

**Cinema modular –
Um filme-resposta de Chantal Akerman a Pina Bausch¹**

***Modular cinema –
A film-response from Chantal Akerman to Pina Bausch***

PEDRO FLORÊNCIO
FCSH-UNL | UID ICNOVA
pedroflorencio@fcs.unl.pt

Resumo

O propósito deste artigo é demonstrar como o filme *Un jour Pina a demandé* (1983), de Chantal Akerman, mais do que inscrever-se na linhagem de documentários e peças televisivas sobre a figura artística de Pina Bausch, pode (e deve) ser pensado como filme-resposta (uma resposta criativa, se quisermos) à *praxis* da coreógrafa alemã. *Un jour Pina a demandé* actua como co-criador face à matéria artística (imagens e sons dos espectáculos, e/ou ensaios de Bausch e dos bailarinos da sua Companhia – a Tanztheater Wuppertal) que se propõe a *modular cinematograficamente*. Identificaremos, nesse tratamento, uma série de operações cinematográficas que condizem com o método de criação (i.e. da visão) da própria Pina Bausch. Por fim, argumentaremos que o filme de Akerman serve de modelo para uma definição de *cinema modular*, segundo a qual a *praxis* cinematográfica pode ser pensada como uma *resposta* afectiva a outras obras de arte (cénicas, plásticas, visuais ou sonoras), revelando os aspectos intrinsecamente cinematográficos e, possivelmente, originando uma outra obra a partir dessa revelação.

Palavras-chave: Cinema modular – *Un jour Pina a demandé* – Chantal Akerman – Pina Bausch

Abstract

The purpose of this essay is to demonstrate how the film *Un jour Pina a demandé* (1983), by Chantal Akerman, more than belonging to the lineage of documentaries and television pieces about the artistic figure of Pina Bausch, can (and should) be thought of as a response-film (a creative response of sorts) to the German choreographer's *praxis*. *Un jour Pina a demandé* acts as co-creator in relation to the artistic material (images and sounds of the performances, and/or rehearsals by Bausch and the dancers of her Company – Tanztheater Wuppertal) which she

¹ Este artigo foi escrito em português pré-acordo ortográfico.

proposes to modulate cinematically. In this approach, we will identify a series of cinematographic operations that match Pina Bausch's own method of creation (i.e., her artistic vision). Finally, we will argue that Akerman's film serves as a model for a definition of modular cinema, according to which cinematic praxes can be thought of as affective responses to other works of art (scenic, plastic, visual or audio), revealing their intrinsically cinematic aspects and, possibly, originating another work from this revelation.

Keywords: Modular cinema – *Un jour Pina a demandé* – Chantal Akerman – Pina Bausch

Minibiografia do autor

Pedro Florêncio é licenciado em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema – Instituto Politécnico de Lisboa, mestre em Cinema e Televisão pela NOVA FCSH, doutor em Artes Performativas da Imagem e Movimento pela Universidade de Lisboa. Realizou, entre outros, os filmes *À Tarde* (2017), *Turno do Dia* (2019) e *Nocturna* (2023). Tem publicações dispersas sobre cinema. Em 2020, publicou o livro *Esculpindo o Espaço – O Cinema de Frederick Wiseman*. É Professor Auxiliar na NOVA FCSH e investigador do ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova.

Agradecimento

Investigação apoiada pelo ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova. O autor agradece a Paulo Filipe Monteiro, membro do Projecto “O Cinema de Pina Bausch”, que contribuiu para o desenvolvimento deste texto.

| Introdução

O meu objectivo era capturar o tempo, recriar a visão do arquitecto antes do edifício construído. Todos os detalhes desaparecem. Os edifícios são sombras e luz.

– Hiroshi Sugimoto

Pina Bausch pensa e concebe cinematograficamente as suas obras, não só ao nível dos motivos e modos de criação, mas também ao nível da natureza das formas. Há assim, em Bausch, uma forma de aproximação ao cinema bem mais profunda do que as suas participações ou colaborações em produções filmográficas.²

Un jour Pina a demandé (1983), de Chantal Akerman, foca momentos dos ensaios ou de apresentações públicas de espectáculos da Tanztheater Wuppertal, Companhia de dança e teatro liderada pela criadora, de 1973 até 2009, ano do falecimento de Bausch. No entanto, e ao contrário de outros filmes documentais que tiveram o privilégio de registar o processo de

² Não desenvolveremos aqui tais colaborações ou participações em produções cinematográficas – como sucedeu nos filmes *E la nave va...* (1983, Federico Fellini) ou *Hable con ella* (2002, Pedro Almodôvar) –, nem a única experiência de realização de Pina Bausch: o filme *O lamento da imperatriz* (1990). São filmes certamente relevantes para o ângulo de abordagem aqui proposto, mas cuja análise faremos num outro artigo.

criação e conseqüente obra final de Bausch e da sua Companhia,³ o filme de Akerman não se limita a esse registo, ou a ser um documentário observacional *sobre* Pina Bausch enquanto figura de retrato ou motivo temático. É, acima de tudo, um *olhar* que convoca uma reflexão sobre uma *práxis* de natureza cinematográfica, sublinhando e dando relevo a uma série de operações criativas que nos permitem entrever a existência de uma *cinematografia sem filmes* no legado bauschiano e propõe-se a pensar artisticamente esse *fazer artístico*.

Assim, neste artigo, procuraremos identificar algumas das estratégias narrativas e formais de *Un jour Pina a demandé*, argumentando que a *práxis* cinematográfica pode ser pensada como uma *resposta* afectiva a outras obras de arte (cénicas, plásticas, visuais ou sonoras), revelando os seus aspectos intrinsecamente cinematográficos e, possivelmente, originando uma outra obra a partir dessa revelação. Para tanto, partiremos da hipótese de que o filme de Akerman é pensável como um *acto de modulação* de alguns temas e figuras – enfim, *sentidos figurados* – fundamentais na obra da criadora alemã. Pensá-lo enquanto filme-resposta, é pensar o cinema como forma essencialmente *modular*,⁴ isto é, intermedial e dialógica. Por inerência, Chantal Akerman pode (e deve) ser pensada, antes de documentarista, como *intérprete* e *intermediária* em potência, à semelhança dos dançarinos da Tanztheater Wuppertal, mas também de quaisquer espectadores *comovidos* (emocionados, postos em movimento) pelas peças desta Companhia, quando sob o comando de Bausch. Nesse sentido, *Un jour Pina a demandé* é um caso exemplar de como o filme documental pode ser um *intérprete* num *diálogo criativo* com a obra ou artista que retrata.⁵

À semelhança das palavras de Hiroshi Sugimoto (cit. Grilo 2006, 144) reveladas na epígrafe a esta introdução sobre a sua intenção por trás da série *Arquitecturas*, defenderemos que o *olhar* de Chantal Akerman passa pela vontade de compreender a disposição afectiva que motiva o processo de materialização de qualquer obra de arte. Focando-se nos nós da

³ Alguns títulos de filmes notórios que documentam espectáculos ou processos de criação de Pina Bausch são: *Die Generalprobe* (1980, Werner Schroeter), *Theater in Trance* (1981, Rainer Werner Fassbinder), *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?* (1983, Klaus Wildenhahn), *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998, Fernando Lopes), *Nefés by Pina Bausch* (2003, Pina Bausch), *Dancing Dreams* (2010, Anne Linsel, Rainer Hoffmann), *Dernière danse – Lettre filmée à Pina B.* (2016, François Zabaleta), *Dancing Pina* (2022, Florian Heinzen-Ziob).

