

O Cinema Documental Contemporâneo, a Tessitura Palimpsésstica e os Traços de Citação¹

Cristiane WOSNIAK²

Universidade Estadual do Paraná - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná;
Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR

Resumo

O objetivo principal desse artigo, que se configura como resultado parcial de minha tese de doutoramento, é analisar excertos do texto documental *Pina* (2011), de Wim Wenders sob a perspectiva da teoria transtextual de Gérard Genette, verificando algumas das possíveis marcas intertextuais – tessituras palimpséssticas – instauradas pela voz do corpo em movimento dançante. A investigação evidencia os traços específicos de citação propostos pelo cineasta e que apontam para além da atualização de uma mera referência. Wenders, em sua instância discursiva na composição de um mosaico documental híbrido, embaralha e alarga as fronteiras entre a dança e o cinema, entre a arte e o registro audiovisual, cotejando em seu enunciado – complexo de signos – elementos de ficção e realidade.

Palavras-chave: documentário contemporâneo; dança; transtextualidade; citação; *Pina*.

Introdução

Neste artigo, pretendo abordar o documentário contemporâneo como um complexo enunciado, cuja signagem³ tensiona conceitos em diferentes domínios filosóficos, éticos e estéticos. Esse tensionamento sofre interferências contínuas pelo alargamento/esgarçamento de fronteiras, cada vez mais tênues, entre realidade e ficção e entre as próprias signagens.

Consuelo Lins reflete sobre essa questão em seu artigo *Documentário: uma ficção diferente das outras?* (2007), ao constatar que as intermídias, de uma forma geral – cinema, publicidade, televisão, fotografia – não cessam de nos impor imagens, designando-as equivocadamente, como reais, quando são, na maioria das vezes, manipuladas tecnologicamente. Essa saturação de imagens ambíguas, segundo a pesquisadora, gera uma

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema (DT 4 – Comunicação Audiovisual) do XVII Congresso de Ciências da

² Doutora em Comunicação e Linguagens pela UTP-PR (linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual); Professora Adjunta da UNESPAR – campus de Curitiba II/FAP. Líder do GP CINECRIARE (cinema: criação e reflexão – UNESPAR/FAP/CNPq) e membro do GP GRUDES (UTP/CNPq), email: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

³ *Signagem* é o neologismo criado por Décio Pignatari (1984) para evitar usar o termo linguagem ao se referir a fenômenos não verbais, como por exemplo, a fotografia, a televisão, o teatro, a dança e, neste caso especificamente, o cinema ou documentário contemporâneo (sistema áudio-hápticovisual).

questão essencial para o pensar-fazer cinema documental: “quando a tentativa de discernir as imagens ‘verdadeiras’ daquelas que são falsas torna-se tarefa árdua ou mesmo vã, uma questão se impõe: como se situa hoje o documentário, essa forma de cinema dita ‘privilegiada’ para representar a realidade?” (LINS, 2007, p. 225).

Seria tarefa essencial e obrigatória do documentário retratar a verdade? A realidade? E de que verdade e/ou realidade se trataria? E como justificar a questão da (re)apresentação e/ou encenação, presentes no documentário contemporâneo em suas camadas palimpsésticas repletas de marcas intertextuais e híbridas?

A pesquisadora Manuela Penafria posiciona-se em relação a essas questões, em seu texto *Em busca do perfeito realismo* (2005): “cada vez mais os filmes são menos ficção ou documentário, são filmes de fronteira [...]. Pelo menos até a presente data, nada nos parece suficientemente convincente para considerarmos o filme documentário, o legítimo representante da realidade” (PENAFRIA, 2005, p. 177-178).

Nesse entre-lugar fronteiro ocupado pelo cinema documental contemporâneo, cabe salientar o processo crescente de hibridização das signagens em que os cineastas/documentaristas mobilizam vastos materiais preexistentes para o processo de montagem de evidências. Como salienta Francisco Elinaldo Teixeira (2006):

Em meio a esse turbilhão de transformações, que praticamente aboliu o sentido da experiência, de sedimentação, elaboração e estabilização de novos artefatos na cultura, abriram-se as comportas do documentário, para processos de **hibridização** [grifo meu] que mobilizam vastos materiais. De modo geral, eles vieram assumir uma consistência e feição meio palimpséstica, de uso e recuo de vários elementos, realizando combinatórios do antigo com o novo, do próximo com o distante, colocando os materiais em novos ciclos (TEIXEIRA, 2006, p. 283).

