

IMAGENS-FANTASMAS E SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS NO ESPETÁCULO CAFÉ MÜLLER DE PINA BAUSCH

*GHOST IMAGES AND SURVIVAL OF IMAGES IN THE SHOW
CAFÉ MÜLLER BY PINA BAUSCH*

**Elenize Meiry Dezgeniski
UDESC**

Resumo

O texto apresenta uma análise de fragmentos de registros em vídeo do espetáculo *Café Müller*, do Wuppertal Thanztheater, coreografado e dirigido por Pina Bausch, buscando articulá-los às imagens-fantasmas em seus movimentos de vida, assim como em suas formas de sobrevivências. As imagens-fantasmas podem ser entendidas, de acordo com Didi-Huberman e Warburg, como aquelas imagens que sempre retornam com novas potências de significação, com a qualidade de manterem sempre um resto inesgotável a ser compreendido, como evocação do presente e do antigo, simultaneamente, sempre em devir. A partir da análise das *pathosformeln* da dor e do luto encontradas na imagem 14 da Prancha 42 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, a discussão aborda a sobrevivência das formas antigas na encenação, assim como articula questões de repetição, transformação e real a partir de Jacques Lacan e Ciane Fernandes. Tal como as ninfas, definidas por Giorgio Agamben como “vida em movimento”, as imagens criadas por Bausch estão carregadas de tempo e movimento e reivindicam algo para além do passado e do presente.

Palavras-chave:

Pina Bausch; “Imagens-fantasmas”;
“Imagens sobreviventes”.

Abstract

*The text presents an analysis of fragments of video recordings of the show *Café Müller*, at the Wuppertal Thanztheater, choreographed and directed by Pina Bausch, seeking to articulate them with the ghost-images in its movements of life, as well as in their forms of survival. The ghost-images can be understood, according to Didi-Huberman and Warburg, as those images that always return with new powers of meaning, with the quality of maintaining an endless remaining to be understood, as an evocation of the present and the past, simultaneously, always in upcomingness. From the analysis of the *pathosformeln* of pain and mourning found in image 14 of Plate 42 of Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, the discussion brings the survival of ancient ways of acting, while articulates issues of repetition, transformation and reality from Jacques Lacan and Ciane Fernandes. Just like nymphs, defined by Giorgio Agamben as life in movement, the images created by Bausch are full of time and movement and claim for something beyond the past and present.*

Keywords:

Pina Bausch; “Ghost Images”; “Surviving Images”



Figura 01 e 02 - Pina Bausch em frames do filme *Pina*, de Wim Wenders (2011), extraídos pela autora. Fonte: WENDERS, Wim. *Pina*. Berlin: Neue Movies, 2011.

APARIÇÃO DE UMA LONJURA

No espetáculo *Café Müller* (1978), coreografado e dirigido por Pina Bausch, o cenário é formado por mesas e cadeiras espalhadas pelo espaço. Um ambiente esvaziado que remete à ausência dos corpos, como se fosse um lugar do depois de um acontecimento. A peça se inicia com Bausch atravessando o palco, ela usa um vestido branco e tem os olhos fechados, mantém as palmas das mãos e antebraços à frente do corpo, como se essa região possuísse mais terminações nervosas para tatear o espaço escuro. Uma qualidade outra de presença aqui se faz. Pina realiza a sequência que irá repetir e transformar durante toda a duração do espetáculo.

A imagem de Pina Bausch parece me tocar como os raios retardados de uma estrela, como descreve Barthes, em *A Câmara Clara* (1984), para referir-se à fotografia do ser desaparecido. A bailarina, que faleceu em 30 de junho de 2009, está viva, move-se e ainda vai morrer, paradoxo da interrupção do tempo na imagem (Barthes, 1984). No entanto, também me atinge com a potência de uma imagem sobrevivente, capaz de mover os meus sentidos a cada vez que assisto o registro do espetáculo. Imagem precária a do registro, mas ainda assim movente. Registro de arte da presença e que conserva o poder de atravessar a película como brasa. “É preciso aproximar o rosto das cinzas e soprar suavemente para que a brasa por debaixo comece a emitir novamente sua luz, seu calor, seu perigo” (Didi-Huberman, 2018, p. 69).

A imagem é uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares - fatalmente anacrônicos,

heterogêneos entre si - que como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras mais ou menos quente. Nesse aspecto então, a imagem queima. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou (Didi-Huberman 2018, p. 67).