⁴ Tomamos a palavra “modular” com os significados simultâneos de Construir por módulos; Cantar, ler ou dizer com modulação.

⁵ Tal como postulado no texto seminal de André Bazin, “Painting and Cinema”, invocamos a defesa de um tipo de documentário que se autonomiza da obra de arte que retrata, capaz de produzir um novo organismo (o filme) a partir de outro ‘corpo’: “Os próprios filmes são obras. A justificação deles é autónoma. [...] O cinema não vem servir ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme de uma pintura é uma simbiose estética entre a tela e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo.” (Bazin 2005, 168, tradução nossa).

engrenagem (ou desfocando simbolicamente, tal como Sugimoto faz com as *Arquitecturas* que fotografa), é como se Akerman nos desse a ver selectivamente o que a criadora alemã procura que se sinta nas suas coreografias, revelando não só aquilo que está na base da sua poética, mas sobretudo a “disposição musical” que a precede.⁶

| Pina Bausch: uma vontade de diálogo, uma vontade de cinema

Sentimos perfeitamente que a nossa sabedoria começa onde a do autor acaba, e quereríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos.

– Marcel Proust

Primeira hipótese: toda a obra de Pina Bausch no papel de encenadora é impulsionada por uma intensa *vontade de diálogo*.

Falamos, em primeiro lugar, de um diálogo de Bausch com os seus actores-dançarinos, que aqui designaremos por intérpretes.⁷ Não por acaso, desde a adaptação para palco de *Macbeth*, em 1978, que o célebre método das perguntas⁸ tem sido referido como uma das ‘imagens de marca’ de Pina Bausch. Questionemo-nos: não representarão tais “perguntas” mais do que uma técnica de criação para palco? Não serão elas um sintoma do próprio fazer artístico, um gesto de *chamamento* que *acorda* o outro, convocando-o para um *diálogo diferido*? Não estaremos, mais do que face a *uma imagem de marca*, face a uma imagem *que* marca quem por ela passa ou por ela é atravessado, a uma possibilidade de diálogo, um endereçamento como ponto de partida para uma conversa configurada por respostas multimodais sem fim à vista?

O método de Bausch, que não parte somente de perguntas, mas também de provocações e propostas (cf. Monteiro 2010, 429-430), logo de *convocações*, é uma operação

⁶ Seguimos a intuição de Friedrich Schiller, segundo Nietzsche: “A percepção é de começo para mim sem objecto claro e definido; este forma-se mais tarde. Um certo estado musical da alma é o que o precede e faz gerar dentro de mim a ideia poética”. Para Nietzsche, esta *predisposição musical* era justamente a “condição preparatória do acto de poetar” (Nietzsche 2002, 60).

⁷ No entendimento de Waleska Britto, coreógrafa, na figura do intérprete encontra-se um potencial criador aquando do acto de criação: “O plano de composição é o horizonte das sensações que as tornam independentes de um estado das coisas visíveis, sendo que as sensações necessitam das figuras estéticas para a sua definição. Essa passa a ser uma presença intrínseca ao pensamento que está presente no ato da criação, ou seja, uma condição da possibilidade da criação. Assim, o coreógrafo/intérprete entregue a criar sensações, se torna a própria potência da sensação. Nessa criação ele se torna o objeto da dança. O artista inventa e cria a sensação. Então criar a sensação é criar o acontecimento [...]. As sensações são apreendidas não só pelo espectador, mas também pelo intérprete, este como um dos elementos fundamentais de seu trabalho” (Britto 2012, 3).

⁸ No discurso feito quando recebeu o título de doutora *honoris causa* pela Universidade de Bolonha, Pina Bausch afirmou, referindo-se ao processo de criação de *MacBeth*: “A forma surgiu por si mesma, das perguntas que eu tinha” (Bausch 2000).

de catalisação que está na base de todo o acto criativo. Este acto é, por definição, uma eterna co-criação. Citando o excerto de um diálogo criativo *de* (e não somente *entre*) Tomás Maia e André Maranhã, falamos de um modelo de diálogo alicerçado numa “resposta que não responde a nenhuma pergunta, antes a um *chamamento* que nos traz, imperativamente, à fala” (Maia e Maranhã, 2018, 28, ênfase nossa). Esta fala, na qual se inclui todo o tipo de palavras proferidas para descrever qualquer obra, não se manifesta somente através da linguagem. Ou melhor: a linguagem que depende da palavra é apenas uma das suas manifestações possíveis, sendo que, no seu reverso, habita a “significância” da imagem.⁹

Assim, diremos que toda a obra de Pina Bausch, ou seja, o pensamento expresso pela coreógrafa, actua como um *chamamento* para aqueles que não só são afectados pelas suas imagens, como, perante as mesmas se sentem impelidos a *responder-lhe*. É neste sentido que podemos argumentar que os intérpretes da Tanztheater Wuppertal, quando face a face com Bausch no momento inicial do processo de criação, *respondem tal e qual* como qualquer espectador no momento do face a face com a apresentação das peças finais. Falamos então de arte como um processo dialógico (uma conversa) interminável, no qual, cada fase de criação supõe um endereçamento com possível resposta, ou, voltando a citar Tomás Maia e André Maranhã, um “espaço da convocação” – a obra de arte, enfim, como uma capacidade performativa de tornar visível uma “fresta”, uma fenda, que a possibilidade de diálogo abre, “lançando[-nos] sobre o abismo interior” (Maia e Maranhã 2018, 28).

Se a obra de Pina Bausch torna visíveis algumas das feridas mais profundas do ser humano, tal significa que responder-lhe é ousar *tocar nessas feridas*, é aceitar o jogo da arte no mesmo espaço abissal que certas imagens abrem como ferida insanável. O documentário de Akerman, à semelhança dos intérpretes da Tanztheater Wuppertal, *responde tocando* nas feridas que Bausch (lhes) abriu com as suas “perguntas”, para, de seguida, mergulhar no “abismo interior” da realizadora belga. Dilatando a ferida, Akerman dá a ver um ‘corte’ que é simultaneamente fissura e elemento de ligação – uma montagem sentida (sensível), mais do que com sentido (inteligível) – à sua própria interioridade, uma ferida sem cicatrização possível e que, como tal, exige cuidadoso *tratamento*. É uma *montagem sentida* (repetimos, emocionada, posta em movimento) que *Un jour Pina a demandé* ousa pensar. Reflectindo sobre o processo

⁹ Socorremo-nos do entendimento de Roland Barthes sobre o sentido da escuta: “[O] que é escutado aqui e acolá (principalmente no campo da arte, cuja função é muitas vezes utopista), não é a vinda de um significado, objecto de um reconhecimento ou de uma decifração, é a própria dispersão, a cintilação dos significantes, incessantemente introduzidos na corrida de uma escuta que produz incessantemente novos significantes, sem nunca parar o sentido: a este fenómeno de cintilação chama-se a *significância* (distinta da significação)” (Barthes 1984, 211).

de criação, o filme não só documenta a obra de Pina Bausch: ele demonstra que o acto de criação e o de recepção fazem parte de um processo comum, necessariamente dialógico, feito de gestos que se confundem com perguntas e respostas.

