparece a solidão da falta de diálogo que se instaura, após o desejo se perder, depois de tantas situações frustrantes. Se o rato da primeira cena - enquanto animal abjeto - assusta, nessa segunda cena, o abjeto é a solidão, o não-diálogo entre homem e mulher.

A décima cena (ilustrações 11 e 12) é uma cena exemplar do descompasso entre a aparência e o que acontece dentro de uma relação. Enquanto todos estão sentados ao fundo, quatro casais (um por vez) se levantam e se aproximam do meio do palco. Os homens e as mulheres fazem perversidades uns com os outros como: colocar o dedo no olho do parceiro, torcer sua mão, desarrumar sua roupa, tirar a cadeira para a companheira cair no chão, beliscões, mordidas, pisões no pé etc, com a cumplicidade dos outros *dançatores* sentados ao fundo, que aplaudem. Um casal se apresenta alegre, com um sorriso no rosto, mas eles não se olham, essa felicidade é para o público. Um dos personagens começa a fazer um afago no seu par e termina num gesto bruto, de agressão e desestabilização. O estranhamento é que o molestado não esboça nenhum sinal de desagrado, preparando-se para sua vingança, que também se inicia com um agrado e termina com um ataque. Após isso, o agressor olha para frente, buscando apoio, não se importando com o agredido. Uma mulher vestida de verde, comendo uma maçã, olha a cena dos dois últimos casais. Nesse contexto, o ato de alimentar supre uma ansiedade gerada pela frieza da indiferença.

Nesse momento, a linha do fundo funciona como uma ordem congelada, fria, que não interfere no que vê. Os dois pontos formados pelo casal, condição básica para a formação de uma linha, dividem o palco: no fundo, estão seus colegas e a sociedade; na frente, o público, que também está organizado em linhas e para onde a encenação é realizada. Numa reação ao grotesco da dissonância apresentada pelo casal e do espanto que causa, o público pode rir, pois sabe que é uma representação e que está sendo questionado.

Ilustração 11 – Troca de gentilezas

Fonte: Documentação Kontakthof ab 65

Ilustração 12 – Pequenas crueldades

Fonte: Documentação Kontaktthof ab 65

4.1.2 Passado restaurado através da fala e do olhar

Ilustração 13 – (1h15min) Trecho do espetáculo onde a consciência da quarta parede é quebrada: os dançadores tentam se dirigir ao público como alvo, se colocando como indivíduos. No caso, relatam encontros (burlescos) com o sexo oposto

Fonte: Documentação Kontaktthof ab 65

Aos 80 minutos da apresentação (cena 31 do anexo I), em uma cena bastante empática com o público, as desventuras do crescimento afetivo - através das memórias - são apresentadas oralmente pelos *dançadores*, que oferecem ao espectador suas lembranças de situações frustrantes. Eles contam experiências pessoais em relação ao sexo oposto, incluindo tanto a emoção quanto a diversidade. O Teatro-dança-filme criado por Pina mostra um ser sensível e personalizado sobre o palco. Na cena escolhida, o contato dos *dançadores* com suas histórias pessoais, através da reflexão, leva a uma guinada na trama porque, até então, eles tinham apresentado relações instáveis no palco.

Em um trecho de 14 minutos, próximo à metade do trabalho - cuja duração é de 150 minutos -, eles se colocam em linha, sentados em cadeiras no meio do palco e tentam outra solução para o conflito entre masculino e feminino. Os *dançadores* estavam buscando esclarecer as situações conflituosas; no meio do caos, em uma forma clara e ordenada, eles estão em linha reta, em um momento de pausa, buscando respostas nas memórias resignificadas, dando energia para que se continue a busca.

Mantendo a linha, um “apresentador” acompanha os *dançadores* sentados, criando uma linha paralela por trás desses. De um para o outro, ele vai passando o microfone pelos vinte e cinco *dançadores* (ilustração 13), entrecortando as falas até que quase todos tenham tido a oportunidade de serem ouvidos. Duas linhas horizontais paralelas no cinema permanecem paralelas, como no caso dessa cena vista nas ilustrações 13 e 15. O enquadramento frontal, em plano geral, evidencia o humano que surge e se aproxima do espectador, trazendo cada *dançador* para perto. Se a realidade (colocada no lugar do público) e a cultura (colocada como linha interna no fundo do palco) são paralelas e não se encontram, existe um lugar estreito que é ocupado pelo ato humano, na sua atitude ativa, nesse caso, através de sua fala, fazendo chegar até o público seus sentimentos, suas vibrações, suas dúvidas e seus questionamentos.

Eles falam o tempo todo, independente de estarem com o microfone ou não. Percebe-se que todos têm muito a contar, mas suas narrativas não são mostradas até o fim, sugerindo que esse assunto não termina nunca. Os relatos mostram frustração e ironia no confronto entre a idealização e o sonho com a realidade, com histórias ocorridas, principalmente, na adolescência, no despertar da sexualidade, apresentando as primeiras experiências de cada um. Questiona-se até que ponto pode-se “escolher” quem se quer ser e o seu destino, pois o contato com o outro nem sempre é o que se idealizou.

Esses *dançadores* elegem o que de si querem mostrar, a partir dos momentos-chave que escolheram, em uma auto *mise-en-scène* e Pina, na sua coreografia, estetizou esse conjunto. Para cada elenco, as histórias são próprias³³ (informação pessoal), cada um está centrado, não apenas como corpo dançante e representante, mas como texto. O dançarino fala para si, para o “jornalista” e para o público; a individualização, através de um discurso com conteúdo emocional particularizado, cria um campo de interconexão social. Há uma quebra da “quarta parede”³⁴ (procedimento preconizado por Bertolt Brecht), surge o ser humano atrás do personagem, nesse caso, não há apelo à participação da plateia, mas sim uma mudança do status da personagem, que não conta mais com os outros e se endereça posturalmente ao público.

Quanto à organização, para essa cena, foram utilizados quatro tipos de planos: plano geral, mostrando o palco inteiro, com preocupação descritiva do espaço; plano geral de conjunto, mostrando um grupo de 10 pessoas; plano médio, em que aparecem seis pessoas, todas de corpo inteiro, vê-se bem o *dançador*, mas o plano ratifica que os outros também estão confabulando suas memórias e o primeiro plano³⁵. Vinte e seis planos são fixos. Depois do último *take* de fala, em primeiro plano, há uma diminuição da intensidade luminosa e tem-se uma panorâmica para a esquerda, passando por cada um, mostrando-os silenciosos, compenetrados e tristonhos.

Tem-se, pois:

- Plano Geral: quatro planos – 14%
- Plano Geral de conjunto: seis planos – 22%
- Plano Médio: dez planos – 37%
- Primeiro plano: sete planos – 26 %
- Total: 27 planos.

³³ Informação pessoal, conforme Bénédicte Billiet, em nome da Companhia por e-mail em 10 de novembro de 2013.

³⁴ A quarta-parede seria, segundo a visão do teatro ilusionista, quando os personagens representam sem a consciência da plateia. A experiência da quebra da quarta parede no cinema é conseguida com o ator olhando para a câmera e conversando com o espectador. Esse recurso só vai existir nas entrevistas realizadas nos outros dois documentários que fisicamente tiraram os *dançadores* do palco. (PAVIS, 1999).

³⁵ Apesar de este trabalho considerar ‘primeiro plano’ um plano onde há três pessoas, o que normalmente seria chamado de plano médio, aqui foi assim chamado por não ter maior profundidade de campo e por mostrar claramente o *performer* aumentando a intensidade da percepção que o espectador tem dele.

Há maior porcentagem de planos médios, mostrando o indivíduo no meio do grupo de seis *dançadores*. Em uma linguagem não compartilhada pela televisão - que privilegia o primeiro plano para ressaltar o indivíduo e seus sentimentos – aqui, ele se apresenta como ser pensante, ser social e ator, com cabeça e coração.

Pode ser reconfortante olhar para o passado para saber quem se é e tentar costurar as memórias nos buracos que o presente deixa. Através da fabulação, tem-se uma cena em que a memória se reorganiza.

4.1.3 Aspectos da fala

Os relatos ouvidos são irônicos, de uma natureza ácida sendo que esse elenco é formado apenas por germânicos, que trazem para seus relatos o seu senso de humor próprio, ligado ao humor negro. Os filósofos alemães Hegel, Schopenhauer e Nietzsche tentam entender o senso de humor teutônico. Para Hegel³⁶, (apud MINOIS, 2003, p. 513) “o grotesco é a antidualética, é o choque indefinido e perpétuo de tese e antítese que jamais chega à síntese. É o choque suspenso na indefinida inquietude. Mistura de contrários, deslocamento, perpetuação de contrastes, o grotesco é o antipé da lógica”. A questão de perpétuo moto-contínuo de atração e insatisfação entre homens e mulheres é explícita na apresentação, nunca se alcançando uma síntese satisfatória, mostrando um lado cômico e expressionista na estética do espetáculo.

Para Schopenhauer (apud MINOIS, 2003, p. 515), conhecido pela sua filosofia sobre o pessimismo (que para ele não é contrário ao riso), a vida não faz sentido e o riso traz o *nonsense* à tona, contra a “idiotice emburrecedora”. O riso, então, é a possibilidade de se ver a complexidade dos fenômenos, sobrepondo-se ao maniqueísmo redutor. A propósito do humor, Pina Bausch apresenta em *Kontakthof* um filme de rituais de acasalamento de patos, fazendo a plateia rir.

O riso em Nietzsche é niilista e toda verdade que não inclui a “hilaridade” é falsa. Para ele, o humor é uma resposta ao sofrimento, à conscientização da condição desesperada e trágica da vida, o riso é uma forma de conservação da espécie e é possível se chegar ao nível de rir da tragédia. De acordo com Nietzsche, riso com sabedoria é a receita da esperança. (MINOIS, 2003, p. 513-517). Rir é reconhecer que, enquanto vivo, não se sabe para que se

³⁶ HEGEL, Friedrich. *Cours d'esthétique*. Trad. Por Lefebvre, J.P.Schenck, Paris, 1995.

está aqui e é tornar a vida mais leve e possível. Em *Kontakhof*, o riso é uma reação onde se percebe o diálogo entre a plateia e o espetáculo.

O grotesco - apresentado através da fala das personagens - dessacraliza ao apresentar situações insólitas e mostra a potência da dissonância que só se concilia através do riso que decorre do espanto da plateia. Como o bobo da corte é um caminho para a irrupção da verdade dentro da representação. Fazendo o grotesco surgir pela apresentação da catástrofe.

4.1.4 Verticalizando através da análise de uma cena

Como se vê na ilustração 13 de *Kontakhof* (cena 31 do anexo I), os *dançatores* estão colocados em linha. A expectativa dos encontros relatados é iluminada por detalhes como tatuagens, cor de cabelos, de olhos e, a seguir, são expostos os desastres da prática não ser conforme o sonho ou o roteiro estabelecido culturalmente ou pessoalmente. Nas imagens do amor, encontramos questões relativas ao corpo e aos sentimentos (raiva, susto, decepção ou medo), racionalizações versus aleatoriedade ou invasão do cotidiano e do trivial para derrubar o idílico.

O susto pode ser encontrado na reação ao acontecido como nas cenas descritas a seguir: a senhora que afirma ter saído correndo, quando o rapaz tirou a blusa e ela se viu frente às tatuagens que cobriam seu corpo todo - coisa que ela nunca tinha visto igual - (1h21min), ou ainda, a experiência do indivíduo que vê o corpo da mulher tatuado com cabeças de homens e imagina que a sua será a próxima, para ele, ela é como uma Diana caçadora, cujo troféu seria obter sua cabeça decepada. Existe também decepção como na cena em que a mulher - feliz com seu companheiro de dança que a escolhera, porque ela sabia dançar bem diversos passos – vê-se sozinha no meio do palco, porque o homem ficou possesso com sua dificuldade em aprender um novo passo e a abandonou (1h25min).

Outro aspecto é a aleatoriedade, a quase banalidade envolvida na escolha, como no exemplo do homem que compra um ramalhete de flores e entra no primeiro trem, pois não sabe decidir qual das duas mulheres deve visitar: a loira ou a morena - que moram em lugares diferentes – deixando, assim, que o acaso decida seu destino (1h21min).

O momento em que o “entrevistador” coloca o ponto e segue para o depoimento seguinte é um momento ponte, onde o plano tornou-se circular e a fala fecha um significado (ilustração 14). Esse ponto é a possibilidade de união com a outra fala, criando um *raccord*,

momento em que a história se fecha, chega a uma conclusão, que leva a espiral da história para um nível superior. O ponto está na origem dos inúmeros círculos ou planos que se desenvolvem a partir dele. A forma gráfica abaixo representa essa espiral em círculos, mostrando pontos de intersecção entre as diversas falas. (ilustração 14).

Ilustração 14 – Representação gráfica das falas e o momento em que elas terminam e se tocam. “O ponto reduz ao mínimo o tempo necessário para sua percepção [...] o que o torna, em certos casos, indispensável à composição.” (KANDINKY, 2001, p. 26)

Fonte: Tamara Ka

O corte entre as falas, como um corte seco, utiliza o mesmo *raccord* presente na lógica que predomina na cinematografia clássica³⁷ e liga-se à fala anterior por um detalhe do conteúdo, gerando uma continuidade subjetiva. O corpo surge em uma preleção, a mulher narra que calculou para que, na subida com seu par, faltasse luz no meio e: “*maravilha*” diz ela com um olhar “mal-intencionado”. Mantido o mesmo espaço, abordando-se o mesmo tema, presente fisicamente no mesmo cenário; na história seguinte, a escada aparece em um contato delicado, pois tanto “ele” quanto a menina desviaram para o mesmo lado e os dois se

³⁷ Segundo Noel Burch, que estudou a poética do corte no cinema, *raccord* é o elemento de continuidade que existe entre dois planos. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 13.

tocaram; para o menino, foi o que ele chamou de “sua primeira experiência erótica” (1h25min).

O roubo é outra imagem que surge em dois relatos: o dos sapatos e, a seguir, o assalto ao carro. Um *dançator* relata que foi a uma festa com sua namorada e ambos resolveram tirar os sapatos para dançar. Quando saíram, o anticlímax: a perda do humor em seguida do amor, pois os sapatos tinham sido roubados, e ela teve que voltar a pé para casa, usando meias de seda, o que a deixou tão irritada que não quis mais vê-lo. O corpo aparece, nesse segundo relato, não levando seus protagonistas ao universo do prazer, mas sim do desprazer.

No caso a seguir, o azar surge novamente: o *dançator* combinou levar duas mulheres para a praia - ao mesmo tempo -, ao chegar ao estacionamento, o carro tinha sido roubado. Fim da história: saída fracassada, pois o cotidiano invadiu a situação amorosa idílica, quebrando o percurso narrativo imaginado (1h28min).

Há lembranças românticas, onde cada beijo era colocado em uma estrela e, assim, ia-se para casa preenchendo o céu, dando significado a cada brilho (1h27). O contato físico, dimensão corporal, através das recordações das lambidas em um sorvete (1h29min). Como ela perdera sua moeda e ele, que estava com o cone, não conseguiu resgatá-la do bueiro, deu-lhe a honra de tomar o sorvete junto com ele (01h28min). O amor como encenado por esses *dançadores* se apresenta estilizado, não se mantendo como idílico por muito tempo e se desfazendo de maneiras distintas e bizarras. Irrompe o inesperado dentro da narrativa e isso leva à estrutura mostrada por Comolli (2008) na sua defesa do documentário: a possibilidade da irrupção do que não é esperado.

O sentimento de raiva, seguida de vinganças, surge quando a mulher, por não ter sido buscada, sujou a roupa do pretendente, enviou-lhe uma carta *fake* de uma menina inoportuna, furou-lhe os pneus do carro ou aparece, através do medo ingênuo (1h28min), como no final do trabalho de grupo sobre contos de fadas, em que a colega vem e lhe dá um beijo na boca. Ele achou que não caía bem e fugiu: no semestre seguinte, inscreveu-se em outra disciplina.

A racionalidade masculina surge no relato onde o confronto homem-mulher se encontra no pragmatismo masculino, que olha para a lua e pensa nela como uma massa distante da Terra, versus a visão da mulher, que a vê misticamente. Essa diferença irrita a companheira que termina a relação (1h31min).

Ilustração 15 – Cena central do espetáculo, em frames retirados de “Kontakthof ab 65”

Fonte: Documentação Kontakthof ab 65

Navas (2009, p. 3) afirma que a fala como ferramenta em um espetáculo em geral, (mas que parece ter sido escrito especificamente para esse trecho), “insinua-se em formas polissêmicas artísticas, ocupando o papel de uma espécie de catalisador, promovendo a ampliação de potências comunicativas, articulando memórias: de artistas e público”. Nesse caso, temos o desvio provocado por recursos poéticos de produção de ambiguidade, de destruição dos significados em função da irrupção de novos roteiros não previstos. Até então, as cadeiras que ficavam no fundo do palco se aproximam da frente. *Os dançadores* falam sentados, colocando-se na mesma posição física que o público. Frente às diferentes possibilidades de *incomunicação* entre homens e mulheres, o uso da palavra, nesse caso, é a conexão do indivíduo consigo próprio e com o espectador.

