ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

O HIBRIDISMO E A NARRATIVA DA VOZ DANÇANTE NO DOCUMENTÁRIO POÉTICO CONTEMPORÂNEO

WOSNIAK, Cristiane[1]

RESUMO: este artigo pretende problematizar uma imbricação entre as signagens da dança e do cinema, por meio da análise do documentário poético contemporâneo *Pina* (2011) de Wim Wenders. O campo do documentário possui fronteiras movediças e este é o palco esgarçado onde os criadores contemporâneos, Pina Bausch e Wim Wenders, serão tensionados em suas vozes intertextuais e dialógicas. Na proposição de um filme documental poético, qual é a voz do corpo dançante? O documentário contemporâneo gera uma espécie de discurso híbrido, que por sua vez, suscita a questão da voz. A partir do fato de o documentário poético não ser uma reprodução da realidade, mas um ponto de vista do autor, então, a voz significa a forma e o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a perceber enquanto mensagem estética e aberta. Além de personagem biografado, Pina Bausch torna-se uma das vozes enunciadoras do texto documental. Wenders, por sua vez, organiza seu discurso como uma espécie de fenda entre o *tanztheater* e o biografismo. As vozes do corpo dançante em *Pina*, parecem registrar não apenas memórias em movimento, mas, os corpos tornam-se, enquanto dançam, o registro histórico *per se*, a própria narrativa de seus arquivos discursivos.

PALAVRAS-CHAVE: documentário poético; dança; hibridismo.

---

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/*Estudos de Cinema e Audiovisual* - Universidade Tuiuti do Paraná. Mestra em Comunicação e Linguagens/Cibermídia e Meios Digitais. Especialista em Artes-Dança e graduada em Ciências Biológicas-UFPR e Dança-PUC-PR. É docente do Curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná e Coordenadora Acadêmica do Curso de Dança Moderna da UFPR. Pesquisadora de temas relacionados à videodança, meios digitais e documentário poético contemporâneo. E-mail: cristianewosniak@ufpr.br

Introdução

No presente artigo, investigo e proponho uma reflexão acerca dos possíveis mecanismos/modos criados pelo diretor ou sujeito da câmera, Wim Wenders, ao propor uma (re)apresentação do real, no documentário poético contemporâneo, *Pina* (2011), utilizando-se de estratégias audiovisuais a partir de uma locação encenada, onde os bailarinos intérpretes da companhia de Pina Bausch – a Wuppertal Tanztheater – tornam-se índices corporalizados de seus próprios depoimentos ou vozes dançantes icônicas.

Utilizo-me, neste percurso reflexivo, de alguns aportes da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce (1839-1914) que estuda as relações existentes entre sistemas de signos. Ao estabelecer um processo relacional, Peirce acrescenta um terceiro elemento [rompendo a lei de relação diádica entre signo/objeto, significante/significado] a que deu o nome de *interpretante*, uma espécie de supersigno que está sempre se refazendo ao refazer a relação entre o signo e o objeto. É a partir desse terceiro elemento que se dará início à atividade cognitiva, ou processo de semiose[2] e é na relação com o interpretante que se elabora o conhecimento. Para Peirce, é no encadeamento relacional de três termos que surge o Signo:

> Signo ou Representamem é um Primeiro que está em tal genuína relação com um Segundo, chamado seu Objeto, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu Interpretante, assuma a mesma relação triádica (com o Objeto) que ele, signo, mantém em relação ao mesmo objeto (CP, 2.274)[3].

2 O significado de um signo é sempre outro signo, sendo este, um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo. Por que contínuo? Por que o signo é ativo, dinâmico, está em contínuo movimento, o que nos leva a afirmar que para definir a semiótica peirceana é preciso dizer que não é bem o signo, mas é a **semiose** que é seu objeto de estudo. Afirma, ainda, Winnfried Nöth (2003, p. 72) " Como cada signo cria um interpretante que, por sua vez é representamem de um novo signo, a semiose resulta numa 'série de interpretantes sucessivos' *ad infinitum* (CP, 2.303, 2.92). Não há nenhum 'primeiro' e nem um 'último' signo neste processo de semiose ilimitada. Há o processo constante de leituras sempre atualizadas.

