

Cinema, dança e movimento:

um olhar para o sensível em Pina (2001)

Resumo: Uma infinidade de práticas e relações codificam e ressignificam o corpo para diferentes tempos e culturas, tendo a imagem como seu principal meio. As imagens do cinema e toda a sua complexidade aguçam nosso olhar para um maior aprofundamento. Por isso, neste artigo, olhamos para o corpo com o auxílio das ideias de Aumont e Badiou e tentamos condensar noções para interpretações de imagens em movimento, relacionando cinema, corpo e dança em uma análise no documentário Pina (2011), de Win Wenders.

Palavras-chave: Cinema. Corpo. Dança. Pina Bausch.



Samara Kalil¹

¹ Mestre em Comunicação Social pelo PPGCOM PUC-RS, especialista em Jornalismo com ênfase em Gestão de Novas Mídias pela ESPM e doutoranda na PUC-RS. Doutoranda pela PUC/RS.
E-mail: samarakalil@gmail.com

Cine, danza y movimiento: una mirada a lo sensible en Pina (2001)

Resumen: Una infinidad de prácticas y relaciones codifican y resignifican el cuerpo para diferentes tiempos y culturas, teniendo la imagen como su principal medio. Las imágenes del cine y toda su complejidad, aguzan nuestra mirada hacia una mayor profundización. Por eso, en este artículo, miramos al cuerpo con el auxilio de las ideas de Aumont y Badiou e intentamos condensar nociones para interpretaciones de imágenes en movimiento, relacionando cine, cuerpo y danza en un análisis en el documental Pina (2011), de Win Wenders.

Palabras clave: Cine. Cuerpo. Bailar. Pina Bausch.

Cinema, dance and movement: a look at the sensitive in Pina (2001)

A multitude of practices and relationships encode and resignify the body to different times and cultures, having the image as its main medium. The images of the cinema and all its complexity, sharpen our gaze for a deeper understanding. Therefore, in this article, we

look at the body with the help of Aumont and Badiou's ideas and try to condense notions for interpretations of moving images, relating cinema, body and dance in an analysis in Win Wenders' documentary Pina (2011).

Keywords: Cinema. Body. Dance. Pina Bausch.

Introdução

Tendo como inspiração a abordagem de Bazin (1991), de que o cinema não é uma arte pura, entendemos que hoje ele representa uma mistura das diversas artes e suportes – aproximando-se como nunca da comunicação. Em um de seus ensaios, o estudioso defende as adaptações da literatura para o cinema. Aponta que o trânsito entre as diferentes formas de expressão democratiza e populariza ainda mais a sétima arte, que nasceu como uma arte popular – diferente da música, da pintura e da literatura, por exemplo. E ressalta: “O cinema impõe-se, com efeito, como uma única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro” (BAZIN, 1991, p. 84). Ele ainda destaca que a adaptação é uma constante na história da arte e busca encaixar o cinema.

O que provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação, não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quanto nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. (BAZIN, 1991, p. 85).

Com a evolução da tecnologia e do contexto sociocultural, novas formas de adaptação e apropriação foram surgindo e influenciando em diversos aspectos as produções cinematográficas, em especial no que tange à sensibilidade, tanto de quem produz quanto de quem recebe. O próprio Bazin (1991, p. 88) exemplificou que “os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver, como o primeiro plano ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos”. Ou seja, um intercâmbio na produção de sentidos ligado a contextos e evoluções sociais e tecnológicas – sem negar a autonomia das artes.

Se recapitularmos que os anos pós-guerra tiveram um tom apocalíptico de fim das coisas (até mesmo do cinema), oriundos de uma crise da representação e, por conseguinte, de uma crise estética com raízes nos anos 1950, reparamos que as impressões de

Lyotard (2005) nos são pertinentes. Tendo em vista que o cinema é um documento (ou sintoma) da realidade, o autor questiona-se sobre como, em uma sociedade na qual somos bombardeados por imagens, poderia o cinema ainda emocionar e tocar as pessoas. A impressão de realidade, ou seja, o que faz com que nos identifiquemos com algum filme, na opinião dele, oprime a obra. Um dos caminhos seria o da desordem, ou por meio do cinema experimental – com excessos de imobilidade e mobilidade. Trata-se do oposto da narrativa representativa, no caso - o que na visão dele tem relação direta com os ânimos políticos.