Se, normalmente, a dança é acompanhada por música e o drama pela palavra, pode-se observar que, nessa cena, a forma estetizada das palavras transcende o uso utilitário, trazendo seu potencial emocional entendido através da colocação postural de quem relata e da sua entonação. A palavra ocupa o palco inteiro: ela é própria de cada um e se esvai, deixa de ser ouvida quando o “apresentador” “se cansa” da narrativa. Nesse fragmento, Pina oferece um espaço para o indivíduo, mas não para o individualismo: o sujeito se apresenta, mas não perde a noção de que faz parte do grupo onde todos têm o que dizer. Ninguém realmente se ouve ou presta atenção na fala do outro, é um momento de introspecção. A fala está no lugar da impossibilidade do contato, como tentativa de sutura, como resgate de memória que faz com que a pessoa se estruture e se entenda. A palavra tenta dar conta do indivíduo, já que todos têm o que expor e isso os une ao corpo social, ela é utilizada como elemento estético que individualiza e coletiviza ao mesmo tempo.

O roteiro da busca do ser humano é obtido através da arte, do amor e é visto em *Kontakthof* a partir da constatação da dificuldade, da procura incessante de complementação, colocadas em questão pelo espetáculo, nas suas construções culturais, através do uso do excesso do grotesco.

Ao final da cena 31 (conforme numeração do anexo I), todos ficam na penumbra, calados, com um olhar sério, melancólico. Levantam-se, aos poucos, e tentam encontrar um par para dançar; depois de alguns segundos, os abandonam para procurar outra possibilidade. A ruptura dos roteiros estabelecidos pelas construções culturais aponta para o questionamento de relações estáticas, com roteiros pré-definidos. Pina mostra que não há caminhos simples nesta seara e que cada um precisa encontrar sua resposta ao andar. Nessa cena, percebe-se a

busca como fonte de angústia e também como resultado da insatisfação duradoura dentro das pessoas.

Na cena derradeira do espetáculo, há uma suavização na luz, ela passa a vir da lateral, entrando pela janela do lado esquerdo, destacando o papel dramático da iluminação no teatro. Nesse re-desenho do espaço, os *dançadores* aparecem como silhuetas. As pessoas estão alquebradas e isso propicia outro tipo de encontro com o sexo oposto, no qual eles se unem e dançam, não mais por causa do desejo, mas por causa do desamparo. Agora, os seres estão em contato com sua psique ou com o corpo emocional, conforme afirmam James Hillman (1989)³⁸ e Rafael López-Pedraza.(2002).

Há muito a dizer sobre a relação entre Dioniso e a depressão. Os estudiosos sentem maior atração pelos aspectos frenéticos e maníacos dos rituais dionisíacos, porém meu interesse está em prestar atenção nos movimentos lentos e nas vivências que, com respeito ao corpo, propiciam esses rituais. (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 61)

Para o autor, Dioniso tem uma natureza contraditória e irracional, e isso, psicologicamente, pode proporcionar o equilíbrio, apesar de ser um momento doloroso que, ao mesmo tempo, é relacionado ao contato com as emoções.

Esse momento no espetáculo é recortado pela presença de um fotógrafo. Para Pina, a fotografia entra como uma ironia, pois para a foto se sorri, o que não é demonstrado no corpo sofrido e com movimentos pesados. O instantâneo corta a duração, onde se construiu o caminho de sofrimento presente no movimento.

Kontakthof mostra que o desejo impulsiona, mas frustra, pois não há a possibilidade de se chegar ao outro. São cenas com um humor *nonsense*. Senso e *nonsense* tirando o chão da lógica, mas gerando uma compreensão e um espelhamento que está além do banal. O filme-registro mostra relações duras, com desconfianças, fofocas maledicentes e muitos movimentos desarmônicos. Homens e mulheres se apresentam uns aos outros, passando por muitos choques, momentos de aparente tranquilidade e de total desentendimento, momentos de disfarce e momentos de franquezas.

³⁸ São as questões sobre o ego: “somente quando isso se quebra, quando vem a depressão e você não consegue se levantar e seguir em frente; quando acontece a impotência e você não pode continuar assim; quando você se sente abatido, oprimido, por baixo [...]. Daí alguma coisa o mobiliza, você começa a sentir como uma alma [...]. Mas, quando você está sofrendo, quando há fracasso, desânimo, abatimento, ensimesmamento, solidão, umidade, de um jeito ou de outro – aí você começa a sentir: Quem sou eu? O que está acontecendo? Por que eu não posso? Por que não consigo o que eu quero?” (HILLMAN, 1989, p. 21-22)

A dança termina com a roda, um círculo também. (ilustração 10) na forma de uma mandala e os *dançadores* olham para fora do círculo seguros e confiantes: mostram satisfação consigo próprios ou a ironizam? Em planos próximos, e depois em plano geral, os *dançadores* mesmo sós – e não em pares - fazem parte de um todo, circular e harmônico e, como artistas, são vencedores por terem atravessado todas as dúvidas e se encontrarem de pé. O espectador, tanto da dança quanto do filme também sofreu com a trajetória: riu e aplaudiu, mostrando envolvimento emocional e participou da cena, ao dar uma moeda para que o cavalinho pudesse se mover.

Financeiramente, também se pode observar o incentivo do público, pois, esse espetáculo foi um sucesso com todos seus elencos, além de produto vendável: o DVD. O público, enfim, pode catarticamente escolher um caminho diferente, uma nova opção para se arriscar no amor, ou não, um círculo sem começo nem fim, em perpétuo movimento. Migrou sem sair do palco, mas para dentro de si mesmo.

4.2 Sobre o documentário “Damen und Herren ab 65”

“O entendimento da cena sempre esteve próximo da imagem: construir uma cena/dança é instaurar uma atmosfera, desenho em movimento, cada quadro com temperatura própria; movimentos compostos de fluxos e intensidades, com nuances de nitidez.”. (BARDAWIL, 2008, p.13)

O espetáculo abordado por esse filme estreou em 2000 e o documentário “Damen und Herren ab 65” foi realizado um ano depois, em 2001, antes de outras apresentações que se seguiram, para surpresa do elenco. O filme apresenta alguns dos ensaios em Wuppertal e a apresentação durante os Jogos de Berlim, tendo sido lançado em 2002. O tempo do documentário é de 01h06min, foi realizado em vídeo e distribuído em DVD, na proporção de 3:4 - padrão televisivo na época.

“Damen und Herren ab 65” é um *documentário* observativo, segundo a classificação de Bill Nichols (2008), lançando um olhar sobre os idosos e *ensaiadores*, além de apresentar os elementos que compuseram a montagem. Foi dirigido por Lilo Mangelsdorff e Rainer Hoffmann. Diferentemente da maioria dos filmes, onde imperam equipes masculinas, têm-se outras mulheres que participaram do trabalho: na câmera Sophie Maintigneur; no som,

Annegret Frickte e no roteiro, Eva Voogen e Lilo Mangelsdorff. A própria coreógrafa Pina Bausch é uma das poucas mulheres nessa área.

Este trabalho não abordará se há ou não um olhar próprio levantado pela questão de gênero, mas deixa aqui registrado o dado para estimular outras pesquisas nessa direção.

Na contramão do narcisismo do corpo, o trabalho atinge o homem e a mulher que envelhecem sem perder sua energia vital e alegria, apontando para que o foco esteja na atitude muito mais do que só na aparência. “Pina escolheu pessoas com personalidade.” (33h08min). Essa visão é confirmada pela própria Pina Bausch, em entrevista publicada em 27 de agosto de 2000, ao caderno Mais da Folha de São Paulo:

As coisas belas estão quase sempre bem escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar. O que exige uma grande confiança mútua. Pois afinal sempre há limites internos a superar. Por isso gosto de trabalhar com dançarinos que tem certa timidez, certo pudor, que não se entregam facilmente. (BAUSCH, 2000)

O padrão de personalidade dos potenciais *dançatores* selecionados por Pina é bem diferente do usual, ela tinha clareza do que considerava importante para desenvolver seu trabalho. Em outra entrevista, Pina declara se interessar por pessoas tristes, porém com humor. Pessoas com medo de alguma parte de si, que não se conhecem 100%, algo que Pina pensa poder ajudar a enfrentar, com seu processo. (GIBEC, 1998).

O corpo, aqui, é sentido como um lugar de lembranças e esquecimentos. “Poderíamos dizer que existe um Dioniso em nosso corpo, que está esperando a fim de ser contatado e nos dar acesso à riqueza de suas emoções e sentimento.” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 41). Com a medicalização, a vida normalmente fica nas mãos apenas da medicina e a velhice fica sem opções e a possibilidade da continuidade do crescimento fica aparentemente excluída.

[...] justamente na velhice, quando o corpo se converte numa vivência incomparável e adquire uma realidade quase esmagadora, a presença do corpo é percebida constantemente e, às vezes, como se fosse uma armadilha. É o momento em que o corpo exerce sua autoridade e impõe uma consciência diferente [...]. As limitações físicas da velhice proporcionam um campo propício para vivenciar o corpo psíquico emocional. A velhice é uma época em que Dioniso está presente com mais frequência do que acreditamos: presente no corpo e nas emoções que surgem diante da doença e da morte. A velhice reclama uma consciência trágica. (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 78)

A questão da 3ª idade, como é vista pela moderna literatura científica, propõe o engajamento com a vida, mas realmente, não são oferecidas muitas oportunidades criativas

para as pessoas que se encontram nessa faixa de idade. Manter-se através de atividades sociais, físicas e culturais é uma oportunidade que vai em direção do que, atualmente, é chamado de “envelhecimento bem- sucedido”. Segundo Neri (2001), a idade psicológica é, normalmente, avaliada com base em aptidões como a percepção, a aprendizagem, a memória mas, principalmente, na maneira como o sujeito se entende em relação a seus pares.

Com o tempo, a idade avança e o indivíduo torna-se mais vulnerável fisicamente e a sua autopercepção fica mais influenciada pelo ambiente social. Segundo Katzenstein e Almeida (2012), a questão é que, muitas vezes, o meio atribui ao idoso uma imagem negativa e ele passa a identificar-se com ela, pois se acredita que há uma queda de desempenho, mesmo que os reflexos, a motricidade ou a capacidade intelectual não estejam alterados. Além dos obstáculos de ordem emocional, social e cultural, existe o preconceito de que os idosos não têm condições de aprender por estarem com suas funções cognitivas afetadas. Isso os torna acomodados e a ausência de motivação e o temor do insucesso, além da utilização de estratégias de aprendizagens não adaptadas, fazem com que realmente o estereótipo se confirme.

Segundo Rowe e Kahn (1998), as capacidades tanto mentais quanto físicas podem ser estimuladas, mantidas e até mesmo recuperadas através da prática regular de atividades mentais e corporais desafiadoras, constituindo-se comportamento-chave para o envelhecimento bem-sucedido. (KATZENSTEIN; SWARTZ; ALMEIDA, 2012, p. 4).

O trabalho de Pina inverte essa realidade, colocando-se em consonância com as modernas formas de entender a saúde.

O filme inicia com uma visão da coxia, com o espetáculo sendo apresentado numa metalinguagem, apontando que o documentário será um olhar transversal ao trabalho. Ele se desenvolve entremeando cenas da apresentação, entrevistas com os *dançadores* e cenas de ensaio. Diferindo do registro, o trabalho usa uma câmera que se aproveita do espaço de forma tridimensional, deslocando-se por diversos espaços e captando-os com ângulos inusitados, produzindo essa sensação de espacialização. Já a cena final remete novamente à apresentação no palco, com aplausos do público, numa construção de roteiro que mantém a relação do início do filme: início do espetáculo, fim do filme, fim do espetáculo. Não há quebras de tempo e a narrativa não embaralha futuro ou passado.

Ilustração 16 – (20min) Depoimento onde a dançarina de rosa afirma que o trabalho ajudou-a a superar rapidamente o câncer de mama e a se recuperar das operações

Fonte: Documentário Kontakthof ab 65

O documentário capta diversos momentos dos *dançatores*: ocasiões em que eles estão se dirigindo ao público do filme e outros em que estão conversando entre si. Busca ainda apresentar suas mudanças internas, que se refletem nas mudanças corporais e de atitude (ilustrações 16 e 17), explorando a unicidade dessa montagem de Pina Bausch por ter trabalhado com adultos acima de 65 anos.

Há momentos no documentário em que a câmera é “invisível” para a cena e, em outros, é ativa. O documentário usa, com frequência, enquadramentos em que se vê outra figura humana ao fundo, ampliando o espaço (ilustração 18). São *takes* realizados durante os ensaios, em que a câmera está como que “transparente”, ou seja, não explicitada como mediadora da ação. Isso mostra que a equipe do documentário teve toda liberdade de participar de todos os momentos, não interferindo nem direcionando a ação. As entrevistas, por outro lado, têm seu enquadramento em close, colocando seus protagonistas visualmente mais próximos que em “Tanzträume” (Sonhos em Movimento) (ilustração 17). Nesse caso, a câmera é uma presença aparente.

Ilustração 17 – (1h31min/32min/43min) O close como recurso de linguagem. Essa diferença de cenário dá ao documentário uma amplitude de olhar os dançatores, dando voz a eles de inúmeras formas. Tem-se aqui o indivíduo refletindo especificamente para o documentário

Fonte: Documentário Kontakthof ab 65

Ilustração 18 – (45min/23min) O dançarino no ensaio e seu entorno, seu contexto em “Damen und Herren ab 65”. Vê-se aqui o indivíduo dentro do grupo, no trabalho

Fonte: Documentário Kontakthof ab 65

Os entrevistados comparam seu corpo com o de 20 anos atrás, quando se era mais ágil. Falam com alegria sobre a superação dos limites que lograram consigo próprios, com esse trabalho, (32min35seg/ 32min50seg e em 35min25seg/35min50seg). Há um momento em que um *dançador* relata que seu andar estava mais ereto (01h00) ou ainda em que uma *dançartriz* fala da sua maior autoconfiança, percebida inclusive por todos seus amigos (01h06).

A temática sobre a capacidade dos dançarinos receberem críticas e aceitarem as correções aparece e vemos sua dificuldade em ouvir “a verdade”, a temática reaparece onde se fala da necessidade de se ter a mente flexível (28min56seg e 30min58seg). Mudanças físicas, mentais e pessoais que demonstram que a possibilidade do desenvolvimento nunca termina. O que está em questão aqui é a vida e não mais o espetáculo. Há a ruptura de roteiros, como é dito explicitamente: “Era terra desconhecida e tinha me imaginado algo bem diferente” (5min54seg); ou no momento em que se fala da dificuldade de conviver com críticas a essa altura da vida (28min40seg) ou ainda, quando ocorrem problemas pessoais, familiares ou doenças, como no caso da *dançartriz*, que teve um câncer de seio e por ter logo uma apresentação teve muita força em superar os problemas de sua recuperação para não desfaltar o elenco (24min09seg).

4.2.1 Futuro impelido pelo espírito de grupo

Conforme Katzenstein e Almeida (2012), o preço emocional do envelhecimento é sentido por muitos idosos, como estagnação, retraimento e alheamento social. “Kontakthof ab 65” foi contra essa tendência, fortificando os vínculos, já que uma das características da dança em uma companhia é o trabalho de grupo (ilustração 19). Os dançadores são bem expressivos e conseguem formas diferentes de estar no palco. Neste documentário, consegue-se ter uma noção da individualidade de cada um, expressa tanto na sua relação com os outros como nos seus depoimentos.