3 As citações da obra de Peirce seguem uma padronização (CP) que fazem referência à edição *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, 1931-1958, 8 v. Os seis primeiros volumes (1931-35) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur V. Burks. No código, a primeira cifra reporta-se ao volume, a segunda ao parágrafo. O critério continua válido para a nova edição, em quatro volumes duplos.

E na questão da imagem da dança no cinema? Quais as implicações acerca do corpo dançante, enquanto signo, quando interfaceado pela tela cinematográfica? Nesta instância comunicacional, o ícone cinético transitaria pelo indicial? Cabe lembrar que:

> Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota e pensa em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal Objeto exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como Signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente ou uma lei, é um ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um signo seu. (CP 2.247).

A signagem da dança, no documentário poético contemporâneo *Pina*, como forma de (re)presentação, corporifica-se em uma materialidade singular, dispositivo, suporte, canal ou *medium* de matriz icônica. Sendo o movimento um ícone, a imagem em movimento do movimento é um ícone do ícone, signo de signo. Embora o caráter de (re)presentação – pois trata-se de imagem dinâmica – esteja fundamentado numa relação de similaridade formal e, portanto, icônica, esta similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice. Lembro que "um índice envolve a existência de seu objeto" (CP, 2.315). E ainda: "índice: um signo ou representação que se refere a seu Objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que este objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial, inclusive) com o Objeto" (CP, 2.305).

Como representação dinâmica e visual, o movimento é apresentado numa superfície ou canal definido pela tela cinematográfica, sujeito a cortes, planos, enquadramentos e montagem, de acordo com sua visualização no espaço bidimensional. A imagem na tela, em si, caracteriza-se como índice genuíno, pois a conexão entre o texto documental áudio-hapticovisual e o objeto-corpo em movimento filmado é física, dinâmica e existencial.

Mas, num nível reflexivo sobre a imagem cinematográfica, pergunto-me ainda: quais seriam as relações entre o conceito de *mimesis* e *diegesis* e o que estaria sendo 'conversado' entre Peirce e o diretor Wim Wenders sobre estes importantes aspectos? A noção de *mimesis* que comumente é associada à ordem da imitação, das aparências/semelhanças, das essências, das ações, tem sido objeto de estudo e análise de muitos teóricos, desde os filósofos da Grécia Antiga.

De acordo com Denise Azevedo Duarte Guimarães (2012) na concepção de vários pensadores em diferentes áreas do conhecimento "o imaginário liga-se ao conceito de representação, articulando sua causalidade figurativa e a sua face simbólica." (GUIMARÃES, 2012, p. 195). Enquanto para Platão, argumenta a autora, a verdade da arte reside em sua relação direta – *mimesis*[4] – com o real/referente, para Aristóteles, ao contrário, a verdade de uma obra reside em sua verossimilhança que não é, necessariamente, o mundo real, palpável, ou uma verdade absoluta, sendo apenas semelhante, parecido com o verdadeiro/referente, ou seja: "é a verdade possível, que é construída dentro de uma imitação, por uma necessidade interna da representação." (op. cit., p. 195-196).

Na imagem cinematográfica do cinema clássico, percebe-se uma realidade ancorada mais na essência e na *diegesis*[5] ou verossimilhança, do que no virtual ou potencial imaginativo. Já no cinema documental poético, configura-se uma espécie de transmutação da *mimesis*, onde 'imitar não é necessariamente copiar'. O texto documental, enquanto um relato, assim como a dança – enquanto gesto icônico – pode complementar a natureza sem, necessariamente, confundir-se com ela. Neste sentido, a *mimesis* aparece, ao menos, neste objeto de investigação, como transcendência para uma capacidade de gerar, de (re)criar a realidade absorvendo a essência das coisas, mas, ao mesmo tempo, revigorando-as.

Saliento, que os dois modos a serem investigados em rede, neste estudo – o modo poético e o modo performático – fazem parte de um amplo processo histórico do campo documental em que pesam os efeitos impressos nas diferentes estratégias pelas quais os discursos e formas de narrativa, reflexão e proposição assertiva se alteram, levando-se em consideração, interesses culturais, estéticos e formas experimentais e vanguardistas de uma representação documentária contextualizada.

