



Reflexões analíticas sobre a paratextualidade fílmica: exercícios extra-campo e extra-texto documental

Cristiane Wosniak¹

RESUMO – Este artigo se propõe a refletir e a analisar o filme documental “Pina” (2011) de Wim Wenders, sob a perspectiva da paratextualidade – segunda categoria de transtextualidade – proposta por Gérard Genette em sua obra “*Palimpsestes: la littérature au second degré*” (1982), aplicada ao cinema por meio do recorte de Robert Stam em “Introdução à Teoria do Cinema” (2003), evidenciando-se as intermédias do trailer oficial do texto fílmico e o design das capas de DVD, CD e pôster cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Dança. Paratextualidade. Reflexão.

¹ Doutora em Comunicação e Linguagens – linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual – pela Universidade Tuiuti do Paraná. Mestre pelo mesmo Programa – linha de pesquisa: Cibermídia e Meios Digitais. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná. Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da Universidade Federal do Paraná. Membro do GP CINECRIARE (Cinema - Criação e Reflexão) da UNESPAR/FAP/CNPq e GRUDES (Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais) da UTP/CNPq. E-mail: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

Analytical reflections about filmic paratextuality: exercises offscreem and outside of documentary text

Cristiane Wosniak¹

ABSTRACT – *This article aims to reflect and examine documentary film “Pina” (2011), by Wim Wenders, from the perspective of paratextuality – second category of transtextuality – proposed by Gérard Genette in his work “Palimpsestes: la littérature au second degree” (1982), applied to movies through the cropping of Robert Stam in “Introdução à Teoria do Cinema” (2003), showing the differents intermedia the official trailer of the film text and the design of the covers of DVD, CD and movie poster.*

Keywords: Movies. Documentary. Dance. Paratextuality. Reflection.

¹ *PhD in Communication and Languages - research area of interest: Cinema and Audiovisual Studies - Tuiuti University. Master degree at the same subject - research area of interest: Cybermedia and Digital Media. Assistant professor at the State University of Parana - Curitiba campus 2 / FAP (Paraná State College of Arts). Choreographer for Tessera Dance Company at the Federal University of Parana. Member of Study Group CINECRIARE (Cinema - Creation and reflection) from UNESPAR/FAP/CNPq and GRUDES (Symbolic Developments of the Urban Space within Audiovisual Narratives) UTP/CNPq. Email: <cristiane_wosniak@yahoo.com.br>.*

Introdução

O documentário “Pina” (2011), de Wim Wenders, é considerado neste artigo como um texto documental palimpsêstico.

Gérard Genette em “*Palimpsestes: la littérature au second degré*” (1982), apresenta a metáfora do palimpsesto como 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.

O filme “Pina” configura-se como um texto documental derivativo de obras textuais anteriores – coreografias de Pina Bausch – que transformadas por transposição, citação e alusão, são incorporadas a um novo *medium*; o documentário¹ contemporâneo de Wim Wenders.

O cineasta utiliza o recurso de depoimentos espontâneos que são 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 artigo se refere é aquele, cuja fonte imaginária do som/voz está situada no espaço fora-de-campo.

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, Alemanha e em seus arredores, onde Bausch viveu. Nesses ambientes – em uma celebração cinematográfica 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 as performam em seus depoimentos fisicalizados, mas não necessariamente verbalizados.

¹ Com parceria entre a Alemanha, França e Reino Unido, o filme foi realizado pela produtora de Wim Wenders, a *Neue Road Movies* (Berlin), em colaboração com o *Tanztheater Wuppertal - ZDF/ZDF theaterkanal und ARTE*.

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

A Paratextualidade e a Circularidade do Texto Documental “Pina”

A paratextualidade é a segunda categoria de relação intertextual e se refere à totalidade da obra. Segundo Genette, “é constituída pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto” (GENETTE, 1982, p. 10)².

A paratextualidade nomeia, portanto, todos os tipos diversos de textos que circulam ao redor de uma obra. Essa diversidade paratextual está contida, geralmente, em informações propostas no título da obra, no subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências e prólogos. O referido autor ainda menciona as notas marginais, as notas de rodapé, as epígrafes, ilustrações, releases, sinopses, autógrafos e outros aparatos oficiais do qual o leitor, segundo Genette, “nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende”³ (GENETTE, 1982, p. 10-11).

Robert Stam em sua *Introdução à Teoria do Cinema* (2003), salienta a relevância desta categoria intertextual, aplicada ao cinema, lembrando aos leitores, o impacto informacional contido nos *designs* das capas dos DVDs, dos pôsteres do filme, nas camisetas, nos *trailers* veiculados na mídia, que adiantam a identidade ou estilo do texto fílmico.