As mudanças adquiridas foram explicitadas nas declarações, onde o *dançator* afirma que não conseguiria chegar a esse resultado sem o apoio do grupo. E que esse, com seus conflitos o fez crescer e desenvolver, nem que seja pela paciência (18min). O poder da união - expressa em Laban (1878) e Jung (2006) - mostra que não só há incentivo, quando se está em grupo, mas que o resultado ultrapassa o que podia se esperar de cada um. Para Laban (1978) - uma referência de Pina, conforme já visto, - a dança em grupo tem uma força expressiva inconsciente, diversa da dança solo, pois pode oferecer, através de uma experiência estética, uma harmonização ampliada de conflitos. O autor também afirma que:

As comunidades parecem entender que é indispensável à manutenção da estabilidade do seu espírito comunitário uma determinada uniformidade no comportamento em movimento. Tendem igualmente a enfatizar um ideal comum de beleza, muito frequentemente associado a um valor utilitário. (LABAN, 1978, p. 136)

Pina acredita que a vivência em grupo possa trazer a esperança em grupo (GIBEC, 1998). Já para Gustav Jung (2006, p.130) estar em grupo gera uma transformação a partir de uma “alma conjunta que fica abaixo do nível de consciência de cada um”, gerando um efeito vivificante. Se, por um lado, há o perigo de cair em uma instintividade inconsciente tal qual no fascismo, por outro, a relação com um centro possibilita que se tenha uma consciência individual dentro do grupo. “A comunidade pode conferir ao indivíduo coragem, decisão e dignidade que ele perderia facilmente no isolamento” (JUNG, 2006, p. 132). Mas, conforme ele também alerta, se não houver um esforço próprio, a experiência positiva é perdida com o passar do tempo. Percebe-se que a vivência em grupo mostrada pelo documentário proporcionou a inclusão do idoso na coletividade, ampliando seu repertório físico e social.

Ilustração 19 – (17min) O ângulo contra-plongée por excelência ideal para a dança, dando uma dimensão da ocupação do espaço.

Fonte: Documentário Kontakthof ab 65

4.2.2 O corpo, a matemática e o tempo

- *Os números são como a vida humana. Primeiro temos os números naturais que são inteiros e positivos como o pensamento de uma criança. Mas com o passar do tempo, a criança vai ficando mais complexa. Você sabe o nome para isto?*

-?

- *Números negativos. É uma forma matemática de se sentir uma perda. Aí a criança descobre o equilíbrio do espaço, entre as perdas. Isto é o que produz as frações. Mas isto é uma espécie de loucura, pois não acaba aí. Nunca termina. “Há números que não conseguimos nunca compreender.”*

(Mistério Na Neve, dirigido por Bille August - 1997)

Ser idoso é, por definição, colocar a pessoa numa linha do tempo. Frente ao estereótipo do velho, sempre tolhido de movimentos, vê-se em *Kontakthof* corpos vivazes, inteiros, completos, joviais, com mobilidade dos pés à cabeça tanto no palco quanto no contato com os outros *dançadores* ou com os *ensaiadores*.

Diversos conceitos de tempo são abordados nesse documentário. Tempo com a inexorabilidade de Cronos - deus titânico do tempo - que é ridicularizado quando: um *dançador* dança e imita uma dor nas costas que, por sua idade, o fazia gritar de dor (1min47seg) ou ao dizerem “não faça isso, pois assim todos saberão que somos velhos!” (2min11seg), ou levado a sério, quando o *dançador* fala que, antigamente, aprendia os passos de rock com muito mais facilidade (8 min26 seg).

Tempo Kairós, como qualidade (2min49 seg), quando a *dançatriz* vê o artigo de chamada para o teste que cita que as pessoas deveriam dançar “com prazer e alegria”, ter talento rítmico e não ter experiência cênica anterior; ou quando o *dançador* afirma que é necessário ter paciência com os colegas e com os ensaiadores (17min). Tempo como possibilidade de entrosamento social do encontro, numa construção de experiências conjuntas de conhecimento (14min46seg), quando os *dançadores* falam que, com o tempo, começaram a se cumprimentar com beijos. Demanda tempo para que as ocorrências e as transformações ocorram: tempo como Kairós, que também pode ser o tempo como momento da oportunidade do acaso (4min6 seg) no trecho em que a *dançatriz* falou de sua vontade de participar do espetáculo e fazer a audição, a despeito de ser mais jovem do que a idade buscada e ter

ouvido, por acaso, uma entrevista no rádio de seu carro, mas que, mesmo assim, insistiu e acabou se tornando uma das “mulheres de rosa”.

O tempo matematicamente é organizado por Algarismos. Números inteiros naturais são seriados, sempre tendo uma posição e uma razão. Para o I Ching oráculo-livro, base dos ensinamentos taoístas, o número é a síntese do universo, sem fronteiras ou barreira cultural ou religiosa, sendo que através do número, o I Ching encontra o “comum” entre os “diferentes”: a isso se chamando de Essência (CHENG, 1993, p.16). Nesse contexto, o número pode ser entendido tanto quantitativamente como qualitativamente, como nos mostra Marie Luise Von Franz (1992, p. 14):

O pressuposto primordial chinês, desde sempre, era que exterior e interiormente, tudo é um fluxo de energia que obedece a certos ritmos básicos e periódicos. Em todas as áreas de eventos, acabaríamos sempre por chegar, ao final, a essa imagem especular, o ritmo básico - uma matriz - do cosmo.

A matemática encontra-se invisível no corpo humano de diversas formas: 120 dias é o tempo de vida de um glóbulo vermelho. Como o glóbulo sabe que não é nem 119 nem 121?

O tempo, definido pelo relógio, torna-o externo, trazendo o conceito de verdade absoluta e uniforme. O tempo cronológico, “matemático”, é só um nível da verdade, e ele não é um conceito inteiramente objetivo, mas depende da subjetividade, conforme a teoria da relatividade de Einstein. De acordo com ela, o tempo também passa a ser, não mais um quando, mas um onde. Com isso, move-se num plano chamado de tempo-espço, onde o contexto é sempre presente.

Essa disciplina não apenas organiza o corpo com sua consciência, como possibilita a conexão entre todos os elementos na coreografia: 1, 2 3, 4. Na dança, aprende-se a contar os passos, *matematizando* o movimento, como pode ser visto em 37h59min ou em 13h26min, onde a ensaiadora³⁹ fala da importância do contar, para que todos os 26 dançarinos se organizem entre si. O andamento produz a simultaneidade, ou seja, a sincronia do grupo, que

³⁹ O ensaiador é uma figura que atua no teatro ou na dança como assistente do diretor, estando no dia a dia com os atores ou dançarinos. Ele busca conhecer e desenvolver a expressividade, a interpretação, as possibilidades físicas, a voz, a capacidade de se adaptarem em determinado papel. Cassia Navas em Permanente e efêmero. Questões e um exemplo de recepção em dança. in *Fruição em Dança* de Alba Pedreira Vieira (org.). Visconde do Rio Branco, Minas Gerais. Editora Suprema, no prelo) chama essa figura de remontador ou *rapsodo da dança*, aquele que é especializado em recriar a narrativa e o mundo imagético à semelhança dos contadores de histórias.

se organiza no tempo. Em 36h57min é abordada a questão da disciplina. Por mais paradoxal que isso possa parecer, no caso da dança, a disciplina proporciona a liberdade ao corpo.

Ilustração 20 – (7min) Aprendendo a andar, aprendendo a correr. Com Josephine Ann Endicot que mais tarde também ensaiou os adolescentes em “Tanzträume” (Sonhos em Movimento)

Fonte: Documentário Kontakthof ab 65

Em cada mínimo detalhe, a atenção deveria se alterar e tem-se um corpo consciente (ilustração 20). O resultado não é atingido de forma gratuita ou espontânea, conforme vemos no documentário: no palco a expressão e os movimentos dos *dançadores* parecem naturais, mas são totalmente construídos. No documentário, é possível ver o corpo e como ele se transforma. Uma dançarina (13min31seg) se desculpa, afirmando: “Não somos perfeitos, não somos bailarinos!”, sem perceber que é, exatamente, isso que constitui a força do trabalho e determina a maneira como o público se identifica com ele.

Nesse documentário, é observado o papel da coadjuvante (16min48seg), onde uma personagem fala do prazer de participar dos ensaios e da apresentação, independente de estar na frente ou não, diferente da abordagem de “Tanzträume” (Sonhos em Movimento), pois no segundo, o olhar acabou sendo dirigido mais para os protagonistas.

A cena que dura dois minutos (de 01h02min a 01h04min) apresenta um momento criado pelo documentário, mostrando a apresentação no palco para o público do vídeo e, invisível para a plateia, através de uma câmera colocada nos bastidores, o empenho dos *dançadores* em voltarem rapidamente para sua posição. O documentário, por poder mover a câmera para diversas posições, dá uma perspectiva do corpo e da fala num fluxo lógico. Segundo Deleuze (1992, p. 33), o cinema pode ser chamado de imagem movimento justamente por causa da mobilidade da câmera e da montagem.

Num despir da máscara, o documentário mostra a potência da personagem. Na cena 40 (anexo I), é possível estabelecer uma comparação entre a *persona*⁴⁰ da personagem frente ao palco. Planejado, consegue capturar e costurar um momento especial através da construção espacial que se dá por um movimento circular, uma roda imperfeita, apresentando o indivíduo e a importância da força do grupo.

Aqui, a passagem do campo ao extra-campo foi suavizada pela janela ao fundo do cenário (ilustração 21). A janela é um objeto que chamou a atenção tanto no cinema quanto nas artes plásticas, na literatura ou mesmo no teatro. Para Jacques Aumont (2008, p. 114-115), o cinema tem o quadro por princípio formal e uma das possibilidades de análise desse elemento é sua função de janela, que deixa uma abertura sobre a vista e o imaginário⁴¹. Para Lehmann (2007), olhar o palco é ver o mundo em perspectiva, como uma ‘janela aberta para o mundo’ que leva o espectador a outra realidade. Esse conceito foi criado pelo arquiteto, filósofo e historiador da arte Leon Battista Alberti no seu tratado “De Picture”, de 1435, ao se mostrar os bastidores para ampliar a moldura da encenação.

Ilustração 21 – (1h02 min.) Imagem do palco, com janela ao fundo, onde se vê os dançadores, que saíram pelo lado esquerdo atravessando-a para ressurgirem do lado direito do palco

Fonte: Documentário Kontakthof ab 65

⁴⁰ *Persona* é um termo grego que significa máscara. É usado em teatro e na psicologia junguiana para designar a forma como o indivíduo se apresenta para o mundo social. (JUNG, 1985)

⁴¹ A metáfora do cinema como janela foi usada por Griffith, que acreditava que o cinema seria uma janela para o mundo e por Eisenstein, “que afirmava que o cinema era uma possibilidade de abrir uma janela dentro do palco, de agilizar a cena e expandi-lo até limites nunca antes explorados.”. (TAVARES, 2011, p. 8)

No caso do Documentário “ab 65”, a *mise-em-scène* se apresenta no palco e na realidade das coxias, num ângulo que só pode ser dado pelo cinema. O envolvimento e comprometimento dos *dançatores* podem ser comprovados pela corrida por trás do palco - mostrada em dois takes (01h02min a 01h04min – ilustrações 21, 22 e 23) - onde, após 2 horas de espetáculo, todos se esforçam para não atrapalhar o grupo, nem se atrasar.

A câmera dos bastidores se colocou no canto e pode-se vê-los frontalmente enquanto correm. É uma cena de dois minutos com quatro planos. O primeiro plano é um plano conjunto onde os vemos no palco, dançando, e pela janela (ilustração 22). Não existe a preocupação de fragmentar a dança, valorizando algum detalhe do espaço ou qualquer *performance* em particular. No segundo plano, sem cortes também, vemos todos os participantes correndo no fundo, atrás do palco, já que a primeira a passar é uma *dançatriz* de vermelho, seguida por uma de azul, ambas passam no final do *take* novamente (ilustração 23). Se durante a apresentação não sabemos exatamente quem é quem, sendo que os *dançatores* representam as ideias do trabalho, nessa cena vemos todos individualmente, percebendo-os na sua particularidade, como correm: olhando pra frente, olhando para o chão, levantando o vestido para correr mais rápido, fazendo careta quando veem a câmera ou mesmo não correndo.

No “documentário ab 65”, o círculo se movimenta no sentido horário: mandala cheia de pressões que a fazem imperfeita, essa forma sem começo nem fim, num momento de reintegração através do dispositivo fílmico. Na ilustração 23, tem-se a saída do círculo, impulsionada pela dançatriz que quer re-organizar o espaço estabelecendo uma nova ordem (ou desordem?), o que contribui para que o movimento não fique eterno e repetitivo: tira-os do moto-contínuo, da autossuficiência, gerando novas possibilidades.

Nesse caso, diferente do filme-registro, o documentário inclui a pergunta: quem são essas personagens e o que elas querem com o dançar. Percebe-se que “a dança é a busca incessante da alma ilimitada para se encontrar nos limites do corpo, para colocar-se em harmonia”, conforme afirmava Pina Bausch (2000a). Segundo depoimento dado por um *dançator* (1h08 minutos): “aprendemos a dançar para que os anjos saibam fazer algo conosco quando chegarmos ao céu.”.

Ilustração 22 – (1h02min a 1h04min.) Palco e bastidor

Fonte: Documentário Kontaktthof ab 65

Ilustração 23 – (1h03min) Seguindo em frente: separando os homens, tirando-os do círculo

Fonte: Documentário Kontaktthof ab 65

4.3 Sobre o documentário “Tanzträume” (Sonhos em Movimento)

O que torna um movimento especial a ponto de virar dança é minha insistência em não perdê-lo. Exercícios de contrários: disciplina e flexibilidade, firmeza e tolerância, humildade e impetuosidade, paciência e urgência, intuição e conhecimento, generosidade e egoísmo, cumplicidade e solidão [...]. Disponibilidade também é exercício diário. (BADAWIL, 2008, p. 15)

“Tanzträume” (Sonhos em Movimento em português) é um filme realizado e produzido na Alemanha, dirigido por Anne Linsel, (que já havia realizado “Pina Bausch Tribute”, em 2006, para a televisão) e por Rainer Hoffman. Foi apresentado comercialmente em cinemas e distribuído em DVD.

Depois dos créditos iniciais, começa com a primeira cena do espetáculo. A seguir veem-se as ensaiadoras⁴² sentadas na plateia e percebe-se que se está em um ensaio geral. As assistentes de Pina vão apresentando suas orientações e o documentário mostra o esforço para se montar a cena. O filme usa de closes, *plongées* e planos gerais, detalhando bem, tanto o movimento do corpo quanto a reação dos adolescentes e das ensaiadoras.

No documentário, Pina Bausch aparece em momentos-chave, para tomar as grandes decisões, como quem será escolhido para os papéis principais (35min), mostra-se também o que ela pensa no contexto dos ensaios, havendo uma entrevista completa com ela nos extras do DVD. No final, há trechos da apresentação ao público, o aplauso e os agradecimentos de Pina através de uma flor que ela oferece a cada um dos adolescentes.

4.3.1 Wuppertal: o cenário e a estrutura

Ilustração 24 – Localização da cidade de Wuppertal (A) no mapa da Alemanha

Fonte: Google Maps e arte da autora

⁴² “Probenleitung” em alemão ou “Rehearsal director” em inglês. Termo usado para as assistentes de direção que dirigem os ensaios, indicando o que deve ser feito.

A cidade de Wuppertal (em alemão *tal* significa vale, ou seja, Vale do Rio Wupper), fica em uma zona populosa, no noroeste da Alemanha (ilustração 24), quase fronteira com a Holanda e Bélgica. Situa-se no Vale do Ruhr, em uma região industrial onde se produzem veículos, artigos farmacêuticos e químicos. A grande marca visual da cidade é seu monotrilho suspenso, construído em 1901, e utilizado como forma de transporte (ilustração 25). Foi ali que Pina Bausch desenvolveu a maior parte do seu trabalho, já que foi a diretora da companhia de dança estatal de 1973 até sua morte, em 2009.

No documentário, vê-se uma arquitetura antiga, conservadora, com edifícios bem preservados. Pina descreve Wuppertal como uma cidade de trabalhadores cansados e melancólicos, sem ter o que ela chamou de “clima de domingo”. (LINSEL, 2006). Segundo Pina, apesar de ser uma cidade tradicionalista - ao afirmar que a cidade demorou a acolhê-la, já que teve que fazer uma mudança de padrão, pois estava acostumada ao Ballet Clássico - foi ali também que, em 1963, Nam June Paik mostrou seu trabalho na *Exposition of Music – Electronic Television* considerada uma das primeiras manifestações da videoarte. Percebe-se então, que essa pequena cidade, afinal de contas, foi o berço de diversos eventos visionários e contemporâneos em termos artísticos.

No filme “Tanzträume” (Sonhos em Movimento) a cidade aparece em momentos de deslocamento dos adolescentes em direção ao ensaio, andando nas ruas ou jogando basquete, bem como nas imagens do teatro onde estrearam (ilustração 26), contextualizando o trabalho no tempo-espaço dos adolescentes. Dos cinco filmes, esse é o único a fazê-lo. Já em “Pina”, de Wim Wenders, Wuppertal também aparece, mas lá como cenário de coreografias dos dançadores.