A pós-modernidade pelas lentes da estética, especialmente nas artes, é valorizada nas produções atuais e realinha os entendimentos e as codificações do tempo e do espaço, com reflexos diretos no cinema. Há uma ideia de retorno intimamente ligada à memória cultural e política. Há, também, um hibridismo nas produções e um desencanto político. Como um marco, os anos de 1980 viveram a espetacularização da memória e uma banalização das imagens – em especial pela queda do muro de Berlim e pela herança do Holocausto.

A crise das imagens avançou pelos anos 2000, e dentro da lógica cinematográfica, desafiou a regulação entre a forma e o conteúdo. Com essa perspectiva, Rancière (2012) avança no pensamento de Lyotard e entende que haveria, assim, um novo regime estético, ou seja, uma nova forma de tratar um tema de forma artística, de forma expressiva e não representativa – com foco para além do sentido, no sentimento, no sensível.

Dentro deste viés, trazemos, para um olhar mais elaborado, o filme *Pina* (2001), do diretor Win Wenders. Considerado um “filme de arte”, a obra-documentário refere-se à dançarina e coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009). Trata-se de uma produção após a morte da artista, mas não se configura como um filme biográfico propriamente dito. Wenders explora o que de mais precioso fica do legado de Bausch: suas coreografias, sua dança. Entendemos, em um primeiro olhar, que essa produção explora e capta a questão do sensível, agrupando e resignificando diferentes artes, com uma estética voltada para o imaginário, sem deixar a sua essência de lado. O corpo, a dança, os movimentos e as técnicas cinematográficas utilizadas, na nossa opinião, só enriquecem a intenção por trás do filme e é por esse caminho que iremos transitar neste artigo.

Cinema: imagem e som para além do campo

Para um melhor entendimento sobre as imagens postas na tela do cinema, recorreremos aos estudos de Aumont (1995, p. 19), que descreve que um filme é constituído por imagens fixas, dispostas em sequência, projetadas em sequência, que originam uma imagem aumentada, que se move. Do início ao fim a forma é de uma imagem *plana* e delimitada por um *quadro*. Segundo ele, dessas duas características, “o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços fundamentais dos quais decorre nossa apreensão da representação fílmica”. Estar em frente à tela, assistindo/experenciando um filme desperta reações ou, como o autor denomina, “impressões de realidade”, com a ilusão de movimento e a ilusão de profundidade – ou um espaço imaginário.

O importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante de uma representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. (...) É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de campo. (AUMONT, 1995, p. 21).

Tendo o *campo* como um espaço mais vasto, além do quadro, o autor também entende que existe o prolongamento do visível, chamado de *fora do campo*. Vinculado ao campo, este último trata do conjunto de elementos (personagens, cenários, etc.) que não estão incluídos no campo e que são trazidos pelo espectador pela imaginação por um meio qualquer. Para o autor, os dois espaços pertencem a um mesmo espaço imaginário homogêneo: o espaço fílmico ou a cena fílmica – e ambos importam para a definição dos mesmos, com o objetivo de narrar e representar histórias, situando-as em um certo universo imaginário, materializado pela representação (AUMONT, 1995, p. 25-26).

Segundo Aumont (1995), desde os primórdios do cinema, os chamados filmes “representativos” são maioria. A confusão da ficção com a realidade e de uma outra ideia de fora de campo ocultam os vestígios de sua própria produção. “Todavia esse engodo – cujo mecanismo decerto é preciso desmontar – trabalha tanto para a percepção do campo como espaço de três dimensões quanto para a manifestação de um fora de campo invisível, contido” (AUMONT, 1995, p. 29). Diante do exposto, algumas noções breves relacionadas à imagem e ao movimento, em especial, se fazem necessárias. A primeira delas é a impressão de “profundidade”. O cinema utiliza dessa aparência para reproduzir movimentos, essenciais para a “impressão de realidade”. Técnicas oriundas da representação pictórica, como a perspectiva, fazem parte desse universo. A segunda é a noção de “plano”. A imagem fílmica está em movimento, interno com personagens e externo, com os movimentos de câmera e outros artifícios técnicos.

A noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também, movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico que é muito comumente usada na fabricação (e da simples visão) dos filmes. (AUMONT, 1995, p. 39).

A terceira noção trata do cinema e do som, ou da “representação sonora”. O autor explica que o som não é um dado natural da representação cinematográfica. O papel e a concepção do que se chama “trilha sonora” é uma variável. No início do cinema não havia um som gravado e casado com a imagem. Ao vivo, músicos tocavam enquanto a projeção era realizada. Hoje, uma gama enorme de técnicas sonoras está à disposição das produções. O autor ressalta também fatores estéticos e ideológicos ligados a esse assunto e aponta, pela ótica de André Bazin, dois tipos de cineastas.

André Bazin caracterizou os últimos, num texto célebre (“A evolução da linguagem cinematográfica”) como “os que acreditam na imagem” e “os que acreditam na realidade” – em outras palavras, os que fazem da representação um fim (artístico, expressivo) em si e os que a subordinam à restituição o mais fiel possível de uma suposta verdade, ou de uma essência do real. (AUMONT, 1995, p. 46).

Para ir um pouco além, Aumont (1995, p. 48) recapitula que, pelo menos nos anos de 1920, dois cinemas sem palavras existiram: um autenticamente mudo e “outro que assumiu e buscou sua especificidade na ‘linguagem das imagens’” – uma estética que, muitas vezes, trazia o irrealismo em sua narração e representação. O cinema falado e o cinema sonoro, com todos os meios técnicos, completaram a arte e a linguagem, aguçando a crítica sobre efeito de realidade. No entendimento do teórico, a representação sonora e a representação visual não são absolutamente de mesma natureza. Os sentidos são responsáveis por isso. “Todo o trabalho do cinema clássico e de seus subprodutos, hoje predominantes, visou, portanto, a especializar os elementos sonoros, oferecendo-lhes correspondentes na imagem”. Ele aponta também para as formas de cinema nas quais o som não seria submetido à imagem, mas sim um elemento expressivo autônomo do filme com diversas combinações.

Na fronteira dos sentidos: dança e corpo

A já ultrapassada desconfiança do cinema enquanto arte (em comparação às artes clássicas) e a crítica relacionada à sua pureza não estiveram sozinhas no recorrente julgamento das artes ao longo

da história. Villaça (2007) explica que a dança, frequentemente não figurava entre as artes e há apenas algumas décadas recebe um tratamento específico no campo comunicacional. “Tanto a dança pode criar linguagens alternativas, gestos corporais fora das estereotípias coreográficas quanto pode afirmar-se em aliança ou contraponto com as ditas novas mídias” (VILLAÇA, 2007, p. 120). A autora aponta que a dança, o teatro, o cinema, a fotografia e outras narrativas contemporâneas, textuais e visuais não podem fugir do diálogo com o imaginário tecnológico e se inserem nessa reflexão, apresentando diversos sintomas em suas produções.

Assistimos à multiplicação e à mutação do corpo em paradoxais metáforas identitárias que põem em cena não mais a representação mimética do corpo, mas sua constante invenção diante de condições de ação frequentemente desafiantes. O corpo, que à época das narrativas legitimadoras ocupava o polo negativo da dicotomia classificatória, agora se libera e se inventa em discussões, em produções que reconfiguram os estatutos de real e irreal, privado e público, natureza e cultura. A discussão leva a pensar os limites do corpo e suas possibilidades de significar. (VILLAÇA, 2007, p. 1).