Este artigo pretende refletir e argumentar sob dois aspectos mencionados por Stam, em relação à apresentação de alguns elementos paratextuais relevantes em “Pina: o *trailer*” oficial do texto fílmico, e o *design* das capas de DVD, CD e pôster cinematográfico.

O *trailer* oficial⁴ de “Pina” e o encontro da palavra e do movimento dançante

O *trailer* é um termo de origem inglesa, que significa aquilo que arrasta, ou aquilo que segue a pista; uma espécie de rastreador. Enquanto paratexto de

² Texto original: ‘est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son paratexte’.

³ Texto original: ‘ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend’.

⁴ O *trailer* oficial de “Pina” pode ser acessado em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=CNuQVS7q7-A>>. Acesso em: 01/07/2015.

matriz audiovisual, presta-se à função básica de promover e divulgar o texto cinematográfico ao qual se refere explicitamente. Sua constituição prevê uma média de duração entre um e três minutos, onde estão inseridas as principais imagens/cenas do filme, mostrando seu gênero, tema, clima e conteúdo, sem, contudo, antecipar o final.

O *trailer* de “Pina” (duração: 1min.:34’) constitui-se como um mosaico de imagens dançantes extraídas diretamente da película wenderiana, com o acréscimo de palavras/frases superpostas sobre estas imagens, ou sobre telas escuras, convocando o leitor/espectador na construção de possíveis sentidos. De forma persuasiva, instalam-se os seguintes encontros entre palavra e movimento dançante, ao som de uma trilha sonora (uma única música é ouvida⁵) que compõe o filme: inicialmente lê-se na tela preta, em letras minúsculas e maiúsculas: is it DANCE? is it THEATRE? Or is it just LIFE? (trad. livre: isto é DANÇA? Isto é TEATRO? ou isto é apenas VIDA?).

No momento em que a palavra LIFE, em letras maiúsculas, surge na tela, irrompe uma imagem dinâmica, em plano médio, de um casal formado pelo dançarino Andrey Berezin e pela dançarina Ruth Amarante. Ela cai defronte ao dançarino (Figura 1). Ele a apara, antes que ela chegue ao chão. Ocorre um corte abrupto, uma visível quebra das regras de continuidade, pelo acionamento de um procedimento cinematográfico de *jump-cut* e em seguida as imagens remetem ao dançarino Rainer Behr, correndo até o alto de uma colina (Figura 2), ao som da mesma melodia, em uma espécie de som extradiegético, pois seus gestos não são sincronizados com seus movimentos e a ambientação – locação externa – também não é condizente com o ritmo da paisagem sonora. Seria a proposta de uma leitura sobre a celebração da vida (entre quedas e recuperações, baixos e altos), sendo mencionada alusivamente e explicitamente no *trailer*?

⁵ O tema musical/trilha que compõe o trailer de “Pina”, é a música do compositor japonês, Jun Miyake, “Lillies of the Valley” (duração: 5min.:29’). Esta é a segunda música do CD/*original soundtrack*, do filme.



FIGURA 1 – Paratextualidade
Fonte: (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)



FIGURA 2 – Paratextualidade
Fonte: (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

Após o estabelecimento desse primeiro contato com o leitor/espectador, o paratexto/*trailer* avança, com outras palavras sendo evidenciadas na tela, também em letras maiúsculas, nesta ordem específica: *LOVE; FREEDOM; STRUGGLE; LONGING; JOY; DESPAIR; REUNION; BEAUTY; STRENGTH*. Para cada uma dessas alusões verbais, corresponde uma série de imagens dinâmicas ou segmentos fílmicos de *Pina*. Para efeitos de exemplificação por amostragem, o artigo analisa apenas três possíveis relações. Nessa trilogia de exemplos, a palavra é sempre sucedida por imagens que corroboram e intensificam suas possíveis premissas significantes verbais.



FIGURA 3 – Paratextualidade
Fonte: (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)



FIGURA 4 – Paratextualidade
Fonte: (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

A palavra de origem inglesa, *STRUGGLE* (trad. livre: grande esforço/empenho), é sucedida pela imagem da bailarina Tsai-Chin Yu, com uma corda amarrada na cintura, tentando em vão libertar-se, enquanto corre e luta desesperadamente para tocar um dos cantos de um aposento deserto (figuras 3 e 4).

Enquadrada em plano geral e aberto, Yu, descalça, traça uma camisola branca, curta e seus cabelos estão soltos. A relação indutiva/associativa entre palavra e ação é evidente.

O conteúdo informacional verbal incrustado no *trailer*, é livre de ruído comunicacional, neste momento. O surgimento da palavra *STRENGTH* (trad. livre: força), em outro momento da narrativa do *trailer*, é sucedido pelas imagens dinâmicas, em primeiro plano, da dançarina Azusa Seyama com cabelos soltos e que traja um vestido vermelho, sem mangas. Em sua interpretação cênica, ela simula – entre caretas estereotipadas, como se estivesse fazendo ‘força’ – estar flexionando os braços, exibindo o seu músculo bíceps, quando na verdade, trata-se de seu parceiro na cena, o dançarino Fabien Priville, quem se encontra, disfarçado/oculto, por detrás de Seyama a executar as flexões de braço (figuras 5 e 6).

