

O cinema como instrumento da preservação histórica da dança contemporânea: O registro e o documentário *Kontakthof* de Pina Bausch ¹

Tamara Vivian Katzenstein²
Patricia Moran Fernandes³
Universidade de São Paulo, SP

Resumo

O objetivo desse *paper* é discutir a importância do registro audiovisual de uma apresentação cênica para a constituição da memória da dança. O trabalho da diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch pode ser conhecido através de diversos filmes. Analisaremos uma de suas coreografias, *Kontakthof*, que ainda hoje faz parte do repertório da Companhia. Nosso enfoque é uma mesma cena filmada em três olhares: na tourne da Companhia em filme de Chantal Akerman (1983), no *registro* de uma apresentação (2001) e no filme homenagem de Wim Wenders (2009). Veremos como os filmes expressam suas leituras através de diferenças sutis presente tanto no enquadramento como na montagem. Os registros mantêm o trabalho da dança em sua dimensão pública, social e de descoberta, ultrapassando o momento da apresentação da peça para o público.

Palavras –chave: Registro Audiovisual; Teatro Dança; Memória.

1 – Introdução

A dança não produz por si só objetos materiais, apenas eventos, diferindo da arquitetura, da literatura, das artes plásticas e da escultura que permanecem através das construções, dos livros e das pinturas. Ela fica registrada de três formas: no músculo do dançarino, na memória do público ou através do registro material, da memória gravada, ou registrada em alguma notação.

¹ Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

² Aluna do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.

³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.

Esses arquivos da dança permitem um campo da constituição da teoria da dança enquanto saber, num intercâmbio com seu potencial dentro da cultura imaterial, própria das artes cênicas. Na sociedade contemporânea a função da memória e de seus monumentos em conexão com a rememoração, sofre consequências estéticas, sociais e políticas a partir da digitalização da imagem, sendo que a sobrevivência do passado e do presente no futuro vai depender da sua documentação com seus graus de complexidade. Tanto através do trabalho de um curador que recombina e seleciona trabalhos, como de quem acessa suas memórias, transforma-se um arquivo-morto, ou seja, imagens organizadas, mas não em circulação, em um movimento ativo, vivo, gerando novas constelações.

A função do filme é diferente de objetos colecionados em museus que já foram úteis no passado, mas se tornaram obsoletos, como trens, fitas K-7, disquetes ou discos de vinil. Uma biblioteca com seus livros ou um acervo de filmes se presentificam quando acessados. Para Le Goff (1994), não é o culto à origem que interessa, mas a sua capacidade de dar a entender a transformação do pensamento, que aumenta a compreensão da consciência cultural e social. Segundo ele, o material de documentação tem diferentes interpretações dependendo da época em que é acessado. Para Le Goff, governos autoritários manipulam memória a seu favor, criando uma leitura oficial desta. É, pois, apenas quando se guardam os documentos, que se pode, num momento posterior, fazer reler o material em sua dimensão política e estética. O passado e a cultura, que se transmitem pela linguagem, não são arbitrários. Os filmes, com suas leituras, unem o visível ao invisível e, com isso, fecundam o visível, atribuindo a um objeto do passado uma leitura que o torna portador de um significado. O filme é matéria do passado e do presente, documento trazendo a dimensão de monumento e sentimento.

Como registro histórico, a dança contava até o advento do cinema, apenas com comentários: artigos de jornais, ou fotografias, que não davam conta da dimensão que lhe é mais cara, o movimento. Preservar uma dança em audiovisual pode incluir não apenas registros da apresentação, mas também entrevistas com o coreógrafo ou com o diretor, a preparação técnica e conceitual dos dançarinos, os figurinos, e, eventualmente, a leitura

do público a partir de sua resposta ao vivo à performance dos bailarino ou por entrevistas. São alguns desses aspectos que serão estudados através dos filmes escolhidos para esse trabalho.

