

OS MOVIMENTOS DESMEDIDOS DE PINA THE EXCESSIVE MOVEMENTS OF PINA

Auterives Maciel Júnior¹

RESUMO: Investigando uma articulação entre dança, cinema e filosofia da arte, trabalharemos os movimentos desmedidos de Pina Bausch, abordando-os pelo cinema de Wim Wenders em conexão com um ensaio de José Gil, visando conceituar o procedimento da dramaturga criadora como uma arte desmesurada. Daí, uma intercessão com Gilles Deleuze será empreendida por meio de um cotejamento estabelecido entre os movimentos desmedidos de Pina e os movimentos aberrantes de Deleuze. Na etapa final, os movimentos desmedidos serão tratados com o propósito de construirmos os movimentos rítmicos de Pina, apresentando o seu procedimento como um movimento aberrante que conjuga artes e procedimentos diversos em sua criação.

Palavras-chave: desmedidos, arte, cinema, resistência e filosofia.

ABSTRACT: Investigating a connection between dance, cinema, and the philosophy of art, we will examine the excessive (unmeasured) movements of Pina Bausch, approaching them through Wim Wenders's cinema in connection with an essay by José Gil, with the aim of conceptualizing the creative dramaturg's procedure as an art of excess. From there, an intercession with Gilles Deleuze will be undertaken through a comparison established between Pina's excessive movements and Deleuze's aberrant movements. In the final stage, the excessive movements will be addressed with the purpose of constructing Pina's rhythmic movements, presenting her procedure as an aberrant movement that brings together diverse arts and procedures in its creation.

Keywords: excessive, art, cinema, resistance and philosophy.

INTRODUÇÃO

O que são movimentos desmedidos em uma arte que insere a criação de Pina Bausch no filme Pina, aproximando tal procedimento de uma certa filosofia? Cremos que sejam aqueles cujas lógicas paradoxais – investigadas por José Gil (Gil, 2001) e mostradas por Wim Wenders (Wenders, 2011) – explicitem os gestos corporais dos pensamentos em sensações extraídas da execução de danças teatralizadas pelos dançarinos provocados por Pina e devidamente registradas pela câmera cinematográfica de Wim Wenders, que inclui no filme Pina o procedimento de criação de Pina Bausch. Além disso, os paradoxos de tais movimentos desmedidos vão tornar possível um cotejamento desse procedimento com os

¹ Doutor em teoria psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Programa de pós-graduação (mestrado e doutorado) em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida. E-mail: autermaciel@gmail.com

movimentos aberrantes encontráveis no processo de criação de Gilles Deleuze, criando uma zona de vizinhança entre movimentos desmesurados presentes na arte e na filosofia.

Mas por que tais movimentos são desmedidos? Porque incluem, primeiramente, pensamentos nos gestos de sua execução, algo que só se enfatiza por meio de movimentos que evidenciem repetições de gestos paradoxais de sensações; colocando, em seguida, um pensamento que se materializa em gestos livres da função de fazer da arte uma representação da realidade. Nesse caso, a materialidade do pensamento torna-se imanente ao movimento da dança, cujos gestos irão traçar movimentos que conjugam pensamentos, emoções e sensações na perspectiva da criação, tornando a dança possível por meio de movimentos que extrapolem a criação convencional dessa arte. Como, em Pina Bausch, o procedimento de criação inclui a desmedida em sua construção, ele também proporciona que uma arte possa criar uma ambientação diagonal que inclua elementos diversos de outras artes em sua composição. Nesse caso, é na desmedida dos seus movimentos que iremos configurar nossa abordagem, ao colocarmos o procedimento de Pina de evidenciar o que vem antes do espetáculo e o que o sucede em cenas registradas pela câmera de Wim Wenders, para mostrar como o movimento continua além do espaço onde a dança-teatro terá lugar.