---

4 Segundo Denise Azevedo Duarte Guimarães (2012), a *mimesis* platônica é diferente da aristotélica. Platão partiria do pressuposto de que na arte, o mundo das ideias é imitado pela natureza e depois pelo poeta/artista, tornando-se, portanto, cópia da cópia. Aristóteles, por sua vez, tomaria a natureza como 'ignição' para um tipo de *mimesis* ligado à ordem da representação – ou seja: sua concepção faz da arte um processo infinito de criação em potencial. Nesta abordagem aristotélica, o imitador/artista deixa de ser um simples (re)produtor e sua obra não é mais uma simples cópia da aparência das 'coisas', mas convoca as forças da imaginação em seu processo criativo.

5 Também foram Platão e Aristóteles que diferenciaram *mimesis* de *diegesis*. A diegese não é a (re)presentação do real através da arte e sim, a 'encenação'. Na cena, os atores ou os dançarinos descrevem eventos e atuam ou dançam. É na diegese que o autor leva o espectador ou leitor diretamente a expresser livremente sua criatividade, fantasias, sonhos, em contraste com a *mimesis*.

É neste panorama conceitual que a obra documental *Pina* de Wim Wenders[6], em homenagem à artista da dança Pina Bausch[7], será cotejada, como objeto de análise a partir das proposições de Bill Nichols (2005; 2012), referentes à classificação modo/forma documental, com a finalidade de alicerçar as bases do *corpus* selecionado para análise e investir na elucidação dos problemas que norteiam a investigação: de que modo e com que meios as vozes do corpo dançante tornam-se presentes/atualizadas e falam ou encenam registros memoriais, afetividades, movimentos, estéticas e éticas do universo de Pina Bausch e da *Wuppertal Tanztheater*? Parto da questão: o documentário poético/performático apresenta ou (re)apresenta/encena a realidade?

A (re)presentação do corpo dançante na tela: signagem híbrida

A dança pode ser considerada como uma forma de signagem[8]. Ela não existe apenas porque seu objeto-corpo é um signo: ela se torna um signo durante o seu desenvolvimento no tempo e no espaço, por conta do movimento. Assim, nas palavras de Décio Pignatari (2004) a dança é ícone em movimento. É a "escritura corporal, singular ou coletiva, jogo de estruturação espacial pelo **movimento** [grifo nosso], simbólico ou para-simbólico e que envolve pelo menos três sentidos: audição, tato e visão/áudio-hapticovisual" (PIGNATARI, 2004, p. 55).

Sendo o movimento ao mesmo tempo efêmero e onipresente, sua percepção torna-se um desafio. Com códigos próprios, a dança transita entre o movimento, a imagem, o som e a sinestesia. Enquanto signagem híbrida[9], encontra ainda mais uma

6 *Wim Wenders*, nascido em Düsseldorf (1945), é um dos cineastas representantes do 'novo cinema alemão'. Em 2011, dirige o documentário poético *Pina*, baseado na biografia, legado e obra de Pina Bausch, sua conterrânea, coreógrafa e criadora do *Tanztheater Wuppertal*, e que faleceu durante as filmagens.

7 *Pina Bausch* trabalha a partir do conceito de *tanztheater*. Seus textos dancísticos são sincréticos, dialógicos e intertextuais. Seu mote criativo é a relação tensiva entre homens e mulheres. A incapacidade de efetivar possíveis conexões comunicacionais. Nesta busca pelas oposições, efeitos contrários e dupla perspectiva, nasce o corolário-chave desta criadora vanguardista alemã: a fragmentação e a repetição do gesto como geradoras da 'collage' cênica que propõe em suas obras.

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

9 O conceito denotado da palavra hibridação indica a qualidade de elementos provenientes de línguas/meios diversos; caráter anômalo, irregular, novo. O conceito ou termo utilizado nesta investigação

fonte de conversas e diálogos convergentes: o cinema. Neste caso específico, o cinema documental. Considerando o documentário como uma espécie de relato, seria a dança, no documentário poético contemporâneo, um relato corporalizado?