Hoje a web, especialmente a plataforma extremamente acessível do Youtube, onde há milhares de registros tanto históricos como atuais, promove pela difusão e acesso, trocas entre dançarinos. O intercâmbio entre coreógrafos e dançarinos estimula a investigação de linguagem pelo acesso a referências de um passado longínquo e recente. Ressaltamos, porém, sua baixa qualidade de resolução da imagem e, em geral, de indexação, carente de referências relativas ao trabalho e equipe.

Na Europa, já existem vários arquivos atualizados, em consonância com a cultura digital, com investimento público. Lá se percebe uma preocupação em manter a dança e sua memória vivas através de subsídio, para a preservação dos acervos e das próprias Companhias. Aqui no Brasil não há um empenho público para essa questão, e se conta apenas com poucas iniciativas particulares, como do Acervo Mariposa⁴ ou de algumas companhias tentando preservar seu trabalho, como o Grupo Corpo⁵ ou a São Paulo Companhia de Dança⁶ além do trabalho do cineasta Evaldo Morcazel.

2 – *Kontakthof* como estudo de caso

Pina Bausch foi uma coreógrafa e dançarina alemã reconhecida internacionalmente por sua arte revolucionária tanto pelos temas apresentados como na técnica e conceitos sobre a movimentação dos corpo. Seu trabalho se insere no campo do Teatro Dança, sendo ela uma de suas grandes incentivadoras. Sua coreografia para *Kontakthof* foi montado inicialmente em 1978 com a *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* e apresentada desde então tanto em Wuppertal, cidade sede do grupo, como em diversas outras cidades e países, incluindo o Brasil na primeira visita da Companhia em 1980. Os

⁴ Acervo iniciado em 2007 e idealizado por Nirvana Marinho em São Paulo, guarda trabalhos de videodança doados pelos artistas e se mantém através de verbas para a Cultura conseguidas através de editais e recursos de incentivo.

⁵ Grupo mineiro de dança contemporânea, fundado em 1975 tem hoje 35 coreografias e amplo reconhecimento nacional e internacional.

⁶ Criada em 2008 pelo governo do Estado de São Paulo, essa companhia de dança tem no seu repertório obras tanto clássicas como contemporâneas.

trabalhos de Pina normalmente são longos, e *Kontakthof* tem 2 horas e 30 minutos, e traz por tema a complexidade da relação homem e mulher.

Em 1983 Chantal Akerman⁷ acompanha uma turnê do grupo pela Europa e realiza o filme-documentação *Un jour Pina m`a demandé*, onde vê-se um trecho desse espetáculo. A mesma coreografia foi re-montada em 2000 com um grupo em que a maioria dos participantes, não dançarinos mas amantes do dançar, tinham mais de 65 anos. Desse processo foi gerado um Vídeo-Registro, *Kontakthof-Damen und Herren ab 65 (2007)*, e um documentário, *Damen und Herren ab 65*, distribuídos em DVD (2002). Em 2004, o mesmo espetáculo foi re-montado novamente com outro elenco: adolescentes de 14 a 16 anos, e desse processo também foi realizado um documentário: *Tanzträume (Sonhos em Movimento)* que chegou às telas do cinema e foi distribuído em DVD. Como Bertold Brecht, Pina propõe retirar o espectador de sua zona de conforto cultural. Para tal, exacerba situações cotidianas aqui relacionadas aos papéis do masculino e feminino historicamente construídos, evidenciando nas convenções jogos de interesse e opressão. A exuberância e excesso do grotesco tempera a crítica com graça, deixando sem lugar sentidos consolidados e lugares-comuns. A problematização de convenções se amplifica nas escolhas dos dançarinos de *Kontakthof*. Ao trabalhar com amadores (mais velhos ou mais novos do que o usual na dança) o jogo com papéis e lugares sociais foi amplificado. Questiona-se entre outros, um dos bastiões da dança: o profissional e sua técnica. E foi justamente a alternativa ao uso de apenas profissionais, que ela desejou documentar em filme e em registro. O último trabalho onde essa peça aparece são partes do filme póstumo de Pina Bausch, de Wim Wenders, chamado de *Pina (2009)*. Os cinco filmes *Kontakthof* são uma experiência única para Pina Bausch, onde se vê a mesma partitura em corpos diferentes e uma oportunidade extraordinária para pesquisa, pois temos cinco olhares distintos sobre o “mesmo” objeto.