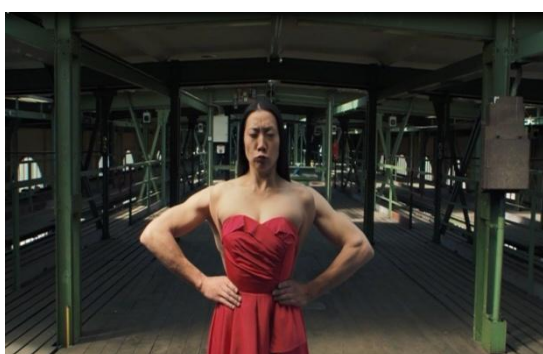


FIGURA 5 – Paratextualidade
Fonte: (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

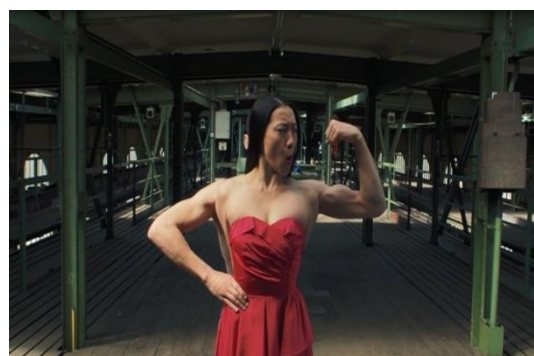


FIGURA 6 – Paratextualidade
Fonte: (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)



FIGURA 7 – Paratextualidade
Fonte: (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

A cena pueril, engraçada e ao mesmo tempo, irônica, é interrompida, quando os dois dançarinos iniciam um *pas de deux*. Seyama é sustentada por Prioville, enquanto este gira sobre seu eixo corporal. Toda a cena transcorre em um local repleto de sustentáculos, vigas de metal e chão de madeira (figura 7) sugerindo a caixa de máquinas do trem elevado existente na cidade alemã.

Cabe salientar que a cena – *pas de deux* – recortada no paratexto/*trailer* e colada no texto fílmico, por sua vez, alude à obra bauschiana “*Für die Kinder von gestern, heute und morgen*”.⁶ Essa peça teve sua estreia em 25 de abril de 2002. O tema principal são os paradoxos do mundo infantil transportados para o mundo adulto e vice-versa. Em uma das cenas, os dançarinos, Seyama e Prioville, executam os mesmos movimentos, com o mesmo figurino em que se apresentam no trailer e no texto fílmico.

O surgimento da palavra, *JOY* (trad. livre – alegria/regozijo), em um outro momento do *trailer*, é sucedido pela imagem dinâmica da dançarina Regina Advento, em plano geral, aberto e com angulação da câmera em *plongée*, percorrendo – correndo descalça e segurando a barra de seu vestido vermelho curto – um espaço/ambiente amplo, com grama verde e com três cadeiras espalhadas em fila. Advento sobe no encosto de uma das cadeiras e, com o peso do seu corpo/movimento, faz com que a cadeira se desloque e tombe, enquanto ela parece descrever, com este movimento curvilíneo e descendente, uma espécie de celebração da leveza e da alegria de se mover livremente (figuras 8 e 9).

Na corrida de superação de ‘obstáculos/cadeiras’, Advento é auxiliada por um dançarino que, seguidamente, reposiciona as cadeiras, para a dançarina repetir sua sequência. Em cada queda acentuada, Advento murmura um longo som diegético/ruído, agudo e quase inaudível, que parece sinalizar o seu contentamento e satisfação na execução dessa movimentação que se sobrepõe à paisagem sonora musical.

O *trailer* oficial do texto fílmico não parece ter o intento único de persuadir, comunicar e/ou divulgar comercialmente o filme. Sua configuração poética, ancorada na matriz audiovisual híbrida, mescla valores

⁶ Tradução livre da autora: ‘Para as crianças de ontem, hoje e amanhã’.

comunicacionais, porém, dá margens à construção de sentidos abertos e polissêmicos.



FIGURA 8 – Paratextualidade
Fonte: (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)



FIGURA 9 – Paratextualidade
Fonte: (*Frame trailer/PINA* (2011) - recorte da autora)

Pressupõe-se que o sistema audiovisual/*trailer* é um meio frio. Como meio frio, na concepção de Marshall McLuhan (2003), tem baixa definição, alto teor de informação, mas pouca precisão em seus dados, ou seja, uma obra aberta, podendo-se inferir que se trata de um texto cuja fragmentação sígnica e híbrida é sua marca estrutural. Tal afirmação encontra ancoragem teórica nas palavras da semioticista Lucrécia Ferrara (2001), ao argumentar: “o signo [*trailer*] não-verbal é de baixa definição; a informação dele decorrente pode ser rica, porém pouco saturada em relação à precisão dos seus dados; em consequência, árdua e diversificada é a tarefa de seu receptor.” (FERRARA, 2001 p. 14).