O documentário como forma de (re)presentação e não uma janela aberta para o mundo

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

Segundo Fernão Pessoa Ramos (2008) "as asserções do documentário são enunciadas através de estilos diversos, variando historicamente. Há sempre uma **voz** [grifo nosso] que enuncia no documentário, estabelecendo asserções" (RAMOS, 2008, p. 23). Por consequência, então, podemos afirmar que um dos conceitos possíveis sobre voz, diz respeito ao estilo das asserções conduzidas do(no) documentário? Trata-se da narração dos personagens (suas falas, depoimentos, entrevistas, ações dançantes/demonstrações gestuais e afetivas)? Esclarece esta questão, o teórico Bill Nichols (2005), autoridade internacional no campo documental:

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

Historicamente, o documentário foi se modificando esteticamente na medida em que avança o tempo, os períodos, os recursos técnicos e as formas conceituais, subjetivas ou mais retóricas na composição de suas formas. É o autor Nichols em sua obra *Introdução ao documentário* (2012) que atesta a existência de no mínimo quatro estilos históricos de documentário, com características formais e ideológicas muito bem delimitadas e distintas. O estilo discurso direto com sua narração fora-de-campo

propõe a forma híbrida (ao se referir à signagem da dança em tessitura imbricada com o cinema) como uma nova relação de continuidade entre o corpo, o movimento, a dança e o espaço, por meio da comunicação mediada pela tela do cinema.

(associada à ideia da autoridade didática da voz de Deus) foi o movimento precursor do documentário. Após a Segunda Guerra Mundial, este estilo entra em decadência e o que se observa é a ascensão do cinema verdade/direto, que prometia um aumento do efeito verdade, graças à uma suposta objetividade. Neste tipo de documentário, auxiliado pela tecnologia inovadora do período (câmeras mais leves, portáteis e eficientes gravadores de som dando um efeito de realidade e sincronismo som/ação nas locações), as ações dos personagens diziam muito mais do que o comentário em voz *off*. O espectador era convidado a participar da instância de significação e tomada de posicionamento frente à ação, que não deixava, entretanto, de ser encenada. A partir dos anos 1970 surge um terceiro estilo que (re)inventa a concepções do discurso direto, onde o personagem fala diretamente ao olho da câmera e dirige-se, sem reservas, ao espectador. Este ato é intermediado por entrevistas, geralmente conduzidas pelo idealizador/diretor do documentário. Atualmente, o quarto estilo ou fase documental, segundo Nichols (2005) e Jean Chérrase (2005) torna-se mais complexo, tornando mais visíveis a estética, a poética e os aspectos epistemológicos envolvidos nas asserções e indexações pretendidas. Este documentário denominado auto-reflexivo e contemporâneo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor deixando antever que o documentário sempre foi uma forma de (re)presentação, e nunca uma janela aberta para a realidade. É neste último tipo de abordagem que fica implícito que o diretor/cineasta Wim Wenders, ao propor o documentário *Pina* encontra-se alicerçado: como uma espécie de testemunha participante, como propositor de uma rede de significados, muito mais ativo e assertivo do que um mero observador distante.

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

Um documentário, como anteriormente citado, é uma (re)presentação, uma espécie de encenação e não uma reprodução do mundo histórico, o que lhe confere uma voz particular. Nichols (2012) determina seis modos diferenciados como possibilidades de fazer cinema documentário. Nesta investigação, proponho dois modos possíveis de acoplamento ideológico que se pode argumentar na asserção de Wenders em *Pina:*

- Modo poético – enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas entre os quadros ou cenas, encontros, passagens descritivas atravessadas por articulações espaço-temporais metafóricas na geração de sentidos dialógicos e abertos;

- Modo performático – dá ênfase ao aspecto subjetivo ou expressivo da asserção. Percebe-se o engajamento/envolvimento pessoal do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento, de maneira emotiva. Rejeitam-se ideias de objetividade em favor de evocações memoriais e afetos direcionados ao estilo da **homenagem**, sobretudo.

Ao propor possíveis aproximações conceituais de um modo performático/poético na base estrutural de *Pina,* de Wenders, adentro na questão da ética documental.