Sendo assim, os movimentos desmedidos de Pina são expressões de danças que exaurem os palcos convencionais de uma arte específica e invadem ambientes insólitos para fazer do dançar um meio de expressão de corpos pelos movimentos que expressam o campo da criação paradoxal artística. Além disso, é por meio dos movimentos desmedidos que investigaremos com Pina – título do trabalho e do filme de Wim Wenders (Pina, Wim Wenders, 2011) – uma arte que conjuga procedimentos artísticos diversos, dando uma visão panorâmica da sua criação: a dança e o teatro, dirigidos parcialmente por Pina Bausch, mas mostrados em uma tela cuja película filmada por Wim Wenders registra a anomalia da sua criação ao tornar evidente como os movimentos de uma dança teatral vão perdendo as medidas que delimitam a pista onde a dança deva ser realizada, para fazer com que as expressões dos dançarinos extrapolem os palcos tradicionais e invadam os cenários de um cotidiano banal.

Convém enfatizar que a expressão “movimentos desmedidos” é aqui cotejada com uma ideia de David Lapoujade (Lapoujade, 2015), que aborda a filosofia de Deleuze como

um pensamento anômalo cujo movimento aberrante é inerente ao seu processo de criação. Como a intercessão pretendida advém da lógica irracional que a lógica do sentido apresenta ao ser construída por uma série de paradoxos, cremos que a ideia apresentada por José Gil, ao pensar os movimentos da dança em Pina Bausch por meio de paradoxos, siga o contexto daquilo que aqui denominamos como um movimento desmedido, cuja intercessão com os movimentos aberrantes extraídos por Deleuze traga alguma pertinência.

Todavia, quando apresentamos os movimentos desmedidos em Pina neste ensaio, visamos compreender o procedimento coletivo da sua criação, mostrando pela expressão como tal arte pode ser vista pela obra cinematográfica dirigida por Wim Wenders, na qual o movimento cinematográfico faz valer, na dança, movimentos cuja cadência métrica é desfeita por gestos que se iniciam nos palcos, mas são alternados por cenas cotidianas realizadas em ruas e espaços não identificáveis, onde o movimento da dança parece extrapolar os espaços convencionados para que uma arte se realize. Ao tratarmos tais movimentos como desmedidos, visaremos mostrar como eles fazem valer um pensamento construído por uma coreógrafa dramaturga que, ao provocar seus dançarinos, procura extrair deles todo um potencial expressivo que irá conjugar a criação de gestos pela expressão de seus corpos com um pensamento provocado por questões apresentadas por Pina, mas desenvolvido no âmbito de uma construção coletiva que se materializa no dançar e que é registrado por Wenders no filme Pina, possibilitando, enfim, o cotejamento com Deleuze por meio da abordagem de David Lapoujade.

Dito isso, torna-se necessário apresentar as etapas com as quais desenvolveremos nossa conceituação: primeiramente, mostraremos cinematograficamente o balé de Pina Bausch, visando o procedimento singular e metodológico da sua dança-teatro, procurando evidenciar seus atos de criação de pensamentos e gestos por meio das observações de José Gil e do filme de Wim Wenders; em seguida, mostraremos, pela explicitação do procedimento de Pina, como o cinema torna viável uma construção progressiva e coletiva de movimentos desmedidos que irão extrapolar a cena das danças convencionais, com um provável cotejamento com Gilles Deleuze (Deleuze, 1969/2007), ocasionado por David Lapoujade; e, finalmente, confirmaremos o título “Os movimentos desmedidos de Pina”, colocando em evidência seu procedimento de criação situado na criação cinematográfica de Wenders, para mostrar como, em nosso ensaio, a intercessão entre tais artes vai criar a

ambientação dos movimentos desmedidos que aqui cotejamos com os movimentos aberrantes retirados de Deleuze com Lapoujade. Nesse final, os movimentos desmedidos devem confirmar a ideia de que, em Pina Bausch, há movimentos rítmicos desmedidos cuja aberração pode ser assistida por meio da câmera minuciosa do filme Pina, realizado por Wim Wenders, e consolidada por nós com o cotejamento feito com a filosofia de Gilles Deleuze e sua avaliação realizada por David Lapoujade.