Em decorrência do fato de que o paratexto/*trailer* pode ser visto como um aglomerado de sistemas sígnicos (visuais, sonoros, hápticos), sua associação não é explícita, redundante e livre de ruídos: ao contrário, precisa ser produzida e está implícita em sua própria estrutura significativa, no próprio modo de produzir-se “no” e “entre” os fragmentos sígnicos que os compõem.

Salienta-se que tanto o documentário quanto o paratexto que circula ao seu redor – o *trailer* cinematográfico – desvencilhando-se da centralidade lógica e consequentes, linearidade e contiguidade do sentido, têm, nas palavras de Ferrara, “uma outra lógica, onde o significado não se impõe, mas pode se distinguir sem hierarquia, numa simultaneidade; logo, não há um sentido, mas sentidos que não se impõem e que podem ser produzidos” (FERRARA, 2001, p. 16).

Conclui-se, portanto, que há certa coerência na configuração poética do *trailer* que dá sustentação ao argumento do texto wenderiano. Ele enuncia, alude e antecipa o estilo e perspectiva documental, calcada no signo dança, do filme a ser exibido.

A paratextualidade e as (inter)mídias em(de) “Pina”

O *design* selecionado para representar o texto fílmico nos paratextos/capas de DVD, CD com a trilha sonora e no pôster fílmico, ancora-se, em primeira instância, na imagem fotográfica bidimensional (Figura 10) de um excerto da coreografia “*Vollmond*”⁷ (2006), de Bausch, que se constitui, por sua vez, em um dos textos coreográficos preexistentes ao filme documental de Wim Wenders.



FIGURA 10 - Paratexto Fotográfico
Fonte/autoria: (Donata Wenders/2011)⁸

Como textos paratáticos e significantes, tanto a fotografia, quanto a capa do DVD ou o pôster possuem diversos componentes com suas significações específicas e que se articulam uns aos outros para produzir a mensagem global, relativa à divulgação do texto fílmico. Entretanto, a matriz imagética – a

⁷ “*Vollmond*” (trad: Lua Cheia) é uma peça coreográfica de Pina Bausch, que estreia em 2006. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/stuecke/vollmond.php>>. Acesso em: 20/06/2015.

⁸ A autoria da fotografia (2011) é de Donata Wenders para a *Neue Road Movies/GmbH*. Disponível em: <<http://arttattler.com/archivewimwenderspina.html>>. Acesso em: 24/06/2015.

figura feminina saltando em meio a uma paisagem/ambiente repleta d'água – é uma constante a ser levada em consideração.

Quais seriam os critérios elencados que levaram à seleção dessa imagem indexical [*Vollmond*] como *design* dos paratextos de(em) “Pina”?

O uso recortado da imagem feminina atua como um texto/*design* centralizador, e intermediático, para ser inserido nos demais paratextos mencionados do documentário “Pina”, produzindo novos sentidos, novos textos, com expressões atualizadas. Como paratextos híbridos, utilizam mais de um recurso de expressão: a linguagem visual e a verbal.

Salienta-se que em “*Vollmond*”/“Lua Cheia”, Bausch remete-nos à uma reflexão sobre o espaço e o tempo de representação. Uma imensa rocha paira inerte no canto direito do palco, enquanto dançarinos em ações não linearizadas ou lógicas, dançam e constroem durante o processo, sentidos semióticos, por associações e argumentos gerados a partir dos ícones cinéticos. Tanto o discurso dançante, como o visual, enquanto textos, não devem ser considerados como um argumento roteirizado e hermético, mas o resultado de uma leitura que se constrói no processo que é interativo e relacional. É preciso interagir em trânsito semiótico com os diálogos corporais propostos pelo desfile de dançarinos de ambos os sexos, ao dançarem em um espaço repleto d'água, que cai do teto, sobre os intérpretes e sobre a rocha, estática e implacável, encharcando o ambiente cênico.

Os diálogos dançantes sugerem não uma empatia, mas ao contrário, a sensação de uma incomunicabilidade entre os gêneros, mote recorrente das obras de Bausch. Nesta perspectiva, não apenas homens e mulheres se opõem na cena, mas o próprio movimento rivaliza com a imobilidade da grande rocha. Vida e morte, fluidez e fixidez, duelam constantemente, propondo um jogo incessante na busca de sentidos para a existência da própria dança na busca de seus (des)limites. Nada é verbalizado em cena, mas tudo é dito, por meio dos gestos, dos movimentos e da voz do corpo dançante. Na transposição da cena coreográfica para a imagem fotográfica e, a seguir para a imagem metonímica do cartaz/pôster fílmico (Figura 11), percebe-se a essência, o instante em que o significado premente deixa-se capturar.

