

A IMPORTÂNCIA DO FILME PINA PARA A HISTÓRIA DO TANZTHEATER

MARQUES, Marissel¹

RESUMO: O documentário PINA (2011) de Wim Wenders é o primeiro filme feito em 3D na categoria de documentário de arte. O filme trata de um recorte dos trabalhos realizados pelo elenco do Tanztheater Wuppertal, dirigido por Pina Bausch (1973-2009). A melhor tradução para *Tanztheater* é Dança Teatral, uma das vertentes da Dança Contemporânea. Pretende-se neste trabalho fazer uma reflexão sobre o paralelo das duas linguagens artísticas que se entrecruzam através de imagens subjetivas - a Dança e o Cinema. Ressalta-se a importância desta obra sobre a perspectiva do contexto histórico da produção do *Tanztheater*, apoiada na problematização de Marc Ferro (1992) acerca do papel documental do filme. Faremos cotejamento teórico entre os autores: Syd Field (2001) e Roger Chartier (1998), visando integrar os procedimentos internos, ao que tange a operação dos recursos técnicos, e externos, mediando a criação de discurso a partir das características dos personagens, dos elementos cenográficos e da composição coreográfica.

PALAVRAS-CHAVES: 1. PINA; 2. Pina Bausch; 3. Wim Wenders

Sobre *Pina*

O filme PINA (2011), do diretor Wim Wenders, é um recorte dos trabalhos do *Tanztheater Wuppertal*, dirigido por Pina Bausch de 1973 até sua morte em 2009, justamente quando iniciou a produção do filme, motivo pelo qual tornou o filme um necrológio para a coreógrafa e diretora Philippine Bausch (1940 – 2009), como sugere a inscrição na abertura do filme: *A film for Pina*.

O filme é um compartilhar do espaço cênico das obras do *Tanztheater Wuppertal*. A objetividade e a subjetividade coexistem intensamente na obra. Por um lado, apresenta-se as múltiplas realidades construídas pelas estruturas espaciais da cenografia, que transitam do interior do teatro para o mundo exterior, por outro, os corpos dos bailarinos e os depoimentos em off revelam as nuances da subjetividade, da mesma maneira que as imagens de arquivo das peças

¹ Marissel Marques é bacharel em Dança pela UNICAMP e mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Ensino, História e Filosofia das Ciências e da Matemática/ UFABC com o projeto - A transdisciplinaridade do filme PINA de Wim Wenders em correspondência entre arte e ciência: uma análise sobre a *Tanztheater*. Email: marissel.marques@ufabc.edu.br (orientação: Ana Maria Dietrich; co-orientação: Andrea Paula dos Santos)

e dos ensaios que cruzam a linearidade da narrativa e sugerem um retorno ao passado como ilusão de um presente ininterrupto.

A estrutura espacial é o cenário das danças, mesmo que as cenas passem num teatro, em meio a cidade, ou ainda, na natureza. Um cenário funcional é “um elemento que tem como principais objetivos configurar o espaço cênico, representar os espaços e tempos onde se encontram os personagens, auxiliar na evolução do ator e atuar como elemento de significação.” (CARDOSO, 2011, p.8).

A experiência da subjetividade da representação enreda o espectador através da inteligência da ação dramática dos bailarinos que é apresentada pelos vários planos da cena. Além disso, pelas imagens hápticas, relativo ao tato, que emergem do 3D, este potencializa essa experiência.

Num processo de aproximação e articulação sobre o discurso e a materialidade, mas em oposição ao metarrelato, indagamos – quais são as inter-relações entre a dança e o cinema?

Correlações e indicações entre as disciplinas apresentam um apagamento das bordas. Nosso esforço está em adotar a perspectiva da transversalidade para análise filmica, “como uma abordagem não disciplinar e não hierárquica aos campos de saberes” (GALLO, 2006. p.562).