Na obra *Mas, afinal... O que é mesmo documentário?*, Ramos (2008) propõe uma categoria denominada ética-interativa em oposição à ética da imparcialidade/recuo, para argumentar em favor de uma inevitável intervenção do sujeito da câmera [cineasta/diretor] enquanto emissor do discurso. Esta interatividade é justificável no documentário performático e poético, sobretudo no estilo de homenagem que pretende Wenders em sua *ode* à conterrânea e artista da dança vanguardista, Pina Bausch.

A ênfase na instância discursiva no documentário performático/poético é dilatada e os procedimentos estilísticos, as diferentes formas de homenagem à pessoa biografada e ao seu legado são traduzidos semioticamente em gestos, movimentos e dança, mas não necessariamente vêm corroborados pela voz da palavra falada. Explico: todos os depoimentos/entrevistas concedidas pelos componentes da *Wuppertal Tanzheater* são acompanhados de uma voz *off* (extracampo) enquanto no quadro/cena, observa-se os intérpretes, imóveis e calados (ver figuras 01 e 02) em primeiro plano e em *closes*, sem maquiagem ou caracterização. Nas cenas subsequentes, os mesmos bailarinos dançam, e, suas vozes corporalizadas transformam-se numa profusão de depoimentos sígnicos. O que pretende o sujeito da câmera ao optar por esta estratégia? Possivelmente, corroborar a hipótese de que é a fala do corpo que agrega sentido à dança. A signagem da dança torna-se, em minha análise, a lógica da comunicação nesta instância documental.

Figura 01
(Frame de *Pina* – corpo imóvel e *voz off*)

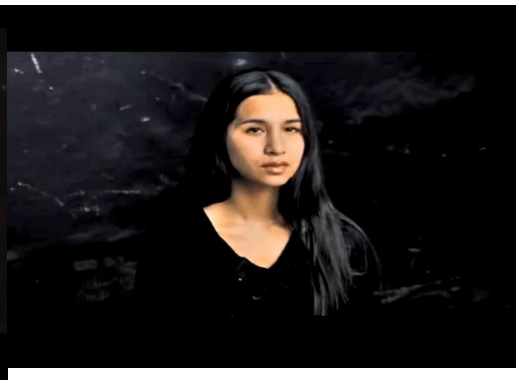

Figura 02
(Frame de *Pina* – corpo imóvel e *voz off*)

O apelo do olhar diretamente para o sujeito da câmera e para o espectador são, em seguida, reforçados numa exposição de movimentos relacionados à fala verbalizada anteriormente, mas exponenciados e dilatados semioticamente. O movimento corporal e sua voz dançada, em oposição cambiante à imobilidade atestada nos quadros de entrevista/depoimentos, inserem-se, neste momento de reflexão como uma qualidade de sentimento, buscando configurar o próprio movimento, matéria prima da comunicação em dança, mas sem ainda a intenção de formatar algo de maneira interpretativa e explícita.

Considerando-se a voz da dança como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos – ícones cinéticos – suponho que o sentido/significado desta voz a partir da execução de texto não verbal, se manifestará no contexto da sua signagem. Em outras palavras: a dança dominantemente cinética só tem sentido se dançada.

O depoimento (voz *off*) em corpo (i)mobilizado transcende sua lógica a partir dos ícones cinéticos dançantes. Estes, por sua vez, se (re)traduzem e (re)apresentam em vozes corporalizadas. A performatividade da voz, neste caso, ganha limites significativos potencializados por meio da ação dançante.

A voz dançante espacializada: a questão da encenação-locação

Os quadros ou *frames* em *Pina*, sucedem-se explorando ambientes não relacionados e sem uma sequência lógica espaço-temporal: podem tanto ser narrados/capturados em um palco/teatro vazio ou pleno (ver figuras 03 e 04), o que consiste na base cotidiana desses intérpretes de si mesmos no documentário, visto que são *performers*/elenco de Pina Bausch, como podem deslocar-se para locações surrealistas e imprevisíveis, tais como colinas, fábricas, paisagens urbanas, rurais, etc.,

tal como requerem os pressupostos da *Wuppertal Tanztheater* em suas inúmeras colagens e hibridações estéticas.