Ilustração 25 – (1h10min e 15 min.) Vista de Wuppertal e o monotrilho. Cenas do documentário

Fonte: Sonhos em Movimento

Ilustração 26 – (1h10 min./01h18min). Teatro onde a companhia se apresenta. Cenas de transição que aparecem no final do documentário, quando dos ensaios, passa-se para a apresentação

Fonte: Sonhos em Movimento

A Companhia é equipada tecnicamente, (ilustração 27), com acompanhamento da coreografia com um monitor, onde se vê o trabalho anterior ou quando se vê um monitor apresentando o que ocorre no palco para quem está no *backstage*, conforme se vê na ilustração 28. No documentário, fica claro o uso do filme-registro “Kontakthof ab 65” como notação, registro eletrônico da estrutura coreográfica na remontagem com os jovens (ilustração 27), dando a dimensão da sua importância como manutenção da memória viva através do audiovisual.

Ilustração 27 – (23h01min). Imagem do filme-registro “Kontakthof-Damen und Herren ab 65” em um monitor, usado como referência no ensaio dos adolescentes. Ao lado, o computador, usado nos ensaios como player da música

Fonte: Sonhos em Movimento

Ilustração 28 – (01h20min). Detalhe do backstage, permitindo que aquilo que aparece no palco seja visto por quem está nas coxias

Fonte: Sonhos em Movimento

4.3.2 Diversidade cultural: dimensão dionisiaca e corporal na construção do *dançator*

A dança-teatro de Pina Bausch apresentada no filme *Kontakthof* busca uma atuação que leve em conta as particularidades de cada adolescente, sem deixar de lado o processo de sua transformação através dos ensaios. Os jovens não conheciam Pina Bausch antes de serem escolhidos e vieram para a audição através de anúncios. Isso fica claro em depoimentos como: “Não sabia quem era a Pina. Aí a conheci, apertei sua mão e a achei gentil.”. Pronto. Para ele, assunto resolvido e o medo controlado (07min35seg). Sob o ponto de vista dos garotos, o trabalho foi extremamente não usual inclusive “um pouco doido” (06min20seg), levando-os a experiências de corpo e arte que eles não esperavam nem conheciam.

Esse filme segue uma estrutura tradicional de um *filme de bastidores*⁴³. Os testemunhos que apareceram na edição final foram os dos protagonistas, num trabalho que valoriza o resultado final. Eles contam sobre sua relação com o espetáculo, sua afinidade com a dança e sua experiência com o amor se abrindo nas suas expectativas, sentimentos e como foram se transformando no decorrer do trabalho. As ensaiadoras comentam tanto as dificuldades dos ensaios quanto a sua relação com a peça. Elas buscam o trabalho personalizando cada um, buscando sua singularidade através das dificuldades que tinham em cada movimento. Por outro lado, no documentário se nota que as questões básicas dos jovens (temas como a família e a não familiaridade com a experiência amorosa) são comuns a todos os retratados, não apresentando diferenças entre eles a partir de suas origens étnicas.

Lutando contra a estigmatização, Pina busca a verdade através da convivência entre inúmeras culturas, trabalhando com a diversidade alemã contemporânea (ilustração 32). Os depoimentos mostram como a convivência pode romper as barreiras dos preconceitos raciais e humanos. O documentário destaca um jovem muçulmano, além das duas protagonistas principais da coreografia. Sem dúvida, a integração com o Islã é o maior desafio contemporâneo e, nesse documentário, isso é explorado, analisando-se a maneira como em *Kontakthof* tal aspecto foi vivenciado. No depoimento, o rapaz apresentou seu conflito cultural: apesar de ter nascido na Bavária, sua família veio da Bósnia e, se fala romeno em casa, mantendo laços culturais com o país de origem. Vê-se nele um desejo de afirmação de identidade - comum a todo adolescente - ao dizer gostar de hip hop, por achá-lo “uma forma de dança masculina” (37min28seg). A relação dele com a cultura ocidental (ilustrações 29, 30 e 31) é incômoda, pois afirma “que aceitará se sua esposa trabalhar e não usar véu”

⁴³ Expressão usada por Ronald Bergan, 2007

(37min00seg), num movimento de transformação de valores, mas que ainda, se reconhece nos valores tradicionais. Esse jovem mostra-se intrigado pela forma de dança de Pina, que não entende, mas, mesmo assim, participa dos ensaios e apresentações com empenho.

Ilustração 29 – (37min) Ele aponta como o trabalho de Pina realmente fez com que ele trabalhasse sua relação com os outros e, principalmente, com as outras

Fonte: Sonhos em Movimento

Ilustração 30 – (37min) Ele foi confrontado a “atuar” tanto femininamente como masculinamente

Fonte: Sonhos em Movimento

Ilustração 31 – (1h11min) O adolescente demonstra na camiseta (com grifo por parte da tese) seu apreço pelo hip hop que permaneceu, já no final do processo de conhecer a dança contemporânea

Fonte: Sonhos em Movimento (com arte da autora)

Ilustração 32 – (1h26min) Um negro, um ruivo com aspecto antiquado e um adolescente buscando um corte de cabelo mais arrojado, unidos em harmonia. Imagens construídas por Pina em uma Alemanha afirmativa, de formação de uma nova realidade sem preconceitos forjada tanto pela escolha dos dançadores como pela vivência oferecida a eles

Fonte: Sonhos em Movimento

Pina tem a capacidade dionisíaca de incorporar influências culturais diferentes nos seus diversos trabalhos (ilustração 32). A mitologia vê Dioniso como um deus estrangeiro e viajante, seguido por mênades e sátiros (LOPEZ-PEDRAZA, 2002), esse mito permite que se façam analogias com o trabalho da “Tanztheater”: um grupo heterogêneo que segue uma figura mestra central. *Kontakthof*, em suas inúmeras versões, mostra-se inesgotável, humano, pessoal e conseguiu se re-significar a cada elenco.

Ilustração 33 – (3min/4min) Outro momento em que é explicada a tensão necessária para o trabalho

Fonte: Sonhos em Movimento

4.3.3 Mesmas questões, idades distintas

A insegurança é expressa tanto pelos jovens quanto pelos idosos, quando se comparam aos dançarinos profissionais. Nesses documentários, os *dançatores* não se veem perfeitos, porém se veem no que enxergam como falha, Pina encontra sua força, pois ela seleciona pessoas que tenham estrutura emocional para encarar limites e tentar sobrepujá-los. Sem a rigidez, o que as fecharia para a experiência do não-controle, capazes de enfrentar o que escapa aos roteiros pré-estabelecidos, esses seres dionisiacos conseguem uma relação profunda com eles próprios, buscada através do embate com seus sentimentos e na sua relação com os outros, procurando distância através da consciência da emoção (ilustração 33).

Uma viagem de descoberta - nova para cada peça - inicia-se, acreditando que todos guardam uma infinidade de comportamentos, esperanças, medos e desejos, e não apenas soluções. Um dançarino, nessa técnica, sabe mais do que um coreógrafo. O método utiliza o conhecimento armazenado em cada corpo e leva-o para o aberto [...]. Ele testemunha um profundo respeito por cada indivíduo que tem o direito de estar lá em sua singularidade e distinção. (SERVOS, 1996, p. 286-287)

A dança de Pina não se baseia em uma alienação, não há a coerção imposta pela ginástica vinda da cópia, como na musculação. Para melhor definir seu trabalho, pode-se recorrer a inúmeros teóricos tais como Badiou (2002, p.79) que afirma que a anti-dança seria o “desfile militar, que é o corpo alinhado, martelante, submisso e sonoro”. O mesmo que afirma Deleuze (1992) sobre a dança clássica, “movimento cada vez mais militar e policial, que conduz personagens-manequins a papéis sociais enrijecidos.”.

O desenvolvimento em direção à liberdade foi colocado por Nietzsche na definição do que a dança deve ser: “Uma mobilidade não imposta, que desdobra a si mesma como se fosse a expansão de seu centro”⁴⁴ (apud BADIOU, 2002, p. 80). Essa mesma ideia de vivacidade aparece em Laban que percebe a influência do teatro nessa renovação da dança, ao dizer que a “tensão interior característica da arte teatral foi tida como útil no sentido de conferir vitalidade ao movimento morto do balé tradicional.” (LABAN, 1978, p. 150).

Antonin Artaud, (2006) desenvolve o conceito de que se deve buscar no palco a libertação do pensamento discursivo e lógico remetendo-se à experiência de encanto ritual do

⁴⁴ NIETZSCHE.F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Cia das Letras, 2011

deus grego Dioniso no teatro (apud PAVIS, 1999, p. 23)⁴⁵. Sendo deus do arrebatamento, do êxtase, é um perigo não re-conhecê-lo, pois quando não tratado de forma reverenciada, libera uma energia desproporcional e desenfreada que se manifesta em diversos locais, tais como na política (na manipulação e nas estratégias ardilosas), na religião (com atitudes missionárias), nas festas, no sexo, na delinquência (na destrutividade). Esse deus - concebido como uma consciência dividida e trágica - traz no enfrentamento do conflito o equilíbrio à personalidade.

Segundo López-Pedraza (2002), para propiciar o movimento psíquico, dando respostas adequadas a cada etapa da vida, se rebelando contra a paralisia, é necessário o cultivo da experiência dionisíaca que costuma propiciar uma nova consciência. (PEDRAZA, 2002, p. 26). Para Hillman (1997, p. 186), ele contém a imagem arquetípica da vida que sempre se renova. Por outro lado, os sentimentos e sensações negativas devem despertar a consciência do corpo para a renovação. A tragédia aqui é vista como rito de iniciação e transformação. A forma de Pina trabalhar lembra o ritual dionisíaco de iniciação, pois experimentar a loucura e livrar-se dela faz parte da dupla face de Dioniso.

Em “O Nascimento da tragédia”, Nietzsche (2007) descreve Dioniso como um deus além da moral, habitando o contraditório, o enaltecimento da vida, que levava em seus cultos a experimentação dramática da existência. Dominado pelo descomedimento, mais do que uma aparição como imagem (onde para o filósofo domina Apolo), o dionisíaco aparece no corpo, estourando os limites do que é “pura representação” pelo que é “real”. O contato com Dioniso aparta o indivíduo do grupo, levando-o ao êxtase como transbordamento e ao limite, mas como forma de equilíbrio; é através do ritual, também regido por esse deus, que ele se reconecta ao social. Nesse caso, o ritual é encontrado tanto no espetáculo para os *dançadores*, como na apresentação com a presença do público. Esse sentimento autêntico é mostrado em alguns momentos do filme, onde se percebe a profundidade com que os sentimentos eram vividos por todos (ilustrações 34 e 35).

⁴⁵ Um aspecto que não deve ser negligenciado no mito de Dioniso é seu potencial negativo. Há diversos despedaçamentos titânicos envolvendo sua história, sendo ele um deus que se encontra na inconsciência, vivido, às vezes de forma sombria. Segundo Hillman (1997), Jung indica que Dioniso conhecido como "o dividido", abre espaço para as vivências doentias das moléstias psicossomáticas, do medo do envelhecer e de todas as condições desintegradoras incoerentes que possuem um foco corporal.

Ilustração 34 – (59min) Momento especial de soltura da adolescente durante o ensaio

Fonte: Sonhos em Movimento

Ilustração 35 – (1h10 min) Momento na última semana. Lembrando-se de todos os detalhes que ainda faltam

Fonte: Sonhos em Movimento

Ilustração 36 – (01h17min). Depoimento de Pina Bausch. Detalhe do momento em que sua cabeça toca o limite do quadro

Fonte: Sonhos em Movimento

Para Pina Bausch, no final do processo, não é a exímia virtuose que ela busca: (ilustração 36) Em seu depoimento sobre o trabalho, ela mostra sua satisfação com todo o caminho enfrentado pelos adolescentes. Logo após ter sido mostrada uma cena em que recrimina com olhar sério e compenetrado os jovens, há um depoimento onde, num sorriso brejeiro mostra como essa máscara não se sustenta por muito tempo. Ao citar seu contentamento, ela se coloca em outra postura, sendo que o topo de sua cabeça toca a parte superior do quadro. É quando ela diz que, na verdade, para ela, o que importa não é a apresentação em si, mas sim o processo de ligação entre todos eles:

- O que pode dar errado? Nada pode dar errado. E se eles fizerem algum erro, que problema tem? Eu acho muito incrível toda essa tentativa deles. E também me toca que eles tenham ficado tão envolvidos. Eles fizeram tudo com muito prazer e se tornaram um grupo unido (mostrando o unido com as mãos). Isso me alegra. (1h17min)

A dança de Pina é um processo da manutenção da alegria e da saúde, pois sabe incorporar o sentimento, a emoção, a consciência com seu papel de inventividade sem cair na soberba ou *hybris* titânica. “A dança dionisíaca tem uma qualidade atemporal, por isso pode ser dançada em todas as idades, por uma criança ou por um adulto.” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 77).

A dança faz a conexão entre psique, corpo, emoção e cultura. No cabo do documentário, ocorre uma troca carinhosa entre todos da direção com os jovens e esse sentimento se torna explícito e aparente no final do documentário (ilustrações 37 e 38).

Ilustração 37 – (1h20min) O público de Wuppertal aplaude de pé. (01h26min) Momento de carinho entre Jô e Josephine: professora que representou o papel na primeira montagem com a jovem que o representou dessa vez. Houve muita empatia entre as duas, apresentada pelo documentário.

“Tanzträume” (Sonhos em Movimento)

Fonte: Sonhos em Movimento

Ilustração 38 – (01h27min) Pina sobe ao palco, agradece um por um, dando-lhes uma rosa

Fonte: Sonhos em Movimento

Vê-se o momento das palmas e ovações, não há outras cenas da apresentação em si (ilustrações 37 e 38). Percebe-se o carinho que envolveu a relação entre todos através do trabalho de uma mestra que levou o ritual em toda sua grandeza para os jovens. Com seu gesto de ofertar uma rosa, um a um, com sua presença no final, ela agradece a todos, individualmente e de forma pessoal, pelo resultado do seu esforço, ou seja, para o documentário interessa a integração de todos e como foram corajosos.

4.3.4 Presente valorizado pela metamorfose

"A dançarina não dança" quer dizer que o que se vê não é em momento algum a realização de um saber, embora de parte a parte esse saber seja sua matéria, ou seu apoio. A dançarina é esquecimento milagroso de todo seu saber de dançarina ela não executa qualquer dança, é essa intensidade retida em que manifesta o indecído do gesto. (BADIOU, 2002, p. 80)

A primeira questão extremamente forte nos adolescentes é a sua insegurança e esse documentário apresenta a forma como a dança de Pina Bausch ajudou-os a se desenvolverem. Em "Identidade: Juventude e crise", Erik Erikson (1972, p. 246) define que, nessa fase, o jovem, extremamente preocupado com a opinião dos outros, sofre de crise de identidade com problemas de confiança em si e nos outros, tendo um "medo mortal" de fazer coisas que o exponham ao ridículo, principalmente, aos olhos de seus pares. Nessa fase, percebe-se uma energia em expansão, numa busca de um futuro aberto, que faz com que o adolescente se envolva com prazer em danças, esportes vigorosos ou manifestações. A dança torna-se a possibilidade de delinear-se uma nova fronteira para o controle, onde impulsos íntimos podem ser expressos individualmente e o toque ao outro se torna liberado. A fascinação por técnicas novas, resposta adolescente a seu anseio por mudanças, permite que se testem novas identidades.

Na adolescência, segundo Gustav Jung (2008, p. 340) ocorre “o nascimento psíquico e, com ele, a diferenciação consciente em relação aos pais que só ocorre na puberdade, com a irrupção da sexualidade.” Para ele, além das mudanças no corpo, ocorre também uma transformação espiritual, gerando a consciência dos opostos. Os *dançadores* senior, também têm o tempo que se evidencia nas suas mudanças físicas e sua transformação os leva à possibilidade de desenvolvimento das bases onde se funda o conhecimento, além dos limites da experiência pessoal. Segundo Carlos Byington (2011, p. 11-12), a fase que se estende dos doze aos vinte anos é assinalada pela maturação das glândulas sexuais e dos opostos complementares da Anima (para o homem) e Animus (para a mulher), que impulsionam o adolescente para o Arquétipo da Alteridade ou “sizígia que, impelem a personalidade em busca do Outro para vivenciar a totalidade de seu potencial”.

Durante a vivência que tiveram ao produzir *Kontakthof*, os corpos desses jovens foram alterados, se incorporando partes dos outros e doando partes de sua própria imagem. A partir do contato, identificação e comparação com os outros, a imagem corporal social sempre se modifica dependendo das circunstâncias da vida, numa construção criativa, segundo o pensamento de Paul Schilder (1980, p. 208).

Essa experiência no corpo se traduziu filmicamente, uma das características do documentário, segundo visão de Comolli (2013), para quem o documentarista pode sensibilizar-se pela movimentação, sendo que o documentário consegue acercar-se do real no que ele tem de “excesso ou falta, trasbordamento ou limite”, ou seja, que o filmado supera aquilo que está sendo visto, “lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir no mundo aquilo que, no mundo ainda nos ultrapassa.” (COMOLLI, 2008, p. 177). Ele ainda afirma que a *práxis* do documentário é se expor ao aleatório e ao inesperado, sendo que, as personagens “nos atraem e nos retêm, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema.” (2008, p. 175).