Segunda hipótese: na obra de Pina Bausch respira-se uma intensa vontade de cinema. Como identificar, então, as operações conceptuais dessa vontade de diálogo estruturalmente cinematográfica?

Un jour Pina a demandé reflecte sobre o próprio cinema enquanto forma de pensamento audiovisual – uma forma pensante que promove diálogos entre partes, tão diversas como distintas, ao torná-las visíveis e relacionáveis entre si.¹⁰ O que de mais cinematográfico podemos encontrar no modo de criação de Pina Bausch é de ordem conceptual: uma vontade de diálogo, intensificada pelas operações intelectuais do cinema;¹¹ uma vontade de cinema (ou um diálogo cinematográfico em potência, portanto), vislumbrável numa série de operações narrativas e estratégias formais que Chantal Akerman torna visível no seu *filme-resposta*.

Bausch pretendia dialogar com os seus intérpretes como se de *respondentes* se tratasse. *Un jour Pina a demandé* coloca-se nessa posição co-criativa, como se a obra de arte não fosse senão um eterno e inacabável processo de *re-modulação*. Podemos dizer que tomam lugar num jogo cinematográfico. Por ‘jogo’, aludimos à capacidade performativa e modular do cinema, em particular o de cariz documental, que possibilita formas de interferência e afectação da nossa percepção sobre outras formas de arte, *alterando-a*. A *resposta filmográfica* de Akerman ao método criativo de Bausch permite-nos ver como, ao longo do tempo, a coreógrafa foi concebendo cada vez mais *modularmente* as suas criações artísticas, recorrendo, para tal, a metodologias do campo cinematográfico.

Bausch fez-se valer de um *cinema sem câmara* nos seus ensaios, uma metodologia cinematográfica que fornece estratégias e modos de criação transversais às mais variadas práticas artísticas, em última instância, até à própria prática do quotidiano. Pensar cinematograficamente significa decompor a realidade para a poder pensar, reorganizar e reformar criativamente. Talvez por isso, a conhecida, mas pouco compreendida expressão de

¹⁰ É neste sentido que, chamando a atenção para a montagem enquanto especificidade da criação cinematográfica, Bresson escreve: “[...] a tua criação ou invenção fica-se pelos laços que apertas entre os diversos fragmentos de real capturados” (Bresson 2000, 66).

¹¹ É também neste sentido que Bresson, lembrando que o acto de criação, no que ao cinema diz respeito, depende de um processo de diferimento entre acontecimentos sensíveis (filmagem) e processos intelectivos (montagem), escreve: “O tiro de pistola dos olhos do pintor desloca o real. Em seguida, o pintor recompõe-no e organiza-o nesses mesmos olhos, de acordo com o seu gosto, os seus métodos, e o seu ideal de Belo” (Bresson 2000, 113).

John Grierson para definir o documentário – “tratamento criativo da realidade” –, feita no final dos anos 20 do séc. XX, mais do que tentativa de definição de um género, ainda seja uma das mais belas hipóteses sobre o que aproxima o cinema das outras formas de arte capazes de alterar a percepção do real.

O *cinema de Pina Bausch* que o filme de Akerman nos dá a ver e, acima de tudo, a sentir, permite-nos indagar sobre uma hipótese de prática cinematográfica sem câmara, isto é, um pensamento cinematográfico que não se traduz somente na concretização material de filmes ou formas audiovisuais, mas também em metodologias e ferramentas de criação fílmicas ao dispor das mais variadas práticas disciplinares. Face a tais processos de criação, pode dizer-se que nos deparamos com a possibilidade de um *cinema modular*. Vejamos como a forma documental, enquanto *resposta*, pode dar continuidade ao processo de *modulação*.

| Uma resposta a Pina Bausch

Em *Un jour Pina a demandé*, Chantal Akerman acompanha Pina Bausch e a sua companhia numa *tournee*, durante cinco semanas, em 1983. As cenas do filme alternam entre momentos de ensaios, apresentações dos espectáculos em várias cidades, breves depoimentos dos elementos da companhia e, por último, uma resposta da própria Bausch a uma pergunta de Chantal Akerman (“Pina, how do you see your future?”).¹² Noutro dos momentos de maior destaque, Akerman fala para uma outra mulher (que, de costas para a câmara, de certo modo representa os espectadores do filme) sobre o que a comoveu de imediato nas peças de Bausch. Ao longo do filme, para além da justaposição deliberada de olhares autorais, a câmara da realizadora belga sublinha a evidente cumplicidade que a coreógrafa alemã estabelece com os seus intérpretes, dando também destaque ao tema do amor e das relações ambíguas entre seres humanos – motivo de criação, aliás, comum à obra de Akerman.¹³

O que torna este filme o documentário porventura mais interessante de entre todos os realizados sobre Bausch? O que poderá haver de tão singular no olhar de Chantal Akerman sobre o acto de criação na obra de Pina Bausch?

Em traços gerais, o que os aproxima é, em primeiro lugar, *aquilo que* o filme de Akerman *não é*: o facto de não se aproximar da criadora enquanto figura ou tema de retrato.

¹² “Pina, como vês o teu futuro?”

¹³ Para dar apenas alguns exemplos da filmografia de Chantal Akerman em que o tema do amor está presente e dependente da qualidade dos actores no trabalho com o corpo, vejam-se títulos como *Je, tu, il, elle* (1974), *Les rendez-vous d’Anna* (1978), *Toute une nuit* (1982) ou *Portrait d’une paresseuse* (1986).

Mais do que um simples documentário *sobre*, Akerman ousou pensar cinematograficamente *com* Bausch, enlevando-se com as próprias composições coreográficas, como se só *a partir do interior* pudesse ser pensado o elemento mínimo comum ao ‘mutismo’ da dança e do cinema: o gesto.¹⁴ Por conseguinte, Akerman vai muito além da lógica documental ou dos modos do retrato naturalista: o que lhe interessa são as condições de criação (onde, quando e como acontecem?) e os efeitos emocionais dos gestos criativos (que feridas abrem ou procuram provocar?).

