

## CONTEMPLAÇÕES PÓS-DRAMÁTICAS: DANÇA-TEATRO, CINEMA E REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE EM O LAMENTO DA IMPERATRIZ, DE PINA BAUSCH

*Post-dramatic contemplations: dance-theater, cinema and modernity representations in the Complaint of an Empress, by Pina Bausch*

*Contemplaciones posdramáticas: representaciones de baile-teatro, cine y modernidad en El Lamento de la Emperatriz, por Pina Bausch*

**Saulo Pedrosa da Fonseca Rios**

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).  
*saulorios.comunicacao@gmail.com*

**Cláudio Coração**

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).  
*crcorao@gmail.com*

### Resumo

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre as aproximações entre o teatro e o cinema, à luz da obra de Pina Bausch, mais especificamente do filme *O lamento da imperatriz* (1990), dirigido pela coreógrafa e dramaturga alemã. Neste sentido, propõe uma contemplação pós-dramática, nos termos de Lehmann (2007), em diálogo com Rancière (2012, 2015) como chave analítica para dar conta dos atravessamentos entre o teatro e o cinema que se justapõem na obra em questão, tendo o lamento como componente estético para expressar uma espécie de crise/rearranjo das representações que assombrou o cinema e o teatro a partir da segunda metade do século XX, revelando o mal-estar e o desassossego dos sujeitos como sintomas dilatados da modernidade com ecos no contemporâneo.

**Palavras-chave:** Modernidade. Teatro pós-dramático. Cinema.

### Abstract

This work aims to reflect on the approximations between theater and cinema, in the light of the work of Pina Bausch, more specifically of the film *The complaint of an empress* (1990), directed by the German choreographer and playwright. In this sense, he proposes a post-dramatic contemplation, in the terms of Lehmann (2007), in dialogue with Rancière (2012, 2015) as an analytical key to account for the crossings between theater and cinema that are juxtaposed in the work in question, having the regret as an aesthetic component to express a kind of crisis / rearrangement of the representations that haunted cinema and theater from the second half of the twentieth century, revealing the subjects' malaise and restlessness as dilated symptoms of modernity with echoes in the contemporary.

**Keywords:** Modernity. Post-dramatic theater. Cinema.

## Resumen

Este trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre las aproximaciones entre teatro y cine, a la luz del trabajo de Pina Bausch, más específicamente de la película *El lamento de la emperatriz* (1990), dirigida por el coreógrafo y dramaturgo alemán. En este sentido, propone una contemplación post dramática, en los términos de Lehmann (2007), en diálogo con Rancière (2012, 2015) como clave analítica para dar cuenta de los cruces entre teatro y cine que se yuxtaponen en la obra en cuestión, teniendo *El arrepentimiento* como componente estético para expresar una especie de crisis / reordenamiento de las representaciones que atormentaron el cine y el teatro de la segunda mitad del siglo XX, revelando el malestar y la inquietud de los sujetos como síntomas dilatados de la modernidad con ecos en lo contemporáneo.

**Palabras clave:** Modernidad. Teatro pos dramático. Cine.

## INTRODUÇÃO

Na certeza de haver fazeres artísticos e experiências de interação que aproximam o teatro do cinema e os atravessam (seja através da construção poética de cenas e constituição de imagens, seja pela *mise-en-scène* produzida por ambos, ou, ainda, a convocação do espectador como partícipe dos processos estéticos e de produção de sentido dessas linguagens), tal constatação - sobretudo se nos detivermos à uma produção cênica e cinematográfica que surge em meados dos anos 1950 e se estende até os dias de hoje -, passa, obrigatoriamente, pelo legado deixado por Pina Bausch. Um pouco mais de uma década após sua morte, a obra da emblemática diretora e coreógrafa alemã é constantemente revisitada por pesquisadores e pela crítica cultural especializada.

A dramaturgia de Bausch é oriunda dos movimentos culturais do pós-guerra, momento em que a arte passa a ser apreendida através de uma visão holística. Nesse contexto, era necessário romper com a noção de uma arte burguesa. Abria-se, assim, um horizonte de possíveis à liberdade de criação, ao experimentalismo, ao improvisado e à interação entre as mais variadas expressões. Esse processo reconhecido como interartes, e que influenciou a obra de Pina, permite-nos identificar, a partir de Caldeira (2009), a intertextualidade como uma das características mais relevantes da obra da coreógrafa. Caldeira comenta que perceber a interação como processo de criação exige um esforço em denegar a ideia de diálogo entre diferentes textualidades artísticas, com o objetivo de conceber a inter-relação entre elas, agenciando a constituição mesmo de um discurso poético fragmentado, híbrido-estético denominado dança-teatro, resultante de “mixagens, colagens, apropriações, paródias, pastiches, cruzamento de linguagens e pluralismos” (CALDEIRA, 2009, p. 25). Para além da intertextualidade, a arte de Pina singulariza-se, igualmente, pela repetição incessante de movimentos que desconstroem processos de significação e extração de sentidos por parte de

seus espectadores e o método das perguntas<sup>1</sup> - atualmente, diluído em montagens promovidas por companhias teatrais de todo o mundo - marca poética que acompanhou a produção de sua obra.

A dança-teatro de Pina Bausch pode ser compreendida como uma dramaturgia dos afetos que tematiza o sofrimento e o desassossego dos sujeitos da modernidade. O amor e a solidão, a crítica ao capitalismo, à arte clássica (à dança, notadamente) e ao consumo, a impossibilidade do encontro e a frivolidade das relações humanas são temas que perpassam a dramaturgia da coreógrafa, proporcionando um esboço singular da sociedade, através da absorção de gestos do cotidiano integrados às montagens, evidenciando o corpo como instrumento político e lúdico, ao passo que revelando a desgraça desse mesmo corpo ávido, cada vez mais, por sensações.