⁷ Chantal Akerman, diretora contemporânea do cinema independente, nasceu na Bélgica e trabalha especialmente sobre o feminino.

Segundo Marcel Martin, justamente Wim Wenders e Chantal Akerman, fazem parte do que ele chama de nova vanguarda do cinema dos anos 70, e tem uma linguagem que se utiliza do espaço como “quadro objetivo fixo da ação”, e empregam diversas vezes planos fixos, planos gerais e planos sequência tomando o espaço como determinado e material. (MARTIN, 2003:212). O filme de ambos não acrescenta novos personagens à sua narrativa, se fixando e explorando os *dançadores* e *dançarizes*⁸ dos espetáculos. Nesse caso, isso se apresenta na única aparição extra ao elenco é Pina Bausch: em *Un jour Pina m`a demandé* ou através de imagens localizadas através de pesquisa de arquivo em *Pina* de Wenders.

O comprometimento de Chantal Akerman com questões de gênero é conhecido. Traz questões referentes à mulher, nos mais diferentes ambientes como: no trabalho, em casa, e nas suas relações com o sexo oposto. Em um cinema com *takes* longos, movimentos repetitivos em si mesmos, focando os detalhes, Chantal cria seu contexto a partir dos problemas e personagens abordados, tendo uma forma de enquadrar, em que a *mise-en-scène* dialoga diretamente com o espectador, pois não existe mundo da representação fora do seu plano. Este termina no corte, quando se vai para outra cena, que pede outro enquadramento. Utiliza estes recursos expressivos na cena mencionada.

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

Em *Un jour Pina m`a demandé*, realizado para a TV italiana, Akerman acompanha, em 1983, por cinco semanas, a tournée da *Tanztheater Wuppertal* pela Alemanha, Itália e França, incluindo em seu filme, diversas cenas dos ensaios, camarins, e partes dos espetáculos. Nessa excursão foram apresentadas quatro peças *Komm Tanz*

⁸ *Dançator* é um termo utilizado por Patrice Pavis (1999) para descrever o personagem do Teatro Dança. Cássia Navas (2008) utiliza-se do termo *Criadores-bailarinos* para os *performers* de Pina Bausch destacando o papel desses como criadores da coreografia. Esse trabalho optou pelo uso do termo *dançator* ou *dançariz* pois ele valoriza mais o aspecto da apresentação do que da sua concepção



mit mir, Kontakthof, Walzen e Nelken. Há três cenas que fazem parte da narrativa referente à *Kontakthof* (gravado no teatro Scala de Milão). Na primeira, bem curta (4min) vê-se um ensaio de *Kontakthof*, dirigido por Pina Bausch. Os dançadores fazem em roda os movimentos dos braços. Cena alegre, agradável, demonstrando o clima que reinava na Companhia naquela viagem.

Da experiência com os dançarinos sênior há dois trabalhos: um documentário com entrevistas e cenas dos ensaios, e um registro da peça integral, sendo que deste último foi escolhida a cena a ser analisada, pois a visão da obra de Pina se encontra na sua íntegra.

Wim Wenders conheceu o trabalho de Pina em 1985 assistindo a *Café Müller* e *Sagração da Primavera*, em Veneza. Wenders até então não se interessara por dança e essas peças o deixaram, conforme suas palavras, “devastado e lhe abriram uma porta de sensibilidade que até então nunca tinham sido abertas”.⁹ Depois disso, ele sempre se perguntou como realizar o filme sobre Pina, pois depois dos espetáculos, foram apresentados um ao outro e pensaram em concretizá-lo. Segundo Wenders, foi ele quem sugeriu a realização do filme, mas com o seguir dos anos, ela ficou interessada em realizar o filme e lhe perguntava quando este iria sair. Afinal, ele demorou mais de 20 anos para conseguir concebê-lo. Com o surgimento do 3D e a possibilidade de revelar o espaço de uma forma nova dentro do audiovisual, iniciou em 2008 os planos para a efetivação do filme, que iniciaria efetivamente em 2009. Dois dias antes do começo dos ensaios, Pina falece subitamente. Após um período de luto, Wim Wenders, impulsionado pelos *dançadores*, interessados em se despedir e agradecer a Pina, resolve levar o projeto a frente¹⁰. O uso do 3D para Wim Wenders foi uma possibilidade de pesquisa e desenvolvimento de linguagem. Ele estudou o potencial da percepção dada por ele, que além de uma nova forma de apresentar o espaço, seria a possibilidade de apresentar o volume dos indivíduos, segundo seu entendimento, na dança de Pina havia uma presença e um peso ao dançador não encontrado por ele, em nenhuma outra dança ou coreógrafa.