Nos trechos analisados, Pina dança em tempos distintos, 1978, 2008 e 2011, e ainda nos diversos tempos em que revejo o trabalho. Os trechos se apresentam para mim como “imagens-fantasmas”, que sempre retornam com novas potências de significação, com a qualidade de manterem sempre um resto inesgotável a ser compreendido. Como evocação do presente e do antigo, simultaneamente, sempre em devir.

“Imagens-fantasmas” - Podemos dizer que de acordo com Warburg e Didi-Huberman, são aquelas imagens que nos assombam, que nos tiram o chão, que nos levam a querer entender um pouco mais da arte e de nós mesmos, de nossas pesquisas. Um *leitmotiv* imagético (figura de repetição, no decurso de uma obra literária, de determinado tema, a qual envolve uma significação especial), se for o caso. Nossas imagens fantasmas podem ser nossas ausências que resultam dos entrevistados, dos vistos há muito tempo, dos sugeridos, dos quase perdidos. E que ficam ali, à espera de uma redenção. O ausente nos remete às oportunidades renegadas e às batalhas ainda não travadas (Makowiecky, 2017, p. 2070).

Bausch se move como uma ninfa que dança em uma estrutura de lemniscata repetição, diferença, e retorno das formas antigas como as *Pathosformeln* de dor e luto, que podem ser encontradas na prancha 42 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

As obras de arte que figuram na prancha 42 de Aby Warburg, em sua maioria, pertencem



Figura 03 - Prancha 42 - *Atlas Mnemosyne*, Warburg Institute, Londres.
Fonte: The Warburg Institute².

à arte religiosa do início do Renascimento italiano, onde essencialmente a figura do corpo do morto é representada por Jesus e a figura enlutada representada por sua mãe. Formas que vão do corpo morto, inerte, como as figuras de braços caídos, aos gestos de dor e desespero, opondo a mobilidade da vida ao estático da morte. Como pontua Agamben:

O historiador deve saber colher a vida póstuma das *pathosformeln* para restituir a energia e a temporalidade que continuam. A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é a tarefa do sujeito histórico. Por meio dessa operação, o passado - as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam - que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca para nós, em movimento, torna-se de novo possível. (Agamben, 2012, p. 37).



Figura 04 - Detalhe *Prancha 42* (42.14) do Atlas Mnemosyne de Warburg. *Lamentação sobre o Cristo morto*, de Giovanni Bandini da Donatello.

Fonte: The Warburg Institute³.

Na imagem 14, *Lamentação sobre o Cristo morto*, de Donatello, dois homens sustentam o pano onde repousa o morto. Entre os dois homens, uma figura feminina desdobrada em três, as Três Marias, como a desenrolar um percurso dos estágios do pathos na imagem. Do total, desespero da mulher à esquerda, até chegar à resignação da angústia incomunicável da figura coberta por panos a cobrir o rosto à direita, representações do espectro de luto na imagem (figura 04).

A primeira Maria, à esquerda, tem a cabeça descoberta, os braços levantados, ombros à mostra, seios marcados na veste esvoaçante, e nada parece conter o seu desespero. A segunda, caída de joelhos, braços para cima e para trás, cabeça coberta e assim, sucessivamente, da esquerda para a direita, cada figura parece conter um pouco mais a resignação em direção à angústia. Se lida da direita para a esquerda, a angústia fluiria em gestos “históricos” (Centanni; Mazzucco, 2000).

Na iconografia cristã, é Maria Madalena que representa a figura do desespero, já Maria, mãe de Jesus, é normalmente representada em gestos ora mais contidos, ora desmaiados. Não é aleatória a distribuição do espectro de luto na

imagem. Warburg aponta para “a persistência de uma linguagem comum de estruturas simbólicas e formais, traduzidas em gestos, que existem na memória da nossa tradição cultural” (Centanni; Mazzucco, 2000, tradução da autora).

As fórmulas de pathos podem ser encontradas também na expressão das vestimentas, que apontam para a iconografia das formas das antigas tragédias, como a Jocasta de Ésquilo, Eurídice de Sófocles e Fedra de Eurípedes.

Não seriam também ninfas as figuras de vestido branco na encenação de Pina Bausch? A bailarina Malou Airaud tem os cabelos soltos que se movem como continuação dos seus movimentos, característico na dança moderna, enquanto Pina possui os cabelos amarrados. Usam vestidos brancos de seda, que acompanham a gestualidade das dançarinas. Ambas têm os seios marcados pelo fino tecido e a pele à mostra, tal qual a primeira Maria da prancha de Warburg. Ninfas, que podem ser entendidas como “vida em movimento”, imagens carregadas de tempo e suas possibilidades de “sobrevivência” (nachleben) “frente à zona de tensão indiscernível que reivindica algo além do passado e do presente” (Lima, 2013, p. 272).