Sob este prisma, *Pina* (2011) de Wim Wenders, configura-se como um texto filmico de gênero documental cuja forma estilística de homenagem encontra-se aludida na frase contida no pôster filmico, onde se lê: ‘*a film by Wim Wenders for Pina Bausch*’. A explicitação do documentário, em suas bordas genéricas e estilísticas, entretanto, necessita de maiores esclarecimentos acerca dessa espécie diferenciada de pensar-fazer cinema.

Onde e como o documentário encontrou e (des)definiu a sua ‘voz’? Quais seriam as asserções dialógicas presentes em *Pina*? De que forma a narrativa se presentifica por meio da (re)apresentação dos atores sociais – dançarinos do *Tanztheater Wuppertal* – envolvidos no documentário? Essas são algumas das questões, relevantes para a elucidação do problema de pesquisa da investigação: de que forma e com que meios o sujeito-da-câmera

se utiliza da montagem de evidência ao propor os possíveis traços de citação transtextual na tessitura palimpséstica documental?

Observa-se que a coexistência de concepções, posições e práticas documentárias antagonistas é ainda corrente nos debates atuais sobre este gênero cinematográfico. Diferentes teorias sobre o documentário perpassam a configuração dessa signagem de fronteiras borradas. Contribuem para essa reflexão, em uma tentativa de elucidar possíveis conceitos, dois teóricos que alicerçam a noção de documentário adotada neste trabalho: Bill Nichols e Fernão Pessoa Ramos. Segundo Ramos (2008):

Documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons, utilizando-se das formas habituais da linguagem falada ou escrita (a fala da locução, ou a fala dos homens e mulheres no mundo, ou ainda entrevistas e depoimentos), ruídos ou música. As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que as asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Essa é a graça e o âmago da fruição espectral do documentário. (RAMOS, 2008, p. 81).

A partir dessa concepção, pode-se afirmar que o documentário é uma forma privilegiada de narrativa, composta por imagens capturadas por um aparato técnico, acompanhadas de ruídos, sons e, em alguns casos, de trilha sonora especificamente criada para o texto documental – como é o caso de *Pina* – para as quais o espectador olha em busca de asserções, de perspectivas sobre um fato, coisa ou pessoa, a partir do ponto de vista do sujeito-da-câmera – equipe técnica do filme; diretor; cineasta.

Para Nichols (2012), o contexto histórico e a questão de representação são essenciais na formulação de um conceito para o filme documental.

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entram em cena, varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário. (NICHOLS, 2012, p. 30).

Creio que a partir dessas duas proposições conceituais, é possível admitir que, ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções sobre um mundo histórico existente. A célula primordial que nutre o documentário, entretanto, parece ser uma provável (re)apresentação ou a encenação do real.

***Pina* como processo de recriação conjunta – Wenders-Bausch**

Pina é um documentário cujo subtítulo é: *dance, dance, otherwise we are lost* (“dancem, dancem, do contrário estamos perdidos”). Com parceria entre a Alemanha, França e Reino Unido, o filme foi realizado pela produtora de Wim Wenders, a *Neue Road Movies* (Berlim), em colaboração com o *Tanztheater Wuppertal – ZDF/ZDF theaterkanal und ARTE*.

Neste texto documental o cineasta Wenders usa os recursos/efeitos em 3D para abordar a vida e o trabalho artístico da coreógrafa, Pina Bausch, falecida durante as filmagens. Embora o fator tecnoestético tridimensionalizado não se constitua como base de análise e reflexões teóricas nesse estudo, não se pode deixar de admitir o efeito sinestésico marcante que o documentário adquire, em suas imagens projetadas como em uma torrente sígnica para fora dos limites do quadro fílmico. O documentário foi filmado com o elenco de base da atual companhia de Bausch, o *Tanztheater Wuppertal*.