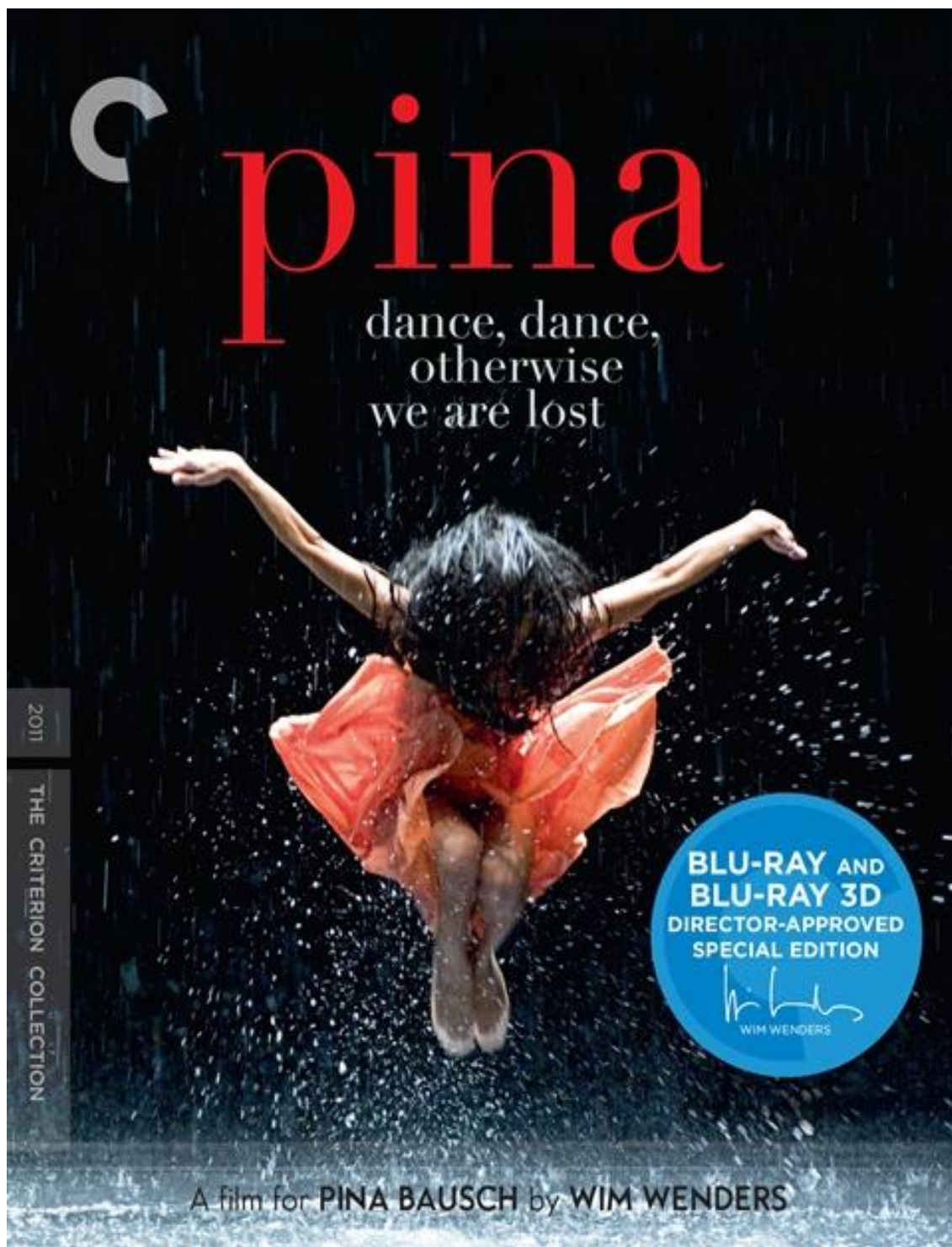


FIGURA 11 – Paratexto Capa de DVD/pôster
Fonte/autoria: (Jetzt Kaufen/2011)⁹

⁹ A autoria do material gráfico original/*Original Pina-filmplakat* é de Jetzt Kaufen (2011): *marketing & distribution alle Recht Vorbehalten – made by Novagraphix*. Disponível em: <www.pina-film.de>. E também disponibilizado em: <www.terroirgourmet.com/2012/10/pina.homenagem-de-wim-wenders-sobre-a-vida-de-pina-bausch>. Acesso em: 04/06/2015.