Em segundo lugar, a realizadora belga ousa conhecer o ‘edifício artístico’ sem o mostrar por inteiro. Acompanha uma *tournée*, realizada entre Junho e Agosto de 1983, e as peças *Komm Tanz Mit Mir*, apresentada em Wuppertal; *Kontakt Hof*, apresentada em Milão; *1980 Ein Stueck*, apresentada em Veneza; *Walzer e Nelken – Les Oeillets*, ambas apresentadas em Avignon. Prefere tactear fragmentos, pondo-os em relação de justaposição e, dessa forma, deixa-nos apenas uma imagem parcial das peças de Bausch. Não *apesar de*, mas *por causa* do seu carácter difuso e encriptado (i.e., com uma premissa dramática não linear, que não se apoia numa narração explicativa ou em depoimentos que nos situem na acção, antes funcionam como elementos de uma sequência auto-suficiente), o filme convoca a *pensar* sobre – no mínimo, permite *sentir* – a existência de um incontornável olhar cinematográfico no método de criação de Bausch.

Assim, mais do que procurar compreender à distância as coreografias que documenta, encerrando-as numa área artística determinada, organizando-as por temas ou enquadrando-as numa tipologia da dança, Akerman convida a *tactear-las*. E se referimos o “toque” como sentido comum aos modos de ver neste filme (e não a visão ou a audição), é porque o tacto nos dá uma imagem parcial (sensível) e não total (legível) do objecto que interpela. O toque pressupõe uma relação incompleta e diferida com o objecto tocado, uma relação com o local, em detrimento do geral. Não será também um acaso que seja dada tanta atenção aos toques entre intérpretes das peças de Bausch. Acresce que *Un jour Pina a demandé* revela especificidades do cinema enquanto técnica da percepção, isto é, não como simples representação da relação entre a artista retratada e o mundo como criação, mas como lugar de concentração/irradiação de olhares e intenções, qual espelho que reflecte em todas as direcções, bem para além da sua dimensão descritiva ou da sua tendência narrativa-representativa.

¹⁴ Seguimos o entendimento de Giorgio Agamben sobre o *gesto* no cinema: “O *mutismo* essencial do cinema (que não tem nada a ver com a presença ou ausência de uma banda-sonora) é, como o mutismo da filosofia, exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura” (Agamben 2008, 14).

Pelas razões anteriormente elencadas, este filme de Chantal Akerman pode ser pensado como uma *resposta* ao método de montagem de Pina Bausch. Logo no título, que menciona uma pergunta que Bausch fez certo dia, desenrola-se uma possível *modulação* da matéria que se encontra ao longo do tempo de filmagem. O filme coloca-se, portanto, numa posição semelhante à dos intérpretes de Bausch, a quem é solicitada a invenção de novas formas, sob a necessidade de uma *proposta de movimento*.

Em suma, *Un jour Pina a demandé* responde às imagens com que dialoga, modulando-as cinematograficamente, e deixando-nos as seguintes questões de investigação: quais as estratégias, técnicas ou operações cinematográficas possíveis de entrever no diálogo entre o modelo de criação de Pina Bausch e o modo de ver de Chantal Akerman? Como é que os processos de organização cinematográfica, enquanto técnica (mais do que tecnologia) de percepção, são capazes de reconfigurar a percepção sobre a dança e o teatro, e sobre as relações afectivas que modula, performatizando-as, conferindo-lhes uma nova forma?

Vejam, então, a *resposta* de Akerman, cruzando-a com o modelo de criação e a *visão* cinematográficas de Pina Bausch.

/ *Visões, disjunções e extensões*

a) **Pina perguntou, Chantal respondeu**

Filmando a visão de Bausch no *próprio acto de criação*, o que é que Chantal Akerman nos dá a ver? A primeira resposta é redundantemente cinematográfica. Vemos, sobretudo, a matéria de que pode ser feito o cinema: sombras e luz, texturas e cor, corpos e movimentos, linhas e lugares, dissolvidos numa coreografia de gestos. Mas, para além da *ecrãização* da visão de Bausch, diremos que *Un jour Pina a demandé* também desmonta a obra, antecipando-se à sua ‘arquitectura’ ou forma geral. O filme de Chantal Akerman não é, portanto, um documentário de imagens da dança, mas sim de imagens dos efeitos emocionais que a dança gera ou pode gerar nos espectadores. São imagens da própria *acção* criadora, um registo da sua potência simultaneamente política e afectiva, que permite estabelecer uma passagem entre o diálogo interior mais íntimo que há em nós e uma *comunidade de ouvintes*.¹⁵

O ‘segredo’ mais bem escondido do filme, que nos leva a propor esta hipótese de leitura, está nos três primeiros planos – ou melhor, na sua contiguidade. Antes deles, o filme arranca com uma imagem de Bausch, acompanhada por uma narração masculina. É

¹⁵ Byung-Chul Han afirma: “A comunidade é o conjunto dos ouvintes” (Han 2018, 91).

sucintamente descrita a importância da coreógrafa no contexto da dança moderna, o trajecto biográfico e influências sofridas, os temas e motivos recorrentes das suas peças, a singularidade do seu método de criação colaborativa. Depois, é dito: “Este filme é mais do que um documentário sobre a obra de Pina Bausch. É uma viagem pelo seu mundo, pela sua busca inabalável por amor”.

Segue-se uma espécie de reintrodução do filme pela voz da própria Akerman, naquele que poderemos considerar, verdadeiramente, o primeiro plano (instalando-se um *olhar*) do filme:

Acompanhámos Pina Bausch e os seus dançarinos em digressão ao longo de cinco semanas. De Wuppertal a Milão, de Milão a Veneza e de Veneza a Avignon. E fiquei imediatamente emocionada com as suas peças, que desde então ficaram comigo. As emoções que as imagens nos trouxeram, os sentidos, as impressões das coisas...

Em voz *off* sobre o primeiro plano, após um prólogo introdutório ao tema do episódio, Akerman explica assim como foi ‘abalada’ pela obra de Bausch desde o primeiro contacto. Enquanto isso, vemos um conjunto de silhuetas, ao longe, num movimento circular. Não se trata de uma imagem da loucura, mas, diríamos, de uma imagem-loucura (uma imagem que enlouquece), pois que representa esse limiar emocional em que se posiciona Akerman face à obra de Bausch. Esta é, também, uma imagem da imagem do cinema: um plano como enquadramento do movimento, um *corte móvel*¹⁶ numa porção de escuridão. O que interessa à realizadora, portanto, são os efeitos emocionais destas imagens.

Não por acaso, o título da peça com que Akerman escolhe iniciar o filme intitula-se *Vem dançar comigo (Komm Tanz Mit Mir)*. Aliada à imagem de um carrocel humano em movimento, do qual a câmara anseia por se aproximar, o título aponta para convite ao diálogo, que é também um gesto de amizade. Aludindo à dimensão co-criativa da amizade, Lucia Ruprecht (2020, 72) enuncia esta ideia:

No seu documentário, Akerman não se limita a registar o trabalho da coreógrafa, mas intervém nele, através das suas escolhas sobre o que mostra e como o mostra; às vezes apaziguando as aflições, às vezes sublinhando a inquietude. Como um amigo, o documentário leva Bausch e seus bailarinos pela mão, conduzindo-os em direção a novas constelações. (tradução nossa)

¹⁶ Gilles Deleuze, confrontando cinema e pintura, defende que aquele, “ainda mais directamente que a pintura, dá um relevo no tempo, uma perspectiva no tempo: ele exprime o próprio tempo como perspectiva ou relevo”. Deste modo, a diferença entre a imagem cinematográfica e a fotográfica resulta de a fotografia ser “uma espécie de *moltagem*: o molde organiza as forças internas da coisa de maneira a que elas atinjam um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel). Ao passo que a *modulação* [ênfase nossa] não se detém quando o equilíbrio é atingido, e modifica incessantemente o molde, constitui um molde variável, contínuo, temporal” (Deleuze 2016, 46).