A partir de um repertório composto por fragmentos de obras coreográficas bauschianas, Wenders utiliza o recurso de depoimentos espontâneos [extraídos por meio de perguntas *a priori* e não exibidas explicitamente no texto fílmico] de cada integrante do elenco – em *voz-off*, e em voz corporalizada dançante – em relação à personagem homenageada. O recurso de *voz-off* a que este texto se refere é aquele, cuja fonte imaginária do som/voz está situada no espaço fora-de-campo. Este parece ser o caso dos depoimentos no documentário analisado, visto que, as imagens dos bailarinos intérpretes de si mesmos, aparecem na tela, em *close-up*, mas seus lábios não se movem sincronicamente em relação ao depoimento sonoro que se ouve extra-campo. Pode-se apenas supor que cada depoimento ouvido pertença, de fato, ao rosto de cada bailarino focalizado no momento em que as frases são pronunciadas.

Wenders proporciona ao seu documentário uma feição palimpséstica assumida por meio da colocação de materiais diversos em novos ciclos. Segundo Teixeira (2006), esta é uma característica híbrida do documentário contemporâneo que “mobiliza um vasto repertório de materiais de procedências diferentes” (TEIXEIRA, 2006, p. 283). As aproximações e recuos entre memórias afetivas, imagens históricas de arquivos documentais audiovisuais, sobrepõem-se às imagens gravadas, não apenas no palco-locação-encenada, no filme, mas também, nas ruas da cidade de Wuppertal, na Alemanha e em seus arredores, onde Bausch viveu. Nesses ambientes – em uma celebração de elipses

espaciais – fragmentos de depoimentos dançantes aludem a diversos excertos de obras repertoriais da companhia e podem ser visualizadas, por meio dos intérpretes que performam em esquinas de ruas movimentadas, parques, piscinas cobertas, colinas desertas, um galpão envidraçado, galerias subterrâneas, pátios de indústrias e em transporte coletivo, como é o caso de um monotrilho suspenso [*schwebebahn*], que perpassa toda cidade, vista do alto e que, no filme, surge em cenas inusitadas.

O filme foi lançado no Festival de Berlim, de 2011, e, em 2012, concorreu ao *84th Academy Awards* de Melhor Documentário.

Transtextualidade: a dança dos conceitos em *Pina*

O documentário *Pina*, nessa investigação, é considerado um texto palimpséstico.

Gérard Genette em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), explica que um palimpsesto é uma espécie de pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, mas que não a esconde de fato, sendo possível ler, em camadas sobrepostas e transparentes, ambos os textos: o antigo e o(s) novos sucessivamente ou superpostamente. Assim, no sentido figurado, o autor caracteriza palimpsestos como todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, quer seja por transformação ou por imitação.

Genette utiliza o palimpsesto como uma metáfora para cotejar o termo hipertextualidade, principal conceito trabalhado em seu livro. Por hipertexto, entende-se aquela obra ‘A’ [leia-se o documentário *Pina*] derivada de outras obras preexistentes – hipotextos ‘B, C, D, E...’ [leiam-se as coreografias: *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera*; *Café Müller*; *Kontakthof/Pátio de Contatos*; *Vollmond/Lua Cheia*; entre outras alusões, citações e referenciais repertoriais presentes no texto filmico de forma explícita ou implícita], por transformação ou imitação, ou ainda, um conglomerado das duas possibilidades. Dessa ‘literatura de(em) segundo grau’ – subtítulo da obra *Palimpsestes* – a escrita acontece pelo e no processo de leitura. A teoria transtextual genettiana estabelece um argumento, segundo o qual um texto sempre poderá ser lido e ler outros textos.

O documentário *Pina*, nesta instância, assemelha-se ou configura-se, como um palimpsesto ou hipertexto, onde estão inscritos variados hipotextos dançantes em distintas situações e conformações.

Em uma leitura atenta de Roland Barthes (1977), poder-se-ia afirmar que esse texto ou constructo filmico palimpséstico, configura-se, como “um espaço multidimensional em que uma variedade de escritos, nenhum deles original, misturam-se e colidem-se.” (BARTHES, 1977, p. 146).

Em 1973, Barthes escreve o artigo *Teoria do Texto* para a *Encyclopædia universalis* e nesta publicação, o autor explicita a noção de texto e(m) sua relação com a intertextualidade, admitindo que, todo o texto é um tecido novo, de citações passadas. Segundo o autor, o texto necessita da absorção irrestrita de escritor e leitor em sua construção polissêmica. Esse amálgama entre o escritor/diretor/criador do texto filmico e o leitor, pode ser corroborado por informações contidas em sua obra *S/Z* (1974), ao se afirmar que no processo de leitura de um texto [inclue-se aqui, o texto filmico], o leitor também escreve ativamente a sua significação – o que ele denomina abordagem escrevível do texto – e assim, Barthes sugere que o leitor é [ou deveria ser] “ativo, sensível à contradição e à heterogeneidade, consciente do trabalho do texto.” (BARTHES, 1974, p. 174).