A condição de interrelações que propomos implica numa comunicação, ou trocas, postas as diferenças entre os objetos de análise, objetivamente e/ou subjetivamente, no sentido de que quando modificamos o feito de olhar para o objeto mudamos as relações, segundo Guattari a transversalidade – “é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade, ela tende a se realizar quando uma comunicação máxima se efetua entre os diferentes níveis e sobretudo nos diferentes sentidos.” (GUATTARI, 1985, p. 96)

Relacionamos a linguagem da ação dramática da dança com a linguagem cinematográfica porque ambas existem na visualidade que apresentam, conforme indica as afirmações: o cinema é uma "linguagem sem língua" (PARENTE, 2000, apud COSTA e BALDESSAR, 2012, p. 10) e a língua da dança é a visualidade, entende-se que:

É como se o modo da dança se organizar materialmente não fosse suficiente para ser considerado dança. Como se aquilo que está visível não bastasse para se comunicar porque a comunicação, em dança, é instantânea apenas quando algo que não estava na visualidade [...] é traduzido na forma de dança. O que romper esse pacto vai precisar de outra língua para se comunicar. (KARTZ e GREINER, 2012, p.5)

Todavia, é necessário uma tradução da representação visual, percebida como plasticidade do movimento. Aumont explica que este fenômeno de interpretação das imagens está ligado a criatividade do espectador, “na dicotomia entre reconhecimento e rememoração.” (AUMONT, 2006, apud CARDOSO, 2011, p.5) muito além da simples interpretação de diálogos.

Nestas relações de microperceptivas que permite a recepção, ou experiência estética de uma obra de arte, Marcel Duchamp (1887-1968) apresentou o conceito de *inframince* que é “designar um estado particular das coisas, que deriva do entremeio da ação de um elemento sobre outro, ou seja, o que fica quando uma coisa entra em contato com outra, como um estado de vestígio no qual a percepção é quase microperceptiva.” (PEREIRA, 2013. p. 2). Dito isso, Helena Kartz e Caroliny Greiner (2012) ao circunscreverem a apreensão da dança relacionada as micropercepções do ver/ouvir, parafraseando, pois vendo o que está fora é preciso ouvir de perto, ou ‘ver de dentro’ a imagem que se pode imaginar. Elas relacionam dois sentidos para tornar possível um contato com a arte da dança, ou seja, um estado desperto do espectador. No filme *Pina* as micropercepções passam pela imagem ilusória do 3D que aciona o tato, simultaneamente ao ver e ouvir.

Pina é uma criação que propõem uma visão inédita da dança, próprio do cinema autoral, porém, antes disto, o trabalho de Pina Bausch suscita uma imensa bibliografia para explicar sobre as mudanças que suas obras apresentam, tanto para a compreensão do papel do bailarino quanto à apresentação do espetáculo em si. Portanto, estamos diante de dois artistas que inovaram em suas especificidades, ambos alemães que reagiram ao pós-guerra com suas obras,

ou seja, na versatilidade da autoria que “vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência” (FERRO, 1992, p. 14).

A aproximação entre os relatos da obra - crítica, artigo e opinião, postulam uma clivagem cultural. Os críticos de cinema receberam a obra com elogios. *Pina* foi premiado como Melhor Documentário Alemão no ano de 2011, e recebeu o Prêmio Alemão do Cinema, na categoria de melhor documentário. Porém, os críticos de dança disseram que o filme não foi fiel nem ao apresentar suas obras numa ordem cronológica de produção e nem em retratar sua pessoa. (FISCHER, Eva Elisabeth, 2011). Wenders, por outro lado, em entrevista, explica que ele fez o filme: “para todos aqueles que, como eu, ainda não tinham afinidade com a dança.” (WENDERS, Wim. 2011)

Na perspectiva da eficácia do fato cinematográfico, como suporte de comunicação de massa, *Pina* alcançou completo êxito. Para o público brasileiro o filme foi impactante, num recorte dos depoimentos encontrado nos blog e nos artigos acadêmicos, ouvimos elogios tanto ao cineasta quanto a coreógrafa. Transcrevemos um trecho encontrado num destes blogs - “um filme que não é documentário, que não é espetáculo filmado, que não é cinema narrativo, mas que é isso tudo ao mesmo tempo. E que é magnífico.”² (MOURINHA, Jorge, 2011)