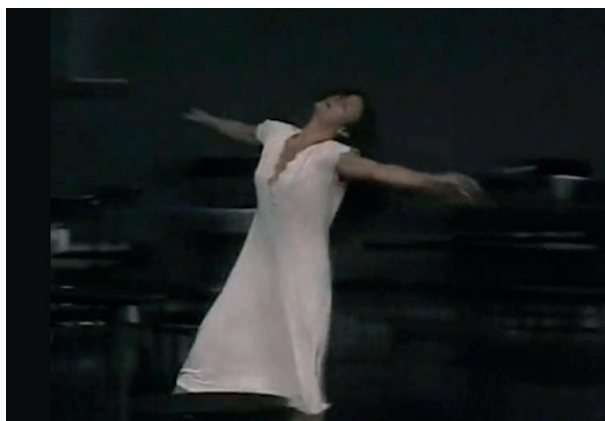


Figura 05 e 06 - Malou Airaudo e Pina Bausch em *Café Müller* (1978). Frames extraídos pela autora.
Fonte: DAILYMOTION⁴.



Figura 07 - Prancha *Café Müller*, 1978, 2008 e 2011. Frames extraídos pela autora.
Fonte: Acervo pessoal⁵.

As Árias Femininas de Henry Purcell (1659-1695), de *A Rainha Mágica* (1692 - data da primeira montagem) e *Dido e Enéias* (1689 - data da primeira montagem), alternadas com momentos de silêncio, produzem uma atmosfera profundamente triste. Trata-se de canções que giram em torno do amor e da separação, da mágoa e do desespero. Não seria também da ordem da impureza dos tempos a música utilizada na encenação?

ANACRONISMOS E SIMULTANEIDADES

A linguagem da dança-teatro criada por Pina Bausch é profundamente marcada pela operação de repetição e transformação. Além das repetições e seus efeitos visíveis de transformação numa apresentação ao vivo realizada num momento e local específicos, interessa-me por olhar para as repetições e diferenças no próprio corpo da



Figura 08 - Malou Airaudó e Pina Bausch em *Café Müller* (1978). Frame extraído pela autora.
Fonte: DAILYMOTION⁶.

bailarina que atravessa o tempo, num intervalo de 30 anos, da estreia do espetáculo, em 1978, até a apresentação em Barcelona, em 2008.

Após o falecimento de Pina, em 2009, o papel é interpretado pela bailarina Helena Píkon, em 2011, no filme de Wenders. Pina também dança no filme de 2011, em imagem recuperada de arquivo. Bausch ainda reaparece no corpo dos outros bailarinos e bailarinas.

Malou Airaudó, que participou das três montagens do trabalho, é tocada, em 2011, ao mesmo tempo pela diretora Pina Bausch, marcada em seu gesto e como companheira de cena, e depois pela interpretação de Helena Píkon.

Tudo está impregnado de memória e gesto. Se o gesto pode ser entendido como algo que modifica alguma coisa no tempo e espaço, Bausch continua dançando, como mariposa evanescente diante dos olhos do espectador. “As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e memória, sua

vida é sempre *nachleben*, sobrevivência, e está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral” (Agamben, 2012, p. 33).

TEATRO DE VIDA E MORTE

Os personagens que dividem o palco estão ligados por uma força viva e invisível e transitam entre movimentos ora explosivos, ora suaves. Os bailarinos repetem as mesmas sequências durante todo o espetáculo, porém as repetições trazem transformações e contaminações que afetam os outros corpos, logo, os bailarinos vão incorporando partes de outras sequências em suas próprias repetições. Da figura de lamento com os braços levantados às quedas abruptas e corpo estendido no chão. Formas que também dançam na prancha 42 de Aby Warburg, em uma espécie de “teatro de vida e morte”.

Bausch e Airaudó dançam com os olhos fechados. Mercy, mesmo quando olha para fora, parece que está olhando para dentro. Nazareth Panadero



Figura 09 - Jan Minarik, Dominique Mercy, Jean Laurent Sasporte e Nazareth Panadero. Frames extraídos do filme *Pina*, de Wim Wenders (2011), pela autora. Fonte: WENDERS, Wim. *Pina*. Berlin: Neue Movies, 2011.

mantém os olhos abertos e está atenta aos acontecimentos, possui consciência das mesas e cadeiras, realiza movimentos curtos e ágeis e se desloca pelo espaço em pequenos passos. Sasporte e Minarik cumprem a função de zelar pelos outros corpos. Os bailarinos oscilam entre movimentos de descontrole e desespero à extrema consciência do espaço.