Saliento que o teórico e crítico Gérard Genette, reconhecidamente ligado à área da narratologia literária, tem suas teorias empregadas no campo de estudos de cinema, recentemente, por meio de propostas diversas, dentre as quais destaca-se a abordagem levada a campo por Robert Stam, partindo-se do pressuposto de que todo filme é, também, um texto.

Historicamente, é a semioticista Júlia Kristeva, quem primeiramente faz referência ao termo intertextualidade, na década de 1960, em dois artigos publicados na revista francesa, *Tel Quel*, e retomados em sua obra *Séméiotikè, Recherches pour une Sémanalyse* (1969). A autora faz alusão ao termo e o apresenta como “o cruzamento num texto, de enunciados tomados de outros textos.” (KRISTEVA, 1969, p. 115).

Em obra posterior, denominada *La Révolution du langage poétique* (1974), o termo é reformulado e ampliado, apresentando a noção de ‘transposição’, associada à intertextualidade: “O termo intertextualidade denota transposição de um sistema (ou vários) signo(s) para outro, mas uma vez que este termo tem sido muitas vezes entendido no sentido comum de ‘fontes críticas’ de um texto, nós preferimos a transposição.” (KRISTEVA, 1974, p. 60).

O texto aparece na obra de Mikhail Bakhtin, *Esthétique et Théorie du Roman* (1978), como um lugar de troca, de ‘diálogo’ entre diferentes enunciados ou vozes polifônicas que o autor, em seu texto, redistribui em trocas abertas, constituindo novos textos a partir de excertos ou textos anteriores, à sua disposição. Bakhtin propõe a busca e a verificação dos fragmentos de diferentes discursos presentes em um texto e procura compreender como estes discursos transformam-se em vozes dialógicas e abertas a significados polissêmicos, a depender do exercício de leitura implícita e orgânica, efetuada

pelo sujeito/leitor [o qual doravante será referido neste artigo como leitor/espectador], convocado nesta instância participativa, a construir possíveis efeitos de sentido relacional.

O caráter polifônico – presença de múltiplas vozes – na teoria de Bakhtin não deixa de estar interrelacionado à intertextualidade, proposta por Kristeva e nem deixa de apontar, para o que Genette irá denominar, em 1982, transtextualidade.

É bastante esclarecedora a relação estabelecida por Robert Stam, no capítulo intitulado: *do texto ao intertexto*, em sua obra *Introdução à Teoria do Cinema* (2003), acerca da proximidade e derivação conceitual entre os termos, anteriormente citados. Afirma Stam:

Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O **cinema** [grifo meu], nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística. 'Inscreve', por assim dizer, a totalidade da história das artes. (STAM, 2003, p. 226-227).

De acordo com a citação de Stam, os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos.

É a partir das teorias e obras seminais de Bakhtin e Kristeva que Genette propõe o termo transtextualidade com o propósito de transcender a noção de intertextualidade. Seu trabalho torna-se decisivo para a compreensão e descrição da noção transtextual, estabelecendo, em capítulos, didaticamente distribuídos, ao longo da obra, uma tipologia abrangente e que engloba cinco possibilidades de ocorrência de transtextualidade em um texto, cuja definição encontra-se no primeiro capítulo, onde esclarece qual seria o objeto da escrita do livro: “eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, a grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.’” (GENETTE, 1982, p. 7).

O processo de leitura torna-se, à vista disso, um verdadeiro ‘jogo de possibilidades’ e permite ao leitor/espectador, o prazer da descoberta, do encontro entre o texto aludido e/ou citado e seus textos virtualizados e/ou atualizados: com suas imagens coalescentes e bifaciais, *Pina* propõe o fluxo constante da leitura atenta na construção de prováveis e polissêmicos efeitos de sentido.

Tessitura palimpséstica e traços de citação em *Pina*: a colagem da vida na arte

Genette define intertextualidade “como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” (GENETTE, 1982, p. 08). Essa noção pressupõe a existência e o ‘reconhecimento’ desses textos anteriores ou palimpsésticos e os fenômenos de ocorrência de copresença, devem ser detectados, evidentemente, pelo leitor/espectador.