Aos 9min40seg, a *dançartriz* se mostra em um ‘entre’: um momento de transformação e revelação captado por uma câmera bem posicionada. Vemos um olhar revelação, que não busca uma representação, em um tempo Kairós, que está lá “por acaso”, sincronidade possível pela câmera estar disponível, aberta. A ensaiadora e a adolescente de mãos dadas superam um limite e transparece o impacto do trabalho artístico estimulado pela confiança entre elas, conquistado através da seriedade e flexibilidade.

A câmera, nessa cena, está no centro da roda, no lugar do vazio. E completa um círculo perfeito, em um movimento anti-horário, acompanhando todo o momento vivido pela adolescente.

Nesse trecho, surge a dificuldade de Kim (a morena da dupla das ‘meninas de rosa’), rir no palco, pois o riso - nesse momento do espetáculo - é contraditório, já que existe, por trás, o sentimento de angústia (ilustração 39). Na cena correspondente à cena 28 do espetáculo (anexo I), ela é instigada a representar um novo dentro-fora. A adolescente consegue rir até o ponto em que entra a autocrítica. Ela não acredita que conseguirá chegar a esse estado. Nesse momento, vemos o conselho da ensaiadora: “Saia de si mesmo! E tenha prazer com isso. Tome isso como um desafio e uma oportunidade: onde você pode viver algo assim na sua vida senão aqui?”. É aceitar estar além de si.

A ensaiadora tem um insight: pega na sua mão e a acompanha incentivando-a a ir além da sua racionalidade. A adolescente titubeia, duvida, mas com o incentivo, o grito sai. Vemos aí um corpo que é: ele não está representando, imitando ou expressando. Novamente, encontra-se nesse processo a produção de uma nova realidade, no caso, subjetiva e que rompe o roteiro pré-estabelecido a partir da intuição e liberdade sentida pela ensaiadora em seu papel. Através dos ensaios, percebe-se que não se busca uma sujeição, mas sim uma ancoragem, havendo um aprimoramento através da experiência. O documentário aqui ultrapassa a *mise-en-scène*, tocando em algo invisível, uma sensação, uma nova moldura interna construída pelo trabalho de *Kontakthof*.

Nessa cena, são usados quatro planos. Nos dois primeiros, a câmera funciona do local do espectador, capturando o movimento da dançartriz com uma panorâmica. No terceiro plano, porém a câmera está no centro do círculo e segue as duas. A câmera capta a criação de um novo espaço interno, penetrando no espaço dramático e aderindo à ação.

O papel da assistente na direção artística foi encontrar, em cada um, o lugar exato sob o ponto de vista emocional e físico, transmitindo o que está gravado em sua memória corporal, já que participou da primeira montagem. Isso torna a experiência mais densa e dionisíaca, entendendo Dioniso como o deus “da transformação, do êxtase, do teatro e nosso corpo, mais especificamente nosso corpo de emoções. E o teatro representa a possibilidade de [...] propiciar a contenção necessária para refletir onde o trabalho de transformação pode ocorrer.” (CIRANI, 2004, p. 77).

Faz-se necessária aqui uma distinção entre natureza titânica, sem limites, agressiva, viril, desproporcional, selvagem e sem realidade arquetípica, sem ritos ou culto na sociedade grega, dos deuses do Olimpo. Um movimento titânico, para López-Pedraza (2002, p. 18) é

algo “carente de interioridade, no qual o homem só se mobiliza por impulsos aparentemente surgidos do nada e que se expressam através de um mimetismo superficial”. Dioniso, o deus da cultura, se fez presente através do esforço das ensaiadoras que integram o sentimento no movimento.

Ilustração 39 – (9min/11min) O áudio nesse trecho é muito forte. Quando separamos as fotos, percebe-se mais nitidamente a diferença entre a seriedade da ensaiadora e a insegurança da adolescente

Fonte: Sonhos em Movimento

A ação mostrada nos ensaios se acerca de Laban (1978, p. 143) que afirma que dançar, em termos artísticos, não é imitação, pois o “uso exclusivo de movimentos com um significado fixo jamais resultará num trabalho artístico, pois é precisamente a combinação incomum de movimentos que os torna interessante para o público.”. O esforço para se atingir a autenticidade, contraponto da imitação, é uma ação que atravessou, nesse caso, o “mundo da Tanztheater de Wuppertal”. Assim, o corpo, lugar dos afetos, atinge seu status consciente de corpo social e público.

5 COMPARAÇÃO ENTRE ESCOLHAS: KONTAKTHOF EM CHANTAL AKERMAN, NO FILME-REGISTRO E EM WIM WENDERS

“Pina tinha um buraco na barriga quando dançava Café Müller. Ela dançava como se tivesse ressuscitado dos mortos.”.

“Pina” de Wim Wenders.

Para apresentar seu trabalho em filmes - que incluem *Kontakthof* - Pina escolheu dois diretores Wim Wenders e Chantal Ackerman. O filme de Chantal, “Un jour Pina m’a demande”, já deixa claro no título o convite da coreógrafa, realizado em 1983. O filme de Wim Wenders, chamado “Pina”, foi realizado em 2009.

Segundo Marcel Martin (2003, p. 212), justamente Wim Wenders e Chantal Akerman que fazem parte do que ele chama de nova vanguarda do cinema dos anos 1970, são os diretores que também registraram cenas de *Kontakthof* e têm uma linguagem que utiliza o espaço como “quadro objetivo fixo da ação”, além de empregarem diversas vezes, planos fixos, planos gerais e planos-sequência tomando o espaço como determinado e material, mais psicológico e plástico do que simbólico. O filme de ambos não acrescenta novos personagens à narrativa, fixando-se e explorando os *dançadores* e *dançarizes* dos espetáculos. A única aparição extra é Pina Bausch em “Un jour Pina m’a demande” ou através de pesquisa de arquivo em “Pina” de Wenders. São diretores que privilegiam o aspecto intelectual e querem olhar para o real, para o mundo, deixando o espectador pensativo.

Wim Wenders conheceu o trabalho de Pina em 1985, assistindo a “Café Müller” e “Sagração da Primavera”, em Veneza. Wenders, até então, não se interessara por dança e essas peças o deixaram, conforme suas palavras, “devastado e lhe abriram uma porta de sensibilidade que até então nunca tinham sido abertas”.⁴⁶ Depois disso, ele sempre se perguntava como realizar o filme sobre Pina, pois, depois dos espetáculos, foram apresentados um ao outro e pensaram em concretizá-lo.

Segundo Wenders, ele sugeriu a realização do filme; com o passar dos anos, foi ela que, cada vez mais ansiosa, perguntava-lhe quando o filme sairia. Ele demorou mais de 20 anos para conseguir concebê-lo. Com o surgimento do 3D e a possibilidade de revelar o espaço de uma nova forma dentro do audiovisual, os planos para a efetivação do filme tiveram início em 2008, mas só se concretizariam em 2009.

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tAtPS2n3tVc>>. Acessado em: 29 dez 2014.

Dois dias antes do começo dos ensaios, Pina faleceu subitamente. Após um período de luto, Wim Wenders - impulsionado pelos *dançadores* que gostariam de se despedir e agradecer a Pina, algo que não tiveram a oportunidade de fazer, pela surpresa que foi seu súbito falecimento - resolveu levar o projeto adiante⁴⁷. O uso de 3D, para Wim Wenders, foi uma possibilidade de pesquisa e desenvolvimento de linguagem. Ele estudou o potencial da percepção dada pelo 3D, além de uma nova forma de apresentar o espaço, viu nele a possibilidade de entrar em contato com o volume dos indivíduos, já que, para ele, na dança de Pina havia uma presença e um peso que ele não tinha encontrado anteriormente em nenhuma outra dança ou coreógrafa.

5.1 “Un jour Pina m’a demandé”, por uma diretora

Chantal Akerman, diretora contemporânea do cinema independente, nasceu na Bélgica. Aborda em seus filmes questões referentes à mulher nos mais diferentes ambientes: no trabalho, em casa e nas suas relações com o sexo oposto. Em um cinema com *takes* longos, movimentos repetitivos em si mesmos, focando os detalhes, Chantal cria seu contexto a partir dos problemas e personagens abordados, tendo uma forma de aproximar-se do quadro, em que a *mise-en-scène* dialoga diretamente com o espectador, pois não existe mundo da representação fora do seu plano, que termina quando se vai para outra cena, que pede outro enquadramento.

Seu cinema é feito de unidades, e essas unidades são completas e absolutamente autônomas. Nesse sentido, Chantal Akerman é uma cineasta ferozmente política, pois acredita no plano como um discurso completo, cujo único contraplano possível seria o da plateia de cinema que o assiste – e que, mentalmente projeta sua voz, sua cortina, sobre as imagens [...]. Assim como seus planos são panfletos de subjetividade, a impossibilidade do contraplano reconhece a colaboração constante do espectador. (ANDRADE, 2009)⁴⁸

Em “Un jour Pina m’a demandé”, realizado para a TV italiana, Chantal Akerman acompanha, em 1983, a tournée da ‘Tanztheater Wuppertal’ pela Alemanha, Itália e França por cinco semanas e coloca em seu filme diversas cenas dos ensaios, camarins e partes dos espetáculos. Nessa excursão, foram apresentadas quatro peças *Komm Tanz mit mir*, *Kontakthof*, *Walzen* e *Nelken*.

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>>. Acesso em 28 dez 2014.

⁴⁸ Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/chantalfabio.htm>>. Acesso em: 24, maio, 2015

Há três cenas que fazem parte da narrativa referente à *Kontakthof* (gravada no teatro Scala de Milão). Na primeira, bem curta (4min), vê-se um ensaio de *Kontakthof*, dirigido por Pina Bausch (correspondente à cena 16 do anexo I). Os dançadores fazem em roda os movimentos dos braços. Cena alegre, agradável, demonstrando o clima que reinava na companhia naquela viagem.

Em uma cena mais longa, quase 10 minutos (dos 17min aos 26min), vê-se o camarim, onde percebe-se a extrema concentração individual envolvida antes de um espetáculo. Uma *dançariz* está se maquiando e cantando “My Bonnie Lies over the ocean” (cena 35 do Anexo I), sugerindo que está se preparando para apresentar *Kontakthof*, já que essa música faz parte do espetáculo (ilustração 40).

Ilustração 40 – Quatro pontos de vista nesta mesma cena

Fonte: Un jour Pina m'a demandé

Na sequência (cena 43 do anexo I), há uma cena que também aparece no filme de Wim Wenders de 2009 com a mesma *dançariz* de 1983. O filme de Chantal volta a mostrar uma longa cena de camarim e, a seguir, apresenta outro espetáculo, mostrando os bastidores como estratégia de mudança de local e data.

Nesse filme, temos uma entrevista com Pina, mostrando como as diretoras estavam em sintonia e harmonia. Nela, Pina se mostra fluida, não objetiva, algo próprio dela, pois muitas de suas falas são formadas por imagens, sentidos e sentimentos sem que ela se sinta obrigada a deixar a dúvida de lado:

Chantal: Pina, como você vê seu futuro?

Pina: Eu não sei... No mundo vão acontecer inúmeros problemas graves que eu vou precisar ter muita força e determinação... E amor.

Para Wim Wenders, Pina Bausch insistiu em uma regra: não haver entrevista, pois ela sentia que isso a traía, porque ela não falava por palavras, mas, segundo ela, através da linguagem do corpo.⁴⁹

5.2 “Pina”, por um diretor

Inicialmente, o filme foi concebido com Pina Bausch, mas foi interrompido, devido à sua morte abrupta, em 2009. Posteriormente, porém, Wim Wenders e a Companhia resolveram terminá-lo, como uma homenagem a ela. Deflagrando um processo de renascimento e reflexão, Wenders acrescentou a ideia de uma coreografia - homenagem dos *dançadores* individualmente à Pina -, além de acrescentar cenas de arquivo e conversas com os *dançadores*, o que não fora programado, a princípio. Ele manteve a regra estabelecida por ela de não apresentar uma biografia em linguagem clássica, com voz over etc. O filme apresenta cenas escolhidas por Wenders e Pina de *A Sagração da Primavera*, *Café Müller*, *Kontakthof* e *Vollmond*, dentro de um leque de mais de 40 coreografias. Os pensamentos dos *dançadores* sobre sua vivência com Pina Bausch e suas coreografias próprias são apresentadas tanto no palco quanto em outros cenários na cidade ou próximos a Wuppertal, seguindo uma proposta de *O lamento da Imperatriz*, filme realizado pela companhia em 1989.

Assim, o filme de Wim Wenders passou de um filme com Pina para um filme para Pina, impulsionado pelos *dançadores* que precisavam realizá-lo como celebração à vida que essa artista tinha deixado neles, não permitindo que Wenders desistisse. Para eles, inspirados em Pina Bausch, a dança é a melhor resposta às tristezas⁵⁰.

⁴⁹ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=mVh-ECZdbTA>>. Acessado em: 29 dez 2014.

⁵⁰ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=tAtPS2n3tVc>>. Acessado em: 29 de dez 2014.

Pensando na amplitude que a morte dá a uma carreira, Benjamin (1994) destaca que a narrativa, por ter um final, torna-se comunicação. Na sua origem, saber que o fato já ocorreu e que, no presente, só se está entrando em contato com seu fantasma, há um final e apenas uma dimensão da vida que continua. “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – que são as substâncias de que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”. (BENJAMIN, 1994, p. 197)

Tal qual o movimento das quatro estações que se sucedem. A primeira coreografia apresentada no filme é a *A Sagração da Primavera*, onde um sacrifício é representado para que haja a renovação da vida. Ao morrer, Pina Bausch cortou seu cordão umbilical com os *dançadores*, deixando de influir em seus corpos diretamente para deixá-los criarem sozinhos sua própria coreografia.

Deleuze (1992, p. 10) discorrendo sobre o papel da câmera nos filmes de Wim Wenders, descreve-a como intérprete, comovendo-se pelo movimento como ação física “transduzindo-o”, criando uma palavra valise que une os conceitos de movimento dos trens, carros e aviões aos meios de expressão gráficos, fotografias e cinema. Esse trecho, publicado em 1983, ou seja, 26 anos antes do filme “Pina” (2009/2010), mostra a fidelidade de Wenders a um estilo. Foi a pesquisa técnica e de olhar que o levou a trabalhar com a Companhia de Wuppertal, buscando a singularidade da linguagem corporal de Bausch, esquadrinhando o movimento e concretizando-o fisicamente em um espaço, agora, fílmico. Wim Wenders afirma, no site do filme⁵¹, que só com o surgimento do 3D teria a ferramenta necessária para transpor “a magia e a glória” de Pina para o audiovisual.

Além de se interessar pelo movimento, Wenders sempre se preocupou não só com a atuação ou com o roteiro, mas com cidades em diferentes países: Lisboa (*Sob os céus de Lisboa*), Berlim (*Asas do Desejo*), Paris Texas (interior norte-americano), Cuba (*Buena Vista Social Club*), *Tokio-Ga*.

Neste filme, trabalhou com muitos lugares distintos, tanto internos, através do resgate das memórias dos *dançadores*, quanto externos, levando-os a inúmeras locações nos arredores da cidade. “Pina” começa louvando o espaço, sua primeira cena é o teatro do lado de fora e depois o palco, sem espectadores.

⁵¹ Fontes: <<http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=mVh-ECZdbTA>>. Acessados em: 29 dez. 2014.

Os espetáculos foram filmados ao vivo, no Wuppertal Opera House, com audiência. Por causa da agenda apertada e das tournées mundiais, a Companhia dispôs dessa oportunidade para as filmagens. Tecnicamente diferente do registro estudado neste trabalho, foi usada uma grua, o que deu ao filme a possibilidade de se aproximar dos *dançadores*.⁵² No caso de *Kontakthof*, imagens adicionais foram realizadas com o elenco sênior e com os adolescentes. As reflexões aparecem como *voz over* sobre as imagens dos *dançadores* pensativos, faladas em suas línguas-mãe: alemão, turco, japonês, português etc. sublinhando a transculturalidade de Bausch.