Tomemos como exemplo dois artigos que tratam sobre o filme, o primeiro de Cazetta (2013) e segundo de Marques e Mello (2012), ambos adotaram a interdisciplinaridade como fundamentação teórica. Na reflexão proposta por Cazetta, que tem como título “As coreo-geografias em Pina: para fazer a geografia dançar”, o texto reúne uma série de elementos sobre as demarcações de espaço, sob o ponto de vista da geografia, para comparar a espacialidade da dança, e ainda concebem as marcas da corporeidade dançante como registro das experiências das trajetórias percorridas, como corpo em constante trocas com o meio, de modo que deixa marcas e se marca ao mesmo tempo. Saibamos que os bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* eram de

² Disponível em <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/gerir-o-espaco-1657229>> Acesso em: jun. 2013. É possível ver as várias críticas do público em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-189098/criticas/imprensa/#pressreview30907>>

diferentes nacionalidades. Mas, o que realmente nos chamou a atenção neste artigo foi o depoimentos pessoal sobre o filme que transcrevemos:

Quando fui ver PINA não imaginaria que esse filme me transportaria para sensações inexplicáveis: dancei sem me mexer, sem sair do lugar. A intensidade dessa sensação prolongou-se por vários dias, deixando-me com um desejo imenso de escrever algo sobre o filme, bem como acerca das sensações. (CAZETTA, 2013, p. 21)

Depoimento similar as questões do artigo de Silva (2010) para falar sobre o *Tanztheater Wuppertal* quando apresentaram as peças: *Das Frühlingsopfer* (Sagração da Primavera - 1975) e *Café Müller* (1978), no Teatro Alfa em São Paulo em setembro de 2009. Logo no início da reflexão ela se indaga: “O que quer dizer esta obra de arte? Como este trabalho me convida a pensar? O que desta obra fica comigo após assisti-la? [...] O que a torna tão impactante? [...] Sobretudo: como “organizar” meu olhar?” (SILVA, Eliana Rodrigues, 2010. p.1)

A leitura de Marques e Mello (2012) aproximasse das exigências próprias de uma análise sobre documentário. Trouxeram o título “Pina: movimento, poeticidade e memória em dança”. As autoras classificaram o documentário *Pina* como um documentário poético, sendo este um movimento que tinha alinhado com o modernismo devido as “associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (NICHOLS, 2010, p. 138, apud MARQUES e MELLO, 2012. p. 5). Admitiram que o documentário fez cruzamento com o recurso da videodança, definido como: “um trabalho coreográfico, que pode ser tanto corporal, como através de objetos e/ou recursos fílmicos, concebido única e exclusivamente para acontecer numa tela” (MARQUES e MELLO, 2012, p. 6), recurso que contribuiu com ambas as expressões artísticas. E, ainda, afirmaram que, tal obra corroborou “acerca das possibilidades de a memória da dança dar-se através da própria dança como um arquivo vivo que estabelece conexões renovadoras entre um passado revisitado e o presente.” (idem, 2012), ratificamos tal afirmação.

Postas tais ideias, deram contornos a questão a partir da leitura histórica do filme como problema da própria leitura sobre o passado, transcrevemos:

Pina constitui uma narrativa histórica acerca da dança afinada com um entendimento de que apenas os relatos escritos ou orais não seriam suficientes para reavivar uma memória da dança. Para tanto, o filme valoriza a memória da coreógrafa e dos bailarinos, utilizando, por exemplo, imagens de arquivo com comentários sobre as criações ou partes dançadas por Pina; ou ainda, colocando bailarinos numa condição de distanciamento em relação ao espaço cênico da montagem de Café Müller, através da observação de uma maquete do cenário em miniatura, para tentar recompor intenções passadas daquela criação. (MARQUES e MELLO, 2012. p. 9)

Tangencialmente os pontos que diferenciam as linguagens artísticas, cada arte tem seu próprio meio, porém, no cinema a intersecção entre as artes não alterar o seu fundamento. Da mesma maneira que a dança quando se integrar com a música, nenhuma das duas perde seu estatuto. Diferente da ópera que é uma integração entre o teatro, a dança com a música.