⁹ <<https://www.youtube.com/watch?v=tAtPS2n3tVc>>. Consultado em 29 de dezembro de 2014.

¹⁰ <<http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>> Consultado em 28 de dezembro de 2014.



Como uma homenagem a Pina Bausch, deflagrando um processo de renascimento e reflexão, Wenders acrescentou a ideia de uma coreografia - homenagem dos *dançadores* individualmente, além de acrescentar cenas de arquivo e conversas com eles, o que a princípio não fora previsto. Ele manteve a regra, estabelecida com ela de não criar uma biografia em linguagem clássica, com voz over etc. O filme apresenta cenas de *A Sagração da Primavera*, *Café Müller*, *Kontakthof* e *Vollmond*, escolhidos por Wenders e Pina, dentro de um leque de mais de 40 coreografias. Os pensamentos dos *dançadores* sobre sua vivência com Pina Bausch e suas coreografias próprias, são apresentados tanto no palco como em outros cenários na cidade ou próximos a Wuppertal, seguindo uma proposta de *O lamento da Imperatriz*, filme de 1989 da Companhia. Passa assim a ser, de um filme com Pina, para um filme para Pina. Agora, impulsionado pelos *dançadores* que precisavam realizá-lo como celebração à vida que essa artista tinha deixado neles. Não permitiram que Wenders desistisse. Inspirados em Pina Bausch, entendem a dança como a melhor resposta às tristezas¹¹.

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

Os espetáculos foram filmados ao vivo, no Wuppertal Opera House, com audiência. Em função da agenda apertada e de tournées mundiais, a Companhia dispôs dessa oportunidade para as filmagens. Tecnicamente, diferente do registro desse trabalho, foi usada uma grua, o que deu ao filme a possibilidade de se aproximar dos *dançadores*.¹² No caso de *Kontakthof*, imagens adicionais foram realizadas com o elenco sênior e com

¹¹ <<https://www.youtube.com/watch?v=tAtPS2n3tVc>>. Consultado em 29 de dezembro de 2014

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=UIXE_2u2vKo> e <https://www.youtube.com/watch?v=UIXE_2u2vKo>. Acessados em 29 de dezembro de 2014.

os adolescentes. As reflexões aparecem como voz *over* sobre as imagens dos *dançatores* pensativos, faladas nas línguas mãe desses: alemão, turco, japonês, português etc. Evidencia-se assim a transculturalidade nas propostas de Bausch.

Em 1h e 14seg. encontra-se a cena onde uma *dançatriz boneca* é rodeada por homens tocando-a. Esse momento do espetáculo foi escolhido tanto por Wim Wenders como por Chantal Akerman, para fazer parte de seus filmes, também está presente no registro. Wenders vai de um espetáculo a outro dentro do palco, diferentemente da estratégia de Chantal Akerman, que passou de uma coreografia a outra com imagens do camarim. Wenders sente-se mais a vontade para interferir nas narrativas de Pina, encaixando uma cena na outra.