Dito isso, torna-se necessário apresentar as etapas com as quais desenvolveremos nossa conceituação: primeiramente, mostraremos cinematograficamente o ballet de Pina Bausch, visando o procedimento singular e metodológico da sua dança-teatro, procurando evidenciar seus atos de criações de pensamentos e gestos através das observações de José Gil e pelo filme de Wim Wenders; em seguida, mostraremos pela explicitação do procedimento de Pina como o cinema torna viável uma construção progressiva e coletiva de movimentos desmedidos que irão extrapolar a cena das danças convencionais com um provável cotejamento com Gilles Deleuze (Deleuze, 1969/2007) ocasionado por David Lapoujade e, finalmente, confirmaremos o título “os movimentos desmedidos de Pina”, colocando em evidencia seu procedimento de criação situado na criação cinematográfica de Wenders para mostrar como no nosso ensaio a intercessão entre tais artes vão criar a ambientação dos movimentos desmedidos que aqui cotejamos com os movimentos aberrantes que retiramos de Deleuze com Lapoujade. Nesse final, os movimentos desmedidos devem confirmar a ideia de que em Pina Bausch há movimentos rítmicos desmedidos cuja aberração pode ser assistida através da câmera minuciosa do filme Pina realizado por Wim Wenders e consolidada por nós com o cotejamento feito com a filosofia de Gilles Deleuze e sua brilhante avaliação realizada por David Lapoujade.

1. A DANÇA-TEATRO NA CRIAÇÃO DE PENSAMENTOS E GESTOS EM PINA BAUSCH MOSTRADOS NO FILME PINA, PELA CÂMERA DE WIM WENDERS E PELAS OBSERVAÇÕES DE JOSÉ GIL

No início do filme Pina vemos Pina Bausch iniciar seu espetáculo apresentando na tela as quatro estações que irão desencadear as ideias que logo em seguida serão encenadas. Na série inicial – mostrada em cenas que expressam ideias provocadas pela coreografa dramaturga – um dançarino, por exemplo, mostra uma lua sugerida pela linguagem

provocativa de Pina e respondida pela ambição do dançarino de conjugar uma ideia a uma sensação através de gestos performances. Segue-se, uma série de apresentações que o filme mostra sugerindo danças paradoxais que extraem pensamentos de gestos, constituindo gradativamente uma atmosfera onde nela a dança se ergue em movimentos plasmados por repetições que ritmam paradoxos evidenciados em patchworks cênicos e em conexões que obedecem à lógica de uma série onde cada patchwork se conecta com um outro segundo um procedimento muito bem observado por José Gil.

Sendo assim, segundo este autor “se há uma autora que fez dos paradoxos um meio de criação de movimentos, esta autora com Certeza é “Pina Bausch”(Gil, 2001. P. 213) . Neste aspecto, ela procede criando cenas que fazem coexistir atrações e repulsões que se contradizem, seguindo ritmos que se repetem, criando assim situações paradoxais com sentidos divergentes. Como exemplo de tal ideia, o autor recorre a cenas de Café Muller onde nele o paradoxo parece se encontrar inserido na lógica do seu ballet teatro. Nela, cita o autor “quando uma personagem procura o seu lugar próprio no café, há um bailarino que afasta as cadeiras, abrindo-lhe caminho”(Gil, 2001, p. 214). Todavia, procedendo dessa maneira retira-lhe ao mesmo a possibilidade de se sentar ao fazer um deserto à sua volta, deixando-a sem nenhum apoio. “Cercada, sitiada do lado de fora pelas cadeiras, a clareira aberta no espaço do Café Muller transforma-se para a primeira personagem no lugar da sua solidão e da sua perda (Gil, 2001 p. 214). Da mesma maneira e no mesmo café vemos uma mulher encontrar um homem para abraçá-lo ao mesmo tempo em que um outro homem aparece e começa a desprender metodicamente os braços da mulher do corpo do seu par, ao colocar os braços deste último de maneira a poder recebê-la deitada. Sem forças para segurá-la o par da mulher deixa ela cair por terra, fazendo o espectador assistir repetições desse acontecimento por diversas vezes, tornando evidente o paradoxo do segurar e deixar cair em uma cena que obedece a lógica temporal do acontecimento situado no café Muller. Ora, partindo de tais exemplos, podemos dizer que a lógica do acontecimento traz consigo um paradoxo temporal que faz coexistir sentidos divergentes e até mesmo contraditórios sem uma resolução concludente.