5.2.1 Transmidialidade de *Kontakthof* em “Pina” de Wim Wenders

Kontakthof é apresentado em “Pina” na cena de abertura do espetáculo (corresponde à cena dois do anexo I), onde as *dançarizes* se revelam seguidas pelos *dançadores* (com uma coreografia pessoal de uma *dançariz* na piscina entre eles). Nos cortes do filme, além da mudança de enquadramento de câmera, troca-se de *dançariz* - alternando entre alguém da companhia de “Kontakthof ab 65” ou algum *dançador* do grupo apresentado em “Sonhos em Movimento” (42min a 44min) -, gerando um efeito de estranhamento para quem não conhece a história dos três elencos, aspecto que também pode passar despercebido. Essa opção cria um sentimento de atemporalidade, de mistura de passado, presente e futuro, sinalizando que o filme fala de uma memória do que já foi, do que é e do que vai ser. Esses três tempos da memória surgem nas falas e pensamentos dos *dançadores*:

1.) A ‘memória do que já foi’ aparece, por exemplo, na relação entre Pina e os *dançadores* da Companhia: aos 15 minutos, a *dançariz* aponta - a partir de uma sensação interna deixada - que Pina a incentivou a ser “mais louca” e ela só falou isso em 20 anos, ou seja, Pina era realmente bem única e ela bem tímida; ou ainda a partir de uma reflexão alegórica, aos 16min: em que, o *dançador* se via como tinta para que Pina pudesse fazer seu quadro.

A imagem de quem era Pina e como ela criava vai surgindo aos poucos. Aos 18 minutos, uma dançariz descreve como Café Müller foi criado imitando a fala fluida de Pina, dizendo: “não sei bem, não é bem assim [...] e de repente a coisa aparece e foi incrível”! A profundidade de Pina é descrita, aos 24min, através da fala: “Pina tinha os olhos mais

⁵² Fontes: https://www.youtube.com/watch?v=U1XE_2u2vKo Acessados em: 29 dez. 2014 e https://www.youtube.com/watch?v=Q39FU_fmxaU. Acessados em: 29 dez. 2014.

penetrantes do mundo. Eu nunca encontrei alguém que conseguia me olhar da mesma forma [...]. Ela via o que eu tinha medo por não conhecer. Ela tinha uma capacidade incrível de ouvir”. No depoimento que surge aos 52min, Pina incentiva a honestidade consigo próprio e a necessidade de defendê-la. O filme passa uma impressão de que, independente do tempo cronológico, as pessoas e o projeto de Pina mantêm-se sempre pulsante.

2.) A ‘memória do presente aparece aos 18min, quando os *dançadores* e técnicos estão vendo a maquete do cenário e, de repente, dentro dela aparece uma mancha branca que começa a se mexer e o quadro vira essa cena!!! Ou aos 30min, onde se vê Pina dançando “Café Müller” em preto e branco e, a seguir, tem-se a cena em cores da Companhia dançando a mesma peça, porém no momento presente. O passado se transmitiu e está no repertório da Tanztheater.

3.) A proposta do futuro, do legado de Pina, aparece a 1h09, onde ela afirma que se tem que seguir buscando, sem saber para onde, nem se a direção está correta. Esse conviver com a dúvida se repete na fala de uma *dançartriz* e dança esse sentimento em seguida em uma cena de *Vollmond*.

Voltando ao trecho que apresenta *Kontakthof*, já que o diretor intercala cenas filmadas no palco com as entrevistas e as performances individuais. Aos 48min, vê-se apenas o elenco da Companhia. Wenders, então, apresenta a cena nove (anexo I), onde mulheres estão contra a parede direita se mexendo de forma desajeitada e os homens sentados lateralmente, no lado esquerdo, tentam pegar algo no ar e, com movimentos rápidos, principalmente dos braços, vão aproximando as cadeiras até elas, do outro lado do palco. Wim Wenders editou a dança de Pina, fazendo uma elipse, onde escolheu uma cena de grande impacto para mostrar a impossibilidade da concretização do desejo apresentado na peça e a intensidade da busca da complementação idílica. No final, com a mesma movimentação, os homens espalham suas cadeiras pelo palco, continuam sentados e as mulheres voltam; agora, vestidas de rosa, com o mesmo tipo de movimentação perturbada e perdida. Os homens, levantando-se, as suspendem, ratificando esse movimento todo quebrado (de 45min a 49min).

A cena seguinte de *Kontakthof* em “Pina” de Wenders (cena 42 do anexo I) também é filmada apenas com o elenco da Companhia e percebe-se pelo enquadramento que há público na plateia. Nessa cena, há um fotógrafo e, em cada clique, espoca o flash e a imagem é congelada em uma dupla de *dançadores*. A seguir, há uma entrevista com o *dançador* fotografado e ele apresenta uma coreografia própria, que não está relacionada com o

espetáculo (de 51 min. a 52 min.), estratégia que se repete por três vezes: volta ao palco, vê-se o fotógrafo olhando no visor da câmera frente a outro casal dando o clique (ilustrações 54 e 55). Mesmo processo: o rapaz fotografado é entrevistado e faz uma coreografia com galhos em um vídeo-cenário azul, em outro palco (56min). Volta ao palco com *Kontakthof* e vê-se apenas o fotógrafo dando o clique. O *dançador* aparece em silêncio e passa-se logo para sua coreografia (57 min). O deslocamento que Wim Wenders fez com essa cena sugere que, se o espetáculo de Pina faz referência à fotografia como memória representada, congelando o movimento, Wim Wenders usou esse momento para retirar a personagem do palco e transformá-la em autor de uma coreografia e de um discurso próprio.

Ilustração 41 – 54min. a 54:33min..- volta ao palco, com volta do fotógrafo, que agora escolhe outro par, também tirando fotos deste. O locutor aproxima-se e faz uma entrevista, eles dançam em outro contexto

Fonte: Pina de Wim Wenders

Ilustração 42 – 56 minutos - volta-se à imagem do palco. Tem-se o fotógrafo olhando no visor da câmera, dando o seu clique com o flash

Fonte: Pina de Wim Wenders

Aos 59min do filme de Wim Wenders, há cenas de arquivo de Pina ensaiando e dirigindo e as cabeças dos *dançadores* vendo essa projeção. No espetáculo apresentado em “ab 65”, essa cena multimídia lembra o momento de um casal indo ao cinema onde se pode fazer uma analogia, ironicamente: tão felizes como um casal de patos, num recorte unilateral da natureza. No filme “Pina”, na cena onde um filme é projetado no palco com o projetor em cena, foram apresentadas cenas de arquivo de Pina Bausch (que tinha acabado de falecer. A forma de se apresentar um filme para os *dançadores* foi mantida, mas se aproveita a oportunidade para homenagear a coreógrafa, tirando-se o caráter satírico da cena original, e

aos 1h14seg, vindo dessa sequência muito emocionante com imagens de arquivo de Pina sorrindo e dançando, entra em fusão, como um soco, em plano geral o palco todo e um homem correndo atrás da mulher de rosa com o rato (cena 43 do anexo I), sendo que ela não reage. Os outros *dançadores*, de preto, estão saindo do palco e mantém-se a música melancólica que acompanhava a cena das imagens de Pina.

A cena a seguir (44 do anexo I) é a ocasião em que a *dançariz* boneca é rodeada por homens que ficam tocando-a. Esse momento do espetáculo foi escolhido tanto por Wim Wenders quanto por Chantal Akerman para fazer parte de seus filmes. Comparando-se com a mesma cena no registro - pois são cenas idênticas - se confrontarão, logo abaixo, as estratégias de linguagem escolhidas por cada audiovisual.

Em Wenders, a movimentação e a música vão num crescendo e quando vem a próxima melodia e os homens, em *Kontakthof*, seguem outra personagem, passa-se, em “Pina” às cenas de *Vollmond* onde, novamente, só o elenco da Companhia participa (1h00).

Ilustração 43 – final de *Kontakthof*, onde já se percebe a cena seguinte em “Pina”

Fonte: Pina de Wim Wenders

Wenders vai de uma cena a outra com dois dançarinos de *Vollmond* saindo do mesmo ponto no espaço que o grupo está em *Kontakthof* através de uma fusão, auxiliado pela música nessa transição (ilustração 43). Ele vai de um espetáculo a outro dentro do palco, diferentemente da estratégia de Chantal Akerman, que passa de uma coreografia a outra com

imagens do camarim. Wenders sente-se mais à vontade para interferir nas narrativas de Pina, encaixando uma cena na outra.

5.3 Mesma Cena: Três Filmes

- *Você lembra que uma vez entrou uma víbora no jardim de infância?*
 - *Não. Eu tinha medo só dos meninos.*

Tal Nitzan

A cena a ser estudada segue outra em que, pela segunda vez, o homem tenta brincar com a mulher jogando um rato de pano a seus pés. Porém aqui, o animal que usualmente simboliza o medo, o furtivo, não causa mais terror: essa mulher já perdeu toda excitação e vontade de se relacionar. No registro “ab 65” (ilustração 44), temos seis planos na primeira música e, na final, dois planos. Quando a música começa, utiliza-se o plano geral, onde se vê todo o palco. A câmera faz um pequeno movimento para centralizar a ação e há um corte para o plano médio. Vemos 11 homens tocando-a. Vai-se para plano geral, no momento em que a *dançartriz* está no chão. Há um zoom in até o plano médio, que corta para o primeiro plano onde se vê claramente a sua apatia. Volta-se ao plano médio, que permanece quando há a troca da música. Após um pequeno tempo em que eles continuam no ato de boliná-la, aparece outra mulher e eles se desligam da “boneca” para irem atrás da novidade. Essa outra é mostrada em primeiro plano. A essa altura, os *dançatores* formam uma roda e é possível vê-los, claramente, um a um. O último plano da coreografia é um plano geral, onde se vê a roda e o palco. Blecaute.

O objetivo dessa cena, tal qual do resto do filme, é narrar a coreografia do ponto de vista do espectador na plateia. Vê-se o palco, vê-se a iluminação original do espetáculo, vê-se a interpretação dos dançatores, sente-se a tensão desejada pela coreógrafa. A cena é entendida em contraponto às cenas anteriores e posteriores, que entram na mesma ordem preconizada por Pina Bausch. Poder acompanhar a narrativa da cena na ordem estabelecida pela coreógrafa dá uma compreensão maior da obra original. É diferente de ver uma adaptação, recurso usado na literatura, por exemplo, muitas vezes para infantilizar uma história. Um filme ou um livro tem uma respiração, um ritmo que lhes é próprio, proposto pelo autor. No registro isso se mantém. O registro, quando preocupado mais com o todo do que com alguma coisa em específico do espetáculo, contempla questões em aberto, deixa brechas, deixa “espaços em branco”. Não busca a essência do espetáculo, mas por isso mesmo a contém.

Talvez não seja tão contundente quanto os filmes com closes, não sendo tão dramático, sendo mais lírico.

Ilustração 44 – Registro de ab 65

Fonte: Documentação Kontakthof ab 65

Em “Pina”, para a cena (ilustração 45) que está a 1h15min, foram utilizados 10 planos: três planos gerais onde se veem as cabeças dos espectadores, dois planos gerais de conjunto, três planos médios e duas imagens em primeiro plano, numa cena que toma um minuto e cinquenta e seis segundos. A cena se inicia com a mulher sozinha no meio do palco, de olhos fechados. Os homens se aproximam e ficam tocando-a insistentemente. O esforço é mostrar a forma insensível como ela é bulida e ver se ela tem alguma reação, algo que não acontece. Em relação ao registro, Wenders e Akerman têm por diferencial o uso do plano médio fechado da *dançartriz* onde se percebe mais sua expressão. Aos homens, (10), não interessam uns aos outros. Nenhum quer exclusividade e só se interessam em aproximar-se da mulher.

Ilustração 45 – “Pina” de Wim Wenders

Fonte: Pina de Wim Wenders

O olhar de Wim Wenders é topológico, espacial, pois metade dos seus enquadramentos (cinco) são planos gerais. Vê-se a ação e tem-se os detalhes do rosto da mulher, mas o que ele busca é o vazio do movimento dos homens, o que não os desanima.

Chantal usa apenas dois enquadramentos nessa cena, que tem no seu filme três minutos e cinco segundos (ilustração 46). Com o rosto pálido, com pó branco, a *dançariz* foi filmada primeiramente em plano médio, mostrando toda a truculência e insensibilidade dos homens que a estão cercando. A *dançariz* está tristonha, distante, estática e os homens a tocam, de forma mecânica. O filme então corta para plano geral e vê-se outra *dançariz*, ativa, caminhando, sendo que os homens passam então a segui-la. Vê-se a seguir a cena final de *Kontakthof*: em plano geral, todos andam em círculo, olhando para a plateia.

Ilustração 46 – De Chantal Akerman, cena de “Un jour Pina m’a demande”

Fonte: Un jour Pina m'a demande

Esse trecho encontra-se dos 20 minutos até os 26 minutos do documentário. O plano médio mostra o assédio o tempo todo. A câmera, colocada à esquerda do palco, na plateia, se move, acompanhando os movimentos da mulher que começa de pé, é colocada sentada,

depois de pé novamente, depois vai para os braços dos homens que deitam-na no chão e depois colocam-na de pé novamente. Essa câmera tem um enquadramento fixo, estabelecendo a rigidez da moldura, coloca o espectador em condição exasperada de atenção para a angústia da cena. Os movimentos dos homens passam a ser repetitivos e cansativos. Tem-se a insensibilidade masculina até o momento em que a outra mulher entra em cena. Como pode ser visto no *take*, na sexta imagem do bloco acima (ilustração 46), a mulher já está apática, desgostosa e sem esperança.

Chantal passa então para o plano geral até o final da cena, que termina no blecaute do espetáculo. Na segunda cena, a câmera sobre um tripé está no centro do palco, também no lugar da plateia e faz pequenos movimentos de pan. O corte acaba distinguindo esses dois momentos. O corte não está no início da segunda música, que é quando entra a outra mulher, mas após os homens saírem de quadro, pouco a pouco, com a “boneca” ficando só. Na cena seguinte, os homens vão atrás da outra mulher. Todos acabam andando em um círculo, que não aparece por inteiro, mostrando os *dançadores* uns atrás dos outros.

Diferença dos três: no registro, 3min56seg e seis planos; em Chantal, 3min05seg e dois planos em Wenders, 1min56seg e dez planos.

No filme-registro, veem-se melhor os detalhes como figurino, iluminação, cenário, cabeças do público e o foco é apresentar ao público tendo **o espetáculo** e a coreografia como foi concebido por Pina Bausch e exposto em uma determinada noite. Em “Un jour Pina m’a demandé” é a apatia da **mulher** e a angústia construída a partir de takes longos, gerando uma possível raiva dos homens. Já Wenders, que decupa mais a cena, busca a ação e defende os **homens**, que aqui tem o papel de tentar animar a *dançariz*.

Kontakthof fala sobre beleza, amor, dor, solidão e a busca de conexões entre homens e mulheres. Os diferentes filmes com essa peça mostram como esses sentimentos são vivenciados de muitas formas diferentes, apesar da cultura tentar normatizá-los e pasteurizá-los. E não é essa a função da arte?

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É necessário encarar de outra forma a significação do movimento puro da dança: não como uma linguagem muda de afetos, mas aquilo que permite relacionar todas as linguagens verbais e não verbais.

Bardawil, 2010

A noção de movimento pode ser entendida, pela sua questão física, como mudança de lugar ou ação no tempo - contrário da inércia - ou como a própria mudança. É o que, em primeira mão, distingue o cinema da fotografia, assim como caracteriza a dança. Um segundo entendimento vem através de uma compreensão filosófica e psicológica, pois tem origem na palavra grega *kinesis*, que para os pré-socráticos, além de significar deslocamento no espaço, também é um fator de transformação de realidade. Para Aristóteles, movimento implica em ação e se expõe através das mudanças que são inerentes à narrativa⁵³. Em *Kontakthof* as transformações no espectador são vistas, pois, através dos filmes abordados, da mesma forma que a poesia, a dança de Pina apresenta espaços na sua métrica para as emoções e aspectos indizíveis, que são questionados e re-trabalhados.

Característica inerente da dança que, para Nietzsche (2007), é uma metáfora do pensamento e a possibilidade do voo, que segundo ele, representa o espaço e tem a qualidade do indizível. Na mesma direção, Alain Badiou (2002, p. 79) afirma que: “Dança é esquecimento, porque é um corpo que esquece sua prisão, seu peso. É um novo começo, porque o gesto da dança deve sempre ser como se inventasse seu próprio começo.”. Para o autor, no jogo de verticalidade e na atração há um intercâmbio interior, uma transformação alquímica de terra e ar alterando de posição o tempo todo, lembrando a ave, a fonte, a criança e o ar impalpável.

Nesse trabalho, o espectador atinge a obra através dos audiovisuais, olhares que deram sua leitura própria, mostrando algo que ultrapassa as apresentações no palco, apesar das diversas estratégias estéticas. O audiovisual sobre *Kontakthof* implica na ideia da infinitude do texto, cuja variabilidade se converte em prazer estético, em documentários, obras-comentário

⁵³ No capítulo 7 da *Arte Poética*, ele afirma que “a peça extensa o suficiente é aquela que, no decorrer dos acontecimentos produzidos de acordo com a verossimilhança e a necessidade, torne em infortúnio a felicidade da personagem principal ou vá da felicidade para o infortúnio” (ARISTÓTELES, 2003, p. 13), ou seja, não tomado como movimento físico, mas da ação.