3 – Mesma cena no Filme registro, em Wim Wenders e em Chantal Akerman

A cena a ser estudada está quase no final da peça, onde durante todo o espetáculo tentou-se, sem sucesso, o encaixe perfeito entre homens e mulheres. Desfilam pequenas crueldades de gênero. Torna-se evidente a diferença entre as expectativas criadas por cada um, e o que realmente o outro é e entrega. Na cena estudada a mulher já perdeu toda excitação, o interesse pelo outro, e vontade de se relacionar. No registro *ab 65* (ilustração 1), temos para essa cena, oito planos. Quando a música começa utiliza-se o plano geral, onde se vê todo o palco. A câmera faz um pequeno movimento para centralizar a ação e há um corte para o plano médio. Onze homens a toca-la. Volta-se para plano geral no momento em que a *dançatriz* está no chão. Há um zoom in até o plano médio, que corta para o primeiro plano onde se vê claramente a sua apatia. Volta-se ao plano médio que permanece quando há a troca da música. Após um pequeno tempo em que eles continuam no ato de boliná-la, aparece outra mulher e eles se desligam da “boneca” para irem atrás da novidade. Essa outra é mostrada em primeiro plano. Nessa altura os dançatores formam uma roda e é possível vê-los, claramente, um a um. O último plano da coreografia é um plano geral, onde se vê a roda e o palco. Black out.

O objetivo dessa cena, tal qual o resto do filme, é narrar a coreografia do ponto de vista do espectador na plateia. Os elementos expressivos, no qual se incluí o palco, a

iluminação original do espetáculo, a interpretação dos dançadores e cortes em momentos chave, geram tensão pela incompletude do ato e substituição do mesmo por outro evento. A tensão, o desconforto suscitado pelo evento excessivamente encenado era um dos objetivos da coreógrafa. A cena é entendida em contraponto às anteriores e posteriores, montadas na sequência definida originalmente por Pina Bausch. Poder acompanhar a narrativa da cena na ordem estabelecida pela coreógrafa dá uma compreensão maior da obra original. É diferente de se ver uma adaptação, que é um recurso usado hoje em dia na literatura, por exemplo, e muitas vezes para infantilizar uma história. Um filme ou um livro tem uma respiração, um ritmo que lhe é próprio, proposto pelo autor. No registro isso se mantém. O registro, quando preocupado com o todo em vez de destacar momento supostamente “maior” do espetáculo, contempla questões em aberto, deixa brechas e “espaços em branco” tão prezados por Pina, interessada na instabilidade da vida e seus eventos. Não há uma visão essencialista do espetáculo, como um projeto com viradas e roteiros articulados de maneira actancial, trata-se de um todo, de uma curva de eventos, sem a necessidade de closes para enfatizar a interpretação e fazer crescer a dramaturgia, a aproximação é lírica. Os temas trazidos pela discussão de gênero são obscenos por si só, não necessitam de amplificação óptica.



Ilustração 1. Cenas do Registro de *Kontakthof* ab 65

Em *Pina*, para a cena (ilustração 2) que está em 1h15min, foram utilizados 10 planos: três planos gerais onde se veem as cabeças dos espectadores, dois planos gerais de conjunto, três planos médios e duas imagens em primeiro plano, numa cena que toma um minuto e cinquenta e seis segundos. A cena é iniciada com a mulher sozinha no meio

do palco, de olhos fechados em silêncio. Os homens se aproximam e ficam tocando-a insistentemente. Aqui o esforço é mostrar a forma dura como ela é adulada e observar se ela tem alguma reação, o que, de fato não acontece. Em relação ao registro, Wenders e Akerman têm por diferencial o uso do plano médio fechado da *dançartriz* aonde se percebe mais sua expressão. Aos homens, (10), não interessam uns aos outros, e formam um bloco como se fosse um organismo só. Nenhum quer exclusividade e só se interessam em aproximar-se da mulher, trata-se de quantidade como qualidade¹³ de relação, representativa de um estado da cultura. Não se faz assim necessária a individuação dos dançadores masculinos. O todo, sua movimentação e ação previamente enunciada encarnam em bloco uma coreografia expressa no conjunto, na impossibilidade de emergência de outra qualidade sensível daquele bloco humano em movimento.



Ilustração 2. Cenas de *Pina*, em Wim Wenders.