Ao entendermos que a obra de Pina Bausch afirma situações divergentes sem a necessidade de uma síntese que anule a divergência; já podemos confirmar que as cenas do seu ballet teatro são construídas por situações onde nelas as indagações endereçadas pela

encenadora aos seus dançarinos faz advir uma metodologia de trabalho cujo resultado faz acontecer a dança pela resposta que os dançarinos irão oferecer às perguntas reiteradas que Pina Bausch fará acontecer na ambientação que faz nascer o espetáculo. Nesse caso, em cada ponto de partida uma pergunta é proposta segundo um plano determinado, que faz brotar o espetáculo por intermédio de questões que irão suscitar nos bailarinos respostas possíveis a pergunta feita pela encenadora. Como a lista de perguntas pode se multiplicar através de questões que são endereçadas a cada bailarino especificamente, já podemos antecipar que é na avaliação das respostas que o espetáculo vai ganhar sua consolidação, fazendo advir um espetáculo cujo pensamento nasce da própria composição estabelecida pela provocação de Pina. Além disso, torna-se necessário entender que nessa experiência coletiva as perguntas e as respostas que constroem o espetáculo são feitas com o propósito de fazer o pensamento acontecer através dos gestos que a encenadora vai extrair do potencial criador de cada dançarino. Sendo assim, é no laboratório de Wuppertal que a reunião dos bailarinos faz com que a multiplicação das perguntas crie a condição criadora de cada gesto que Pina irá suscitar nos seus dançarinos, fazendo acontecer nessa ambientação as cenas que ela irá colocar em um espetáculo constituído por diversos **patchworks** cênicos já assinalados acima.

Ora, é na construção destes diversos **patchworks** – ali onde um ambiente teatral vai se conjugar em uma dança-teatro, cuja palavra será aquela que enuncia o potencial do dançarino diante da provocação de Pina – que o espetáculo vai se configurar através de gestos dos pensamentos que vão se formando pela expressão da dança confirmadas pelos relatos dos dançarinos. O que ela pretende de direito? Pensar as condições reais em que tais gestos sejam a expressões de um pensamento construído no jogo de perguntas e respostas iniciado pela sua provocação. Todavia o que ela pretende de fato é fazer os gestos dos pensamentos acontecerem em cenas de dança-teatro, dentro de uma ambientação cênica onde a construção do espetáculo advenha dos paradoxos que irão coexistir ao longo de cada obra por intermédio de **patchworks** que se conectam em série. Partindo dessa ideia analisada por José Gil já podemos configurar o procedimento de criação de Pina Bausch pelos paradoxos que ela engendra em seu método original, através dos movimentos desmedidos que ela encena em sua original dança-teatro, retomando agora a colaboração de Wim Wenders cujo filme Pina segue à risca a criação da sua obra, colocando os movimentos

desmedidos no decurso da sua exibição. Como vimos, Pina é a realização em imagem cinematográfica de todo o processo de criação de Pina Bausch, introduzido por provocações feitas pela coreografa dramaturga e endereçadas aos dançarinos que assumem as provocações colocando na tela movimentos que realizam gestos de pensamento, cuja progressão tende ao ápice de sua desmedida.

Assim, ao fazermos notar o procedimento metodológico de Pina Bausch pela exemplificação das séries de patchworks que as cenas do filme colocam em evidencia, já podemos adiantar – para finalizarmos essa sessão – que os movimentos desmedidos que o filme mostra vão ter a configuração dos paradoxos do sentido que constroem as cenas de patchworks construídas por Pina, cuja repetição reiterada da breve seriação apresentada acima, ganhe sua aberração quando tempos distintos – passado e presente – venham a coexistir nas cenas filmadas por Wim Wenders, que coloca no movimento das cenas as extravagancias de movimentos repetidos em paradoxos cênicos, mas que esgotam os espaços fechados onde a dança se realiza, para conquistar movimentos desmedidos evidenciados em espaços ambientais onde os gestos do pensamento podem irromper fazendo acontecer a dança em espaços tempos situados na cidade e ambientes naturais. Sendo assim, nosso título tende a ganhar uma outra inflexão, onde nela os paradoxos que se repetem nos patchworks cênicos vão tender para um paroxismo situado no próximo item da nossa intervenção.