O primeiro plano do filme, mais do que a insinuação de que estaremos perante um olhar cinematográfico sobre a obra de uma coreógrafa, é uma metáfora do olhar criador de Bausch, da sua *visão*. Na verdade, além de constituir um recorte da coreografia em palco, ele enfatiza (por via de um enquadramento no interior do movimento) uma performatividade de multiplicidades (uma comunidade performativa) de natureza cinematográfica.

Com efeito, há um desfilarm de diferentes corpos, como se cada corpo correspondesse a uma série de imagens equidistantes (e interdependentes) entre si, tal como as da película cinematográfica que se subdivide em fotogramas. Akerman dá a ver numa só imagem um duplo movimento de acção-retracção. Não há oposição entre corpos. Há uma continuidade circular intervalada, um lado-a-lado sem oposição: ser é ser-com o outro, visto que, por cada corpo que desaparece, há outro(s) que (re)aparece(m). Os corpos dançantes não são superfícies, são aberturas ao outro, no espaço e no tempo. Há uma extensão da área de cada corpo que se prolonga nos outros corpos-silhuetas, que é o mesmo que dizer que a despedida (a morte) é o que permite a expectativa de uma nova vi(n)da – um re-nascimento. Este poderoso primeiro plano dá a ver uma ‘ferida’ estrutural na obra da própria Akerman, sintoma da fragilidade do corpo bio-filmográfico que a constitui e de uma mágoa imensa, de uma permanente tensão entre os encontros com outros e a dissolução lenta de uma identidade (Florêncio 2021). Falamos do corpo da própria Chantal Akerman, é claro.

Fechada a porta que nos permite uma réstia de luz no negrume desse primeiro momento do filme, passamos para um novo enquadramento. Bausch está em primeiro plano, diante do seu grupo de dançarinos (espécie de película humana) em segundo plano, que elaboram um movimento circular no espaço cénico. Depois da primeira imagem de um recorte, Akerman mostra-nos a criadora no acto de criação. Bausch está perante os corpos dos dançarinos como uma montadora nas antigas mesas de montagem, nas quais a película desfilava diante das mãos de forma táctil. E porque estas formas e movimentos a olham de volta, fica também evidente que a dança é uma forma de diálogo mudo: o que possibilita a sua comunicabilidade não é da ordem da palavra, mas sim do conceito, e por isso mesmo estamos no território do cinema.¹⁷

¹⁷ Gilles Deleuze afirmava, perante uma plateia de estudantes de cinema, em 1987, na conferência “O que é um ato de criação?”: “O que vocês inventam não são conceitos – isso não é da vossa alçada –, mas blocos de movimento/ duração. Se fabricamos um bloco de movimento/ duração, é possível que façamos cinema” (Deleuze 1999, 3).

Neste momento, *Un jour Pina a demandé* procura mostrar a visão da criadora retratada, dando a ver o olhar como um acto de criação cinematográfica, uma forma pensante, à qual se somam blocos de sensações. Akerman sugere, logo aqui, o que desenvolverá ao longo do filme: que Bausch parte de fragmentos, que opera por repetições, que pensa por oposições. Sugere, enfim, como a ética de criação da coreógrafa é uma forma de escuta, de silêncio produtivo e hospitaleiro, de acolhimento do gesto e da palavra do Outro. Assim, mais do que um registo de blocos de movimento, o filme de Chantal Akerman é o registo de um processo de produção das condições de criação do teatro-dança de Bausch, isto é, da sua operatividade no processo de convocação (quicá, de invenção) política de novo conjunto de ouvintes: nós, a comunidade de espectadores face a estas imagens.

“O que é o amor?” era uma das perguntas que Bausch fazia recorrentemente aos seus bailarinos. É a essa temática, em grande parte, que Akerman procura também responder, ao seguir coreografias de encontro e desencontro entre os bailarinos da Tanztheater Wuppertal. Byung-Chul Han, socorrendo-se de Levinas, diz que o “amor pressupõe sempre uma alteridade, mas não só a alteridade do outro – também a alteridade de si mesmo. A dualidade da pessoa é constitutiva do amor a si mesmo” (Han 2018, 84). É esse efeito de desdobramento que, segundo Bausch e Akerman, o amor provoca em nós.

Nas obras de ambas as autoras, as emoções humanas transcendem a lógica do realismo subjectivo e psicológico, demonstrando uma explícita preferência pelo artifício que não se afasta do humano, antes se aproxima dele, tentando ir à sua essência através de coreografias de gestos do quotidiano. Isso é visível na forma como em ambas predomina uma visão tensa sobre a dualidade que estrutura cada indivíduo, e sobre como nos tempos modernos convivem intensamente. Em vez de procurarem lugares-comuns nos abismos, o cinema de Akerman e o teatro-dança de Pina procuram abismos nos lugares-comuns. No limite interior de cada um de nós, há “duas maneiras de enlouquecermos: rompendo o diálogo interior ou intensificando-o excessivamente” (Maia e Maranhã 2018, 30). Não por acaso, os momentos palavrosos que Akerman escolhe incluir na montagem de *Un jour Pina a demandé* são como ‘quadros’ desse limiar da loucura, nos quais os dançarinos de Bausch parecem ter perdido o controlo da linguagem, gritando palavras de ordem como se fossem intenções de manifesto.

b) Disjunções, extensões

Se é certo que o ângulo de ligação mais vulgar entre Akerman e Bausch passa por afirmar que a primeira encontra na obra da segunda matéria para pensar o amor, é certo também

que há outros tópicos que sustentam a dramaturgia dialéctica das obras de ambas: a tensão política entre mobilidade e imobilidade; a gestualidade ambígua entre a libertação do corpo e os automatismos quotidianos; o conflito entre o corpo e a palavra. Estas oposições ou tensões estão presentes do início ao final da arte de cada uma, mas talvez a ligação mais profunda se prenda com o domínio minucioso, tão irónico como cruel, da *repetição*.