Em um sentido epistemológico, a dança-teatro de Pina incorpora elementos daquilo que Hans-Thies Lehmann (2007) identifica como teatro pós-dramático. Este não configura, exatamente, um movimento. Lehmann, em suas pesquisas no campo das artes cênicas, observou que, a partir da segunda metade do século XX, o teatro passa a retirar do texto o status de elemento mais relevante nos processos de produção e extração de sentido das encenações. Tal gesto desconcertou a fruição do espectador, ao demandar atenção concentrada à materialidade das montagens, e, em consequência, a predisposição para uma sensibilidade estética (ou gosto pelo sensível), com o corpo ocupando lugar privilegiado na narrativa teatral. Isso implica dizer que a nova realidade dramática, batizada por Lehmann de pós-dramática, privilegia o corpo, os movimentos e os gestos em detrimento de um teatro marcadamente psicológico, conformado pela imitação da realidade e pelo resultado objetificado da encenação, marcas históricas do teatro ocidental.

---

<sup>1</sup> O método consistia em uma série de perguntas, sentenças e associações de ideias que Pina destinava a seus bailarinos e bailarinas, a exemplo do que Raimund Hoghe, coreógrafo da companhia, demonstra em seu livro-diário, apresentando uma narrativa dos bastidores de criação do espetáculo *Bandoneon* (1989). “Refletir alguma coisa com o coração” (BAUSCH *apud* HOGHE, 1989, p. 25), ou “se algumas vezes vocês têm a sensação – em diferentes situações – de medo de não cumprir o que lhe é exigido, o que é este medo? Como se reage diante daquilo que se tem medo”? (*Ibidem*, p.28), e ainda “Retornar para o seu antigo lugar [...]. Ou: homens e mulheres ficam em pé, frente a frente, em postura de dança. Falam do medo de não serem capazes” (*Ibidem*, p. 37), conformam exemplos dos questionamentos lançados por Pina. À essas sentenças, a coreógrafa solicitava que os dançarinos e dançarinas a respondessem com movimentos, gestos e performances corpóreas. Esse exercício tinha como objetivo extrair da companhia de dança, narrativas de intimidade, verdades íntimas, memórias, experiências e modos de vida dos indivíduos, abordando tragédias e comédias do cotidiano.

Destacariamos aqui a influência da sétima arte na constituição de imagens cinematográficas tão caras às peças de Pina Bausch. Poderíamos realçar as projeções audiovisuais em *Aqua* (2001), montagem fortemente inspirada no Brasil. Assim como poderíamos, igualmente, articular uma análise que tratasse da parceria de Pina com Fellini em *E la nave va* (1983), onde a diretora interpreta uma princesa austríaca cega, e com Pedro Almodóvar em *Fale com ela* (2002). Haveria também a probabilidade de explorarmos as aproximações entre o teatro e o cinema, tendo como referência representações da dança-teatro de Pina em filmes documentários a exemplo de *Um jour Pina m'a demande* (1989) dirigido por Chantal Akerman ou *Pina* (2011) de Win Wenders. No entanto, propomos articular uma análise inspirada por um olhar pós-dramático como componente metodológico e estético para problematizar uma certa crise/rearranjo das representações cênicas e cinematográficas que, por assim dizer, dão formas às sensações. Não as grandes produções que tudo veem e mostram, mas um cinema particular, mais especificamente *O lamento da imperatriz* (1990), filme dirigido por Pina Bausch que, ao colocar em cena o desassossego dos corpos, se liga e é assombrado por uma cinematografia que parte da potência de excitação das imagens para promover o trânsito entre o teatro e o cinema, o sonho e o real.

## **O TRÂNSITO ENTRE O TEATRO E O CINEMA: CONTEMPLAÇÕES PÓS-DRAMÁTICAS E RECONFIGURAÇÕES ESTÉTICAS**

Ao refletirmos sobre o trânsito entre o teatro e o cinema, a partir da obra de Pina Bausch, podemos conjecturar que, apesar de sua poética dramatúrgica ser atravessada pela criação de imagens oníricas (imagens-sonho e imagens-pesadelo), *experienciar* sua dança-teatro e, mais detidamente, a narrativa fílmica que a coreógrafa imprime em *O lamento da Imperatriz*, demanda atenção maior ao gesto em contraposição à imagem, por assim dizer. Observe que o uso do verbo *experienciar* não é gratuito, posto que o espectador disposto a se entregar ao processo de fruição da arte de Pina pode se perder no jogo dos afetos que emanam dela, sobretudo se ousar lançar uma mirada interpretativa à dramaturgia bauschiana.

Essa atenção concentrada no gesto vincula-se à uma experiência estética que envolve a materialidade física e carnal do corpo, para desaguar em processos sensíveis de subjetivação. Nesse sentido, o fato de as partituras de dança e as performances nos comoverem e nos afetarem intensamente na obra de Pina, vincula-se à condição de não interpretá-las, única e exclusivamente, permitindo que, por outro lado, abduquemos, ainda que por um momento, de processos de produção e extração de sentido para a análise de objetos culturais e midiáticos.

Isso nos leva a aferir que algumas manifestações que se encontram localizadas no campo das artes – a exemplo de um certo cinema como o de Paradjanov em *Sombras dos antepassados esquecidos* (1964), o de Tarkovski em *O espelho* (1974), *Latcho Drom* (1993) de Tony Gatlif, *Veludo Azul* (1986) de David Lynch e, mais radicalmente, um último Godard, como o de *Adeus à linguagem* (2014) - são reveladoras de nosso desejo de presença, ou seja, um contato mais físico e sensível com os objetos artísticos. A dança-teatro de Pina Bausch é assombrada por esse movimento, incorporando, para Lehmann (2007), características de um teatro pós-dramático.