Em *Pina*, ora ocorrem referências explícitas ao conjunto repertorial do *Tanztheater Wuppertal* – trata-se do intertexto ‘obrigatório’, que o leitor/espectador não pode deixar de localizar, pois estão inseridos no documentário, sob a forma de longos trechos das obras consagradas da personagem biografada – ora, é o leitor/espectador quem cria suas próprias relações, a depender das pistas (citações, alusões, referências) deixadas pelo sujeito-da-câmera, de forma sutil e por vezes, quase imperceptível. Dessa forma, o texto filmico joga com uma multiplicidade de planos ou camadas de leitura.

Em um outro trecho de seu livro, Genette expõe e denomina as formas mais frequentes de ocorrência intertextual. Segundo o autor, a intertextualidade em:

sua forma mais explícita e mais literal é a prática da citação (com aspas, com ou sem referência precisa) sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio [...]; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete. (GENETTE, 1982, p. 08).

Wenders, em sua instância discursiva na composição de um mosaico de citações, visto tratar-se de um documentário, onde se pressupõe a mixagem de material preexistente/arquivos memoriais, em meio às imagens criadas especialmente para o texto documental – embaralha e alarga as fronteiras entre a arte, cotejando elementos de ficção e realidade. Nesse processo de colagem – sob a forma de citação – o cineasta traz à tona o reconhecimento do inimitável.

Esse, possivelmente, é o ponto de partida do diretor, ao optar pela inserção de imagens de arquivos, já no início do filme [minutagem - 09min.:25’], delineando a citação presencial, a autoridade da voz corporalizada da dançarina e coreógrafa Pina Bausch, visualizada em imagens superpostas ao seu elenco (figura 1) que performa uma obra (hipotexto *Das Frühlingsofer/Sagração da Primavera*), em um cenário com o solo repleto de terra molhada e a ser (re)apresentada no filme documental.



Figura 1 – Intertexto/Citação
 Fonte: (*frame/Pina* – recorte da autora)



Figura 2 – Intertexto/Citação
 Fonte: (*frame/Pina* – recorte da autora)

O resultado da operação de superposição palimpséstica é uma imagem dupla, cada uma das duas cenas que aparecem na tela, podendo ser vistas, por um breve momento, ao mesmo tempo que a outra: uma sobre a outra. Este amálgama híbrido de imagens promove duas possibilidades distintas de vislumbrar/ler o quadro, conforme ele se relaciona com uma ou com a outra. Comumente, essa técnica tem sido utilizada para invocar, na cena, as imagens oníricas, as fantasias, memórias, os estados mentais dos personagens, seus pensamentos mais íntimos, mas, existem muitos casos em que este recurso encontra-se atrelado à produção de metáforas visuais.

Essa marca de citação explícita e implicada mostra a personagem biografada, com o olhar atento e presentificado, por meio de arquivos memoriais provenientes de imagens de arquivo documental.

O enquadramento da cena em questão mostra, em plano fechado, a imagem do perfil do rosto da artista, em *close-up* e com angulação da altura da câmera em posição normal, à direita do quadro filmico, sobrepondo-se em uma camada transparente sobre uma imagem em profundidade de campo. Esta segunda imagem, ao fundo, tem o enquadramento em plano aberto – *long shot* – proporcionando uma ampla ambientação, cujo posicionamento da altura da câmera em *plongée* – angulação do olhar de cima para baixo – mostra o chão coberto de terra onde vinte e seis bailarinos performam movimentos intensos e se prostram frequentemente ao chão.

Durante esta tomada, ouve-se uma espécie de som diegético, advindo da cena dançante – trata-se da composição musical de Igor Stravinsky – e sobrepondo-se ao som diegético, ouve-se a *voz-off* – supostamente de Pina Bausch – que pronuncia as seguintes palavras: “naturalmente existem situações que deixam você sem palavras. Você tem apenas uma noção das coisas. Também as palavras não ajudam muito... Elas apenas evocam as

coisas.” (PINA, 2011). Percebe-se um duplo tratamento espacial para a paisagem sonora nesta tomada: a origem do som no contexto do campo – música da obra coreográfica performada na tela – e a voz extra-campo, em (des)sincronia no decorrer da cena.