O instantâneo do voo simbólico da intérprete feminina em meio a uma profusão de água contrasta com a imobilidade decisiva e irremediável da rocha, estando ambos os elementos lado a lado na cena.

Na elaboração do material publicitário paratextual, para efeitos de divulgação – cartaz/pôster e capa do DVD – como forma de discurso massivo, a proposição da criação assenta-se na questão da persuasão: qual instância icônica favorecerá o texto/ideia/mensagem/significado de movimento/dança, matéria primeira de que é constituído o texto documentário “Pina”?

De que forma e com que meios poder-se-ia anunciar e persuadir o leitor/espectador de que se trata de um texto – representação semântica do discurso – apoiado na forma dançante ou ícone cinético?

A opção, como parece indicar o paratexto imagético, foi a imagem da intérprete feminina capturada no instantâneo de movimento (salto) em meio a uma profusão de cor quente (alaranjada) e com a corroboração do discurso verbal – a frase: *dance, dance, otherwise we are lost*.¹⁰

Seria este o sentido pretendido como mote do filme documentário? A dança poderia ser uma resposta, ao menos temporária, para o discurso não verbal, para a signagem¹¹ expresiva do indizível?

Cabe salientar como corroboração desta hipótese, uma frase proferida pela própria Pina Bausch, em voz-off [minutagem: 07min.: 28’], “... *também as palavras não ajudam muito, elas apenas evocam as coisas... É aí que entra a dança...*” (PINA, 2011).

Seria a dança, por meio das vozes dialógicas de Bausch e Wenders, a voz do texto documental, explicitadas na campanha publicitária para divulgação em massa?

O paratexto fotográfico focaliza um movimento de salto (ausência de base de suporte/pés em contato com o solo) com os joelhos flexionados, os pés unidos e os braços alongados em abdução, acima do nível da cabeça e mantendo-se as palmas da mão voltadas para baixo. Observa-se que a

¹⁰ Tradução livre: ‘dancem, dancem, do contrário estamos perdidos’.

¹¹ *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, e, neste caso, a dança, ou especificamente, o cinema ou documentário contemporâneo (sistema áudio-hápticovisual).

intérprete calça um par de sapatos brancos e sua cabeça com cabelos negros soltos e fartos, pende para baixo, olhando para o chão.

Esta sensação de movimento é reforçada pelos pingos d'água que jorram em sua figura, vindos de cima e se espalham pelo chão. No lado oposto do enquadramento, ou seja, do lado direito, encontra-se inerte, a figura de uma imensa rocha na coloração preta-acinzentada, iluminada por um fecho de luz clara o que faz com que sua superfície reflita um intenso brilho. Este elemento possui arestas disformes, angulosas e a luz incidente sobre si, projeta uma espécie de sombra no palco. Sobre um fundo negro, destacam-se apenas os pingos d'água caindo e se esparramando no chão.

Na provável construção de sentido das intermédias paratextuais, são estabelecidas, a seguir, algumas oposições entre os elementos simbólicos que constituem o discurso dos textos híbridos. No paratexto imagético fotográfico, a principal oposição refere-se a dois sistemas:

1) o movimento/salto da dançarina – em sua fluidez, vida, sensação de calor, de leveza de negação da gravidade terrena, em atitude de dança;

2) a imobilidade simbólica da rocha – em sua fixidez, morte, sensação de frio, peso, submissão à força da gravidade, em atitude de antidança ou imobilidade.

Esta oposição é perceptível de diferentes maneiras: o movimento é representado pelo personagem da dançarina vestida de alaranjado, auxiliada pelo reconhecimento de um movimento/salto. Em uma dupla ação, a dançarina, ao mesmo tempo, que salta e nega a gravidade, mantém sua cabeça voltada para o nível baixo/solo, delegando ao leitor/espectador, a certeza de que este salto em breve retorna ao seu local de origem e torna-se uma potência de movimento (cima/baixo/cima) que se traduz em dança. A imobilidade é representada pela rocha que, com sua solidez e inércia, emblematiza a fixidez, a incapacidade de geração espontânea de movimento, matéria-prima da dança, logo, em oposição, gera o conceito de antidança. A fluidez e espontaneidade também podem ser atribuídas ao elemento água, que se torna abundante no enquadramento e um elemento adicional à corroboração do discurso do movimento, da dança.

Na passagem do *medium* fotográfico para as intermédias mencionadas, a cena é recortada metonimicamente e o emblema/alegoria dançarina destaca-se

no centro da imagem. A rocha, suprimida nos paratextos (capa de DVD e pôster), cede lugar ao tema/mensagem principal do documentário wenderiano: a dança. Acima da imagem da intérprete feminina, paira a frase ‘*dance, dance, otherwise we are lost*’, confirmando a retórica de que somente pela dança chega-se à compreensão do(s) significado(s) para os quais as palavras, podem não ser suficientes – mote do documentário – e lembrando que esta frase abre e encerra o referido filme].