“Fixar a visão fugaz é torná-la acessível a outros. Imagem é visão tornada fixa e intersubjetiva [...] em um esforço em decifrar o mundo”, como afirma Flusser (1984, p. 66).

Kontakthof foi montado com um elenco de amadores que se mostraram passíveis de ser transpassados pelos mesmos arquétipos e questões que atingem profissionais, jovens e idosos, unindo-os através do trabalho de corpo em grupo, numa experiência e proposta que envolvem seu corpo esteticamente, filosoficamente e politicamente. Atuando em uma política cidadã, os filmes ajudaram a mostrar o processo e as ideias com estrutura e delicadeza. *Kontakthof* traz para a dança discussões sobre preconceitos relacionados à idade enfoca limites humanos e propõe caminhos para sua superação através da proposta de enfrentar a vida.

Os cinco filmes abordados refletem, cada um a sua maneira, sobre *Kontakthof*. No filme-registro, vê-se a obra em que os dançarinos seniores surpreendem e isso é visto no “documentário ab 65” através da emoção do elenco mais velho em ainda ter surpresas e aquisições novas na vida. No documentário “Sonhos em Movimento”, o esforço de construção do espetáculo no palco é mostrado, a partir do amadurecimento dos jovens. Em “Un jour Pina m’a demandé” mostra o elenco original de *Kontakthof* e o contato desse elenco com outras obras da Companhia e “Pina” de Wenders que, para pensar no legado de Pina, mostra a importância que todo trabalho de *Kontakthof* teve. A câmera-espelho conecta diferentes ideias sobre o trabalho dessa artista de maneiras mais distintas, permitindo ao público se sensibilizar com os aspectos abordados por todas essas obras.

O público tem necessidade desta articulação entre pensamento, sentimento e acontecimento. Trata-se daquilo que a plateia deseja essencialmente ver e experimentar, posto que o curso da vida nem sempre permite nos contentar a origem e as consequências de todos nossos atos [...]. Vamos ao cinema e ao teatro para vermos a vida humana, confortavelmente sentados em preguiçosa contemplação e, como se assim o fosse, através de uma lente de aumento. (LABAN, 1978, p. 155)

Os filmes aqui são reverberações luminosas de todo trabalho realizado. Como um colar, a Companhia de Pina Bausch repete um espetáculo com vários elencos, além de reproduzi-lo a cada apresentação. Repetições no tempo, transformando-o com inúmeras facetas, como um ornamento no espaço, buscando a simetria, a harmonia e o equilíbrio, círculos e retas vão se configurando sobre o palco.

“Ora, a Dança engendra toda uma plástica: o prazer de dançar irradia a seu redor o prazer de ver dançar”. (VALÉRY, 2012, p. 30). Esse prazer mágico enfeitiçou os diretores

que fizeram os filmes ora estudados e auxiliam na reflexão daquilo que de sublime pode ser buscado devendo ficar imortalizado no trabalho de Pina Bausch e que insiste em se fazer presente.

Benjamin afirma em *Sobre o conceito da História*, (1987, segundo bloco), que “o passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção [...]. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedido uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente”. Pina Bausch se mantém acessível e viva com seu trabalho de palco e os filmes possibilitam que a artista, que esteve sempre na busca de lugares, ideias, imagens novas e inusitadas, continue a instigar quem por ela se deixa encantar.

O trabalho discutiu as estratégias de filmar a dança, preservando-se o que é próprio da linguagem do cinema, ao apresentar na tela o impacto do trabalho de Pina Bausch. Pode-se afirmar que, sob o ponto de vista histórico, a relação cinema dança é um caminho bastante materializado. Um cenário rico de opções linguísticas e, conseqüentemente, de várias possibilidades de uso e de interação entre esses dois universos, foi estudado nesse trabalho. Nessa perspectiva, é necessário conjecturar sobre a aproximação entre os campos da dança e do cinema, tão tênue e pouco explorada no Brasil, como proposta para futuras reflexões, além da necessidade de aprofundamento em cada das categorias e trabalhos vistos no capítulo 1.

Numa reflexão a partir do contexto do cinema, considerou-se que a transmidialidade é um caminho que emerge em contraposição ao preconceito, que pouco leva em conta o caráter de sensibilidade típica da dança, escolhendo-se o trabalho de Pina Bausch, que propõe de forma clara seus conceitos e aplicações, em especial no campo do cinema, para fazer a defesa dessa posição.

Se as proposições que apresentamos nos capítulos 2, 3, 4 e 5 desta tese forem levadas em conta, considera-se que tal embate possa caminhar para um diálogo construtivo, à medida que forem sendo incorporadas ao debate sobre a dança e o cinema as visões de pensadores, pesquisadores e desenvolvedores multidisciplinares que contribuam com olhares voltados também às questões da psicologia, do discurso e da criatividade, de forma que a ela própria se constitua num real campo de trocas homem, corpo e audiovisual.

Dessa forma, percebem-se esforços como o de Pina Bausch para a construção de uma linguagem artística na atuação em todos os campos, com todas as idades, sem preconceitos e

sem fronteiras, levando em conta as transformações constantes dos significados culturais, sociais e locais do ser humano. Suas coreografias incluem conflitos de mulheres e homens, força e fragilidade, entrega e resistência, retas e quebradas, retas e círculos, ordem e desordem e fazem refletir. No contexto da obra dessa artista, a arte passa a exercer um papel fundamental para um projeto social, coletivo e global no qual existe a possibilidade de ampliação da sensibilidade humana.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fabio. *De plano em plano: o cinema unitário de Chantal Akerman*. Cinética: Cinema e Crítica. Maio de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/chantalfabio.htm>>. Acesso em: 04 fev. 2014.
- ANDRADE, Mário. Taxi.2ª. crônica sobre a linguagem publicada no Diário Nacional em 27 de abril de 1929. In
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 3a.ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa. Portugal: Edições Texto & Grafia Ltda., 2008.
- AUSLANDER, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. In: *Performing Arts Journal* n.84, 2006, p.1-10.
- AUSTVOLL, André. *Choreocinema*. Surrey. England: University of Surrey – Dissertação de mestrado, 2004.
- AVELAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007
- BACHELARD, Gastón. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BADIOU, Alain. *Pequeno tratado de cinestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec Co Edição Editora Universidade de Brasília. 6ª. edição, 2008.
- BARDAWIL, Andrea. *A construção poética do visível*. Anotações para pensar uma dança imagem. in *Entre imagem e movimento*, Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.
- BARTHES, Roland. Historical Discourse in *Introduction to Structuralism*. New York: Ed. Michel Lane. Basic Books, Inc, 1970, p. 149-154.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BAUSCH, Pina. Entrevista publicada no Caderno Mais do jornal. Folha de São Paulo. São Paulo, 27 de agosto de 2000 a.

_____. *Dance, ou estamos perdidos*. Discurso proferido ao receber o título de Doutora Honoris Causa na Universidade de Bologna, publicada no Caderno Mais do jornal Folha de São Paulo. São Paulo, 27 de agosto de 2000 b.

BAVCAR, Evgen. *Tenho só uma pequena lâmpada eslovena para iluminar o mundo*. Entrevista concedida a Clóvis Ott e Juarez Fonseca. Jornal da Universidade – UFRGS, 6 setembro 2001.

BAZIN, André. *O que é o Cinema?* São Paulo: CosacNaify, 2014.

BENJAMIN, Walter. Disponível em: <http://www.antivalor.kit.net/textos/frankfurt/benjamin_01.htm>. Ensaio obtido em Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

_____. *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *O Narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BYINGTON, Carlos Amadeu. *A Família como Sistema Estruturante do Self*. Um Estudo da Psicologia Simbólica Junguiana. Artigo preparado para os seminários de formação de analistas da SBPA. IX turma. 2º semestre, março de 2011. Disponível em: <<http://www.carlosbyington.com.br/desenvolvimento-personalidade-sete-etapas-vida/>>. Acesso em: 16 fev. 2014.

BERGAN, Ronald. *Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BOURCIER, Paul. *A história da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRECHT, Bertolt. *The Radio as an Apparatus of Communication*. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/source-text/8/>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

BRESSON, R.. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era S.A., 1979.

BROOKS, Virginia. *De Mèlieès ao streaming vídeo*: um século de imagens móveis na dança. In Dança em foco, vol. 1: Dança e Tecnologia. Org. Paulo Caldas e Leonel Brum. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006, p. 15.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CASTRO, Claudio. *A “segunda revolução”*: quando Clousot filmou Picasso. In Drama: revista da Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos. Nº 6. No prelo.

CALDAS, Paulo. *Poéticas do movimento*: Interfaces. In: Dança em Foco, v.4: Dança na tela. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Oi Futuro, 2009.

CANIZAL, Eduardo Peñuela. *O surrealismo*. In História do cinema mundial, org. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus Editora, 2006.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARROLL, Noël. *Toward a Definition of Moving-Picture Dance*. In The International Journal of Screendance, 2010, p. 111 -125.

CIRANI, Roberto. *A jornada do herói como a jornada do artista na atualidade*. In Pret-a-Porter 1 2 3 4 5. Org. Ricardo Muniz Fernandes. São Paulo: SESC São Paulo, 2004.

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena Contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Aula Magna: Construção através da imagem*. Palestra proferida no Itaú Cultural, São Paulo, 28 de setembro 2013.

CONTRERA, Malena Segura. *Mídia e pânico*. São Paulo: Editora Annablume, 2002

CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo. Cosac Naify, 2005.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Tradição e Transformação do Documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DEREN, Maya. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=MhEOOpbJKEc>>. Acesso em: 14 mar 2013.

DIBO, Monalisa. *Mandala: um estudo na obra de C.G.Jung*. In Último Andar, São Paulo, (15), p. 109-120, dez., 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui. Revista Vacarme, nº 37, do outono de 2006. Disponível em: <<http://www.vacarme.org/article1210.html>>. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>>. Acesso em: 31 dez. 2014.

_____. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Enciclopédia Itaú de Teatro . Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=601>. Acesso em: 10 nov. 2013.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas in XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema:antologia*. Rio de Janeiro:Edições Graal. Embrafilmes, 1983.p. 269-279.

ERIKSON, Erik . *Identidade, Juventude e Crise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

FERNANDES, Ciane. *Pela câmera somática: a dança-teatro e o vídeo-documentário como performance contemporânea*, v. 8, nº 2, dez. 2010

FLUSSER, Vilem. *Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente*. Cadernos Rioarte/64-68/ Caderno Lilás, nº 1608 3154, de 03 de fevereiro de 1984.

FRANZ, Marie Louise. *Adivinhação e Sincronicidade*.São Paulo: Ed. Cultrix, 1992.

_____. *A ciência e o inconsciente*. In O homem e seus símbolos. Org. Gustav Jung. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2002.

GALANOPOULOU, C. *Entre imagem e Movimento*. In Dança em foco, v. 3. Textos de Andréa Bardawil, Christiane Galanopoulou entre outros. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2008.

GREEN, S.. *El Libro de los mandalas del mundo*. Santiago, Chile: Océano Âmbar, 2005.

HEFFNER, Hernani. *Video-dança e cinema: uma aproximação* In: Dança em Foco, v. 4: Dança na tela. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Oi Futuro, 2009.

HILLMAN, James. *Entre vistas*. São Paulo: Summus, 1989.

_____. (org.). *Encarando os Deuses*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

JAFFE, Aniela. *O simbolismo nas artes plásticas*. In O homem e seus símbolos. Org. Gustav Jung. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2002.

JUNG, C. G.. *O Eu e o Inconsciente*. (O.C.VII/2). Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. In Obras Completas v. IX/1 - Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. *Fundamentos de Psicologia Analítica*. 14ª ed. Vol. XIII/1. Petrópolis, RJ. Vozes, 2008.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

KA, Tamara. *Memória do Efêmero, o DVD-Registro de Teatro*. São Paulo: Editora Annablume, 2007.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

KATTENBELT, Chiel. *Intermediality, In Theatre and Performance*. In Themes in Theatre - Collective Approaches to Theatre and Performance. Freda CHAPPLE et Chiel KATTENBELT. Amsterdam - New York, Rodopi, 2007.

KATZ, Helena. *Um arquivo para guardar legado*. O Estado de São Paulo. São Paulo, 14 de abril de 2011, p. 10.

KATZENSTEIN, Tamara; SCHWARTZ, Gilson e ALMEIDA, Maria Helena Morgani de. *Reflexões sobre aproximação de idosos a tecnologias de informação e comunicação a partir dos arquétipos Senex e Puer*. In Revista Kairós Gerontologia, 15(3), p. 203-218. São Paulo (SP), Brasil: FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP. 2012, setembro.

KROTOSZYNSKI, Andrea. Disponível em: <<https://coreografias2d.wordpress.com/inscricao-do-movimento/>>. Acesso em 2 jun. 2014.

KUB-AN. *10 Bulls, a Chinese classic*. DeVorss and Company, Los Angeles, 1935

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAWSON, Valerie. *Pina Queen of the Deep*, artigo do Sydney Morning Herald de julho de 2000. Disponível em: <http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm>. Acesso em: 08 out. 2012.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In História e Memória. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Dioniso no Exílio*. Sobre a repressão da emoção e do corpo. São Paulo: Paulus, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutemberg*. A formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in Motion*. New York, EUA. Zone Books, 2004.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOACANIN, R. *A Psicologia de Jung e o Budismo Tibetano*. São Paulo: Cultrix, Pensamento, 1999.

MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NAVAS, Cassia. *Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança*. In Seminários da Dança I. História em movimento Joinville Festival de dança, 2008.

_____. *Memórias-corpo, corpo-território e dança mídia*. Comunicação IV Colóquio Internacional de Etnocenologia. UFMG. Belo Horizonte, 2009

_____. *Técnica, sistema, método em dança*. In Anais do Congresso ABRACE. Porto Alegre, outubro 2012.

_____. *Permanente e efêmero*. Questões e um exemplo de recepção em dança. In Fruição em Dança de Alba Pedreira Vieira (org.). Visconde do Rio Branco - Minas Gerais: Editora Suprema. No prelo.

NEUMANN, Erich. *A grande mãe*. São Paulo: Editora Pensamento, 2003.

NICHOLS, Bill. *La representacion de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997.

_____. *Introdução ao documentário*. Campinas - São Paulo: Papirus, 2008.

NITZAN, Tal. *O Ponto da Ternura*. Editora Lumme, 2014

OTTE, George. *A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica – representação ou clonagem?* In Aletria. Revista de Literatura e cinema, nº 8. Dezembro de 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Sayonara. *Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-boço*. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

RANGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

RENOV, Michael. *Theorizing documentatary*. London, Great Britain: Routledge, 1993.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 4ª. ed., 2004.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1980.

SELIGMANN-Silva, Márcio. *De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas* FLUSSER STUDIES 08, 2009.

SERVOS, Norbert. *Pina Bausch-Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Golddisch zu dresseieren*. Seelze-Velber, 1996, p. 286-287. Disponível em: <<http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/ag/bau/enindex.htm>>. Acesso em: 9 out. 2012.

_____. *Tanz Theater Wuppertal*. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/>>. Acesso em: 04 jan. 2013.

SILVEIRA, Nise. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981.

SNYDER, Allegra Fuller. *Three Kinds of Dance Film: A Welcome Clarification*. Dance Magazine 39 (1965), p. 34-39.

SPRANGHERO, Maria. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000292.pdf>>. Acesso em 03 de jan. 2013

SUBIRATS, Eduardo. *Surrealistas, Canibais e Outros Bárbaros*. In Antropofagia Hoje. São Paulo: Realização Editora, 2011.

TAVARES, Miriam. *O Processo do Rei: a história no palco do cinema*. In ARS. São Paulo. vol.9 no.17 São Paulo 2011.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*: Paul Valéry. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WENDERS, Wim. Depoimento. Disponível em: <http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/pina/pina.htm>. Acesso em: 30 jan. 2014.

ZANOTTI, Marisa. *When Dance is imagined in Cinema Disclosure in Dance Practice*. In The International Journal of Screendance, 2010, p. 91a 96.

Filmatografia/Videografia

Filmes estudados

KONTAKTHOF WITH LADIES AND GENTLEMEN OVER 65. Filme Registro. Direção e Coreografia: Pina Bausch Cenário e figurino: Rolf Borzik. Câmeras Olaf Klein, Detlef Erler, Andreas Fiegel. Edição Wolfgang Weigl Produção Tanztheater Wuppertal Pina Bausch GmbH 2001 Duração: 2 h 30 minutos. Distribuição L'Arche Editeur Paris. 2007.