A *resposta* de Chantal Akerman a Pina Bausch passa por pensar as *formas* que, nas coreografias de Bausch, funcionam como ecos ou persistências formais do *mesmo*, para, desse modo, revelar o absolutamente Outro. O filme de Akerman não recua perante o que é apresentado em palco, antes mergulha nos sulcos que se podem intuir em cada movimento encenado, nas feridas visíveis que o choque ou afastamento entre corpos abrem momentaneamente. Akerman diz-nos que quem sai consolado de uma obra de Pina não viu nada. Para tal, *responde* a Bausch desdobrando, desmontando, disjuntando, enfim, *modulando* a *mise-en-scène* de cada segmento. Ora repousa um olhar demorado sobre certos pormenores que se evidenciam pela repetição, ora separa os ‘quadros’ dramáticos em dois momentos (verso e reverso de um mesmo momento de encenação), revelando-os como uma entidade “dividual”, para usarmos uma expressão de Gilles Deleuze (2016, 32-33):

A imagem cinematográfica é sempre dividual. A razão última disto é que o ecrã, como quadro dos quadros, dá uma medida comum ao que não a tem, plano afastado de uma paisagem e grande plano de um rosto, sistema astronómico e gota de água, partes que não têm o mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos estes sentidos o quadro assegura uma desterritorialização da imagem.

Em Bausch, certas formas são da ordem de um apaziguamento, outras de carácter exasperante; os contrários resolvem-se na harmonia do gesto que se prolonga através de uma hipnótica mobilidade. Mas Akerman desmonta essa serenidade, reduzindo-a à ambiguidade latente das imagens, recusando repousar o olhar sobre os gestos orquestrados de Bausch, em detrimento de uma fragmentação da coreografia colectiva em corpos, rostos ou situações dramáticas, que ecoam entre si como iterações de um *mesmo* gesto ao longo do filme. A realizadora procura nos gestos dos intérpretes de Bausch a angústia que sustenta o centro nevralgico dos blocos dramáticos envolventes.

Num outro jogo de oposições (complementares) entre duas cenas não contíguas do filme, Akerman dá a ver um desdobramento em dois tipos de escuta: numa primeira cena, o bailarino interpreta, ensaiando, um número para a câmara; na segunda, interpreta-a para um público (fora de campo). A este propósito, certamente, Stéphane Bouquet proferiu estas palavras (citado por Madeira, 2012):

Duas vezes (uma para a câmara, e é a única excepção à captação do puro acontecimento, e uma em espectáculo), um bailarino traduz na linguagem de surdos a canção *The Man I Love*. Duas vezes ao longo do filme ele diz que o amor é essa distância do gesto. E não podemos não nos lembrar que, tão frequentemente, a distância em Akerman é um valor ambivalente, ao mesmo tempo felicidade e sofrimento, ao mesmo tempo privação e plenitude, ao mesmo tempo desejo e terror.

Akerman transforma um diálogo (o que é da ordem da libertação) num monólogo (o terror da repetição). O que significa que sente a necessidade de resfriar a chama, indo ao ‘osso’.

O que Bausch comprime, Akerman distende. As durações de Akerman indagam e reiteram o que Bausch põe em cena – são modulações de uma arquitectura precária, impressões a partir de fragmentos amorosos de uma paisagem harmoniosa no limiar da desagregação. Desse modo, é possível entrever o outro ponto de contacto cinematográfico entre Akerman e Bausch: o controlo, simultaneamente cruel e redentor, do ritmo. As peças de Bausch partem dos ritmos internos de cada micro-movimento para um quadro geral – uma (com)posição das partes. Os filmes de Akerman sustentam-se pelo ritmo externo, que age como um princípio de organização geral das várias cenas, que são quase isométricas na duração ou conteúdo dos seus filmes.¹⁸ Com métodos distintos, mas movimentos semelhantes (movidas pela mesma tensão existencial), ambas visam libertar o gesto quotidiano da sua aparente irrelevância e fatalidade.

c) Diálogos potenciais ou a escuta como salvação do outro

O universo diegético de Akerman sempre foi o da auto-representação. No segundo plano acima referido de *Un jour Pina a demandé*, Akerman filma Bausch de costas, sugerindo que as imagens que veremos são uma *visão do seu próprio olhar* enquanto realizadora, ou que o seu olhar é um ecrã onde desaguam e confluem os temas mais comuns da sua filmo-biografia. Poderíamos alvitrar, então, que o que Akerman encontra no teatro-dança de Pina Bausch, mais concretamente nos seus intérpretes, é um palco co-biográfico, uma plataforma para uma comunidade de intérpretes se encontrar a meio caminho com um conjunto de ouvintes.

Voltamos, como tal, ao método de montagem de Bausch. Este deve ser visto como uma celebração da potencial capacidade do cinema para restaurar e para dar uma resposta coreográfica à proliferação de esferas privadas e indivíduos atomizados no mundo

¹⁸ Veja-se o tratamento cinematográfico da duração em *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) e *News from Home* (1977).

contemporâneo. Na montagem reside a possibilidade de *criar* um corpo comum através da reunião de diversos corpos. João Mário Grilo (2006, 51-52) assinala:

A montagem seria uma prática [...] que permite a construção do *informe*. [...] De que trata então esta montagem? Essencialmente de uma destruição da forma [...]. Pensar a montagem no cinema, significa libertar a coisa, a matéria, da dignidade artificial da forma que a envolvia.

A “destruição” das formas da herança judaica, do patriarcado ocidental, do capitalismo global ou da solidão moderna foi, em grande parte, o programa de trabalho estético de Chantal Akerman ao longo da sua carreira. Libertar a matéria humana da “dignidade artificial” das formas sociais e culturais que a envolvem foi, seguramente, um dos grandes conseguintes da obra de Bausch. Deste modo, podemos encontrar no método de montagem de ambas as criadoras um apelo comum que, segundo Gilles Deleuze, diz respeito ao acto de criação enquanto acto de resistência (política, leia-se): “Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe” (Deleuze 1999, 14).

Em *Un jour Pina a demandé*, por vezes, os enquadramentos duram tempo demais – o tempo suficiente para que a emocionalidade que motivou uma composição dramática coerente se destaque, de forma aguda, pela sua dimensão *informe*. Esta dimensão é mais profunda: é de natureza ética e não só estética. A dança de Bausch é algo vital, que resiste à morte, tal como o cinema para Akerman, que filmou para poder viver (sobreviver). Este modo de vida (*ethos*) não se faz sozinho, embora só possa partir de um lugar solitário: o lugar de Bausch na mesa de montagem. Trata-se de um aparente monólogo que camufla um diálogo interior em potência. A obra de arte activa esse diálogo e o processo de criação de Bausch, mostra-o Akerman, pressupõe um *fazer comum(nidade)*.

As imagens de Bausch que vemos no filme de Akerman são sobre gritos mudos, amparáveis por uma comunidade de ouvintes. Não é um mero pormenor que, num filme composto por situações de imposta comunicabilidade entre corpos, se sobreponham, nos momentos mais extáticos, diálogos surdos – ou melhor, dois monólogos gestualizados, em que nos é dado a ver o âmago da incomunicabilidade. Falamos da cena em que um dançarino trajado de roupa de bailarina clássica, amarrotada, dá voltas circulares ao palco, aos gritos, esperneando e vociferando, ao mesmo tempo que exhibe passos de dança para ‘agrado’ dos espectadores presentes. Ou falamos de uma das cenas finais, onde uma mulher vestida de vermelho, rodeada por um vasto conjunto de homens de gabardina e chapéus negros (as silhuetas do início), que

parecem simbolizar o seu inconsciente, vai perseguindo com o olhar um homem branco que dela se afasta, ou que parece evitá-la.