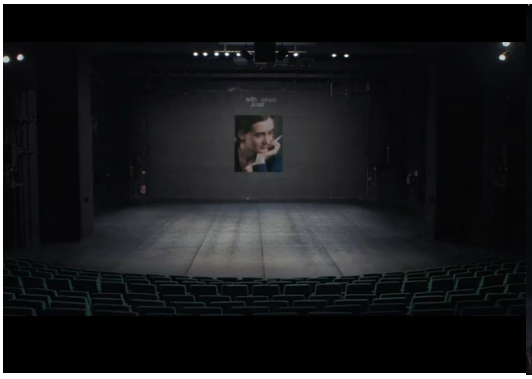

Figura 03
(Frame de *Pina* – encenação-locação/teatro vazio)

Figura 04
(Frame de *Pina* – encenação-locação/espectadores)

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

Wenders parece se apropriar do primeiro conceito na explicitação de suas vozes dançantes, enquanto ecos de sua própria asserção: sua indexação discursiva propõe locais onde os sujeitos dançantes encenam seus depoimentos e dão sustentação ao enunciado do sujeito da câmera (ver figuras 05, 06 e 07) ou em outras palavras, o diretor solicita "que desenvolvam ações [dancem seus depoimentos] com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado" (op. cit., p. 42).

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

Figura 05
(Frame de *Pina* – encenação-locação/cena externa)

Figura 06
(Frame de *Pina* – encenação-locação/cena externa)

Figura 07
(Frame de *Pina* – encenação-locação/cena externa)

Figura 08
(Frame de *Pina* – construção encenada/ maquete)

Os bailarinos intérpretes de si mesmos, nada mais são do que sujeitos que interpretam e/ou encenam em ambientes cambiantes explicitamente construídos e (re)apresentados para os espectadores. Um exemplo deste argumento é a montagem/filmagem de uma maquete de um ambiente/cenário a partir de uma obra coreográfica bauschiana, com várias cadeiras (ver figura 09) e em seguida, dois integrantes da companhia (ver figura 08) observam esta construção cênica, para, finalmente, o documentário apresentar o ato dançante em si, nesta suposta ambientação cênica materializada no palco e filmada/editada por Wenders. Este artifício demonstra claramente a intenção do diretor: a construção, sem disfarces, de uma realidade encenada (ver figuras 09 e 10).

Figura 09
(Frame de *Pina* –ambiente da (re)presentação ?)

Figura 10
(Frame de *Pina* –encenação de/ou (re)presentação)

Conclusão

Neste artigo, propus uma reflexão acerca dos possíveis mecanismos/modos criados pelo diretor ou sujeito da câmera, Wim Wenders, ao propor uma (re)apresentação do real, no documentário poético contemporâneo, *Pina* (2011), utilizando-se de estratégias audiovisuais a partir de uma locação encenada, onde os bailarinos intérpretes da companhia de Pina Bausch – a *Wuppertal Tanztheater* – tornam-se índices corporalizados de seus próprios depoimentos ou vozes dançantes icônicas.

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

Embora, estruturalmente, a maioria dos documentários faça uso da palavra falada como recurso fundamental em suas narrativas, o discurso dançante no documentário de Wim Wenders instaura uma outra abordagem estética; propõe-se uma outra natureza discursiva e dialógica. Nesta nova dinâmica, os movimentos, a signagem da dança, as inflexões dos gestos, o silêncio na(da) encenação individual quando dos depoimentos, enquanto a voz *off* se pronuncia em tensionamento à imobilidade corporal, visualizada em primeiro plano, conduzem o espectador a uma leitura diferencial no modo e estilo da narrativa a ser fruída. É o leitor/espectador que é convidado a construir os prováveis e possíveis efeitos de sentido no texto/discurso (re)apresentado, convocando, para isso, as forças da imaginação em seu processo criativo de leitura aberta, a depender da particularidade de seu repertório e(m) interconexões e relações perceptivas inferenciais e culturais. A voz corporalizada e dançante no documentário analisado, na categoria de ícone cinético, surge como uma qualidade de sentimento; busca configurar o movimento, mas sem ainda a intenção de formatar algo de maneira interpretativa.