Da hegemonia dos meios de comunicação e aceleração das experiências que imprimem a debilidade das formas de vida modernas, emerge um paradigma de construção e encenação cênica que se constitui como resistência à força e intensidade de tais mudanças, próprias de uma sociedade midiaticizada (LEHMANN, 2007). Absorto com a precariedade do real marcado pelo excesso de informações que demandam dos sujeitos a interpretação total de suas imagens, Lehmann (2007) realiza uma série de críticas aos processos de racionalização social promovidos pelo cenário midiático, com efeitos drásticos nas artes do espetáculo, a exemplo da subjugação do teatro à totalização da indústria cultural. Inspirado por um olhar frankfurtiano, o autor, crítico da histeria das imagens-espetáculo e dos padrões de percepção que se instituíram a partir delas, observa o surgimento de uma resistência dramaturgica que se opõe a esse panorama, com o aparecimento de um novo teatro a partir de 1970. Este, estaria calcado no diálogo com outras manifestações artísticas, na renúncia do texto como componente primordial do acontecimento cênico e, em consequência, uma abertura corpórea à cena por parte do ator e dos espectadores, com atenção especial à materialidade das coisas e à emancipação da atuação e da fruição dos espetáculos através da percepção sensorial (LEHMANN, 2007), momento em que a presença do corpo em cena “passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação” (LEHMANN, 2007, p. 157). Um teatro, portanto, pós-dramático, antagonico, que antepõe corpo, movimentos e gestos ao texto e à narrativa dramaturgica convencional. Isso é revelador de um incômodo ontológico, de um desassossego que leva ao nascimento do teatro pós-dramático como um teatro de recusa: recusa do pensamento racionalista ocidental como forma de experienciar o mundo, recusa do texto, da palavra e da interpretação como modelo privilegiado para a fruição artística, recusa do drama psicológico, recusa da produção e atribuição de sentidos à performance teatral, recusa aos padrões de consumo capitalistas e, sobretudo, recusa do que poderíamos chamar de

expropriação do drama (apropriado e transformado em melodrama) pelo espetáculo midiático dos meios de comunicação.

O que o teatro pós-dramático evidencia e pode ser estendido ao cinema é uma dimensão física e espacial de nossa existência, através da presença do corpo do ator em cena. Um corpo que, para Lehmann (2007), particulariza-se por sua visceralidade e não por sua capacidade de significar, um corpo fragmentado, que se caracteriza pela faculdade de comunicar algo, em detrimento de informar. Desse modo, o corpo torna-se ponto nevrálgico da cena pós-dramatúrgica, com a substituição do diálogo verbal<sup>2</sup>, pela interação entre o corpo do ator e os objetos que integram a cena, entre o cenário e os corpos dos espectadores. Ou seja, no teatro pós-dramático, a palavra sedimenta-se no corpo (LEHMANN, 2007), e este se torna tema, absolutiza-se no palco “na medida em que se afasta de uma estrutura mental inteligível, em direção à uma exposição da corporeidade [...]”, liberando rastros dessa mesma corporeidade, ao inventar “impulsos de movimentos e gestos corporais, restituindo possibilidades latentes e retidas da linguagem corporal” (LEHMANN, 2007, p. 158). Um teatro que, nas palavras de Fernandes (2009, p. 25), “[...] privilegia o silêncio, o vazio e a redução minimalista dos gestos e dos movimentos e cria elipses a serem preenchidas pelo espectador, de quem se exige uma postura produtiva”, não se limitando, portanto, a um olhar puramente contemplativo. A relevância do corpo nessa forma artística, leva Lehmann a afirmar que no pós-dramático, a presença do corpo do ator substitui a representação cênica como artifício cristalizado e experiência que absorve o teatro como linguagem distinta para encenação do real como fábula da realidade, distanciando-se, pois, da mimese como espelhamento dos fenômenos físicos da natureza e da verossimilhança como estetização da vida ordinária, características que, historicamente, estruturaram as artes ocidentais. Dessa forma, as encenações pós-dramáticas quebram a ordem das representações; não narram a realidade como ficção fundamentada em imagens ou acontecimentos, mas é pura presença, manifestam-se em uma sensorialidade apoiada numa verdade sensível que diz “mais da representação de uma atmosfera e de um estado de coisas” (LEHMANN, 2007, p. 128) do que da própria dramatização de um real fabulado.

Das críticas direcionadas a Lehmann, muito recorrentes nos estudos teatrais – sobretudo por tentar inserir, num mesmo bojo, expressões cênicas distintas como reveladoras de um novo

---

<sup>2</sup> Vale ressaltar que para Lehmann, no teatro pós-dramático o texto não está ausente, mas há que considerá-lo em sua materialidade e em uma relação horizontal com os demais signos dramatúrgicos.

modo de se fazer e se pensar o teatro - imaginamos que também falte ao teórico uma leitura mais complexa acerca da problemática da representação – um dos pontos estruturadores de suas reflexões - já que esta não é exclusiva do teatro, mas específica de um regime de identificação da arte, de um sensível partilhado entre artistas que, no início do século XX, se deram conta de que a mimese do real não conformaria, por assim dizer, a melhor forma de complexificar a experiência vivida. Talvez pela impossibilidade, e até mesmo descrença, com relação à potência da arte representativa em absorver a realidade em sua totalidade. A música de John Cage, o cinema de um primeiro Buñuel, os movimentos dadaísta e surrealista e a dança-teatro de Pina Bausch são reveladores dessa força que articulou uma espécie de crise da representação nas artes, fundada na vontade de estar mais perto do mundo pelo viés de uma abstração estética alegórica, em diálogo com o inconsciente humano, posto que a arte como representação cria um espaço entre o artista observador e as coisas do mundo, de raiz epistemológica cartesiana.

Segundo Jacques Rancière (2015, p. 31), essa virada estética já não delimita a identificação daquilo que um modelo de arte representativa pressupõe como a normatização de maneiras de fazer e apreciar a arte com base em “temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes”, que se distinguem por um regime de visibilidade e interpretação do objeto artístico. De um regime representativo, procedeu-se, de acordo com Rancière (2015), um regime estético, que mais do que interpretar, procura revelar aquilo que está por trás da obra, aquilo que verdadeiramente anima uma obra. Dessa forma, a distinção do objeto da arte já não se faz pela normatização de suas maneiras de fazer e nem pela interpretação que dela fazemos, mas, sim, pela dimensão sensorial de uma realização sensível dos objetos artísticos e dos sujeitos (RANCIÈRE, 2015). Em outras palavras, uma “pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma” (RANCIÈRE, 2015, p. 34), no sentido de uma fruição estética do acontecimento cênico e das imagens cinematográficas que se justapõem em *O lamento da imperatriz*, e passam, em alguma medida, pela contemplação pós-dramática de um certo cinema.