Em seguida, Bausch olha diretamente para o sujeito-da-câmera, ainda em *close-up* ou primeiríssimo plano – adequado à intenção cinematográfica da intimidade e/ou expressão – e em consequência, para o leitor/espectador, em uma espécie de corroboração/citação ou enunciação/enunciada em primeira pessoa (figura 2).

Ao realizar este movimento, ouve-se em *voz-off*, a conclusão da frase citada anteriormente: “é aí que entra a dança...” (PINA, 2011). Seus olhos penetrantes, neste instante, rompem a tela e com o auxílio de tecnologia em 3D – recurso utilizado em vários momentos no texto documental, amplificando o efeito sinestético da obra – a sua presença, citada imagetivamente por Wenders, vai se diluindo, a partir de camadas sucessivas de superposição que, aos poucos, vão desaparecendo/desfazendo-se – *fade in* – retornando-se à aparição do elenco de intérpretes do *Tanztheater Wuppertal*. Em todo este procedimento cinematográfico as imagens denotativas mostram a artista Bausch – a ‘citar’ com sua presença corporificada na tela a obra/dança em foco.

Em outro segmento do texto fílmico [minutagem - 17 mim.:39’], ocorre uma nova citação ou colagem de imagens documentais históricas, advindas de arquivo memorial, que faz surgir na tela, várias pessoas sentadas em um recinto escuro de costas para a câmera. Um homem vestindo camisa preta e com um cigarro aceso na mão, focalizado em plano médio, de perfil e à direita do enquadramento, encontra-se postado ao lado de um mecanismo que projeta imagens em uma tela situada à frente do grupo (figura 3).

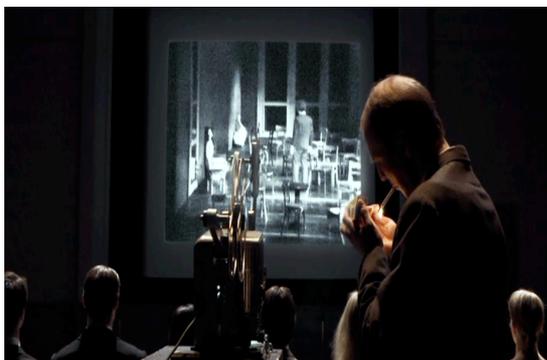


Figura 3 – Intertexto/Citação
Fonte: (*frame/Pina* – recorte da autora)



Figura 4 – Intertexto/Citação
Fonte: (*frame/Pina* – recorte da autora)

Inicialmente ouve-se apenas uma espécie de som diegético/ruído executado pelo aparelho projetor e em seguida tem início uma suave sinfonia orquestrada – Henry Purcell –

em sincronia com os movimentos dos performers que atuam na tela projetada em frente ao grupo que assiste estas imagens. Na profundidade desse quadro fílmico as imagens dinâmicas são projetadas em preto e branco e se referem a uma cena repertorial muito específica para o leitor/espectador que, poderá (re)conhecer, nesse momento – devido ao cenário repleto de portas, cadeiras e mesas, além de uma mulher vestida de branco e encostada em um das paredes laterais ao som da sinfonia de Purcell – o hipotexto *Café Müller* (1978).⁴ A câmera lentamente se aproxima do rosto de uma intérprete feminina, de camisola branca e que se movimenta pelo espaço da tela ao fundo do enquadramento, mantendo os olhos fechados (figura 4). Não parece haver qualquer intenção de contato visual da intérprete com o leitor/espectador. Observa-se que é a imagem da própria bailarina/coreógrafa Pina Bausch, citada/corporalizada na cena, por meio do recurso tecnológico e de colagem das imagens de arquivo memorial, e que, possivelmente, aludem à montagem original de 1978, em Wuppertal.

É preciso ressaltar que nessa sequência cinematográfica ocorre um duplo movimento de câmera: em primeiro lugar, um *traveling* – deslocando-se lateralmente a câmera, da direita para esquerda no nível horizontal – deixando antever uma fileira de bailarinos ‘assistindo-a’, observando, em silêncio as imagens projetadas e, em segundo lugar – simultaneamente – uma aproximação frontal da câmera, chegando-se a um *close-up* do rosto de Bausch que mantém os olhos fechados enquanto performa na tela (figura 5).