Saliento, que no processo de manifestação sígnica, Peirce diferencia níveis de iconicidade que se iniciam no ícone puro, mera manifestação mental, fora do indivíduo; o *percepto*; passa pelo ícone atual, onde estimula o pensamento, a intuição, o *percipuum* e chega ao ícone propriamente dito, que se refere a algo convencional, uma lei, uma

verdade, possibilitando uma interpretação, o juízo ou *julgamento perceptivo*[10]. Considero os processos perceptivos como embasamento para a compreensão e análise das sintaxes sígnicas em qualquer forma de linguagem, incluindo o cinema, visto que é por meio dos sentidos que se apresentam os fenômenos em qualquer nível.

Entendendo a dança como um fenômeno, na visão peirceana, em que fenômeno "é o conjunto total de tudo o que, de alguma maneira ou em qualquer sentido, está presente à mente" (CP, 1.284), admito a dança como uma forma de inteligência e representação em si mesma, em que, a partir dos processos perceptivos, elabora sua signagem.

O movimento dançante em *Pina*, por meio do ato cinematográfico, começa a ser elaborado com interferência do acaso, uma vez que este, como princípio, é primeiridade nos fatos e, como propriedade, é um fato geral, que não implica necessidade de lógica ou lei. É, portanto, mera possibilidade de configuração a partir da criação espontânea, logo, um signo icônico, ou seja, o fundamento ou propriedade interna ao signo que sustenta sua relação com o objeto está em uma mera qualidade. A proeminência dos caracteres qualitativos do movimento e extensivamente dos jogos dançantes são visíveis durante sua execução. Considerando a imagem da dança na tela como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos – ícones cinéticos – suponho que o sentido/significado a ser apreendido a partir da execução da dança interfaceada está incorporada nos próprios gestos, na sua percepção ou fruição. Em outras palavras: a dança – dominantemente cinética – só tem sentido se dançada. Na imagem cinematográfica, entretanto, a dança é não só apenas dançada, mas também mediada.

Os ícones cinéticos, nas cenas analisadas, não têm compromisso com o real, não necessitando provar nada. Encarnam a própria potência do falso. O movimento, a dança e o cinema documental (re)apresentam-se, em puro devir ou puro pensamento. As

10 É altamente ilustrativa a relação estabelecida por Helena Katz em sua tese de doutoramento e posteriormente em sua publicação: *Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo*, (2005, p. 89-90), a respeito da questão perceptiva e a dança: "a dança alcança o corpo como um juízo perceptivo. Momento inaugural que, ao mesmo tempo, finaliza o processo neuronial que o estabeleceu. Enquanto o cérebro realiza as traduções de *percepto* em *percipuum* e em juízo perceptivo, o corpo opera em similaridade. Percebo o mundo lá fora. A percepção me atinge na forma de *percepto* (*percepto* vem de fora). Este *percepto* será traduzido pelo meu equipamento perceptivo como *percipuum*. (*Percipuum* é o *percepto* dentro). Prosseguindo por uma trilha de traduções dentro do cérebro, este *percipuum*, mais adiante sai na forma de um juízo de percepção. (Juízo de percepção é o *percipuum* transformado, pronto para ser devolvido ao fora onde proliferam os *perceptos*). [...] *Percipuum*: *percepto* eletroquímico, atividade neuronial. O *percipuum* se exteriorizará como juízo de percepção. Juízo de percepção: conquista capacitadora de acordos entre os habitantes e os universos. Acordos processuais e provisórios, como tudo da semiose característica dos seres vivos."

imagens dos corpos dançantes na tela wenderiana, portanto, não são meras cópias referentes das 'coisas', mas, a celebração móvel das próprias 'coisas', que se entretecem no espaço-tempo de representação.

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

Referências

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

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **História em quadrinhos & cinema**: adaptações de Alan Moore e Frank Miller. Curitiba: UTP, 2012.

KATZ, Helena. **1,2,3, a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz/FID, 2005.

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

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

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

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. 8 volumes. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University, 1978.

_____. **Escritos Coligidos**. Sel. e trad. Armando Mora d'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 1ª ed. Col. Os Pensadores, vol. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

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

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

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica – volume 1. São Paulo: Editora SENAC SP, 2005.

_____. **Mas afinal… O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac-SP, 2008.

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

* Todos os *frames* (ilustrações do artigo) foram capturados e formatados pela autora do artigo, a partir do documentário *Pina* (2011) de Wim Wenders.