Em seus estudos sobre corpo, Villaça (2007, p. 118) apropria-se da visão de Frank (1990), de que os corpos existem em três instâncias: discursos, instituições e corporeidade. E, resume: “Um discurso é dito, é ato. Uma instituição é um lugar onde alguém pode ir e que pode ou não ainda existir”. Já a corporeidade, refere-se aos corpos que emergem de outros corpos. Sobre comportamento corporal, Villaça (2007 *apud* Frank, 1990) descreve quatro estilos: *controle versus contingência* – em que medida o corpo pode ser previsível por meio da adoção de disciplinas; *desejo em oposição à falta* – a falta justifica a subordinação que, por sua vez, reproduz a falta; *relação com os outros* – monodiática ou diática; *relação consigo mesmo* – associação ou dissociação do corpo com sua corporeidade. “O importante na determinação dos diferentes usos do corpo é que este seja analisado em ação, pois é diante das resistências que ele se torna mais consciente de si” (VILLAÇA, 2007, p. 118).

Em conformidade com as categorias expostas, quatro tipologias são apontadas: corpo disciplinado, corpo narcísico, corpo dominador e corpo comunicativo. Dentro dessa atmosfera de corpos, o que mais nos interessa na abordagem que pretendemos é o último. Villaça (2007 *apud* Frank, 1990) revisa em seus estudos que a dança é um dos lugares em que melhor se manifesta o corpo comunicativo.

Para o autor, o corpo disciplinado, o corpo espelhado e o corpo dominador podem ser discutidos no nível da descrição empírica, enquanto o corpo comunicativo é menos uma realidade do que uma prática. Trata-se da emergência do corpo comunicativo nas práticas

estéticas da dança e da performance e as práticas dos cuidados médicos, ou seja, a relação entre o corpo doente e quem o atende. A qualidade essencial do corpo comunicativo é que ele é um corpo em processo. Nessa configuração, a contingência do corpo não é um problema, mas uma possibilidade. (VILLAÇA, 2007, p. 118-119).

Destacamos ainda, segundo Villaça (2007), que é por meio do corpo comunicativo e suas expressões no contemporâneo, afetado pela multiplicação de imagens e desdobramentos favorecidos pelas novas tecnologias que se abre um espaço de leitura não nostálgica das mudanças na vida contemporânea, instigando “para além da disciplina, do controle ou das identificações narcísicas, a criação e novas relações que, no limite, serão estéticas” (VILLAÇA, 2007, p. 119). Assim, nessa ótica, a autora aponta que o corpo comunicativo “se deixa abrir ao outro e a si mesmo”. Uma linha que vem sendo desenvolvida por grupos de dança contemporânea, por exemplo.

Buscando uma relação além do que está posto nas imagens, mais ancorada na produção de sentidos pelo imaginário, alinhada com a filosofia e o sensível, entendemos como pertinente a abordagem de Badiou (2002, p. 79). Ele trabalha a dança como metáfora do pensamento, alinhado com os apontamentos nietzschianos. Apresenta a dança, não como uma consequência, mas como a origem da mobilidade, uma intensificação.

A dança é inocência porque é um corpo antes do corpo. É esquecimento, porque é um corpo que esquece sua prisão, seu peso. É um novo começo, porque o gesto da dança deve sempre ser como se inventasse seu próprio começo. Brincadeira, é claro, pois a dança liberta o corpo de qualquer mímica social, de qualquer coisa séria, de qualquer convenção. (BADIOU, 2002, p. 80).

O autor se debruça sobre Nietzsche para afirmar que o que chamamos de “imagem da dança” ou “certa visão” da dança é algo natural dentro da intensidade do pensamento efetivo, um poder ativo. Para ele, a metáfora entre dança e pensamento só vale se nos desprendermos da ideia da dança como “coerção exterior imposta a um corpo flexível”, ou seja, pensarmos a dança como uma mobilidade vinculada a ela mesma, como expansão de seu centro. Em seu raciocínio, ele trata o movimento não como um deslocamento ou uma transformação, mas como um traçado que atravessa e sustenta a unicidade eterna de uma afirmação, como uma impulsão corporal, “não principalmente para ser projetada no espaço fora de si, mas, antes, para ser apanhada em uma atração afirmativa que *a retém*”. E destaca que a dança, sob essa perspectiva, é o que, além dos movimentos e exteriorização, revela de sua retenção. A essência do movimento, assim, estaria no que está fora do movimento propriamente dito, no não efetivo ou retido.