Para Solange Caldeira “A dança-teatro passa a ser vista como um conjunto de mensagens possíveis de serem traduzidas, revelando um processo intersemiótico entre dança, teatro, pintura, circo, cinema, tecnologia”. (CALDEIRA, 2009.)

Esbarramos na tradução da palavra *Tanztheater*, literalmente Dança Teatro, porém Sayonara Pereira (2007) em sua tese de doutorado optou em manter o uso da palavra *Tanztheater* sem tradução, por acreditar que não há necessidade de uma tradução literal, assim como no caso da “Comédia Del Arte”, contudo, posteriormente, defendeu que se houvesse tradução, a que melhor definiria o uso da expressão seria a de Dança Teatral, colocando o teatro na categoria adjetivante à dança.

Na Dança Teatral de Pina Bausch não há representação de papel como se concebe no teatro, os bailarinos mostravam no palco as suas vulnerabilidades, graças a personalidade deste. Tudo isto se exprimia através do processo de criação de Bausch que se: “apoiava em longos laboratórios onde a coreógrafa fazia perguntas aos seus dançarinos, que respondiam a partir de suas próprias histórias, divergindo assim da construção de personagem do processo teatral convencional.” (SILVA, 2010. p. 3) o que fez as obras de Pina Bausch se empoderar de uma inconfundível singularidade.

Marc Ferro fez uma demarcação, em *Cinema e História* (1992), sobre o processo que o cinema passou até se tornar “documento, obra de arte ou, pelo menos obra.” (FERRO, 1992, p. 72). Relacionou a predominância do estatuto da escrita, que corresponde a análise de textos e do discurso, sobre a cultura visual, devido ao fato que os intelectuais, homens de letras eram iletrados nesta última (idem, p. 14)

As questões sobre a expressividade, no campo da dança, iniciou no século XVIII, com o *ballet d'action* (KARTZ, 2009. p.198) quando a dança não teve lugar no sistema de belas-artes, o que levou a ser entendida como entretenimento até o final do século XIX, somente com os Ballets Russes dos coreógrafos Petipa³ e Ivanov⁴ geração de coreógrafos que romperam em definitivo com as óperas que até então subjugavam a forma de apresentação de dança, promovendo a dança o status de arte. (DIAS e NAVAS, 1992, p. 83)

Neste terreno dividem-se as manifestações da dança contemporânea, numa que se manifesta através de formas que expressam uma “verdade interior” (KARTZ e GREINER, 2012, p. 3) que independe de linguagem, pois é um: “extravasamento de sentimentos intuitivos ou inconscientes, inacessíveis à expressão (intelectual) verbal” (FOSTER, 1986, apud FERNANDES, 2000, p. 27) e pertencente a: “ordem da autoafetação: como é, antes de mais nada, escuta íntima do corpo dançante por ele mesmo, as sensações que produz nesse corpo não podem ser compartilhadas

³ Marius Petipa (1818 – 1910), nascido na França, foi bailarino, professor e coreógrafo russo. É considerado o “pai do balé clássico” e um dos mais influentes coreógrafos que já existiu.

⁴ Lev Ivanov (1834-1910), russo, foi aluno de balé do pai de Marius Petipa, músico pianista, entrou para o Ballet Imperial atuou como bailarino, depois tornou-se assistente de Petipa.

pelo espectador diferentemente dos sons emitidos pelos músicos, das formas representadas pelo pintor etc.” (LEGRAND, 2009).

Embora, mesmo quando se prioriza a sensibilidade em detrimento aos condicionamentos sociais, o que torna relevante o eu significante, “mediante a interpretação e atenção destinada às produções de sentido realizadas pelos indivíduos.” (JUNIOR, 2010. p.1) Ainda, é contraditório cercear a intuição do contexto de formulação.