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

Chantal usa apenas dois enquadramentos nessa cena, que no seu filme fica com três minutos e cinco segundos (ilustração 3). Com o rosto pálido, com pó branco, a *dançartriz* foi filmada primeiramente em Plano Médio, mostrando toda a truculência e

¹³ Qualidade entendida na perspectiva perciaana. A primeira acepção do signo em sua fenomenologia da percepção. Expressa assim não um conceito ou mesmo delinea um objeto, mas uma qualidade em aberto em termos de representação, como indicação sensível de um universo de referência.



insensibilidade dos homens que a estão cercando. A *dançariz* está tristonha, distante, estática e os homens a tocam, de forma mecânica, sua ausência instaura a violência do ato masculino. Nesse instante, o filme é cortado para Plano Geral e vê-se outra *dançariz*, ativa, caminhando, sendo que os homens passam então a segui-la. Na cena final de *Kontakthof*, em Plano Geral, todos andam em círculo, olhando para a plateia, a questão abordada é devolvida ao público.



Ilustração 3. Cenas de Chantal Akerman, em *Un jour Pina m'a demandé*.

Esse trecho encontra-se aos 20 minutos até 26 minutos do documentário. O tempo todo, o plano médio mostra o assédio. A câmera, colocada à esquerda do palco, na plateia se move acompanhando os movimentos da mulher que começa de pé, é colocada sentada, depois de pé novamente, depois vai para os braços dos homens. Estes deitam-na no chão e novamente a colocam de pé. Câmera e enquadramento fixos estabelecem moldura rígida, colocam o espectador como observador e testemunha passiva para a angústia da cena, expressa pela atriz. Os movimentos dos homens passam a ser repetitivos e cansativos. Tem-se a insensibilidade masculina até o momento em que a outra mulher entra em cena. Como pode ser visto no *take*, na sexta imagem do bloco acima (ilustração 59), a mulher já está apática, desgostosa e sem esperança.

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

Diferença dos três: no registro 3min56seg e seis planos, em Chantal 3min05seg e dois planos (praticamente a cena inteira) e em Wenders 1min56seg e dez planos.

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

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

Considerações Finais

A mesma cena, filmada por pessoas diferentes mostra aspectos diferentes, sendo que a suposta objetividade da câmera é acrescida da subjetividade do ser humano. Viu-se nesse trabalho como a própria forma o enquadramento de uma cena enfatizando uma perspectiva de abordagem do problema produzindo sentidos.

O registro documentando o espetáculo com apuro técnico serve de referência a possíveis composições e serem extraídas cenas, cuja compreensão ultrapasse o limite



temporal da apresentação. O legado cultural e a pesquisa de um coreógrafo são ganhos de uma cultura e servem de base para quem vem depois, servindo de inspiração para novos pesquisadores e artistas. As três abordagens da mesma cena retratam escolhas embutidas na construção da memória, exibindo como a memória é atravessada pela subjetividade tanto na produção quanto na resistência do poder. O cinema, o vídeo, seja na forma de documentário, ficção ou registro têm um papel singular ao deixar como legado, imagens cuja potência recuperam a espontaneidade e as falhas da oralidade. Como bem colocam historiadores da Escola dos Annales, “hoje os documentos chegam a abranger a palavra, o gesto. Constituem arquivos orais; são coletados etnotextos. Enfim, o próprio processo de arquivar os documentos foi revolucionado pelo computador. (LE GOFF, 1994: 6) . Em suma, da cena à ruptura da cena, seja ela, mais, ou menos, construída o audiovisual é o recurso privilegiado para a produção de documentos de dança, uma vez que, como a dança é movimento. E como documento, será um repositório para investigações e releituras futuras e contemporâneas.

Referências

ANDRADE, Fabio. <<http://www.revistacinetica.com.br/chantalfabio.htm>.> De plano em plano: o cinema unitário de Chantal Akerman. **Cinéctica: Cinema e Crítica**. Maio de 2009. Consultado em 04 de fevereiro de 2014.

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

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

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

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

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

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



Filmatografia

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

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

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