### ***O LAMENTO DA IMPERATRIZ: EXCITAÇÃO, SONHO E REALIDADE***

Não deixa de ser curiosa a afirmação muito recorrente de que o cinema contemporâneo revelaria a ideia de fluxo abrupto das imagens, para tentar, a partir de um arranjo fragmentário frequente, condicionar aspectos da realidade ditas diluídas com um atributo estético final: a fragmentação identitária do sujeito contemporâneo. Isso é interessante se pensarmos que o

cinema, desde o seu início, aposta na pulsão dos afetos como elemento articulador de um estatuto de verdade. Essa percepção em torno das imagens da produção audiovisual, desde sua gênese, é decisiva para identificarmos a verossimilhança e a representação estendidas a tipos e processos de identificação. No entanto, a quebra da ordem paradigmática racional do audiovisual, em seu sintagma de sentido, numa ampla produção contemporânea, fundamentalmente após os manifestos das vanguardas europeias dos anos 1950, neorrealismo e *nouvelle vague* à frente, institui, a nosso ver, uma demanda mais aguda de *excitação* das imagens.

Assim, a dualidade realismo/naturalismo vs. fantasia/alegoria está disposta numa simbologia, em que a negação de um dado aparato do real estabelece o veio ilusório das representações a fim de dar conta do aporte da encenação realista, pelo desmascaramento da teia representacional pictórica do audiovisual. Existe, com isso, uma discussão fílmica interna, em que dois aportes são decisivos: as ilusões pela tinta exacerbada da alegoria, no trânsito absorvido pela própria representação realista; e a fundação de uma estética redentora calcada, contraditoriamente, pela chave realista naturalista.

Desde pelo menos o início dos anos 1970, uma produção de contato experimental com a dramaturgia autorreflexiva se impõe. Trata-se, no mais, de um princípio de desconstrução da imagem realista. Por exemplo, um filme como *Faces* (1970), de John Cassavetes, parece demonstrar, nessa perspectiva, a discussão de um novo semblante do audiovisual, agora contaminado por uma estética das sombras fantasmagóricas da modernidade, a referendar uma autenticidade pela natureza realista “amadora” das imagens. Essa instância de “purificação tardia”, nos limites de questionamento do ecrã representacional do cinema, ditará uma volta a pressupostos de uma dramaticidade radical, num diálogo com as expressões cênicas pós-dramatúrgicas, cuja materialização no audiovisual se firmará como fenômeno de desajuste, choque. Eis a *excitação* do sonho, do onírico como tema cruel, como redenção do material fantasmático do audiovisual.

Ao falarmos da condição das imagens contemporâneas, e de um cinema contemporâneo marcadamente alegórico, nas mais variadas manifestações e multiplicidades de gêneros e formatos, uma questão se coloca, inevitavelmente: de que o sonho atravessado, pelo estatuto do gênero, pode ser medido pelo arrepio. Assim, o atributo do “cinema independente” se ancora no fantasmático como eixo. O retorno às sensações tão caras à modernidade (a melancolia, o desamparo e a solidão, essencialmente) é o motor de desajuste, acreditamos, de *O Lamento da imperatriz*, de Pina Bausch. Pois a ambientação proposta como pista dos desejos se solta das



artimanhas dos lugares que não absorvem mais a plenitude dos gestos narrativos da modernidade, mas que estão lá, em sua natureza de tormento. Nesse sentido, poderíamos pensar desde os sinais da modernidade até os contrapesos da experiência contemporânea (e de uma vida cada vez mais acelerada), uma descrição do “sonho real” embebido de *excitação*: é como se os personagens estivessem vinculados por um espírito de desintegração do moderno, que se transfigura na urgência do horror, cuja baliza moral é a dramaticidade radical enunciadora do espectro do audiovisual como sintoma: como devaneio e como etéreo. O que a obra de Pina Bausch ilumina, em *O Lamento da imperatriz* especificamente, é a profanação incontestada do contemporâneo, ao fim e ao cabo. Eis a proposição de sua ordem estética.

A aproximação no trânsito de um contemporâneo de diluição vinculado ao lamento como oração, como a entrega questionadora da ordem do capital, como se afirmasse, nessa propositura artística, que o jogo das representações, desde sempre, pelo aporte do meio fílmico, é precário em essência. Em meio a citações de entrega do ente performático com a potência de desvelamento, Pina, em *O Lamento da imperatriz*, aponta para uma síntese da linguagem cinematográfica. Um parêntese. As incorporações do audiovisual de choque, por uma artista como Marina Abramovic, por exemplo, sintetiza, em larga medida, esses lances de desajustes das imagens-gestos propostas por Pina, como se houvesse um elo de significados em torno da realidade que só pode ser apreendida na evidência do horror: ora pela alegoria, ora por um pós-dramatismo mais cru e incisivo.

Para Rancière (2012, p. 105): “[A] diferença não está entre o sonho e a realidade. Está entre duas direções da excitação: aquela que se exterioriza numa obra e aquela que ‘corre por dentro’, sob a forma de uma doença”. Ou seja, os desvios pós-dramáticos, na contemporaneidade da produção audiovisual, fazem da *excitação* a própria revelação dos mascaramentos e sensações, por meio da negação do princípio norteador do melodrama. Mas a expectativa de sangue do espectador é talvez a grande contradição da incidência de uma espécie de *deserto do real*: isso que se revela ante a experiência estética decisiva das mídias, e, de modo geral, orienta majoritariamente seus padrões estabelecidos. Desse modo, mais do que evidenciar a carne exposta de uma realidade sufocante, em termos externos e descritivos sociologicamente, o cinema de Pina Bausch elucida o gesto fastidioso da própria modernidade, no seu arroubo “externo” e que “corre por dentro”. Em outras palavras, apropriando-se da descrição de Rancière, trata-se da angústia interna do sujeito contemporâneo. A isso, poderíamos chamar de *nostalgia da imagem impregnada pela urgência*. Rancière (2012, p. 53) complementa tal discussão, ao trazer Godard para a conversa: “O olho só liga se renunciar a demorar-se naquilo

que vê, se renunciar a olhar. É esta disjunção do olhar e do movimento que Godard tem de evitar para poder identificar a imagem-ícone, que suspende as histórias, com a imagem-signo, que põe todas as coisas em comunicação entre si”.