2. OS MOVIMENTOS DESMEDIDOS DE PINA PELO OLHAR CINEMATOGRAFICO DE WIM WENDERS EM INTERCESSÃO COM OS MOVIMENTOS ABERRANTES DE GILLES DELEUZE EM LEITURA FEITA POR DAVID LAPOUJADE.

O clímax do filme Pina é preparado no momento em que a dança além de ser prescrita em um ballet teatral, torna-se desmedida ao se prolongar em movimentos que ocorrem em espaços cotidianos esvaziados a serem habitados por dançarinos que ocupam coletivamente estações ferroviárias, por um terceiro que inicia sua dança à beira de um lago, por um dançarino solitário que faz de um espaço vazio a condição para dançar espontaneamente e reunir em um grupo condições para fazer com que a dança ali venha a se configurar como um acontecimento, por dois dançarinos que escalam uma montanha e, finalmente, pela

dança coletiva mostrada em panorâmicas onde o dançar é mostrado na tela inteira da imagem do filme Pina, colocando em evidencia um acontecimento que reúne no seu todo os acontecimentos de danças realizados pelos dançarinos. Tudo culmina em um devir dança que encena gestos do pensamento em uma dança tornada acontecimento.

É aqui que a dança acontecimento pode evocar em Deleuze (Deleuze, 1969/2007) algum tipo de lógica. Sendo exata a ideia de que um acontecimento é neste autor um incorporal resultante dos encontros dos corpos, isto é, um efeito de superfície insistente que se difere em natureza das ações e das reações físicas dos corpos; torna-se preciso dizer que são nos movimentos aberrantes dos acontecimentos efeitos que a lógica de um tempo pode fazer com que passado e futuro venham coexistir em um acontecimento incorporal. É que dada a cisão causal entre os corpos que agem e reagem no presente e o acontecimento efeito que resulta dos encontros dos corpos mas se expressa como um incorporal; há nessa cisão uma diferença de tempo que faz com que o acontecimento pertença ao tempo incorporal de um passado – futuro que insistem no instante da sua atualização, mas que se atualizam através de um movimento que se torna aberrante quando sai do presente dos corpos para reencontrar de dentro a dimensão paradoxal do acontecimento em um tempo infinitivo que faz o passado coexistir com o futuro seguindo a lógica de um tempo de paradoxos.

Além disso, como tais acontecimentos são expressos na linguagem como o puro sentido de uma proposição; nessa nova inflexão do sentido ele irá nos introduzir em uma lógica do acontecimento, onde nela o sentido enquanto o expresso da proposição irá se relacionar com o acontecimento enquanto incorporal de superfície que se atribuem aos corpos. Ou seja, o tempo do acontecimento é um tempo de superfície, onde nele passado-futuro coexistem, fazendo valer uma divergência afirmada traçada como o horizonte de acontecimentos paradoxais. Nesse procedimento que sai do presente para entrar nos acontecimentos de superfície, o tempo do acontecimento vem a possibilitar toda uma lógica de paradoxos de um pensamento que fazem com tais acontecimentos tenham a forma de um tempo infinitivo coexistindo na sua dimensão processual. É dentro dessa perspectiva que um movimento aberrante pode ganhar a sua lógica, uma vez que nos mostra uma série de acontecimentos paradoxais que trazem consigo a divergência afirmada que passa a existir em todo e qualquer acontecimento. Como bem observa Lapoujade

“a filosofia de Deleuze se apresenta como uma filosofia dos movimentos aberrantes ou dos movimentos forçados. Ela constitui a tentativa mais rigorosa, mais desmedida e também mais sistemática de inventariar os movimentos aberrantes que atravessam a matéria e a vida, o pensamento, a natureza e a história das sociedades. (Lapoujade, D. 2015, p. 9)

Além disso, convém não esquecer que em Deleuze – que conta agora com a colaboração de Felix Guattari – a arte cria blocos de sensações, isto é, blocos de afetos que são devires inumanos da natureza e perceptos que são paisagens inumanas da natureza. Ao considerar que tais blocos de sensações sejam a ocasião para que um pensamento se materialize em sensações, Deleuze e Guattari vão propor que entendamos a arte como uma linguagem das sensações.