As relações corporais, nesta perspectiva, não se esquivassem do corpo individual ser um corpo social – “uma construção em nível psicofísico, constantemente permeada por repetitivas normas de disciplina em meio a relações sociais de poder.” (FERNANDES, 2000, p.25), mesmo porque as coreografias sempre tratassem de representações.

No outro tipo de manifestação de dança manifesta-se através de um agenciamento da gestualidade do cotidiano juxtaposta ao gesto abstrato para construir a coreografia, de modo que se reconhecesse uma “dança social”, percurso trilhado por Bausch, porém, para ela a encenação caracterizava-se em mostrar os bailarinos como pessoas mergulhadas no século. Também, acreditava que a natureza da dança está na ordem da consciência corporal (idem, 2000. p.24).

Para Marc Ferro “Um filme sempre vai além de seu conteúdo.” (FERRO, 1992, p. 28) Ele propõe que toda obra cinematográfica tem em si valores sociais.

A linguagem cinematográfica dispõe de processos operatórios que aparentemente exprimem duração, deslocamento no espaço e revelam zonas ideológicas. Estes processos são organizados através do efeito da montagem e que “não são uma simples transcrição da escrita literária” (idem, p. 16). Portanto, a montagem dos planos da cena infere na narrativa, amálgama a momentaneidade da sequência dos passos, dos gestos, das intenções do movimento do bailarino quando se deslocam pelo espaço - a coreografia – do grego caligrafia.

Conforme explica Solange Caldeira sobre o processo criativo das obras de Pina Bausch: “Primeiro sugeria temas, depois selecionava partes do fluxo que acontecia ao seu redor dando-lhes forma: elaborava uma montagem. [...] Selecionava, recortava e montava os pedaços.” (CALDEIRA, 2010, p. 119)

A estrutura da obra *Pina* é determinada por dois elementos distintos: o primeiro um registro em 3D de quatro peças emblemáticas selecionada conjuntamente com Bausch: "*Das Frühlingsopfer*" (A Sagração da Primavera, 1975), "Café Müller" (1978), "Kontakthof" (Pátio dos Contatos, 1978) e "Vollmond" (Lua Cheia, 2006), e o segundo uma série de solo e dueto filmado ao ar livre, na área circundante a *Tanztheater Wuppertal*.

As rupturas naturalizadas estabelecidas pela narrativa fragmentada, característica da narrativa midiática, não coincide com a estrutura aristotélica classificada em Ato I, Ato II e Ato III, em linhas gerias: começo, meio e fim de um filme, como apresenta Syd Field (2001).

No Ato I delimita-se em apresentar o personagem principal, do espaço e das premissas dramáticas da história. O Ato II Field chamou de Confrontação, são os obstáculos enfrentado pelo personagem, impede-o de alcançar seus objetivos. No Ato III resolve-se a trama. (FIELD, 2001, p.13-19).

Mesmo que esta estrutura represente o roteiro de ficção hollywoodiano, e o documentário tem suas particularidades, segundo Nichols (2010) diferenciam-se pelo modo de produção:

expositivo – referente à concepção clássica; poético – tratado detalhadamente adiante; observativo – busca filmar a realidade tal e qual ela se apresenta, sem interferências e com uma câmera discreta; participativo – foca a interação entre cineasta e tema, através de entrevistas e imagens de arquivo, principalmente; reflexivo – trata o documentário de forma metalinguística; e performático – enfatiza aspectos subjetivos e expressivos do cineasta na relação desenvolvida com seu tema, bem como a receptividade do público. (MARQUES e MELLO, 2012)

Numa relação aparente entre a ficção hollywoodiana ao documentário poético *Pina*, cada fragmento tem um ponto de virada - plot point - que "é qualquer incidente, episódio ou evento que 'engancha' na ação e reverte noutra direção" (FIELD, 2001, p.16). Técnica que o diretor

sensivelmente alterna entre a leveza da ação dramática para a tensão, entre o humor e a tristeza, entre o devaneio do sonho e da memória para a objetividade de fatos e objetos.