O que se demonstra como intuição do olhar, se pensarmos o cinema como objeto de arte, é também ético, na medida em que a compreensão das balizas do audiovisual ancora-se em: a) dínamo das inquietações da modernidade, em paralelo ao cinema como linguagem; b) ânsia proposta pelo desajuste da realidade e o seu fragmento.

O que os filmes de Godard insinuam, a partir do que a leitura/comentário de Rancière adverte, é a antecipação do desconcerto da sintaxe romanesca pelo princípio ativo pós-dramatúrgico, qual seja: a liquidação da aparência pela vivência condicionada na marca da antirredenção. A arte de Pina, nos termos godardianos descritos por Rancière, é, portanto, a negação do enquadramento dos arquétipos, ou senão a apresentação dessas marcas de tipos que estão dispostas em uma racionalidade dos sentidos em oposição aos ditos “sujeitos contemporâneos fraturados”. É como se a modernidade esgarçasse as representações, já que a afirmação dos desejos do audiovisual é justamente a sua *excitação* interna. Por isso, as aproximações mais intuitivas da obra de Pina com cineastas como Tarkovski, Almodóvar, Fellini, Paradjanov, Gatlif, Lynch e Godard, por exemplo, estarem associadas a um aparato de metalinguagem, que só pode ser medido pela constatação de algo prévio: a fragmentação das imagens ancorada no instante decisivo do presente moderno, em seu espírito destruidor, no seu instante puramente preenchido da demanda de deslocamento dos corpos. Eis a descrição de fundo sobre a incompletude mental e física do sujeito moderno.

## **MELANCOLIA, DESAMPARO E SOLIDÃO: O LAMENTO DA IMPERATRIZ COMO NOSSO PRÓPRIO LAMENTO**

Realizemos, portanto, uma tentativa de imersão nas imagens-gestos de *O lamento da imperatriz*, partindo do descolar de corpos sem norte, que exibem, por assim dizer, a precariedade dos sujeitos como emblema da modernidade, para darmos conta do mal-estar desses mesmos sujeitos como componente estético que faz do filme uma espécie de ode a nosso próprio lamento, não no sentido de problematizá-lo ou interpretá-lo, mas de dar forma às angústias, ânsias e inquietações que assinalamos acima.

Experimento cinematográfico de Pina Bausch como diretora e roteirista, *O Lamento da Imperatriz* particulariza-se pelo absurdo. A obra encontra na cidade de *Wuppertal* palco privilegiado para a emergência de uma tormenta existencial, com atores e atrizes amadoras se

juntando à companhia de baile da *Wuppertal Tanztheater*. Neste cenário, assistimos a uma série de performances e experimentações que registram corpos em ação. Partituras de dança e movimentos que vão do premeditado ao improvisado, demarcados pela ausência de diálogos, repetição de uma trilha sonora exaustiva, exposição de corpos e a expressão de devires que pulsam, em uma montagem não-linear complexa que evidencia características da dramaturgia de Pina, bem como temáticas inerentes à sua obra.

Tomadas pelo desconcerto da sintaxe romanesca que mencionamos, as imagens do filme desassossegam o espectador. Elencamos aqui três delas. Uma mulher vestida como um coelho negro é captada por imagens trêmulas. Suas vestes remetem às imagens midiáticas fantasiosas das coelhinhas da Revista *Playboy*, com seus corpos formosos e indenes, objetos de um desejo *voyeur* e fabricados para dar conta de uma pulsão sexual recalcada. Entretanto, ela deambula por um descampado de terra úmida, *melancólica*, anoréxica, chorando histericamente e levando consigo a falência ou a desconstrução de corpos sedutores de mulheres seminuas das *magazines* direcionadas ao público masculino adulto, majoritariamente.

Um homem caminha com dificuldade em um campo verdejante, por levar nas costas um armário de grandes proporções. O *desamparo* desse homem é visível. Após algumas tentativas, se entrega à fadiga e desiste de sua empreitada, por falta de auxílio para conformar essa árdua tarefa.

Em outro momento, a câmera acompanha o caminhar de uma mulher (imagem 1). Vestida com paletó, blusa, calçada com um sapato de salto-alto, pernas e roupas de baixo à mostra, a mulher desloca-se, impassível, em um local inóspito, com um grande galpão espelhado ao fundo. *Solitária*, podemos observar e sentir a angústia em suas expressões, enquanto acelera seu caminhar. Este, pouco a pouco, vai nos apresentando uma paisagem precária, formada por galpões destruídos e uma grande chaminé que alude à ruína de uma fábrica que padeceu há muito, encerrando seu esplendor econômico. Após um pequeno corte de duas cenas, a mulher reaparece em um cenário extremamente urbanizado. Sentada em um sofá no entrecruzamento de algumas ruas no centro de *Wuppertal*, ela contempla, entediada, a multidão e o ir e vir de uma frota de carros, enquanto sorve, distraída e tranquilamente, um cigarro (imagem 2).



Imagem 1 – Cena de *O lamento da imperatriz*.

Fonte: *O lamento da imperatriz* (1990). Acesso em: 03 de mai. de 2020.



Imagem 2 – Cena de *O lamento da imperatriz*.

Fonte: *O lamento da imperatriz* (1990). Acesso em: 03 de mai. de 2020.