Nessas intermédias paratextuais híbridas projeta-se, possivelmente, uma espécie de narrador em 3ª pessoa: trata-se do discurso de Bausch e da ideologia de um sistema denominado *tanztheater*, por meio do qual a dança torna-se uma voz do corpo em movimento com significantes e códigos próprios, capazes de exprimir o discurso do indizível pelas signagens híbridas da dança e do teatro.

O sujeito/dançarina torna-se a mediadora, a portadora da mensagem ‘*dance, dance, otherwise we are lost*’. Ela aponta e sugere o caminho/exemplo do movimento, como acordo para se encontrar os significados de possíveis mensagens, por meio da dança. É o que Thereza Rocha (2000) considera um ato comunicativo, significando que, neste caso, deve-se “inserir o corpo no jogo comunicacional, diante do qual ele deve saber falar e ser compreendido” (ROCHA, 2000, p. 151).

Stam (2003, p. 232) lembra, ainda, que o material – texto paratextual – distribuído na imprensa “muitas vezes pauta sua reação aos filmes” e essas informações, portanto, contribuem sobre o impacto e a recepção do texto fílmico.

Por meio do acesso a informações coletadas no *site*¹² oficial de Wenders, verifica-se o fato de que o cineasta e Bausch decidiram realizar um trabalho colaborativo e no ano de 2008 chegaram ao projeto do que se tornaria o documentário “Pina”. Bausch, que não pretendia que Wenders abordasse sua biografia, mas se concentrasse em sua obra, seu método de criação e acima de tudo no *Tanztheater Wuppertal*, seleciona, dentre sua vasta produção, quatro obras emblemáticas que poderiam sintetizar seu credo artístico e por

¹² Disponível em: <http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/pina/pina.htm>. Acesso em: 30/06/2015.

meio das quais os intérpretes de sua companhia poderiam desfilarem movimentos e ações dançantes, que simbolizariam a dialética da tensividade constante de suas composições.

Entretanto, a coreógrafa e diretora falece em 2009 e o documentário é finalizado por Wenders como uma espécie de tributo, reverência e homenagem à sua conterrânea e artista vanguardista.

A importância dada aos objetos cênicos icônicos nas obras de Bausch é uma realidade estética. Os dançarinos se opõem, chocam, transcendem, manipulam, e atuam com os adereços, em uma espécie de parceria consentida. Trabalha-se no nível das ambiguidades e das subjetividades. Nesse caso, como assinala Fábio Cypriano (2005), “a dança-teatro apresenta, ao mesmo tempo, os sinais positivos e negativos das situações apresentadas. Isto permite que o leitor/espectador tome uma decisão, se assim o quiser” (CYPRIANO, 2005, p. 114).

O trecho de “*Vollmond*”/“Lua Cheia” (2006), uma das últimas obras concebidas por Bausch, é a obra que finaliza o documentário e, nesta perspectiva, a dança parece propor uma síntese do corolário-chave bauschiano: oposição entre homens e mulheres, transcendência do gesto, por meio da repetição e fragmentação do movimento, significados simbólicos e narrativas enviesadas, além da negação da lógica da linearidade, ocupando-se o palco plenamente, com recursos tais como o fluxo contínuo de água que cai do teto inundando o palco e a iluminação expressiva sobre a imensa rocha inerte, em uma alusão à “*Vollmond*”/“Lua Cheia” e aos efeitos inusitados causados pela presença desta forma simbólica, que, embora estática, é o fio condutor que gera a tensão e a premissa entre os intérpretes, que são impelidos ao movimento, ao jogo coreográfico. A dança, em “*Vollmond*”/“Lua Cheia”, ocupa o espaço de representação em uma conversa dialógica com o obstáculo que se apresenta *in loco*. Bausch preocupa-se com a interpretação aberta de seu público, evitando, sempre que possível, direcionamentos e enfoques restritivos em seus textos de dança, o que é possível verificar, em entrevista da artista, concedida à Cypriano (1998): “eu acho que uma peça deve ser tão aberta para mim quanto para os outros para que cada um possa construir sua própria peça nela” (CYPRIANO, 1998, p. 129).

Os paratextos criados especificamente para a divulgação do documentário, apresentam, em sua estrutura híbrida, o personagem central, identificado como ‘a’ dançarina do *Tanztheater Wuppertal*, a própria encarnação poética e estilizada de Bausch, devido à presença dos elementos icônicos do vestido alaranjado (figurino e cor recorrentes nas obras bauschianas), no instante do salto (o fator imprevisível), além da presença dos pingos d’água (manifestação celebrada em outras obras da diretora, tal como em sua peça “*Arien*” (1979)).¹³

A estilização desta figura/dança/Bausch remete à identificação do conteúdo a ser narrado/falado/dançado no texto documentário: o acordo tácito afirma tratar-se da ‘voz do corpo dançante’.