Figura 5 – Intertexto/Citação

Fonte: (*frame/Pina* – recorte da autora)



Figura 6 – Intertexto/Citação

Fonte: (*frame/Pina* – recorte da autora)

Esse processo explícito de citação, proposto por Wenders, parece apontar para a possibilidade palimpséstica de localizar em um texto, elementos estruturados anteriormente

⁴ *Café Müller* – é uma peça coreográfica de Pina Bausch, para o *Tanztheater Wuppertal*. Estreia mundial: 20 de maio de 1978. Para maiores informações consultar o endereço: <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/cafe_mueller.php>. Aceso em 20/02/2016.

a ele. Não se trata, todavia, de uma simples reminiscência, mas, antes, uma homenagem à artista biografada, colocando metaforicamente seu elenco assistindo-a, em silêncio reverencial, como a se indagar: de que é feito este texto? De que é feito *Pina*? Quem era Pina Bausch?

Michel Schneider, em sua obra *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento* (1990), parece ilustrar e corroborar estas supostas indagações do elenco, ao afirmar: “de que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários” (SCHNEIDER, 1990, p. 18). Os fragmentos originais, de que fala Schneider, podem estar associados ao que Wenders seleciona e recorta em sua tela, mantendo uma relação de ‘empréstimo voluntário’ da voz/corpo de Pina Bausch, com a finalidade de citar aquilo que o diretor/cineasta não teria a autoridade para evocar/dançar. Qual seria a importância/relevância dos olhos fechados em uma obra como *Café Müller*, parece preocupar-se em responder, Wenders. E para elucidar a questão, ‘toma de empréstimo’ – autorizado por sua poética documental – a própria voz da personagem homenageada, que vem à tela verbalizar/citar – literalmente – esse enigma.

Em um segmento filmico subsequente ao descrito, observam-se, na tela, outras imagens de arquivo – em preto e branco – delineando Pina Bausch, que, de cabelos presos, traça um blazer e possui uma aparência mais madura do que as imagens anteriormente visualizadas. A partir de um enquadramento, em primeiro plano (figura 6), ouve-se, na película, por meio de som diegético, a voz e o gesto sincronizados.

A voz do corpo e o corpo da voz fundem-se e um dos resultados deste encontro é a palavra falada/dançada de Pina, transcrita a seguir:

Eu dancei *Café Müller*... Ficamos todos de olhos fechados. Quando fizemos de novo, não consegui sentir a mesma coisa... Um sentimento que me fosse tão importante... De repente percebi que faz muita diferença, estando de olhos fechados... Se olho para baixo [neste momento há sincronia entre gesto e palavra – Pina quando pronuncia ‘baixo’, olha para baixo e aponta o dedo indicador da mão direita] ou olho para cima [o mesmo procedimento sincrônico entre gesto e palavra acontece], desse jeito... Isto fazia toda a diferença. O sentimento certo apareceu na mesma hora... É impressionante como isso é crucial. O menor dos detalhes é importante... É uma linguagem que você aprende a ler. (PINA, 2011).

Após o depoimento falado – imagem de arquivo/entrevista – ocorre um corte abrupto e em um recurso cinematográfico denominado *jump-cut* – corte seco na passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* [regra de continuidade]

seja marcado, por um efeito de ritmo ou truques estruturais – Wenders reporta sua homenagem ao palco e à cena explícita de *Café Müller*, sendo possível conceber tratar-se do ano de 1978, estreia mundial da obra, pois o que se percebe na tela é o (re)conhecimento de uma das imagens dinâmicas mais célebres da artista performando esta coreografia (figuras 7 e 8).



Figura 7 – Intertexto/arquivo *Café Müller*
 Fonte: (*frame/Pina* – recorte da autora)



Figura 8 – Intertexto/arquivo *Café Müller*
 Fonte: (*frame/Pina* – recorte da autora)

Dezenas de ilustrações, capas de livros, dvds, documentários e fotografias reportam-se a esta imagem emblemática que transporta a leitura palimpséstica para os níveis da citação wendersiana, implicada em seu argumento cinematográfico documental, fragmentado, sob a perspectiva formal de mosaico ou colagem (a)temporalizada.

Estas imagens bifaciais dão conta de um tempo crônico e não cronológico, pois os saltos temporais, pelo efeito de montagem cinematográfica, são evidentes e propositais.

O que pretende Wenders? Perguntar ou responder, quem seria sua homenageada? Mais uma vez, recorre-se às palavras de Schneider, que reflete sobre esta questão: “de que é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo [se é que se pode dizer assim] formando uma ficção chamada eu” (SCHNEIDER, 1990, p. 18).