Retratos carcomidos da modernidade. As cenas que indicamos dão a ver um certo lamento de sujeitos sensibilizados pela ruptura traumática que representou a passagem da tradição para a modernidade. Não à toa, Walter Benjamin (2017) diria que para viver a modernidade é preciso, antes de tudo, uma constituição heróica, ora para não nos deslumbrarmos com as maravilhas que ela dispõe para nos seduzir, ora para lidarmos com os afetos disruptivos que nos tocam como sintomas de um tempo, a saber: melancolia, desamparo e solidão. Nos parece que é isso que Pina almeja dar forma em sua obra, radicalmente transportada para a linguagem cinematográfica de *O lamento da imperatriz*. A nosso ver, a

consolidação dessa forma exigiria uma entrega a essas sensações que, no recorte que delimitamos, subdivide-se em três:

### a) Melancolia

Ao destacarmos a mulher vestida de coelho (imagem 3), identificamos nela uma alegoria à precariedade dos sujeitos que passa, obrigatoriamente, pela figura do melancólico. Triste, angustiado e sem encontrar uma saída para sua penúria, é ele a própria imagem da mulher que deambula no filme. Um alguém sem futuro, desajustado, que resiste à aceleração da vida social e não se enquadra nos paradigmas de produção e consumo que eliminaram formas sociais de pertencimento e amparo. Nesse sentido, a melancolia emerge pelo desconcerto com relação aos regimes de temporalidade que vivenciamos – desajuste com relação ao tempo linear e à ideia de futuro como progresso; estagnação no presente e ausência mesmo de perspectivas de futuro – e com a dificuldade de entrarmos em sintonia com o tempo do Outro imerso no consumo. Apesar de toda tristeza e falta de perspectiva que experienciamos através do semblante e gestos melancólicos da mulher em questão, sua selvageria comporta genialidade e loucura.



Imagem 3 – Cena de *O lamento da imperatriz*

Fonte: *O lamento da imperatriz* (1990). Acesso em: 03 de mai. de 2020.

Se, por um lado, a melancolia tende a diminuir nossa potência de ação, sobretudo pela dificuldade de nos encaixarmos às modalidades da vida contemporânea, assombrada pela modernidade, e às configurações midiáticas que se associam a elas, a melancolia oferece, igualmente, uma possibilidade de apurarmos o olhar com o objetivo de acharmos um norte que conforme uma nova forma de vida. Olhar que demanda uma postura que se distancia do fatalismo e de um sentimento de inutilidade da vida, próximo a um movimento analítico para

observar a sociedade pela contemplação de sua precariedade, através de um projeto estético, posto que, apesar de tudo, há a necessidade de nos movimentarmos, ainda que através de um pessimismo crítico, porém, radical. Nesse sentido, mais do que a tristeza, o desânimo e apatia, a expressão melancólica da mulher trajada de coelho nos ensina a vivenciarmos, criticamente, a sociedade.

### **b) Desamparo**

Se nas reflexões benjaminianas a melancolia simboliza o afeto predominante do sujeito moderno, tendo como marcas seu desassossego, desajuste e mal-estar frente às condições de vida que emergem da ideologia de progresso, cristalizada pelo capitalismo como sistema de produção e consumo econômico e cultural, Vladimir Safatle (2016) aponta o desamparo como afeto político central do indivíduo da modernidade tardia.

O desamparo pode ser considerado um afeto negativo, marcado por flutuações anímicas que possuem a capacidade de ora nos deixar tristes, ora felizes. Para o filósofo, nossos anseios por segurança, amor e felicidade condicionados à presença do Outro estão vinculados à produção e gestão social do desamparo pelas estruturas de poder, afetando nossos corpos, produzindo e estabelecendo vínculos com a sociedade enquanto corpo político.

Na esteira de Safatle (2016), observamos que o desamparo produz medo e angústia social que nos impingem à reivindicação do amparo do Outro. No entanto, além das demandas por amparo e apoio do Outro que muitas vezes nos afastam de nós mesmos, o desamparo apresenta-se, paradoxalmente, como afeto transformador. Daí a força do desamparo. Daí a necessidade de nos desamparmos, uma vez que é imprescindível nos colocarmos fora da ordem dos desejos e demandas por amparo que se dão através do amor e da segurança, ou seja, “sair fora da ordem que nos individualiza, que nos predica no interior da situação atual” (SAFATLE, 2016, p. 31). É por essa perspectiva que experimentamos a cena do homem que leva o móvel nos ombros, que toma para si a tarefa de carregar o peso do mundo (imagem 4). Ao desistir da empreitada, entrega-se ao desamparo como afeto transformador, como aquilo que o despossui da ideia de uma vida que precisa ser vivida pela chave do amparo do Outro para realizar seu trabalho, tirando-o do lugar de segurança e possibilitando a abertura de experiências contingentes, circunscritas ao respiro do descanso e à degustação da leveza da vida que resiste à dureza.

Imagem 4 – Cena de *O lamento da imperatriz*Fonte: *O lamento da imperatriz* (1990). Acesso em: 03 de mai. de 2020.

### c) Solidão

Grosso modo, desamparo e solidão estão intimamente ligados. O individualismo moderno deságua na solidão como tragédia contemporânea. Estar sozinho no ambiente privado, caminhando por ruas inóspitas ou no meio da multidão é, de certa forma, uma marca do contemporâneo.

A solidão horroriza. As pessoas tendem a se afastarem da solidão para encontrarem o caminho da felicidade. Uma felicidade condicionada à presença do Outro. No entanto, o temor da solidão é um temor real. A sociedade nos condiciona a sentirmos e vivenciarmos a solidão como uma experiência de humilhação social que nos leva ao isolamento e a nos distanciarmos do Outro e de nós mesmos. Por esse ângulo, o solitário é considerado um desajustado que vive no entre-lugar da impossibilidade de ficar sozinho (já que este é visto como fracasso social) e de estar junto (já que apreende a companhia do Outro como perda de autonomia). Entretanto, retrair-se configura uma experiência de isolamento que diz muito sobre nosso tempo, consolidando um tipo de subjetividade que se apresenta através do desajuste conformado pela errância do desejo do desejo do Outro e da impossibilidade do encontro com este Outro (DUNKER, 2017). Solidão que nos interessa, posto que, a nosso ver, aproxima-se de um processo de isolamento benéfico, pensado não como aquele que se estrutura, por completo, no precisar do Outro; mas uma solidão que nos possibilita o encontro com este Outro que nos constitui, uma solidão, pois, necessária, enriquecedora, que nos permite “estranhar a si mesmo, espantar-se com o mundo, perceber-se contraditório, fragmentado, múltiplo, diferente de si mesmo, frágil, vulnerável, capaz de suportar-se” (DUNKER, 2017, p. 24). Uma solidão que

precisa ser vivida como solitude, considerando esta como uma condição que pode nos levar ao autoconhecimento e a experiências contingentes de indeterminação.