“A obra de arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afetos. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam, os afetos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles . As sensações, perceptos e afetos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido.(Deleuze & Guattari, 1991. P. 213)

Dentro dessa perspectiva, cremos que o procedimento de Pina pode também evidenciar tais sensações que são compostas através de gestos que materializam pensamentos mostrados por intermédio de acontecimentos em cenários esvaziados onde as paisagens rítmicas sejam desenhadas pelos movimentos dos dançarinos. Na conjunção de pensamento e sensação um acontecimento se incorpora, tornando viável uma arte que pode em seu procedimento agenciar motivos de duas artes conjugadas por paradoxos que irão se conectar em uma série de acontecimentos desmedidos.

Ora, é aqui que o comentário de David Lapoujade pode ser retomado com os acréscimos apresentados pelas nossas observações: se nessa arte sensação – já colocada em evidencia pelos exemplos do Café Muller - Pina encena paradoxos seguindo o procedimento de construções de **patchworks** , torna-se preciso acrescentar que são as sensações ensaiadas que vão criar os motivos rítmicos e as paisagens melódicas que irão animar todo o espetáculo com um devir de superfície constituído por uma série de acontecimentos paradoxais , onde cada um deles terá a forma de um passado futuro se conjugando com os

demais segundo a lógica de um conectivo que destitui de uma vez a possibilidade de encerrar um determinado movimento em uma cadência métrica, ao prolongar o movimento de um determinado acontecimento conectando-o com outros acontecimentos com os quais ele irá se avizinhar em uma série. E muito embora esse livro coloque problemas para o seu autor – problemas estes que não iremos tratar nesse trabalho – ele evoca um movimento aberrante no tempo dos acontecimentos que faz valer uma lógica de paradoxos, onde nele cada acontecimento terá a forma de um passado futuro condizente com o seu tempo.

Ora, com tal configuração estabelecida no livro *A Lógica do Sentido* de Gilles Deleuze, com sensações configuradas em *O Que é A Filosofia?* (Deleuze e Guattari, 1991/1992) já podemos configurar aspectos de um movimento aberrante no devir filosófico da sua filosofia com uma equivalência possível com os movimentos desmedidos no ballet teatro de Pina Bausch. Sendo assim, ao trabalharmos as séries de paradoxos enumerados acima – tendo o cuidado de discernir o devir filosófico do devir artístico encontrado na criação do Ballet de Pina – nossa tarefa agora vai consistir em encontrar nos movimentos de Pina as configurações desmedidas que irão animar todo o seu procedimento. Convém enfatizar que o título “Os Movimentos Desmedidos de Pina” é construído pela intercessão que fizemos entre a abordagem cinematográfica da criação da dança-teatro de Pina Bausch – realizada por Wim Wenders – com um provável cotejamento com os movimentos aberrantes que Deleuze produz em sua filosofia. Nesse caso, a elucidação do título deve construir e justificar o desenvolvimento do nosso trabalho.

3. OS MOVIMENTOS DESMEDIDOS DE PINA

A originalidade da nossa intervenção deriva de uma ideia posta em andamento por David Lapoujade – que pensa a filosofia de Gilles Deleuze como atravessada por movimentos aberrantes que ensejam a sua criação filosófica – mas aqui retomada pelas análises até agora ensejadas dos dois exemplos extraídos de café Muller. Todavia, se pretendemos assegurar nessa coreografa criadora procedimentos de criação que ensejem movimentos desmedidos, torna-se preciso encontrá-los no âmbito de suas peças de dança-teatro trabalhadas pelas inflexões de José Gil – que em alguns casos incluem filmes – e

abordados pelo cinema, explicitando os momentos em que tais movimentos venham consolidar aspectos do seu método e passagens dos seus espetáculos.