Aqui, a dança acontece a partir de uma função aparentemente simples, os que zelam devem estar extremamente atentos ao espaço para responder aos movimentos explosivos dos que se movem por entre o mobiliário de olhos fechados. Há uma beleza singular e fantasmática para mim nessa estrutura, trata-se de uma dança que é resultado do cuidado com o outro.

Como afirma Fernandes (2000, p. 172), “a dança-teatro traz assustadores momentos de não representação para o palco”. Nos vídeos, podemos contemplar o rastro do que foi esse perigo. Bausch, muito consciente da dança-teatro como uma linguagem, soube usar como ninguém as lacunas provocadas pelo presente “agora” disruptivo no sistema de códigos da dança através da presença real do intérprete em cena.

Se para Didi-Huberman (2018, p. 67) “a imagem é uma cauda visual do tempo que ela quis tocar”, neste momento específico da arte da presença como acontecimento, abre-se uma lacuna na ordem Simbólica, quase que como a tocar o próprio tempo. Nesse aspecto, então, a imagem queima: “Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou” (Didi-Huberman, 2018, p. 67).

O real manifesta-se por sua ausência. Por aquilo que não se inscreve no sistema simbólico, e que, portanto, não pode ser representado, resultado de uma ruptura entre percepção e consciência. O real, nas palavras de Jacques Lacan (2008, p. 48), é “o que se retorna sempre ao mesmo lugar”. A própria morte seria um exemplo de experiência do real, por sua impossibilidade de representação. Ciane Fernandes aponta que:

A repetição, levada ao limite, provoca uma quebra na representação, como um abismo que se abre de repente. Paradoxalmente o Real é encontrado momentaneamente por meio dos repetitivos desencontros do Simbólico (...) O tempo não representativo incorpora e subverte o mecanismo do tempo representativo (Fernandes, 2000, p.118).



Figura 10 - Banda de Moébius.

Fonte: Acervo pessoal.

Outro encenador que se debruça sobre o tema da repetição é o dramaturgo polonês Tadeusz Kantor (1915-1990). Ao criar o seu “Teatro da Morte”, descobre que nada expressa melhor a vida do que a ausência da vida, tornando a morte o tema central de seus últimos espetáculos:

(...) São apenas os mortos que se tornam perceptíveis (para os vivos) obtendo assim, pelo preço mais elevado seu estatuto próprio sua singularidade sua SILHUETA brilhante quase como no circo.
(Kantor, 1975, *apud* Lopes, 1988, p.9).

Nesta fase de sua produção, Kantor parece trabalhar a partir da poeira do horror. O dramaturgo dirigia seu grupo de teatro, *Cricot 2*, numa Polônia devastada pela Segunda Guerra, valorizando a imagem em detrimento do texto escrito, colocando o corpo do ator à altura dos objetos e produzindo imagens mnemônicas com forte potência expressiva. Relembro Kantor porque, assim como Bausch, ambos buscam

quebras na representação, ambos, cada um à sua maneira, procuram “tocar a vida” para além da representação e buscam o drama como devir, assim como o sintoma em Freud e Lacan, e como as interpretações e retornos sobre o Atlas de Warburg, que prolifera cadeias de significação abertas ao tempo presente e à própria história da arte. Para Agamben (2012), cabe ao sujeito histórico a tarefa de “colher a vida póstuma das imagens” (2012, p. 41) de modo a restituir-lhe a energia e o tempo.

UMA FIGURA DE TEMPO

Segundo a pesquisadora e bailarina Ciane Fernandes, “a obra retrata a dança-teatro buscando sua própria linguagem na Lemniscate (ou banda de Moébius) de contínuo movimento” (Fernandes, 2000, p. 176). Isto é, na coreografia de Pina Bausch, a Lemniscate aparece na forma da banda de Moébius.

A banda de Moébius, essa figura enigmática da topologia psicanalítica e da matemática,



Figura 11 - Malou Airaudó em *Café Müller* (1978). Frame extraído pela autora.
Fonte: DAILYMOTION⁷.

organiza a tridimensionalidade da encenação. A montagem não segue uma sequência linear das cenas, nem reta e nem circular. No decorrer do tempo, as sequências sofrem alterações, fragmentações e recombinações.