A dança é o pensamento como refinamento. Estamos no oposto de qualquer doutrina da dança como êxtase primitivo ou agitações descuidadas do corpo. A dança metaforiza o pensamento leve e sutil, precisamente porque mostra a retenção imanente ao movimento e assim se opõe à vulgaridade espontânea do corpo. (BADIOU, 2002, p. 83).

Badiou (2002, p. 86) relaciona ainda, brevemente, dança e música – assim como Aumont (1995) relaciona imagem e música. Para ele, antes mesmo do som, a dança é o que suspende o tempo no espaço. A função da música, no caso, seria de marcar o *silêncio*. Em sua tese, é a dança que comanda a música. “Apreendida como metáfora da dimensão de acontecimento de todo o pensamento, a dança é anterior à música da qual se sustenta”.

A partir das exposições anteriores, o autor desenvolve o que chama de princípios da dança – não da dança como técnica, mas dela como filosofia, regida por uma comparação implícita com o teatro. São seis: 1) a obrigação do espaço; 2) o anonimato do corpo; 3) a onipresença apagada dos sexos; 4) a subtração a si mesmo; 5) a nudez; e 6) o olhar absoluto.

Sobre o primeiro princípio – *a obrigação do espaço* –, ele argumenta que, partindo da ideia de que a dança representa o tempo no espaço, então existe uma obrigação de espaço. Ela seria a única das artes obrigada a ele. A dança é o acontecimento antes da denominação, ao contrário do teatro, que é a consequência de uma denominação representada. “A dança integra o espaço em sua essência. É a única figura do pensamento que faz isso, de modo que seria possível sustentar que a dança simboliza o espaço do pensamento” (p. 87). Sobre o *anonimato do corpo*, ele considera que o corpo dançante é um corpo-pensamento, ou seja, jamais será alguém: é um sujeito impessoal, um símbolo.

O terceiro princípio – *a onipresença apagada dos sexos* – refere-se à conjunção e disjunção das posições sexuadas e da energia disjuntiva, relacionadas ao homem e à mulher/ dançarino e dançarina, que se movimentam a todo tempo, entre o ser e o desaparecer. “A onipresença da diferença dos sexos se apaga ou se suprime, não sendo a finalidade representativa da dança, mas uma abstração formal da energia cujo traçado convoca no espaço a força criadora do desaparecimento”. (p. 89). Na *subtração de si mesmo*, o autor postula a dimensão subtrativa do pensamento. A “dançarina”, alguém que executa uma dança, tem seu saber atravessado, como nulo, pelo puro do gesto. Não se trata de um saber, mas de uma supressão em torno do corpo que gera o espetáculo. Nesse caso, *a nudez* – quinto princípio – fica mais evidente, uma vez que o tal corpo está, portanto, nu em essência.

Nudez, compreende-se, então, desta forma: a dança, como metáfora do pensamento, apresenta-a sem relação com outra coisa senão consigo mesma, na própria nudez de seu surgimento. A dança é o pensamento sem relação, o pensamento que nada traz, que nada relaciona. (BADIOU, 2002, p. 90).

No último princípio, Badiou (2002) foca no espectador. Para ele, da mesma maneira que o dançarino, que é símbolo – nunca alguém –, o espectador deve ser impessoal, nunca a singularidade daquele que assiste. Neste caso, os princípios só serão efetivos se o espectador renunciar ao que o seu olhar pode comportar de singular ou desejante.