Se, nessas cenas, Bausch procura extrair dos corpos históricos um potencial comunicante que não é de ordem linguística, Akerman dá a ver como em todo o diálogo interior há a assombração de um monólogo mudo, a possibilidade de não sermos escutados. Talvez Akerman encontre em Bausch a confirmação de que não somos um só, pois já nascemos múltiplos – na origem, somos dois – tal como todas as imagens deste filme parecem dar a ver. Ou a de que o cinema não é a arte da imagem, mas sim da associação de imagens. Como diria Vicent Amiel (2011, 9):

Muitas vezes se disse que o século XX é o século da imagem, mas eu creio que seria mais justo dizer que é o século das associações de imagens. A banda desenhada, o cinema e a televisão impuseram um olhar fragmentado sobre o mundo, uma representação que apela às ruturas tanto quanto à continuidade, e às associações tanto quanto à unidade. É desta cultura contemporânea, desta posição eminentemente moderna, que vem a montagem – e através dela, o cinema.

Ou, ainda, talvez Akerman encontre em Bausch a confirmação de que a identidade, sempre derivada e provisória, está à mercê da relação com o Outro interior e exterior. Aliás, como Simmel avisava, “[A] vida é, com efeito, a incessante relatividade dos opostos, a determinação de cada um pelo outro e do outro por cada um, a mobilidade ondulante na qual cada ser pode existir unicamente como um ser condicionado” (Simmel 2013, 58).

A esta ideia sociológica de Simmel ajusta-se todo o cinema de Akerman, onde o que está em causa é o condicionamento da sua identidade pela coexistência estruturante com o povo judeu e a sua mãe. Sujeito solitário, mas simultaneamente integrado no colectivo, Akerman encontrou no ‘cinema’ de Pina Bausch a ideia de que nenhum indivíduo é redutível à sua individualidade enquanto co-existir no mundo, para o bem ou para o mal; e a de que todo o ser individual é protagonista de uma identidade maior pronunciada na terceira pessoa.

Voltemos ao segundo plano, que termina com Bausch de costas, diante de uma ‘fita cinematográfica de corpos humanos’, para falar do seu *raccord* com o terceiro plano: uma figura de contornos delineados, exactamente da mesma maneira que Bausch no plano imediatamente anterior, que, desta feita, está de frente, como tal, sugerindo um espelhamento dos sentimentos procurados pela coreógrafa alemã (que, antes se projectavam em corpos vários à sua frente).

O busto da figura feminina que se segue e justapõe às costas de Bausch, tensa e à beira da imobilidade, expressa sentimentos de mudez através de gestos contidos, numa gramática do silêncio existencial. Pensando no plano anterior, onde víamos Bausch a gesticular em consonância e harmonia com os dançarinos que desfilam, dando ordens de comando expressivas, temos assim a interdependência entre uma imagem expressionista (uma série de corpos que se expressam em coro) e uma imagem de inexpressividade (um corpo isolado que persiste no limite da incomunicabilidade). Em suma, trata-se de uma justaposição que simboliza todo o cinema de Chantal Akerman. *Un jour Pina a demandé* apenas revela Bausch como uma intermediária criativa dessa relação entre o exterior (os Outros) e o interior (o Sujeito).

d) Do toque como visão cinematográfica

Resta-nos falar da necessidade do toque enquanto elemento de ligação tenso, entre interior e exterior, que o resto de *Un jour Pina a demandé* tanto enfatiza.

Numa das mais brilhantes sequências do filme, vemos o toque desdobrado entre a ficção e o real. Numa primeira cena, assistimos a uma mulher a ser tocada (em cena) por homens; num segundo momento, vemos actores que se maquilham, tocam-se, silenciosos e gentilmente, entre si (nos bastidores). Em apenas alguns minutos de distância, Akerman leva o toque da violência pornográfica à erótica do afecto, indo do sentimento prolongado de desconforto do Eu à emoção fugaz do conforto do Nós. Estes exemplos são versos e reversos de uma mesma imagem da angústia existencial de Bausch e Akerman, que, por operações de disjunções e *desenformações*, a montagem dá a ver – uma natureza informe e instável, um *ou-ou* que, como na filosofia de Søren Kierkegaard, pensa o dilema do devir-individual num mundo em que se nasce condicionado pelo amor do/ao próximo. É como se entre um corpo e os que o rodeiam houvesse um intervalo potencialmente libertador ou castrador, um limite entre a comunhão erótica que nos liberta de nós próprios e o isolamento que nos veta à loucura no labirinto do Eu. Entre a contrição existencial e a libertação comunitária do Eu, habita o intervalo que o cinema pode dar a ver.

O que é que Akerman vê de cinematográfico na visão de Bausch? Que cada corpo é como uma imagem tocada pelas que a rodeiam; que a imagem cinematográfica é estruturalmente dividida (leia-se, *modular*); que os fotogramas cinematográficos, tal como os corpos que dançam uns com os outros, não podem viver senão no limite tenso da (dis)junção, num jogo de ambígua aproximação/afastamento. O cinema de Akerman ecrâniza o cinema em potência (mas sem ecrã) de Bausch. Se há alguma coisa que Akerman documenta na arte de

Bausch, de modo muito indirecto, é o que de mais artístico há em todos nós: a comunidade que há dentro de cada sujeito e se sobrepõe ao terror do Eu, ou à interioridade no limiar da loucura. Uma última nota: o cinema de Pina Bausch dá a ver que a arte é lugar de intensificação *emocional* do diálogo interior. É essa aproximação ao abismo que interessa a Akerman e a Bausch. E é por isso que esta aparece àquela como um chamamento à vida. No ‘cinema’ de Pina Bausch, Akerman encontrou – tal como a realizadora diz em volta alta no próprio filme – uma imagem insuportável da felicidade (uma emoção) que raramente se deu ao luxo de *sentir*.

| Conclusão

Ao fim e ao cabo, o ato criativo não é desempenhado apenas pelo artista; o espectador põe a obra em contacto com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as suas qualidades internas e, acrescentando, assim, a sua contribuição ao ato criativo.

– Marcel Duchamp

Chegados a este ponto, importa concluir que o trabalho das criadoras em foco evidencia uma natureza modular do cinema propensa ao diálogo, que o processo de criação de Bausch espoleta. Mas, tal como lemos na epígrafe escolhida para esta conclusão, no entendimento de Marcel Duchamp, a natureza modular do cinema depende tanto da *capacidade criadora* dos artistas como da *qualidade de recepção* dos intérpretes. O que significa, então, modular cinematograficamente outra obra de arte? Significa *interpretar* afectivamente a obra que conosco “fala”, utilizando recursos e materializando formas cinematográficas.