KONTAKTHOF MIT DAMEN UND HEREN AB 65. Documentário. Direção Lilo Mangelsdorff. Fotografia: Sophie Maintigneux. Edição: Eva e Mangelsdorff Voosen. Produção Cinetix GmbH País: Alemanha. Absolut Media. Arte, 2002.

PINA. Documentário. Direção Wim Wenders. Produção: Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 2011.103 min. Digital 3 D Coreografia: Pina Bausch. Produção: Neue Road Movies (Berlin) Coproduzido por: Eurowide (Paris) com a colaboração de Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, ZDF, ZDF theaterkanal e ARTE. Distribuição: Hanway Films, 2009.

SONHOS EM MOVIMENTO. Título original: Tanzträume. Documentário. Direção: Anne Linsel, Rainer Hoffmann. País: Alemanha. Distribuição: Imovision. Duração: 89 min. Roteiro: Anne Linsel. Produção: Anahita Nazemi, Gerd Haag. Fotografia: Rainer Hoffmann, 2010

UN JOUR PINA M'A DEMANDE. Documentário para Televisão. Direção Chantal Akerman. Produção: Antenne – 2, Belgich Radio em Televisé (BRT), Institut National de l'Audiovisuel (INA), Tanztheater Wuppertal e outros. Distribuição World Artist (1989). Duração: 57 minutos. Produção Executiva: INA. Roteiro Alain Plagne. Realizado em Betacam SP, 1983.

Filmatografia citada

PINA: Making of. Direção: Wim Wenders. Cena 2. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QU6117T1hl0&list=PL1E6CD7B19251C255>>. Acesso em 18 jan. 2014.

PINA: Making of. Direção: Wim Wenders. Cena 3 do Anexo. Acessado em 18 de janeiro de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QU6117T1hl0>>< Acessado em 18 de janeiro de 2014

PINA: Making of. Direção: Wim Wenders. Cenas 4 e 5 do Anexo <<http://www.youtube.com/watch?v=xyXSsYQO4OY&list=PL1E6CD7B19251C255>>. Acessado em 18 de janeiro de 2014.

DEREN, Maya. Depoimento Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MhEOOpbJKEc>>. Acesso em: 11 fev. 2013.

GIBEC, Christiane. Das Tanztheater de Pina Bausch. WDR, 1998

Making of de Pina Wim Wenders. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OWpfWSk2vkw&list=PL1E6CD7B19251C255&index=9>>. Acesso em 22 dez. 2013

McLaren, Norman. DVD The Máster's Edition 03. Thematic Documentaries: Dance, National Film Board Canada. Chatswoth, CA, Estados Unidos, 2006.

MISTÉRIO na neve (Smilla's Sense of Snow). Ficção. Direção: Bille August. Produção Dinamarca / Alemanha / Suécia. Estúdio: Bavária Film / Greenland Film Production / Smila Film A-S / Constantin Film Produktion GmbH / Det Danske Filminstitut / Nordisk Film- & TV-Fond. Distribuição: Fox Searchlight Pictures / UIP 1997. Roteiro: Ann Biderman. Produção: Bernd Eichinger e Martin Moszkowicz Música: Harry Gregson-Williams e Hans Zimmer Fotografia: Jörgen Persson.

PINA BAUSCH TRIBUTE. Documentário. Direção: Ann Linsel. Produção TAG/TRAUM Alemanha, 2006. 43 minutos.

SCORSESE, sobre Glauber Rocha. Disponível em: <<http://cinemacord.com/?p=827>>. Acesso em: 11 fev. 2013.

ANEXO I

Breve decupagem de “Documentação: Kontakthof ab 65” – descrição indicial das cenas

- 1) Começo no escuro com tosses. Créditos em letras brancas.
- 2) Todos sentados ao fundo do palco e nas laterais.

Apresentação: uma mulher. Três mulheres. Um homem. Um homem. Todos os homens. Todas as mulheres chegam e os homens voltam para suas cadeiras.
- 3) Andar quebrado. Mulher ri “histérica” e cai no chão. Ninguém presta atenção. Todos voltam com o mesmo andar, agora cantando a melodia.
- 4) 11min07seg: homem “ataca” mulher com rato. Todos saem correndo e deixam o palco. O homem persegue a mulher de azul e eles também saem do palco.
- 5) 11min33seg: mulheres atravessam o palco em diagonal “com pedra no sapato de salto”, seguidas por um homem que fecha a fila.
- 6) 14min: uma mulher de preto vai até o piano e dá gritos que parecem de orgasmos com ele. Cena onde a mulher fica toda ai! Ai! Ai! E o homem que está com ela nem a percebe praticamente. Ela se senta no seu colo, depois, leva-o ao outro lado da sala e ele arruma os cadarços de seu sapato. Duas “harpías” de preto, invejosas, e petulantes, comentam sobre o casal. A câmera faz pans e zooms. A seguir, duas cenas em que esse feminino cheio de vaidade e superficialidade se expõe.
- 7) 17min50seg: uma mulher sobe em uma cadeira e tem um monólogo. Se põe abaixo da cadeira também.
- 8) 19min35seg: cena em que todos patinam de trás para frente e voltam correndo. Ao chegar à boca da cena, correm para o fundo e recomeçam. Um homem está caído no chão e há umas mulheres sentadas. Aparentemente, um casal fala sobre sair para comer: a mulher de azul e o mesmo homem que, anteriormente, estava sem reação com ela. Escolhem uma comida gordurosa: pratos típicos alemães.
- 9) 22min: uma mulher vestida de verde faz ruídos estranhos em um microfone e é aplaudida por todos, tanto pelos que estão sentados ao fundo, quanto pelos das laterais do palco.

- 10) 22min27seg a 27min37seg: cena da maldade. Quatro casais se revezam: homens e mulheres alternadamente, fazem pequenas maldades uns com os outros, mas seguem felizes juntos. O estranhamento vem do fato de que o “maltratado” não esboça nenhuma reação de desagrado. Enquanto a cena se passa, uma mulher de verde, indiferente, come uma maçã. As maldades desestabilizam o corpo.
- 11) 27min46seg: cena “Wim Wenders”, os detalhes são mostrados em planos médios e pans. As mulheres estão do lado direito do palco e os homens sentados em cadeiras vão se aproximando em fila, em ordem. Depois, ainda os homens nas cadeiras se espalham pelo palco e as mulheres aparecem todas de rosa.
- 12) 31min40seg: uma mulher fala ao microfone como se estivesse ao telefone, pergunta a outra pessoa - um homem que a procura - se ele está no teatro e diz que ela também está lá.
- 13) 33min37seg: aparece novamente o homem com o rato na mão e persegue a mulher de rosa.
- 14) 33min39seg: mulher tenta ensinar homem a mexer os quadris como em um ensaio.
- 15) 37min30seg: Auto-prazeres. Mulher em lilás pede moedas ao público para o cavalinho. Casais sem graça. “Têm relações sexuais”, mas sem excitação ou prazer, mais por obrigação social.
- 16) 44min27seg: máscaras neutras.
- 17) 45min 12seg: duas fofoqueiras/harpias.
- 18) 49min: duas mulheres de vestidos rosa.
- 19) 50min05seg: um homem do lado direito e uma mulher do lado esquerdo vão se despindo.
- 20) 52min: todos em roda, as mulheres usando vestidos coloridos e, depois, pretos.
- 21) 59min: homens versus mulheres. Quem manda no corpo e no movimento de quem?
- 22) 1h01min: homens tiram o paletó e todos fazem uma coreografia de braços que termina em uma brincadeira de ficar tocando no corpo do outro? Em uma briga?

- 23) 1h04min: duas mulheres calmas, de rosa, e um homem com um microfone. Muita gente no palco, cada um em outra atividade. A câmera vai para onde está o foco da luz.
- 24) 1h07min: uma mulher sentada do lado direito grita: Você é um nada! Um paspalho! As duas mulheres de rosa passam pelo palco “posando de princesas”. Um homem e uma mulher estão deitados no chão
- 25) 1h10min: todos estão sentados ao fundo e nas laterais do palco. Uma mulher canta tristemente uma canção infantil.
- 26) 1h13min: um homem enlouquecido abre e fecha a porta e todos batem palmas.
- 27) 1h13min: um homem se deita e coloca uma mesa na barriga e ri. Todos batem palmas. Uma mulher coloca duas cadeiras separadas e corre entre elas. A mulher-risada (cena 3) agora vestida de preto, ri e, depois, cai no chão.
- 28) 1h15min: mulher de rosa corre em círculo e ri. (Cena que a adolescente preparou). E depois de correr, põe o dedo na garganta e quer vomitar. E continua a correr. Mulher de vermelho corre de um lado a outro do palco. Volta a trilha incidental.
- 29) 1h15min: mulheres e homens se espalham pelo palco. Mulheres ficam rígidas, com mãos postas para a frente, esperando que homens se encaixem nessa sua posição. Quando um se apresenta, o faz de forma desengonçada, o que faz com que ambos “desistam” um do outro e saiam correndo: o homem, para procurar outro par e a mulher para se colocar novamente em outro lugar e outra posição. Uma meia de seda é apresentada “por um mágico para sua assistente vestida de vermelho”. Enquanto o mágico fica no chão, ela realiza diversos ensaios com a meia: coloca-a em volta da perna, esticada sobre a boa, enfim, várias formas estranhas de experimentar uma meia são testadas. No fim só um homem corre e tenta se encaixar nas mulheres que estão aguardando. No final, sentado no chão, esse homem canta sobre como deve ser feliz quem vive nas ilhas Fiji.
- 30) 1h17min: todos se levantam e saem, olhando para trás. O mágico e sua assistente de vermelho fazendo movimentos que imitam carícias entre eles, porém a intenção é ilusória, sem psique. O movimento torna-se agressivo, e a mulher foge correndo do palco.

- 31) 1h18min: música de circo. Entra um locutor. Todos pegam as cadeiras e as levam para o meio do palco. Todos relatam suas experiências, estetizando a apresentação. No final, ao som de uma música de tango, todos ficam pensativos.
- 32) 1h33min: um homem brinca com fósforos acesos na boca ou vê a distância necessária para não queimar sua mão. Corre-corre entre os *dançatores* que ficam tentando se encaixar. Aos poucos, as cadeiras vão sendo colocadas no fundo do palco novamente.
- 33) 1h34min: cena caótica. Pessoas ao fundo, nas cadeiras. Dois casais dançam no palco. Uma mulher de vermelho. A mulher que ri, ri e cai. Aos poucos cadeiras são colocadas no fundo do palco e os dançatores voltam a se sentar. Luzes bem baixas.
- 34) 1h37min: volta a música de circo. Volta a luz. *Dançatores* e *dançatrizes* se apresentam um a um. Vão ao meio do palco e mexem os lábios e a boca com as mãos. Uma mulher começa a dizer *liebling* enquanto que os outros ficam em grupo conversando. Blecaute.
- 35) 1h40min: pausa.
- 36) 1h40min: volta a música de circo. Volta a luz. A mulher de rosa entra “linda e faceira”, começa a dançar só no palco, com música. Todos entram e dançam alegremente em formação grupal, por pouco tempo, e se sentam. A mulher de rosa continua a dançar sozinha sem música, diz ok, já que não está acompanhada por ninguém e se senta.
- 37) 1h45min: cena em que uma mulher demonstra uma imensa solidão. A mesma mulher de rosa da cena anterior grita e chora, falando *liebling* (querido). Sentados ao fundo (onde ela também está), ninguém presta atenção ao seu chamado. Começa uma música de piano que, depois, se vê que está sendo tocada por um *dançator*. Há pessoas em sua volta ouvindo. Os *dançatores* começam a se levantar e a dançar em pares. Começam a cantar “My Bonie lies over the ocean”. A música eletrônica cessa e eles continuam a cantar, mas se sentam. A mulher de rosa começa a chorar, continua chamando pelo seu querido e os outros continuam a cantar. Quando a música termina, a mulher de rosa continua a chorar. Os *dançatores* vão se levantando, saindo aos poucos do palco, olham para essa mulher de rosa e fazem mímica de como ela é irritante e ridícula. Ela fica chorando na penumbra.

- 38) 1h52min: trilha incidental. Um homem de terno e uma mulher de rosa atravessam o palco. Ele está de pé e a mulher sentada atrás dele, com sua coluna nas pernas dele. Quando ele sai do palco, essa mulher se levanta e vai consolar a que chora que se conforta, então.
- 39) 1h52min: as duas se levantam e pegam suas cadeiras, levando-as até o meio do palco, colocando-as de frente para o fundo, sentam-se. Todos entram, pegam as cadeiras e se sentam em fila da mesma forma. Um homem entra com um projetor e um filme. A luz se apaga e é projetado um filme de patinhos e seu comportamento no verão. Essa cena chega como um respiro, como um descanso depois de tantas desventuras entre homens e mulheres. A luz se acende.
- 40) 1h55min: a mulher de roxo volta a pedir dinheiro para o cavalinho, para onde ela vai cavalgar. Os outros entram em fila, em diagonal pelo palco, movimentando os braços. Homens de terno e mulheres com vestidos coloridos. Saem do palco, correm (vê-se pela janela) e voltam a andar pelo palco em diagonal. Uma mulher de preto, com um colar corrige a todos, mostrando como o movimento deve ser realizado. Um homem, com uma prancheta na mão, conta o número de pessoas.
- 41) 1h57min: uma mulher de preto corrige a todos.
- 42) 2h01min: ouve-se um tango. Eles continuam a passar pela diagonal, porém com outro passo. A mulher de preto puxa os homens para fora da fila.
- 43) 2h02min: os homens estão ao lado, na parede direita e as mulheres vêm com as cadeiras. A seguir, os homens se espalham pelo palco e ficam parados, as mulheres pulam sobre eles. Todos se procuram, em um ritmo frenético.
- 44) 2h 04min: uma mulher de vermelho vem do fundo para frente do palco e volta. Um homem, sentado em uma cadeira e uma estante de partitura com uma folha branca, fica tentando alcançá-la. Uma mulher de preto fica andando pelo palco. Palmas da plateia
- 45) 2h06min: uma mulher de preto pia bip, bip, bip. (essa cena lembra a do filme dos patos). A luz entra só pela janela lateral esquerda. Aos poucos, pessoas vestidas de preto e, em pé, espalham-se pelo palco. Começa a música. Todos se curvam, abaixam a cabeça. Aprumam-se. Dão um passo e voltam a se abaixar. A luz vai voltando. Começam a andar lentamente. Abaixam-se. Um homem pega uma mulher e começam a dançar. Aos poucos, outros casais vão formando pares e

dançam. Há um fotógrafo com uma máquina em um tripé. Ele para em frente a um casal, que se vira para a câmera, e ele tira uma foto com flash. Depois, anda pelo salão e tira outra foto etc. Uma mulher se senta em uma cadeira. Alguns vão se sentando no chão. Um homem vai até a mulher na cadeira e a tira para dançar. Eles dançam e conversam, se entendendo bem. Os demais continuam sentados no chão. Termina essa música. Na música a seguir, os *dançadores* levantam-se, também formando pares, e dançam. O fotógrafo segue seu trabalho.

- 46) 2h15min O mesmo homem do início (cena 4) volta com o rato e tenta impressionar a mulher, que agora está de rosa e deprimida, ela não reage. Ele tenta brincar com ela. Os outros dançadores vão saindo do palco. Muito triste, a mulher sobe em uma cadeira, sobe atrás do palco. O homem continua tentando assustá-la e ela não feliz.
- 47) 2h18min: entram outros homens. A mulher fica parada, feito uma boneca ou estátua, sem vida, sem reação e os homens ficam tocando-a. Ela está “anestesiada”, como uma estátua, boneca sem vida. Com a face triste, deprimida, não se move, deixando-se mover com o que os homens querem dela.
- 48) 2h21min: muda a música. Entra outra mulher e todos a seguem, imitando seus movimentos de braço e andar. Vão formando um círculo e olham para o público, andando em círculo, todos com uma expressão alegre. Plano médio.

Plano geral. A música termina e eles seguem andando em círculo. Bleaute. Palmas entusiasmadas do público.
- 49) 2h26min: volta a luz. Todos ficam em formação de agradecimento. Curvam-se. *Black*. Créditos da Companhia. Palmas ao fundo.
- 50) 2h27min 19: volta a luz. Plano médio. Aprumam-se. Pina está no centro da linha. *Black* novamente
- 51) 2h27min27seg: créditos em letras brancas, agora do filme. O áudio segue com as palmas.
- 52) 2h27min55seg: em uma câmera lateral em plano geral, vê-se o palco mais uma vez, também se vê o público jogando flores no palco. *Black* e créditos finais com a data do filme (2001) e a data que ele foi distribuído (2007).