Segundo Denis Bertrand (1985, p. 412), uma estilização pode ser polêmica ou contratual. E o autor acrescenta: “a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do discurso de outrem, isto é, do estilo de outrem.” Fica claro que os signos icônicos ou figurativos estão na imagem por algo mais que eles próprios, estão presentes pelas conotações que evocam.

Se a mensagem contém sentido, este tem de ser lido pelo leitor que, em sua relação com o paratexto, mobiliza diversos códigos, alguns quase universais (percepção), outros estruturados socialmente (analogia) e outros ainda ancorados no contexto sociocultural. Na corroboração destes pressupostos, convoca-se a hipótese traçada por Elizabeth Bastos Duarte (2000), descrita a seguir:

Se o texto é manifestação, produto material de um processo de significação e sentidos, se o texto é outro que o sujeito, em verdade, testemunhando não só sua ausência, como também a da coisa referente – evidentemente existe um aquém e um além do texto que o transcendem e constituem seu processo de enunciação, não podendo, porém, ser dele – texto – dissociados, não só porque impregnam o texto, tornando difícil esta segmentação, como também porque uma dissociação forçada deixaria escapar muitos dos sentidos textuais. (DUARTE, 2000, p. 33).

¹³ “*Arien*” (“Árias”) – é uma peça coreográfica de Pina Bausch, para o *Tanztheater Wuppertal*. Estreia mundial: 12 de maio de 1979. Para maiores informações consultar o endereço: <<http://www.pina-bausch.de/stuecke/arien.php>> Acesso em: 29/06/2015.

Considerações Finais

Este artigo procurou refletir sobre a paratextualidade intermediática – *trailer* oficial do texto fílmico e o *design* das capas de DVD, CD e pôster cinematográfico – presente no filme documental “Pina” (2011) de Wim Wenders, a partir da teoria proposta por Gérard Genette e aplicada por Robert Stam, tomando-se as devidas precauções, à área de cinema.

Por meio da breve análise de alguns elementos paratextuais em(de) “Pina”, foi possível perceber que no processo de construção de sentido ou significado polissêmico de uma mensagem, muitas vezes o visual determina uma contaminação do verbal pelo icônico.

A metáfora do palimpsesto, proposta por Genette, como 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 pode ser aplicada na análise dos elementos paratextuais.

No sentido figurado, o autor caracteriza palimpsestos como todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, quer seja por transformação ou por imitação.

O conhecimento dos mecanismos intradiscursivos na determinação de prováveis sentidos, nesse caso, pode auxiliar no processo de leitura, codificação/decodificação de paratextos híbridos.

Na análise dos suportes intermediáticos derivados e transformados a partir do *medium* “Pina” (2011), evidenciaram-se pistas para elucidar os possíveis modos com os quais o documentário articula e dialoga com as oposições movimento/imobilidade, leveza/peso, ação/inação, levando-se em consideração o diálogo travado de forma persuasiva com o espectador/consumidor do texto fílmico.

Assim sendo, esse artigo evidencia um provável percurso analítico, uma possível interpretação reflexiva, mas que não se pretende esgotada, visto que na leitura de textos poéticos, performáticos, híbridos e abertos, as possibilidades são, polissemicamente, infinitas.

REFERÊNCIAS

ARIEN. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/stuecke/arien.php>> Acesso em: 29/06/2015.

BERTRAND, D. *L'espace et le sens*. Paris-Amsterdam: Hadès/Benjamin, 1985.
CYPRIANO, F. Pina Bausch ergue sua Babel. In: **Revista Bravo!**, nº 13. São Paulo, 1998, p. 129.

_____. **Pina Bausch**. São Paulo: CosacNaify, 2005.

DUARTE, E. B. Considerações sobre a produção midiática. In: **Mídias e Processos de Significação**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Leopoldo: UNISINOS, 2000.

FERRARA, L. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática. Coleção Princípios, 2001.

GENETTE, G. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2003.

PIGNATARI, D. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011, colorido, 106 min. DVD, Neue Road Movies, colorido, NTSC, 2014.

ROCHA, T. O corpo na cena de Pina Bausch. In: ANTUNES, A. (org.). **Lições de dança 2**. UniverCidade, 2000 (p. 143-174).

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª. ed. Campinas: Papyrus, 2003.

WENDERS, D. Imagem fotográfica de Vollmond. Disponível em: <<http://arttattler.com/archivewimwenderspina.html>>. Acesso em: 24/06/2015.

WENDERS, W. Site oficial do cineasta. Disponível em: <http://www.wim-wenders.com/movies /movies_spec/pina/pina.htm>. Acesso em: 30/06/2015.

Recebido em: 20.07.2015

Aceito em: 09.10.2015