Os liames relacionais da elaboração do texto documental com a constituição da identific(ação) de Bausch e não o retrato de sua ident(idade) biográfica, parecem implícitos. Assim como uma pessoa ou personagem biografado constitui-se em uma relação muito ampla com o outro, Wenders parece refletir o seu texto fílmico na mesma vibração, entendendo que um texto não se faz sozinho, mas se completa na questão dos fragmentos, dos pedacos do ‘eu’ e do ‘outro’, do biógrafo e do biografado: ‘quem pensa/fala o que se pensa/fala, nessa relação dialógica’?

Quem fala, o que fala e de onde se fala são imbricações presentes no texto documental *Pina*, pois o presente encenado e o passado atualizado/virtualizado encontram-se frequentemente em esquema de complementaridade e substituição. Nessa instância organizacional, realidade e ficção são justapostas e entram em esquema de colisão, como em um ‘jogo de espelhos’.

O que poderia revelar, desvelar ou esconder, propositalmente, Wenders em seu documentário? De que forma e com que meios o ‘olhar bauchiano’ sobre si e sua obra, poderia ser desvelado; poderia estar inserido em *Pina*, o texto documental de acolhida da citação wendersiana?

O teórico Antoine Compagnon, tem uma obra que abordo, neste momento da reflexão, com a finalidade de traçar alguns paralelos com a teoria genettiana.

Em *La second main ou le travail de citation* (1979), Compagnon – que também se dedica ao estudo da intertextualidade, sobretudo, a citação – alega que esta prática é utilizada como reprodução de um enunciado [texto/imagem/arquivo, citados], que se encontra extraído de um texto origem [considerando-se as imagens videográficas de arquivo memorial] para ser introduzido no texto de acolhida – *Pina*. E qual seria, ao menos, uma das finalidades desta reinserção? Compagnon lembra que “toda a escritura é colagem e glosa, citação e comentário. (COMPAGNON, 1979, p. 56).

Considerações finais

Este artigo, em sua proposta de analisar excertos do texto documental *Pina* (2011), de Wim Wenders, sob a perspectiva da teoria transtextual de Gérard Genette, identificou possíveis traços intertextuais instaurados pela voz do corpo dançante mediado por uma tela cinematográfica.

As formas enunciativas dos intertextos citados, anteriormente expostos, pressupõem a plena percepção da relação entre um texto e o outro que o precede, ou algumas de suas possíveis inflexões. Se as relações não forem levadas a termo, a compreensão aprofundada de uma leitura palimpséstica, não terá lugar no processo de fruição do texto atualizado.

Na discussão acerca da hipertextualidade inerente ao objeto empírico da investigação, procurou-se abordar a derivação de textos anteriores bauchianos, que foram transformados, por transposição de traços de citação a partir da visão do cineasta.

A ‘arte de fazer o novo a partir do velho’, proclamada com a relação transtextual, proposta por Genette, insere o documentário em questão, como um ‘texto de segunda mão’, como se queria demonstrar.

Referências

- BAKHTIN, M. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978. Col. ‘Tel’.
- BARTHES, R. **S/Z**. New York: Hill & Wang, 1974.
- _____. *Image, music, text*. New York: Hill & Wang, 1977.
- COMPAGNON, A. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Seuil, 1979.
- GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- KRISTEVA, J. **Seméiotikè, recherches pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.
- _____. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.
- LINS, Consuelo. Documentário: uma ficção diferente das outras? In. BENTES, I. (Org). **Ecos do cinema – de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007, p. 225-243.
- Nichols, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2012.
- PENAFRIA, M. Em busca do perfeito realismo. In. SILVEIRA, L. M.; ARAÚJO, D. C. (Orgs). **Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, v. 1, n. 1, set. 2005, p. 177-196.
- PIGNATARI, D. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PINA**. Direção: Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011, colorido, 106 min. DVD, Neue Road Movies, colorido, NTSC, 2014.
- RAMOS, F. P. **Mas, afinal... O que é mesmo, documentário?** São Paulo: Senac SP, 2008.
- SCHNEIDER, M. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 5^a. ed. Campinas: Papyrus, 2003.
- TEIXEIRA, F. E. Documentário moderno. In. MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006 (p. 253-288).