Nesse sentido, “os movimentos desmedidos de Pina” evidencia-se pelos comentários de José Gil e por um filme que coloca em cena tais movimentos por intermédio de cenas que trazem o tempo do acontecimento para a encenação dos atores, construindo os momentos em que tais encenações vão ocorrer. Todavia, como os movimentos são ditos desmedidos por intermédio da aproximação que aqui ensinamos do procedimento de Pina – o filme – com a possibilidade de tais movimentos decorrerem da abordagem de Deleuze; a leitura do filme deve contemplar os paradoxos indispensáveis que irão confirmar a ideia de que existam tais movimentos na consecução da sua obra paradoxal; constituindo, enfim, o cenário com o qual encerraremos nossa breve intervenção. Nesse caso, os comentários de José Gil vão criar a ambientação de paradoxos que o filme Pina deve exhibir; mostrando os momentos em que movimentos aberrantes serão retirados da filosofia de Deleuze por David Lapoujade para serem cotejados com os movimentos desmedidos que o método Pina colocará em evidência e que agora deveremos detalhar.

Voltemos ao método da coreografa dramaturga: tudo se inicia com uma palavra que vem sempre rodeada de emoções não definidas, que evocam esboços de movimentos corporais e toda uma potencialidade que se explicitam em vibrações mudas de espaço. Assim, vemos Pina criar uma atmosfera não verbal que rodeia toda a linguagem. Assim, por exemplo, quando Pina evoca nos bailarinos a palavra ternura, esta palavra-chave vai despertar neles uma camada atmosférica não verbal. Aqui, todo um meio é provocado e criado pela enunciação da palavra que irá penetrar em todas as direções nos corpos, produzindo sentido ou o que se encontra ligado ao sentido. Além disso, ao associar tal proposição a imagens – extraíndo daí todo um potencial despertado nos corpos dos dançarinos – ela promove, igualmente, um movimento de ligação entre as imagens e os gestos; construindo ramificações que irão constituir o nexo da obra. Assim, o que a fala ocasiona é uma perturbação profunda na potência dos corpos que ao se expressarem atualizam uma virtualidade inerente a todos eles.

Nesse nível, onde o trabalho é iniciado, todo um campo de pequenas percepções é trabalhado e preparado para a dança, ao mesmo tempo em que um pensamento vai ser extraído de gestos que o próprio pensamento não poderia exprimir sem que um corpo não

atualizasse tais potencialidades inerentes à sua capacidade. Nesse caso, como afirma José Gil (Gil, 220) “o não verbal que em Pina espreita sob as frases é o do impensável do pensamento, impensável que só um gesto do pensamento pode exprimir. As emoções são gestos, as sensações com seus afetos e perceptos são gestos dos pensamentos que os atos de fala explicitam e compõem o mundo inteiro que a fala comporta consigo, uma vez que ela comporta múltiplos gestos. Todavia, ao mesmo tempo em que um impensável do pensamento passa a existir, deve haver igualmente uma atualização no coração do gesto, cujo ritmo desmedido faz com que ele se multiplique em repetições paradoxais situadas no limiar da fala. É a esse nível que Pina Bausch trabalha: os dos movimentos desmedidos dos corpos que se desdobram nas falas e em outros gestos; fazendo proliferar sujeitos divergentes; onde cada bailarino “dirá palavras ou fará improvisações às quais outras irão se associar (Gil, 221). “Cria-se assim, uma multiplicidade de corpos virtuais nas vozes e nos atos virtuais que Pina Bausch procurará atualizar. Já no filme tais multiplicidades são mostradas pelos gestos dos dançarinos que multiplicam coreografias para atenderem as provocações de Pina, colocando em cena relações expressas em movimentos desmedidos que são explicitados pelos ritmos deflagrados pela palavra. Assim, em tais gestos emoções, cada um contido em si, irão expressar paradoxalmente uma conexão com outros que farão acontecer em seu limiar uma impressão do seu ser mais recôndito.