Como metáfora do trânsito entre consciente e inconsciente, a banda de Moébius tem seu uso na psicanálise. Uma estrutura que não tem um limite definido entre interior e exterior. A banda também me remete aos olhos fechados das bailarinas que se movimentam, ora movidas por impulsos internos, ora afetadas pelo que ocorre no espaço, assim como o fluxo entre os bailarinos que mantêm sua atenção no espaço externo e nos que mantêm os olhos fechados.

Estão amarradas num sistema de repetições, diferenças e transformações contínuas. Esse me parece ser um exercício de liberdade possível. Algo como dançar com o sintoma até que o passo se modifique, até que um sentido outro e inesperado se faça, como nas imagens dialéticas

benjaminianas, “cuja situação se define na indiscernibilidade de uma zona de ‘oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido’ - em que se espera o milagre de restituir a vida partindo do que antes se encontrava imóvel e irresoluto” (Lima, 2013, p. 273).

Nos frames acima, imagens congeladas de ações em movimento, Malou Airaudó dança com os olhos fechados e parece flutuar no espaço como um fantasma. Helena Pikon, que encarna o papel que Bausch representava no passado, parece enraizada no chão, como uma árvore que carrega em si a memória da semente e refaz a criação de Pina.

Repetição, transformação, os efeitos da passagem do tempo nos corpos, as afecções, o espaço vivo e a rede de relações significantes sempre em construção, tornam, para mim, o espetáculo *Café Müller* uma imagem fantasma. São vida em movimento, imagens sobreviventes



Figura 12 - Helena Pikon em *Pina*, de Wim Wenders (2011). Frame extraído do filme pela autora.
Fonte: WENDERS, Wim. *Pina*. Berlin: Neue Movies, 2011.

que continuam voltando “à espera de uma redenção”, qual falenas evanescentes, como os raios retardados de uma estrela.

NOTAS

01. *Café Müller* teve sua estreia em Bochum, Alemanha, em 1978. Elenco: Malou Airaud, Pina Bausch, Meryl Tankard, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Jan Minarik, Jean Laurent Sasporte e Nazareth Panadero.

Os trechos analisados neste artigo, foram gravados, primeiramente, na Alemanha, em 1978, seguidos de um registro realizado em Barcelona, em 2008, e finalmente alguns trechos do filme *Pina*, de Wim Wenders, filmado em 2011.

02. Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>>. Acessado em: 27 jun. 2022.

03. Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>>. Acessado em: 27 jun. 2022.

04. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>>.

05. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>>. Acessado em: 28 out. 2023.

05. Montagem realizada a partir de imagens oriundas das seguintes fontes:

- *Café Müller*, 2011: WENDERS, Wim. *Pina*. Berlin: Neue Road Movies, 2011.
- *Café Müller*, 1978 (<https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>);
- *Café Müller*, 2008 (<https://www.youtube.com/watch?v=jFWtVu5W3gs>).

06. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>>. Acessado em: 28 out. 2023.

07. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>>. Acessado em: 28 out. 2023.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012. - (Coleção Bienal).

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. **Il teatro della morte**: Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas,

Tavola 42. Engramma, n. 2, ott. 2000. Disponível em: <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2637#english%20version>. Acessado em: 09 jan.2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Ed. Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: Repetição e Transformação. São Paulo: Hocitec, 2000.

KANTOR, Tadeusz. 10. Recapitulação. Trad. Ângela Leite Lopes. In: Folhetim. **Teatro do Pequeno Gesto**, n.0, 1988. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim0.pdf>>. Acesso em: 25 jan.2021.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LIMA, Sérgio Henrique da Silva. **Ninfas** (resenha). In Em tese, v.19, n2. - Belo Horizonte, 2013.

MAKOWIECKY, Sandra. Janelas Múltiplas, janelas do olho, espírito da alma, espelho do mundo. In: **Anais do 26º Encontro da ANPAP**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2056-2083.

Vídeo:

WENDERS, Wim. **Pina**. Berlin: Neue Road Movies, 2011.

Links:

Café Müller, 1978: <https://www.dailymotion.com/video/xl42oi>

Café Müller, 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=jFWtVu5W3gs>

Site:

<https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>

SOBRE A AUTORA

Elenize Meiry Dezgeniski é artista visual, pesquisadora e psicanalista. Mestre em Artes Visuais pela UDESC, Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela EMBAP e Bacharel em Interpretação Teatral pela FAP. Atualmente, investiga as relações entre imagem, palavra, memória e narrativa, articulando artes visuais e psicanálise. Integrante do grupo de Pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq). Site: www.elenizedezgeniski.com. E-mail: elenizedezgeniski@hotmail.com