Ao analisar cada um dos princípios, o autor defende que é possível estabelecer que o contrário da dança é o teatro e mais, que ele é o contrário *positivo* da dança, uma vez que transgride os seis princípios. Além disso, acreditamos que quando ele aponta que “a dança não é uma arte porque é o signo da possibilidade da arte como inscrita no corpo”, ele eleva a função da dança como *corpo-pensamento*. “Se a capacidade do corpo, na maneira da capacidade de arte, é mostrar o pensamento inato, essa capacidade de arte é infinita, e o corpo dançante é ele próprio infinito” (BADIOU, 2002, p. 94). Portanto, é entre o cinema e a dança que tentaremos entender a coreografia dos corpos em ação quando se fundem, buscando um sentido ampliado da obra em si.

Um olhar axiomático da obra

A crítica cinematográfica atual traz no seu desenvolvimento uma nova forma de ver as imagens. Assim como no imaginário da imagem-pensamento da dança, Badiou (2002), um dos representantes dessa corrente, relaciona cinema e filosofia para discorrer sobre a representação, o sentido e a percepção no movimento por meio da singularidade de cada obra, não de sua estrutura. Para ele, existe uma “poética do cinema”. Nessa esfera, a ideia visita o sensível e a operação evidente do cinema aponta para a organização do afloramento interno do visível para a passagem da ideia (p.103-105). Assim, os movimentos no cinema, segundo o autor, têm um caráter de falsos movimentos e são entendidos, nessa concepção, de três maneiras diferentes: global, local e impuro.

O *movimento global* refere-se à “eternidade paradoxal de uma passagem”. Nele, a ideia é sempre apenas sua passagem.

A subestrutura técnica organiza um movimento discreto e uniforme, em que toda a arte é não lhe atribuir nenhuma importância. As unidades de montagem, como os planos ou as sequências, são

finamente compostas, não na medida de um tempo, mas em um princípio de proximidade, de lembrança, de insistência ou de ruptura, cujo pensamento verdadeiro é bem mais uma topologia do que um movimento. (BADIOU, 2002, p. 105).

O *movimento local* realiza a subtração da imagem de si mesma e apresenta a ideia diferente da sua imagem. “O que há é uma visibilidade forçada que, não sendo reprodução do que quer que seja (...), cria um efeito temporal de percurso para que esse próprio visível seja atestado de certa forma ‘fora da imagem’, atestado pelo pensamento” (BADIOU, 2002, p. 107). Dessa percepção, desenvolve-se o *movimento impuro*. É o movimento de uma arte a outra, que na percepção de Badiou (2002), é uma transição impossível, uma vez que resulta apenas na subtração e na passagem da ideia.

As artes são fechadas. Nenhuma pintura jamais transformar-se-á em música, nenhuma dança em poema. Todas as tentativas diretas nesse sentido são inúteis. E, contudo, o cinema é de fato a organização desses movimentos impossíveis. (BADIOU, 2002, p. 108).

Diante das reflexões anteriores, o autor afirma que “o cinema é uma arte impura. É o mesmo mais-um das artes, parasitário e inconsistente. Mas sua força de arte contemporânea é justamente imaginar, no intervalo de tempo de uma passagem, a impureza de qualquer ideia” (BADIOU, 2002, p. 108). Com isso, defende que é preciso um olhar diferente para entender as imagens ou uma nova forma de juízo para pensá-las, que não seja nem indistinta, nem diacrítica: *o juízo axiomático*.

Se é verdade que o cinema trata a ideia à maneira de uma visitação ou de uma passagem, e que o faz em um irremediável elemento de impureza, falar axiomáticamente de um filme seria examinar as consequências do próprio modo como uma ideia é assim tratada por esse filme. As considerações formais, de corte, plano, movimento global ou local, de cor, atuantes corporais, som, etc., só devem ser citadas na medida em que contribuem para o “toque” da ideia e para a captura de sua impureza inata. (BADIOU, 2002, p. 111).

Seria, portanto, trazer à tona quais os efeitos do filme para o pensamento, ou como ele nos leva a uma ideia em seu universo. A subtração antes citada seria “falar do filme como filme”, dentro da organização da visitação da ideia. Assim, segundo o juízo axiomático “um filme é o que expõe a passagem da ideia de acordo com a tomada e a montagem” e é por esse viés que trabalharemos a análise de uma cena de *Pina* (2011).

A dança de Pina Bausch no cinema de Win Wenders

Philippine Bausch (Pina Bausch) nasceu em 1940, em Solingen, na Alemanha. Em sua biografia para o filme, uma característica é ressaltada: sua capacidade de observar as pessoas e, acima de tudo, o que move as pessoas no seu íntimo – oriunda talvez, da sua infância no hotel da família. Representante do movimento de dança moderna alemã, foi antes bailarina clássica. Acredita-se que toda a sua construção artística tenha fortes laços com a infância e, também, com sua experiência relacionada à Segunda Guerra Mundial: o som, as pessoas indo e vindo, o desejo de felicidade, as explosões súbitas de pânico e o medo de uma ameaça anônima. Além disso, a coreógrafa e dançarina aproximou-se de outras artes para desenvolver seus métodos e, assim, o seu legado.

Win Wenders já estava produzindo o filme sobre Pina Bausch quando ela faleceu, em 30 de junho de 2009. Sem sua protagonista, chegou a pensar que seria o fim do projeto. No entanto, após um período de reflexão, incentivado pela equipe de dançarinos e com o consentimento da família, retoma o documentário com um novo conceito: as memórias individuais dos dançarinos em coreografias. A obra é construída com a memória de Pina, em coreografias/trechos de suas principais peças, em um palco/espço pré-determinado, como o Café Müller, e breves testemunhos em *off* dos dançarinos e representações solo especiais para o filme. O diretor filmou os solos de dança em diferentes locais em torno da cidade de Wuppertal – sede da Companhia de Dança.

Dentre as inúmeras cenas apresentadas no documentário, escolhemos trazer para a análise justamente um solo em locação externa, que acontece aos 53 minutos de filme, que dura 1 minuto e 6 segundos. Não a pensando isoladamente, mas buscando o seu significado na passagem da ideia, descreveremos a cena.

No primeiro quadro, uma mulher de vestido branco está sentada em um canteiro com grama, de costas para o espectador, na beira do que imaginamos ser uma estrada – há asfalto e uma faixa junto ao meio-fio – com um aparelho de som próximo de seus pés descalços. Ela faz um movimento para ligar o aparelho e os primeiros acordes de uma música começam a tocar – *My one and only love*, interpretada por Thom Hanreich. É possível escutar também o som ambiente. Quatro segundos depois, entra em cena, em direção à mulher, corpo – só vemos nesse primeiro momento, pernas e mãos – de terno preto e pés descalços. Sua sombra chega antes e quando dá o terceiro passo, a letra da música se inicia. Ele (já podemos ver que é um homem), estica o braço esquerdo da mulher, “abocanha” parte de sua mão, próximo ao polegar, gira-a em torno de

si mesma – ela segue sentada na grama, ele está um pouco agachado e faz a volta junto com ela. Neste momento, já podemos ver mais do que está no espaço da cena e entender o som ambiente: uma rua e carros passando. Após o giro, ambos levantam-se e olham para os lados com um giro leve de reconhecimento. Colocam-se de lado para o espectador. O homem atrás da mulher. Ela gira 90 graus, eles juntam os rostos, ficam lado a lado, dão as mãos e em um movimento relativamente rápido ele a lança para a posição inicial, sentada na grama, e sai correndo. Na locação, vemos que eles estão em um canteiro, em um cruzamento – carros passam em diversas direções. Há também uma estação de aero-trem/aeromóvel no fundo e, quando ele está prestes a sair correndo, o trem passa. Além disso, uma loja do McDonald's igualmente encontra-se ao fundo, contrastando com o cinza do asfalto e da cidade.

Após essa breve descrição, ancorados nos princípios de Badiou (2007) sobre a dança, traçaremos algumas relações. Entendemos que o solo dos dois dançarinos representa imediatamente o tempo no espaço. No espaço da obra filmica como um todo e no espaço da vida de Pina, há uma passagem pelo consciente-inconsciente da presença, mas, e principalmente, do pensamento, que não pode ser traduzido em palavras. Sem dúvidas, não há uma obrigação de espaço para o sentimento dos gestos delicadamente ali desenhados. Com isso, os corpos presentes naquelas imagens, não são um homem e uma mulher, mas uma mistura de símbolos expressivos que, ao nosso ver, remetem à paixão, ao partir, à intensidade, à saudade, ao amor e, também, à solidão - uma ligação que não está no corpo em si, mas em uma esfera quase da alma. A espera, a chegada e a ruptura, com a partida, não são de um casal, mas de um movimento energético angustiante de ser e desaparecer. Os gestos não remetem à técnica de improviso, remetem a uma viagem flutuante em torno do sensível. A “poética do cinema”, com isso, ao entrelaçar os movimentos global, local e impuro, destaca os símbolos expostos anteriormente.

Axiomaticamente, diríamos que a escolha de Wenders pelo dizer aquilo que só aparece pela passagem da ideia, ou pela visitação ou passagem, por meio de uma dança em um lugar improvável, mas ao mesmo tempo comum, desenvolve a ideia de saudade e tranquilidade, com uma poética que evoca uma esfera de pureza sublime e sutil. Tomada e montagem conspiram para isso, em conformidade com o postulado por Badiou (2002, p. 113): “A duração filmica, composta da harmonia de muitas artes entregues a seus defeitos, é a visitação de uma imobilidade subjetiva”.

Considerações

O cinema é soberano ao reunir diversas artes e possibilitar o alcance do que mais se busca na sociedade atual: sensibilizar por meio da imagem. E também, o que quem assiste procura: ser sensibilizado e encontrar significados para sua existência. Diferente do que entendemos por emoção, a arte do sensível – se assim podemos denominar –, aponta para uma busca da vida. Conforme Badiou (2014, comunicação oral), em diversas ocasiões já afirmou, “o destino do cinema é também o destino da totalidade da arte”. Existe uma singularidade entre o cinema e a filosofia, de onde emergem novas formas de entendimento da arte. O que está posto não mais consegue representar o sentimento que toca para além do que palavras podem expressar e imagens podem mostrar. É por esse caminho que brevemente buscamos transitar nosso pensamento neste material.

A impureza do cinema, além da condensação de diversas artes, ligada a um complexo mecanismo de infinidade, definitivamente não é uma arte da contemplação. A dança, nesse aspecto, também não é. O conflito e a ideia estarão sempre presentes em diferentes planos: você e a imagem, a imagem e as imagens e elas mesmas. O que é traduzido como a passagem da ideia eleva qualquer interpretação daquilo que está sendo visto para um patamar que realça ou suprime, de acordo com a relação íntima/interna do que se consegue codificar/traduzir para si ou para o todo. Assim, o corpo-comunicativo e o corpo-pensamento na contemporaneidade constroem a estética do sensível e nos presenteiam com espaços de ideias que clamamos por explorar.

Referências

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BADIOU, Alain. *Cinema and Philosophy*. Sydney: Universidade de Nova Gales do Sul, 2014. (comunicação oral) Disponível em: <https://youtu.be/Arwso3fy50M>. Acesso em: 28 jun. 2016.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Braziliense, 1991.

FRANK, Arthur W. **Theory Culture & Society**. Londres: Sabe Publications, 1990.

LYOTARD, Jean-Fançois. **Teoria contemporânea do cinema**. Vol I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

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

PINA. **Site oficial do filme**. Disponível em: <http://www.pina-film.de/en>. Acesso em: 26 jun. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

VILLAÇA, Nízia. **A cena do corpo comunicativo**. Disponível em: <http://www.grupoethos.net/artigos/ACENA.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2016.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. Barueri: Estação das Letras, 2007.

RECEBIDO EM: 28/09/2018 ACEITO EM: 14/12/2018