Além disso, o método de Pina acentua um vetor exterior e interior dos corpos, ao assinalar um movimento dos corpos, ao fazer com que o movimento comporte duas direções: um de fora para dentro, cuja verticalidade irá incidir sobre nos órgãos internos do corpo e outro de dentro para fora promovendo o movimento horizontal onde os movimentos se tornam desmedidos. Quando tais improvisações ganham lugar na encenação do movimento, eles irão extrair de tais gestos o impensável do pensamento que irão remeter para outros gestos, outras palavras e outros pensamentos. Do mesmo modo, o inatural dos corpos, cuja ação e a emoção só a fala pode libertar. Ora, pensando nessa direção metodológica convém acrescentar que Pina Bausch coloca em andamento três series que correm paralelas: serie de gestos, serie de palavras que evocam pensamentos e serie de notas musicais. Em Nelken, por exemplo, Luiz Forster executa um solo onde soletra na linguagem dos surdos mudos as palavras da canção The Man I Love. Assim, em Pina os gestos traduzem e repetem as

palavras da canção, da mesma maneira que as palavras remetem para o código dos movimentos dos braços e das mãos da linguagem dos surdos mudos.

No encadeamento destas três séries tais gestos do pensamento podem parodiar os do ballet Clássico; ou reproduzir uma cena real de violência; podem sugerir os gestos de um circo, jogos infantis, seguindo sempre uma lógica paradoxal; onde sobreposições incessantes de inumeráveis trios de gestos fazem acontecer movimentos desmedidos pelo cruzamento de sua diversidade. Breve, todo devir é desencadeado nessa dança-teatro ou nesse teatro dançado, onde os patchworks vão se multiplicar através de suas peças teatros que secretam devires que podem ser observados no andar sexy dos corpos das mulheres, na virilidade dos homens e nas explosões terroristas que semeiam o pânico (Palermo, Palermo), passando pela dança de salão (Walzer) . Ao colocar em uma zona de indiscernibilidade a dança, o teatro e a música, Pina faz emergir movimentos desmedidos que irão desencadear devires mulheres dos homens , devires animais no lamento da Imperatriz até os devires entrevistados na rapidez louca de uma mulher em uma floresta gritando Mummy Mummy.

Como tudo se passa entre os gestos e a fala, os gestos e a música, o movimento e a fixidez, não podemos separar o que cabe à dança e o cabe ao teatro no Tanztheater de Pina Bausch. Sendo assim, são nessas zonas de indiscernibilidade onde devires são apresentados, criando assim um movimento total, isto é, um movimento desmedido onde os patchworks se conectam em série, constituindo uma série de acontecimentos cuja desmedida faz lembrar os movimentos aberrantes que Lapoujade buscou em Gilles Deleuze. Nesse caso, para terminar nossa breve intervenção, diremos primeiramente que os movimentos desmedidos emergem pelos gestos de um pensamento que fazem irromper ritmos pela dança provocada por Pina e trabalhada pelos dançarinos que irão extrair dos seus corpos um ritual de gestos. Diremos também que a desmedida da sua criação consiste na indiscernibilidade entre artes que ela promove e que o filme de Wim Wenders registra, para encenar cinematograficamente o procedimento de criação de Pina e diremos que os movimentos desmedidos são aqueles que fazem da dança um devir cuja desmedida vai ser situada ao lado dos movimentos aberrantes encontrados em Deleuze pela intervenção de David Lapoujade. Finalmente, são pelos movimentos mostrados no filme que os movimentos desmedidos vão acontecer quando a dança alcança o seu devir em ambientações que extrapolam o cenário

convencional de uma pista convencional, para povoar uma cidade e a natureza com danças ritmadas pelos dançarinos que evocam Pina em um ato de consagração.

REFERÊNCIAS

BAUSCH, Pina. *Café Müller*. Wuppertal: Tanztheater Wuppertal, 1978. Obra coreográfica.

BAUSCH, Pina. *Nelken*. Wuppertal: Tanztheater Wuppertal, 1982. Obra coreográfica.

BAUSCH, Pina. *Palermo, Palermo*. Wuppertal: Tanztheater Wuppertal, 1989. Obra coreográfica.

BAUSCH, Pina. *Walzer*. Wuppertal: Tanztheater Wuppertal, 1982. Obra coreográfica.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

GIL, José. Os gestos do pensamento: Pina Bausch. In: GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

WENDERS, Wim (dir.). *Pina*. Alemanha; França; Reino Unido: Neue Road Movies, 2011. 1 filme (103 min).