A *praxis* cinematográfica permite estabelecer correspondências entre afectos e instabilidades que as obras de arte (cénicas, plásticas, visuais ou sonoras) transportam. “Cantar, ler ou dizer com modulação” a obra de outrem implica um sentido de aproximação, uma relação táctil com um *sentido figurado* em permanente ondulação. Modular é também experimentar a mundivisão do artista sobre o objecto que cria ou criou, reconfigurando-o. É o processo pelo qual uma possível teoria, lição ou habilidade é praticada, indo para além do mero registo e tornando-se parte de uma experiência vivida. Tal transformação implica um recuo necessário, um enfoque no que precede a obra e dela resta: a sua “predisposição musical” (Nietzsche 2002, 60).

Contra a proposta de Alain Badiou (2013), que considera o cinema o somatório das artes (“*plus-one*”), dado que este colecciona propriedades das artes antecessoras na tentativa de as superar, propomos a hipótese de um *cinema modular*. Este cinema funciona como forma de *subtracção* das artes, i.e., como uma espécie de *redução*, ou *recuo*, a partir da documentação/recepção das mesmas, contribuindo para a revelação de propriedades

intangíveis, de ordem meramente emocional, cuja materialidade apenas permite entrever. O cinema como tentativa, enfim, de que o ecrã revele a força vital de uma emoção.

| Referências Bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 2008. “Notas sobre o Gesto.” Traduzido por Vinícius Nicastro. *Artefilosofia*, no. 4 (Janeiro): 9-14. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731/687>. Acedido a 6 de fevereiro de 2025.
- Amiel, Vincent. 2011. *Estética da Montagem*. Traduzido por Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Badiou, Alain. 2013. “The False Movements of Cinema.” In *Cinema*. Tradução de Susan Spitzer, edição de Antoine de Baecque. Malden, MA e Cambridge, Reino Unido: Polity.
- Barthes, Roland. 1984. *O Óbvio e o Obtuso*. Traduzido por Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.
- Bausch, Pina. 2000. “Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora *honoris causa* da Universidade de Bolonha (Itália).” Traduzido por José Marcos Macedo, *Jornal Folha de São Paulo*, domingo 27 de Agosto.
- Bazin, André. 2005. “Painting and Cinema.” In *What Is Cinema? Volume I André Bazin*, editado e traduzido por Hugh Gray. Berkeley, LA e Londres: University of California Press.
- Bresson, Robert. 2000. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Traduzido por Pedro Mexia. Porto: Porto Editora.
- Britto, Waleska Lopes de Almeida. 2012. “A Criação Artística como Acontecimento.” In *Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações*, VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cénica. Disponível em <https://www.portalabrace.org/memoria/viicongressopesquisadanca.htm>. Acedido a 6 de Fevereiro de 2025.
- Deleuze, Gilles. 1999. “O Ato de Criação.” Traduzido por José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, 27 de Junho.
- . 2016. *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Traduzido por Sousa Dias. Lisboa: Sistema Solar
- Florêncio, Pedro. 2021. “Vislumbrando um gesto (in)visível no plano final de *No Home Movie*”. *À Pala de Walsh*, editado por Carlos Natálio, João Araújo, Luís Mendonça e Ricardo Vieira Lisboa; publicado no Dossier “Fotograma, Meu Amor” (5 de Abril), s/p. <https://apaladewalsh.com/2021/04/vislumbrando-um-gesto-invisivel-no-plano-final-de-no-home-movie/> Acedido a 6 de Fevereiro de 2025.
- Grilo, João Mário. 2006. *O Homem Imaginado - Cinema, Acção, Pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Han, Byung-Chul. 2018. *A Expulsão do Outro – Sociedade, Percepção e Comunicação Hoje*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

- Madeira, Maria João. 2012. “*Un Jour Pina a Demandé...*” Folha da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. 31 de Outubro.
- Maia, Tomás e André Maranhã. 2018. *Parlatório*. Lisboa: Sistema Solar / Uma Clareira.
- Monteiro, Paulo Filipe. 2010. *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Nietzsche, Friedrich. 2002. *A Origem da Tragédia*. Traduzido por Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.
- Ruprecht, Lucia. 2020. “Minor Gestures: Chantal Akerman’s *Un jour Pina a demandé*.” *Cinéma & Cie International Film Studies Journal*, editado por Ada Ackerman, Barbara Grespi, Andrea Pinotti, vol. XX, n.º 35, Outono: 63-72.
- Simmel, Georg. 2013. “Os Alpes.” In *Filosofia da Paisagem Uma Antologia*. 2ª ed., editado por Adriana Veríssimo Serrão, 52-58. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

| Referências Filmográficas

- Die Klage der Kaiserin / O Lamento da Imperatriz*. Pina Bausch, real. 1990, Channel Four Films, L’Arche, La Sept.
- E la nave va... / O Navio*. Federico Fellini, real. 1983, RAI 1, Vides cinematografica, Gaumont.
- Hable con ela / Fala Com Ela*. Pedro Almodóvar, real. 2022, El Deseo, Antena 3 Televisión. Good Machine.
- Je, tu, il, elle*. Chantal Akerman, real. 1974, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Paradise Films.
- Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Chantal Akerman, real. 1975, Paradise Films, Unité Trois, Ministère de la Culture Française de Belgique.
- Les rendez-vous d’Anna / Os Encontros de Anna*. Chantal Akerman, real. 1978, Centre du Cinéma et de l’Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Hélène Films, Paradise Films.
- News from Home*. Chantal Akerman, real. 1977, INA, Paradise Films, Unité Trois.
- Portrait d’une paresseuse*. Chantal Akerman, real., 1986, sem indicação de produtoras.
- Toute une nuit*. Chantal Akerman, real. 1982, Paradise Films, Avidia Films, Géricik Films.
- Un jour Pina a demandé*. Chantal Akerman, real. 1983, BRT, France 2, INA.

| Obras de e sobre Pina Bausch

- 1980 Ein Stueck*. 1983. Veneza.
- Komm Tanz Mit Mir*. 1983. Wuppertal.
- Kontakthof*. 1983. Milão.
- Les Oeillets*. 1983. Avignon.

Walzer e Nelken. 1983. Avignon.

| Filmes que documentam espetáculos ou processos de criação de Pina Bausch

Dancing Dreams / Sonhos de Dança. Anne Linsel e Rainer Hoffmann, reais. 2010, Real Fiction, TAG/TRAUM Filmproduktion, WDR.

Dancing Pina. Florian Heinzen-Ziob, real. 2022, Fontäne Film, Pina Bausch Foundation.

Dernière danse - Lettre filmée à Pina B. François Zabaleta, real. 2016, sem indicação de produtora.

Die Generalprobe / O Ensaio Geral. Werner Schroeter, real. 1980, Laura Film.

Nefés by Pina Bausch. Pina Bausch, real. 2003, sem produtora.

Pina. Wim Wenders, real. 2011, Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE.

Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa. Fernando Lopes, real. 1998, Expo 98, Rogério Ceitil Audiovisuais, RTP.

Theater in Trance. Rainer Werner Fassbinder, real. 1981, Laura Film.

Un jour Pina a demandé. Chantal Akerman, real. 1983, BRT, France 2, INA.

Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal? Klaus Wildenhahn, real. 1983, NDR, WDR.