Quando sugerimos que a dança-teatro de Pina dança nosso sofrimento, não estamos dialogando com os críticos e alguns leitores de sua obra que tendem a ler a arte da coreógrafa como representação do sofrimento. Não. A dança do sofrimento que Pina imprime em sua arte parece nos convocar a uma missão muito maior, que é a de vivenciarmos e apreendermos nosso mal-estar, como um sentir crítico do mundo a que somos apresentados.

Melancolia, desamparo e solidão. Retomando o deslocar da mulher no ambiente urbano, intuímos que seu vagar articula os três dispositivos afetivos que elencamos, na forma de combustíveis para o deslocar desajustado do sujeito moderno. Apesar do sofrimento estampado em seu rosto, ela não se ilude pelas maravilhas que a modernidade lhe prometeu. O cenário decadente pelo qual transita revela a ilusão das promessas da modernidade, na forma de um horror nu e cru, conforme Benjamin (2017). No entanto, como que tocada por um *insight*, toma ciência de sua fragilidade, que é a própria fragilidade da existência humana, e opta por resistir à essa configuração existencial, através de uma postura cínica. Ao invés de se deixar consumir pela multidão e pelo espetáculo que, outrora, a modernidade oferecera, a exemplo do *flâneur* baudelairiano, assenta-se em um sofá, prostrando seu corpo no centro da metrópole. Distinto é também seu contemplar. Se, para Benjamin (2012), o anjo da história, impulsionado em direção ao futuro pelo vendaval do progresso, lança seu olhar para o passado, ao observar, perturbado, suas catástrofes e horrores, a postura crítica da mulher em *O Lamento da Imperatriz* consiste no gesto de contemplar o presente. Encerrada em sua condição precária, observa a decadência da cidade e dos sujeitos, os mesmos que, no passado, ainda acreditavam no progresso como promessa de futuro. Se melancólicos, desamparados e solitários, dançamos, apesar de tudo, como diria Pina, dado que o sofrimento e as paixões tristes não se limitam a sensações destrutivas. São, por vezes, afetos destrutivos, porém resistentes às formas de vida pautadas pelo espetáculo midiático, pelos meios de produção e pelo consumo capitalista desenfreado.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: ONDE SE ENCONTRA O FLÂNEUR? A FRAGMENTAÇÃO E O INSTANTE**

Procurando alinhar as reflexões sobre os atravessamentos entre o teatro e o cinema em *O lamento da Imperatriz*, de Pina Bausch, as contemplações pós-dramáticas que estruturam este artigo adquirem o significado de meditações, mais como possibilidades de projeção,



questionamento e diálogos por vir a partir da análise que empreendemos, do que como encerramento das questões aqui propostas.

Assim, se, por um lado, melancolia, desamparo e solidão podem ser acionados no filme como sintomas da modernidade - dando a ver um sentido de incompletude e indeterminação dos sujeitos frente à impossibilidade de concretização do futuro prometido por essa mesma modernidade, em forma e conteúdo -, por outro, essa tríade afetiva, a nosso ver, tende a se dilatar no tempo como uma espécie de eco do passado capaz de perturbar o sujeito contemporâneo, ou pós-moderno, por assim dizer, cujo emblema mais evidente - sobretudo se pensarmos nos apontamentos críticos de Lehmann sobre a histeria das imagens midiáticas - é o da fragmentação<sup>3</sup>. Nesse sentido, a ideia de fragmentação, evidente na montagem cinematográfica de *O lamento da Imperatriz*, mas também nas construções poéticas da dança-teatro de Pina Bausch<sup>4</sup>, pode operar, igualmente, como chave metodológico-analítica da dança-teatro de Pina Bausch, numa última mirada que projetamos aqui. Vejamos.

No ensaio “A imaginação nostálgica como utopia”, Prysthon (2014, p. 15) lança a seguinte provocação: “Um dos aspectos mais curiosos nesta ‘supremacia nostálgica’ da arte e da cultura é a absoluta irrelevância a ideia de autenticidade histórica quando determinada forma ou fato do passado são evocados”.

Não sem consequência, a autora elenca uma condição inerente ao drama, na operação da “demanda nostálgica” de evocação do passado, como componente da subjetividade discursiva na contemporaneidade. A utopia, nesse sentido, é um valor que prevê a temporalidade em desajuste, a partir da evocação da nostalgia. Se firmarmos os campos de luta política e estética, poderíamos compreender as contradições da modernidade para os fins de nossa redenção acelerada, vamos assim dizer. Porém, essa estratégia não pode ser feita, pura e simplesmente, porque a *evidência do real*, nos termos dessa demanda representacional melodramática e nostálgica (algo romântica, mas também naturalista), nos jogaria no esgarçamento do fascínio: como acionador político na repetição e justificação da barbárie cotidiana; e como linguagem audiovisual reveladora de um agente totalitário sobre os corpos.

---

<sup>3</sup> A nosso ver, incompletude e fragmentação, apesar de afecções díspares e de demarcarem um certo espírito do tempo em contextos históricos distintos (modernidade e contemporaneidade), não se anulam. Queremos afirmar com isso que o sujeito contemporâneo herda como rastro, ainda que diluidamente, os sintomas da modernidade que elencamos em nossa análise. Ao mesmo tempo, a fragmentação como sintoma da contemporaneidade é apreendida em processualidade. Isso é dizer que, mesmo que a fragmentação represente uma afecção circunscrita à uma certa crise das identidades que aflige o sujeito contemporâneo, as raízes que a moldaram estão genealógicamente vinculadas à modernidade.