Roger Chartier em sua aula inaugural do Collège de France/Fayard pronunciada em 2007 empresta de Quevedo o verso para anunciar as suas expectativas: “Escutar os mortos com os olhos”, como em todo o nosso trabalho recorreremos aos sentidos para tratar a obra, novamente recorreremos aos sentidos, porém, agora, deslocando a atenção ao acontecimento do século XX “Sagração da Primavera”⁵ - a obra original data de 1913 - o projeto tinha a concepção de Sergey Pavlovich Diaghilev (1872-1929) empresário das companhias do Teatro Maryinsky de São Petersburgo e do Teatro Bolshoi de Moscou, organizador dos Ballets Russes que mencionamos acima por promoverem a dança ao status de arte, a música foi composta por Igor Stravinsky, a coreografia feita por Vaslav Nijinsky, e o cenário e o figurino foram idealizados por Nikolai Roerich.

Para a pesquisadora Cássia Navas “A Sagração da Primavera foi um divisor de águas não só para a dança, mas para a história da arte” (MELLÃO, 2009.)

Bausch perseguia a intenção do criador da música para fazer a remontagem. Foi a última obra que recorreu ao formato tradicional: “uma coreografia tradicional e contínua, assim como se faziam as coreografias criadas na tradição da dança clássica e da dança moderna.” (SILVEIRA e MUNIZ, 2013).

O estudo de José Luiz Martinez diz que a ideia apareceu num sonho do compositor e foi desenvolvida como estrutura de um ritual pagão russo dividido em dois atos:

O Primeiro Ato (dia): O Beijar a Terra - a celebração da primavera.

No Segundo Ato (noite): O Grande Sacrifício - a vítima escolhida é confiada ao Velho Sábio. Em sua presença ela executa a grande dança sagrada, ela será oferecida ao deus eslavo Jarilo para que faça despertar a natureza, e dançará até a morte.

O sistema musical emprega a poliritmia e da politonalidade, respectivamente, usa simultâneo duas ou mais estruturas rítmicas diferentes e o uso simultâneo de duas ou mais

⁵ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=if-vQRAG-IA&list=PLiLVo7MRLxI5IHMF4qQNjBwJzffITfzkbj>>

tonalidades em uma mesma composição musical. A composição métricas é irregulares e complexas em formas rondó, que são repetições de um ou mais trechos separados por seções contrastantes. E, existe uma “referência icônica (imagem) aos gaiteiros, tanto pelo timbre particular do fagote na tessitura aguda como pela reconstituição do caráter irregular e ornamental de melodias folclóricas autênticas.” (MARTINEZ, 2003, p. 92-93)

Aspiramos tatear a representação da remontagem “Sagração da Primavera” (1975) dentro dos limites ‘o saber se fazendo’.⁶ Fizemos um recorte que demarcamos em seis momentos definidos pela decupagem.

Início - homens espalham terra vermelha, uniformemente, pelo palco, sendo que a terra é o único elemento cênico. Ao começar a música, num plano aberto, destaca-se do fundo preto uma mulher deitada sobre um pano vermelho, de barriga para baixo, tocando a terra com as mãos, enquanto outras mulheres aparecem no palco, momento com pausas e acelerações que as bailarinas transitam do completo relaxamento de estar deitada sobre o chão e realizar movimento arredondado e delicado ao estado de urgência de uma corrida. Todas estão com vestido semi-longos, feito de um pano leve, simples, cor da pele, que lembra uma camisola, descalças. Nosso olhar é conduzido pelo enquadramento da câmera que ora mostra o palco todo e ora dá detalhes do corpo feminino em ângulos certos. Num suspense da dramaticidade a bailarinas que estava deitada sobre o pano, Silvia Farias Heredia, com uma expressão corporal de quem tomou um susto, solta o pano vermelho no chão. Todas se juntam, no fundo do palco, olhando para o pano que fica em primeiro plano. Elas formam um coro de corpos que executam movimentos repetitivos acompanhando os acordes da música.

Segundo momento - o ensaio da peça numa sala, do mesmo ponto que estavam no palco. Pina aparece fumando e toma um ar descontraído.

Terceiro - volta para o palco, agora, divide a cena, com o coro feminino, os bailarinos masculinos, também em formato de coro dançante, porém distinguem-se com uma movimentação bastante vigorosa, contudo, ambos preenchem as estruturas repetitivas da música.

⁶ Missão do Collège de France

Até que um homem se destaca, o bailarino Andey Berezin, vestido como todos os outros, de calça preta sem camisa, também descalços, ele se ajoelha e deita sobre o tecido vermelho esticado no centro do palco.

A cena é uma série de descontinuidade e fragmentação, mesmo assim harmonioso. O corpo social é representado pela diferença de gênero. As indumentárias, tanto das mulheres quanto dos homens, valorizam a virilidade dos corpos. O bailarino que se destaca não representa um velho sábio como na história inicial, mas sim um homem forte e tirânico.

O quarto momento é uma transição que inicia justamente na pausa da música, entre os bailarinos que dançam no palco aparece o perfil do rosto de Pina Bausch virando lentamente para frente, enquanto aparece a voz dela em off que diz: “Há situações, é claro, que te deixam absolutamente sem palavras. Tudo que você pode fazer é insinuar. As palavras, também não podem fazer mais do que e apenas evocar as coisas. É aí que vem a dança.” (Tradução Makingoff)

No quinto momento está em primeiro plano os pés em meia ponta das bailarinas aterrados na areia vermelha, iniciam uma caminhada, num momento uma das bailarinas pega o tecido vermelho do chão, organiza-se no espaço dois círculos preenchidos pelos corpos e a figura do tirano destacada, os homens no canto direito da tela, vista pelo espectador, apenas respirando; do outro lado, as mulheres se movem lentamente no sentido anti-horário, enquanto que uma bailarina segurando o tecido vermelho se solta do círculo e caminha na direção do tirano que está imóvel olhando para elas.

A estratégia do enquadramento insinua a direção do olhar deste homem tornando esta cena muito tensa. O plano médio mostra todo o círculo, porém quando a bailarina se aproxima do olho do homem funciona como primeiro plano e até primeiríssimo plano, o que evidencia a sujeira da roupa e do rosto, além de acentuar a expressão de medo. Quando o enquadramento está no homem, ao fundo mostra o aglomerado de bailarinos, também mostra a sujeira e a expressão de crueldade no ar. Esta ideia se repete com várias mulheres até que a bailarina Ruth Amarente é agarrada pelos braços - a escolhida.

No sexto fragmento, a história encaminha-se para o fim, a escolhida aparece de vestido vermelho, os corpos femininos e masculinos unem-se num só coro dançante, intensificando a dramaticidade, a figura masculina é enérgica ao segurar os braços da escolhida que resiste a condução. Todos os bailarinos juntam-se no fundo do palco, os corpos tremendo com o pulso forte da música, ao final ela é solta e vai para frente, e então o palco se esvazia.

Como estamos nos encaminhando para o fim, só gostaríamos de dividir as problematizações sobre o escrever e sobre o ler que Chartier faz em seu escrito – O mundo como representação (1988) e que e que nós transpomos para a leitura do filme.

Até quanto esta peça transforma as relações de poder? Como bem simbólico que atravessou o século XX, “produzindo assim usos e significações diferenciadas” (CHARTIER, 1988. p. 6) pelos diversos coreógrafos que a remontaram e agora num outro meio, o cinema. O que nos revela a mensagem da peça? É uma representação coletiva e retrata as divisões da organização social?

Referências

CALDEIRAS, Solange Pimentel. **O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: Fapeming, 2009.

CARDOSO, João Batista Freitas. **O cenário no cinema 3D: a tridimensionalidade como elemento de significação**. Anais Confibercom. 1º Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana. São Paulo, 2011. Disponível em:

< <http://confibercom.org/anais2011/pdf/170.pdf> > Acesso em: 31 out. 2014.

CAZETTA, Valéria. As coreo-geo-grafias em Pina: para fazer a geografia dançar. In: **Entre-Lugar**. MS, p. 19-31, ano 4, n.7, 1. Semestre de 2013. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/entre-lugar/article/view/2668>>. Acesso em: 07 set. 2014.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In. Estudos Avançados. Estud. av. vol.5 no.11 São Paulo Jan./Apr. 1991. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext> Acessado em junho de 2014.

COSTA, Eugênio Siqueira e BALDESSAR, Maria José. **Ambientes Hipermidiáticos 3D e Cinema - Convergências?** In: Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, CE – 2012. Disponível em: <
<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=50647>> Acesso em: 22 out. 2014

DIAS, Lineu; NAVAS, Cassia. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretária da Cultura de São Paulo, 1992.

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

FIELD, Syd. Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

FISCHER, Eva Elisabeth. À memória de Pina Bausch: “Pina”, o filme de Wim Wenders em 3D. In. Goethe-Institut e. V. Online-Redaktion. Julho de 2011. Disponível em <
<http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/flm/pt7922037.htm>> Acessado em Maio de 2012.

GALLO, Silvio. Modernidade/pós-modernidade: tensões e repercussões na produção de conhecimento em educação. In. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.32, n.3, p. 551-565, set./dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v32n3/a09v32n3>> Acessado em: setembro de 2014.

GUATTARI, Félix Pierre. **Revolução molecular** – pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 2. ed. 1985.

JUNIOR, Mário Martins Viana. **A História o a leitura do tempo**. Revista Esboço, Florianópolis, v. 17, p. 227-233, dez. 2010. Disponível em <
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewFile/2175-7976.2010v17n24p227/18496>> Acessado em setembro de 2014.

KATZ, Helena. Pina Bausch: dançando o passado com o presente. In. ALMEIDA, Jorge e BADER, Wolfgang. (Org). **Pensamento Alemão no século XX**. 2009. Cosac Naify. p. 194-205.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. **Visualidade e Imunização: o inframince de ver/ouvir a dança**. In: ANAIS DO II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA. Julho/2012. Disponível em:

<<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31343141580.pdf>> Acesso em: 18 jun. 2014.

LEGRAND, Stephane. **Coreografia sem lugar**. tradução Clara Allain, Jornal impresso Folha de São Paulo, 12/07/2009

RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do cinema** – Documentário e narrativa ficcional. Vol II. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

MARQUES, Roberta Ramos e MELO, Ailce Moreira. **Pina: movimento, poeticidade e memória em dança**. In: XXII CONFAEB Arte/Educação: Corpos em Trânsito. 2012. UNESP. SP. Disponível em: <<http://faeb.com.br/livro03/Arquivos/comunicacoes/328.pdf>> Acesso em: 17 jul. 2014.

MELLÃO, Gabriella, A Vaia Inaugural. In: **Revista Bravo**, 2009. Disponível em: <<http://corpoemdanca.com/?p=67>> Acesso em: 11 set. 2014

PEREIRA,Caroliny. Inframince e o estado latente da experiência estética através da micropercepção. In. Anais do V Seminário de Pesquisa em Artes. UFU. Novembro de 2013. Disponível em:http://www.pesquisaemartes.besaba.com/G_Inframince_Caroliny_unicamp.pdf. Acessado em: setembro de 2014.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Olhar Dança-Teatro: uma proposta em movimento**. In. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010. MG. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Eliana%20Rodrigues%20Silva%20-%20Olhar%20Dan%20e%20teatro.pdf>> Acesso em: 30 maio de 2012.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco e MUNIZ, Mariana Lima. PINA BAUSCH E TANZTHEATER WUPPERTAL: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009). In: **MORINGA artes do espetáculo**. João Pessoa, V. 4, N. 2. jul-dez/2013. Disponível



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/17699>> Acesso em: 11 maio 2014.

WENDERS, Wim. **Tema de mostra no Rio, Wim Wenders fala do longa 'Pina' e anuncia mais um projeto em 3D.** In. OGLOBO. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/tema-de-mostra-no-rio-wim-wenders-fala-do-longa-pina-anuncia-mais-um-projeto-em-3d-2700208#ixzz3Iikj2o>> Acessado em Maio de 2012.