<sup>4</sup> Vale lembrar que as partituras presentes nos espetáculos de Pina são oriundos de gestos copiados e colados dos atores e atrizes do corpo de baile da *Wuppertal Tanztheater*, a partir do método das perguntas.

No entanto, a frivolidade condicionada às imaginações lançadas com a modernidade (PRYSTHON, 2014), faz uso da nostalgia, porque, a partir da projeção de um futuro desconcertante, o passado é medido/orientado pelo corpo cada vez mais impassível diante do cotidiano, que se transforma em espaços que se desintegram. Essa parece ser a orientação descritiva, por exemplo, da figura do *flâneur* baudelairiano, descrito por Benjamin: o sujeito andarilho que prevê as fissuras da modernidade na cidade e disseca o seu avesso, por meio de um deslocamento quase sempre movido pelo entorpecimento.

Entretanto, nos parece que o *instante* da modernidade, em seu lampejo de urgência de presente, ou de presentificação sufocada, *fragmenta as paisagens*, já que esse narrador internalizado não consegue dar conta da apreensão daquilo que foge do seu olhar.

*O Lamento da imperatriz*, com base nesses argumentos e nas expressões aqui utilizadas (melancolia, desamparo e solidão) explora uma lógica complementar, ou melhor, alargada, à do *flâneur*, no movimento de corpo internalizado pelo componente externo, ao criticar e evidenciar a “mediação” da modernidade enquanto:

- ☒ Utopia nostálgica;
- ☒ *Instante* definidor de futuro;
- ☒ *Fragmento* motivado pelo choque com a realidade.

A esse respeito nos diz Charney:

O conceito de “choque” em Benjamin delineou uma categoria, que em outra ocasião ele associou à “mudança repentina constante” do cinema e da vida moderna, das sensações efêmeras acentuadas que atingem o sujeito moderno com grande intensidade. Quanto mais intensa a sensação, mais abruptamente o sujeito moderno sentiria o esvaecimento de sua força inicial. A combinação de intensidade imediata e diminuição imediata foi sentida como choque (CHARNEY, 2004, p.323).

O sentimento de cansaço, ou de esvaecimento, diante da percepção de vibração da vida, é o combustível do corpo moderno em orientação pelo espaço cênico. De modo geral, o que a dança-teatro de Pina aponta é também para a desintegração dos sentidos a partir de um *leitmotiv* calcado na intensidade imediata versus o esvaecimento. Com base nessa argumentação, Pina Bausch, em *O Lamento da imperatriz*, descreve uma dialética do choque, no que se refere à negação dos “corpos mutilados” pela modernidade, na “combinação de intensidade imediata e diminuição imediata [...] sentida como choque” (CHARNEY, 2004). Onde estaria, então, o *flâneur* condicionado num jogo fragmentário (dos sujeitos, mas da própria vida) a partir dessa noção moderna?

Rancière, ao comentar dos elementos característicos do cineasta francês Robert Bresson, diz que:

A fragmentação não é, pois, minimamente um princípio de antirrepresentação. Bem pelo contrário, anula essas suspensões de ação, essas distensões de tempo, essas rupturas de causalidade, pelas quais a literatura se havia emancipado da lógica representativa. A revolução literária quebrara a **lógica funcional dos encadeamentos narrativos** [grifo nosso]. A fragmentação bressoniana, ao invés, impõe um princípio de hiperfuncionalidade. Cada fragmento visual equivale a um pedaço de linguagem, que é ele próprio um pedaço da narração (RANCIÈRE, 2012, p. 72).

A vida pode ser percebida no delírio ou no devaneio, pela afirmação do percurso do *flâneur*, mas também pelo seu contraponto. Em *Pickpocket* (1959), pelo menos, Bresson nos leva a um exercício minucioso de montagem cinematográfica, para evidenciar, em seus múltiplos cortes, a fragmentação pela repetição. A repetição é elemento decisivo na arte de Pina, nesses termos bressonianos, por reforçar a mutilação do narrador moderno, que pode ser o *flâneur*, o definidor de regras do melodrama, e outros entes fragmentários errantes.

Se o *fragmento* instantâneo, enquanto elemento decisivo das modernidades, parece ser o valor posto no revelamento sensório, a contemplação pós-dramática do cinema particular de Pina, em *O Lamento da imperatriz*, carrega uma acepção definida por Rancière, a partir da leitura de Bresson e Godard.

Sem dúvida, o *fragmento* como sintoma institui paradoxalmente a imagem guiada pela ordenação do *instante* em sua demanda. Mas eis aí a necessidade de rompimento com o cânone da representação mimética. Sua negação, no entanto, parece indagar de que os sintomas da modernidade são, em essência, o seu grande trunfo: prever que os corpos possam transitar em livre fluxo de progresso e desvelamento. O que Pina Bausch sinaliza é um caminho mais cambaleante. Onde o *flâneur* parece estar sufocado. Entorpecido. Mas, de real.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. \_\_\_\_\_. **O Anjo da história**. E-book. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CALDEIRA, Solange Pimenta. **O lamento da imperatriz**: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch. São Paulo: Annablume, 2009.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Reina Thompson. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naifa, 2004.

DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade**: políticas do sofrimento. São Paulo. Ubu Editora, 2017.

FERNANDES, Silvia. Teatros pós-dramáticos. In.: Guinsburg, J.; Fernandes, Silvia (orgs.), **O pós-dramático**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

HOGHE, Raimund. **Bandoneon**: em que o tango pode ser bom para tudo? São Paulo: Attar Editorial, 1989.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PRYSTHON, Angela. A imaginação nostálgica como utopia. In: \_\_\_\_\_. **Utopias da frivolidade**. Recife: Cesárea, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2015.

\_\_\_\_\_. **Os intervalos do cinema**. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

*Original recebido em: 25 de junho de 2020*

*Aceito para publicação em: 02 de fevereiro de 2022*

*Saulo Pedrosa da Fonseca Rios*

Saulo Rios é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisador do Grupo de Pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (CNPq/UFOP).

*Cláudio Coração*

Cláudio Coração é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Coordenador do Grupo de Pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (CNPq/UFOP).



Esta obra está licenciada com uma Licença  
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional