

A POÉTICA DO ESPAÇO EM *CAFÉ MÜLLER* DE PINA BAUSCH: CORPOS-FIGURINOS TRADUZIDOS EM DANÇAGabriela Spezzatto<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo objetivo analisar, a partir dos aportes teóricos da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, e da Poética do Espaço de Gaston Bachelard, um segmento do filme *Pina* (2011) de Wim Wenders em que o foco da atenção recai sobre a obra *Café Müller* (1978) de Pina Bausch. A análise pretende evidenciar de que forma e com que meios os corpos-figurinos configuram-se como potentes agentes semióticos cujos significados são abertos a diferentes leituras subjetivas.

**Palavras-chave:** Semiótica. Dança. Figurino. Pina Bausch. *Café Müller*.

---

<sup>1</sup> Mestra em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividades. Cursa Especialização em História da Arte pela Claretiano – Rede de Educação. É Bacharel e Licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Pesquisa temas relacionados à videoarte, videodança e ao corpo na dança e suas imbricações estéticas e filosóficas.  
E-mail: gabi.spezzatto@gmail.com

THE POETICS OF SPACE IN PINA BAUSCH'S CAFÉ MÜLLER: BODIES-COSTUMES  
TRANSLATED IN DANCE

Gabriela Spezzatto

**Abstract:** This article aims to analyze from the theoretical framework of the General Theory of Signs of Charles Sanders Peirce, and the Poetics of Space by Gaston Bachelard, a segment of the movie *Pina* (2011) by Wim Wenders, in the focus of attention is on the Pina Bausch's *Café Müller* (1978). The analysis aims to highlight how and by what means the bodies-costumes appear as potent semiotic agents whose meanings are open to different readings subjective.

**Keywords:** Semiotic. Dance. Clothing. Pina Bausch. *Café Müller*.

## INTRODUÇÃO

Neste artigo<sup>2</sup> pretendo elucidar algumas questões referentes a uma possível análise semiótica – com o aporte teórico de Charles Sanders Peirce – cujo *corpus* da pesquisa propõe um segmento fílmico de *Pina* (2011)<sup>3</sup>, de Wim Wenders e em específico a obra *Café Müller* (1978), em seus desdobramentos simbólicos espaço-temporais. A seleção do recorte se dá pelo fato de que neste trecho específico, o corpo-figurino bauschiano se expressa em signos icônicos que podem conduzir a leituras abertas a várias possibilidades de interpretação.

O exercício interpretativo efetivado neste artigo, portanto, utiliza a metodologia de análise fílmica de cunho semiótico – por meio de decupagem ou seleção de frames determinados – além de descrição e interpretação das cenas envolvidas no segmento em questão.

### 1 PINA BAUSCH: DANÇA, TEATRO E PRODUÇÃO DE LINGUAGEM?

As obras de Pina Bausch<sup>4</sup> caracterizam-se por situações (des)conectadas em narrativas não lineares, que tratam de assuntos essencialmente cotidianos, como as singularidades e contradições da natureza humana, suas perturbações e tranquilidades, relações entre os seres humanos, medos. De acordo com Cristiane Wosniak, em seu artigo intitulado *Pina Bausch e Café Müller no Cinema: a mise-em scène da copresença do corpo e dos olhos fechados* “com frequência, seu mote criativo é a relação tensiva entre homens e mulheres; a incapacidade de efetivar possíveis conexões comunicacionais” (2018, p. 475), costurado na cena de modo imprevisível.

---

2 Este artigo trata de uma pesquisa desenvolvida durante minha graduação em Bacharelado e Licenciatura em Dança, pela UNESPAR – CAMPUS CURITIBA II – Faculdade de Artes do Paraná, sob orientação da Profa. Dra. Cristiane Wosniak, e que passa agora por uma atualização a partir de novas vivências.

3 O filme/documentário poético *Pina* (2011), de Wim Wenders, é uma homenagem à coreógrafa, dançarina e diretora *Wuppertal Tanztheater*, Pina Bausch, onde seus bailarinos executam suas criações mais famosas e exprimem, em depoimentos dançantes, sua gratidão, a dor da perda e a experiência de aprendizagem que tiveram com a diretora e coreógrafa.

4 Philippine Bausch (1940-2009) nasceu em Solingen. Foi uma coreógrafa e dançarina alemã, diretora do *Tanztheater Wuppertal*. Em suas obras pode-se perceber uma fusão entre a tradição da dança expressionista alemã e a dança pós-moderna Americana. Seu estilo – a fusão da dança com o Teatro – é único e de assinatura inconfundível. De seu repertório destacam-se *A Sagração da Primavera* (1975); *Café Müller* (1978); *Kontakthof* (1978) e *Vollmond* (2006).

De acordo com Solange Caldeira (2010), os bailarinos de Bausch são instigados a uma movimentação que tenha como base suas próprias vivências, respostas motoras e experiências, que são usados por Bausch como mote para suas composições coreográficas. “Seu interesse estava não no movimento corporal dançante em si, mas no impulso, na vontade ou necessidade interna que dá origem à ação, que se revela através de imagens em movimento” (CALDEIRA, 2010 p.119).

Nesse sentido, Thereza Rocha, em seu artigo intitulado *O corpo na cena de Bausch* (2000), destaca que para os bailarinos bauschianos o corpo precisa do corpo e da dança, e precisa da fusão entre os dois para apresentar seu problema, sua questão. O corpo nunca é uma folha branca, mas sempre carrega uma história e é dentro desta que o corpo [e o figurino] em movimentos surgem como potência expressiva. Para Wosniak os bailarinos nas coreografias de Bausch “frequentemente representam a si próprios, criando um jogo duplo e espelhado entre a realidade e a representação” (2018, p. 475).

De acordo com Rocha (2000), as obras desta artista transitam entre a Dança e o Teatro, criando uma nova linguagem. Caldeira (2010) corrobora este mesmo conceito de dança-teatro vividamente presente nas obras da Pina, no entanto, ressalta que esta faz apelo a várias percepções sensoriais em suas criações que incluem as Artes Visuais, Ópera e Cinema, além da Dança e do Teatro.

A análise de conteúdo significativa em uma das obras de Pina Bausch, *Café Müller* (1978)<sup>5</sup>, sob o enfoque do filme documentário de Wim Wenders pode ser encontrado no recorte/segmento: [00h34min22s a 00h34min42s], ressaltando as percepções criadas pela coreógrafa a partir do uso de figurinos e cenários como elementos estruturantes em suas obras.

Utilizo como obra referencial de base para este estudo *A Poética do Espaço* (1957) de Gaston Bachelard, além das contribuições da Semiótica de Charles Sanders Peirce.

---

5 *Café Müller* é uma obra de Pina Bausch, criada em 1978. Vagamente autobiográfica, retrata as memórias de Pina ao observar, debaixo das mesas de um Café, os aspectos da solidão e da angústia provocadas pela incomunicabilidade entre os seres. Seis intérpretes representam papéis em meio a um turbilhão de cadeiras que são removidas, na cena, o tempo todo pela figura simbólica de um homem/garçom.

Nesta obra, meu interesse está centrado na análise e compreensão dos elementos estruturantes da cena: mesa, cadeira e camisola branca do personagem feminino, como aparatos significantes e parceiros incontestáveis do corpo em movimento significativo no espaço de representação poética da coreografia. Pretendo com essa análise efetivar um estudo sobre a construção do sentido em um trecho específico da obra *Café Müller*, de Bausch, sob a ótica espaço-temporal do cineasta Wim Wenders<sup>6</sup>.

## 2 CORPOS/CENOGRAFIAS/FIGURINOS TRADUZIDOS EM DANÇA

Segundo Eliana Rodrigues Silva em seu artigo *Encenação e cenografia para a dança 2* (2012), apenas descrever a construção do espaço cênico das obras de Bausch não é suficiente em uma análise; é necessário entender as razões das escolhas feitas. Essa opinião é partilhada por José Serroni em seu artigo *Cenografia: Um novo olhar* (1994), onde aborda uma citação de Bausch que afirmava o seguinte: “[...] gosto de ver como esses elementos interagem com o movimento e como eles provocam emocionalmente os dançarinos” (SERRONI, 1994, p.126).

Pode-se afirmar que os cenários das obras bauschianas são inusitados e subvertem o que geralmente é observado nos palcos que abrigam obras de dança. Tanto o cenário quanto o figurino podem gerar sentido por meio dos signos ali sobrepostos e interpretados abertamente, a partir de relações inferenciais agenciadas pelo repertório individualizado. A depender das conexões em rede que cada leitor/espectador faz a partir de suas vivências e repertório semiótico, tanto o corpo, quanto o figurino, o cenário e a relação entre estas três instâncias, abrem-se a múltiplas interpretações. Tais elementos em conjunto, nas obras bauschianas, passam a produzir um discurso de fundamental importância para a criação de uma linguagem.

Para Rocha (2000), na tentativa de mostrar o mais humano na dança, Bausch fortaleceu os meios de composição cênica, baseando-se na linguagem dos signos físicos do teatro que interdita os corpos e que ali se movimentam. Se no teatro da década de sessenta

---

<sup>6</sup> Wim Wenders, nascido em Düsseldorf (1945), é um dos cineastas representantes do novo cinema alemão. Alcançou projeção internacional na década de 1980 com filmes como: *Tokyo Ga* (1985); *O Estado das Coisas* (1982); *Paris, Texas* (1984); e *Asas do Desejo* (1986). No final dos anos 1990, passa a se interessar pelo gênero documentário. Em 2011 dirige o documentário poético *Pina*, baseado na biografia, legado e obra de Pina Bausch, sua conterrânea.

e setenta o figurino assume diversas funções, tanto como caracterização dos personagens como já a função de dramaturgia, em Bausch o figurino extrapola a caracterização para contrastar com a própria humanidade do dançarino.

Para Nobert Servos em seu artigo, *As muitas faces de Pina* (1997), os cenários de Bausch são parques poéticos que estendem o 'realismo' da dança-teatro, mas acima de tudo, são espaços para se mover, cujas estruturas impõe certo movimento prescrito aos bailarinos que fazem estes movimentos audíveis, como, por exemplo, quando há folhas ou água no chão, o que oferece resistência ao corpo. Nas peças de Bausch são utilizados objetos e/ou elementos que intencionalmente ultrapassam o seu aspecto simbólico usual, seja no sentido básico de situar o *locus* onde as ações ocorrem ou da própria destinação primária do objeto.

Estes objetos e/ou elementos potencializam o aspecto experiencial da cena na relação que os dançarinos estabelecem com a cenografia proposta. A possibilidade de integração da cenografia e do espaço com o corpo foi sempre uma preocupação marcante na obra da artista. Então, por um lado é possível ressaltar a junção do corpo com o espaço e objetos. Por outro lado, a utilização da cenografia pode ser vista tanto como signo como um importante lugar para a criação da coreografia. Para Caldeira (2009), o mérito do processo criado com os elementos cenográficos que Bausch utiliza está na compreensão de que a partir de novos dados cenográficos há importante transformação na estrutura coreográfica.

Determinadas ações corporais durante algumas cenas são possíveis apenas pela presença dos elementos visuais no espaço, como no recorte analisado nesta pesquisa, da obra *Café Muller*, sob o enfoque do filme documentário *Pina* de Wenders, onde uma bailarina despe sua camisola branca sentada em uma cadeira, e repousa seu corpo em uma mesa preta com tampo de vidro transparente. O cenário completo deste recorte é ao ar livre onde há um riacho e algumas árvores no ribeiro que tem seus galhos refletidos na mesa de vidro. Há o movimento do corpo, do cenário, que move-se por sua natureza, e do próprio figurino quando entra em contato com este. Percebo, então, uma espécie de codependência dos elementos visuais com os corpos dos bailarinos para alcançar a intenção da dramaturgia proposta pela coreógrafa.

### 3 CORPO, DANÇA E IMAGEM: CORPRODUÇÃO DE SENTIDO

Na observação atenta de uma imagem ocorre o processo ativo de produção de sentido, que segundo Pierre Lévy (1997), se dá a partir do ato de comunicação onde se procura *linkar* o que está sendo visto com as próprias experiências.

O autor Gaston Bachelard (1993), por sua vez, afirma que a repercussão de uma imagem poética desperta a criação poética no espectador. Quando há a leitura/apreensão de uma obra, o outro a apreende e é transformado, sensibilizado e pode até ter a impressão de que aquela obra é criação sua, lhe concerne, tamanha aproximação. Essa percepção da obra ecoar dentro de si é a repercussão, e esta ação ignora as limitações de tempo, de espaço e de circunstância e não se reduz ao autor, mas existe multiplamente, aprofunda-se no outro que tem a impressão de que poderia e deveria criá-la, já que esta repercussão chama a um aprofundamento da própria existência, conforme José Pessanha explana em seu artigo *A presença do outro na arte* (1994). É depois desta repercussão que se pode experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do passado. Sobre este argumento Carla Façanha, em seu artigo *Compreendendo a produção de sentido* (2009), salienta que:

Por detrás dos discursos estão aspectos representativos e simbólicos que o sujeito utiliza para transformar o sentido de uma mensagem, onde esses aspectos, sejam por palavras, frases, sinais, imagens, etc., se entrelaçam na sua cognição com uma rede de mensagens anteriores e tentem influir, seja criando ou recriando, o significado das mensagens futuras. Tudo parte da imensa rede associativa que constitui o universo mental do sujeito, um universo que se encontra em metamorfose permanente. O que acontece é um encontro de campos, mensagens e associações mediante um processo interacional em que o sujeito retrabalha, reinterpreta um discurso recebido através de relações com suas experiências e vivências, produzindo, fabricando e vivendo um novo discurso (FAÇANHA, 2009).

De acordo com Ferreira *et al.* (2011), um mesmo sujeito que tem acesso a um conhecimento antes registrado poderá interpretá-lo de uma nova maneira: esse processo pode ser compreendido pelo conjunto de aspectos interpessoais ou de conhecimentos prévios que são diferentes em cada interpretante, que possibilitará um sentido distinto da informação.

## 4 OS CORPOS-FIGURINOS COMO SIGNOS ICÔNICOS

A análise que proponho neste artigo tem por intenção relatar minhas interpretações pessoais sobre os corpos e seus aparatos na obra em questão, e me valho dos estudos da Semiótica de Charles Sanders Peirce, que diferencia os signos numa tríade formada pelos ícones, índices e símbolos.

Para o semioticista Décio Pignatari (1979, p. 15) “a Semiótica, considerada a teoria de estudo dos signos é antes o estudo das relações existentes entre sistemas de signos”. Um signo seria uma representação de um objeto (real ou abstrato) e que gera na mente de um leitor/espectador, uma interpretação. Este terceiro elemento da cadeia sógnica, o interpretante, credencia a semiótica peircena em triádica, composta de signo, objeto e interpretante. A leitura de um signo sempre gera uma outra imagem mental, um outro signo representativo. Este processo, quase infinito, recebe o nome de semiose. A semiose é a verdadeira ação do signo.

Peirce classifica os signos, de acordo com sua relação com os objetos, em ícones, índices e símbolos. Para a abordagem analítica que pretendo adotar neste artigo, evidencia-se o ícone, ou seja:

Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal Objeto exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como Signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente ou uma lei, é um ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um signo seu. (CP 2.247)<sup>7</sup>.

O corpo-figurino em meio ao cenário (mesa e cadeiras) em *Café Müller*, por meio do registro cinematográfico wenderiano, encontra-se ancorado em elementos icônicos cinéticos e começa a ser elaborado com interferência do acaso, uma vez que este, como princípio, é primeiridade nos fatos e, como propriedade, é um fato geral, espontâneo e não explícito. É, portanto, mera possibilidade de configuração a partir da criação logo, um signo icônico, ou seja, o fundamento ou propriedade interna ao signo que sustenta sua relação com o objeto está em uma mera qualidade.

---

<sup>7</sup> Segundo Pignatari (1979), as citações da obra de Peirce seguem uma padronização (CP) que fazem referência à edição *Collected Paper of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, 1931 – 1958, 8 v. Os seis primeiros volumes (1931-35) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur V. Burks.



O movimento da primeira personagem feminina ao retirar sua camisola em um espaço-tempo (palco/tela) e ao término do segmento fílmico o ato cênico ser finalizado por outra intérprete feminina em diferente locação (paisagem externa em meio a um riacho) se propaga no espaço, percorrendo trajetórias num determinado tempo, cujas formas nunca se fixam num objeto espacial.

A seguir, intento dar início à análise – descritiva e interpretativa – dos frames selecionados para tentar elucidar a questão problema: de que modo e com que meios os corpos-figurinos significam seus movimentos?

## 5 CORPO-FIGURINO NO ESPAÇO-TEMPO DE REPRESENTAÇÃO

No primeiro *frame*/imagem recortada, o chão e as paredes são escuras (ver figura 01). Uma mulher em pé, retira sua camisola branca em frente a uma mesa ao fundo do quadro fílmico. A ação é observada por um homem e uma mulher. A seguir, a mulher despida senta-se em uma cadeira em frente à mesa (ver figura 02). A partir de uma sobreposição imagética, a cena é transposta para uma nova locação externa em meio a um riacho cristalino. Em plano aberto, médio, uma mulher despida está sentada em uma das quatro cadeiras dispostas ao redor de uma mesa preta e sua camisola branca encontra-se parte apoiada em uma das cadeiras, parte em contato com o riacho (ver figura 03).

A câmera mostra, então, em *close-up*, o rosto da personagem feminina apoiada na mesa transparente (ver figura 04). O que se pode interpretar a partir deste corte espaço-temporal? Quais os sentidos deste corpo-figurino-pele e dos objetos cênicos nesta cena de Café Müller deslocada em uma nova locação encenada?

Figura 01



Fonte: Frame de *Pina* de Wim Wenders, 2011

Wim Wenders rodou um necrólogo cinematográfico, de acordo com Eva Elisabeth Fischer (2011), em homenagem a mulher cuja genialidade admirava. Não foi uma história sobre a vida de Bausch, nem mesmo suas coreografias estão postas em ordem cronológica ou são fielmente executadas. Segundo a mesma autora, *Pina* tem mais de Wenders, do seu olhar, que coloca Bausch na categoria da irrealidade: uma imagem abstrata.

Figura 02



Fonte: Frame de *Pina* de Wim Wenders, 2011

Figura 03



Fonte: Frame de *Pina* de Wim Wenders, 2011

Figura 04



Fonte: Frame de *Pina* de Wim Wenders, 2011

Deixo, então, meus olhos serem encostados e preenchidos por esta obra, estas cenas, e atento-me à repercussão que causa. Sou ocupada por um encontro de Wenders, Pina, *Café Müller*, corpos, figurinos, eu, meu passado, quem sou, o que está em mim. Nesses entrelaçamentos descrevo o que sinto/percebo.

Compreendendo as figuras acima como cenas da coreografia *Café Müller*, sob o olhar de Wim Wenders percebo – na figura 01 – que a bailarina Aida Vainiere retira sua camisola no momento em que inicia o efeito de sobreposição, transferindo esta ação à bailarina Malou Airaud. Aqui, o figurino é o grande responsável pelo desencadeamento

da ação carregada de significados. Entendo o figurino camisola, nesta cena, como a representação das relações sociais, assunto abordado por Bausch em diversas obras, e que exigem o guardar da intimidade, restringem a personalidade e podem provocar superficialidades. Malou Airaudo se retira do personagem para representar a si mesma, a Malou de Café Muller/Wuppertal/Bausch, despida de qualquer outra posição.

Apropriando-me da fala de Bachelard (2002) sobre as águas, em seu livro *A água e os sonhos* que diz: “A força de arrastar e de levar o mal parecia persistir na água colhida nessa corrente” (Bachelard, 2002, p. 148), infiro que a bailarina decide pela retirada da camisola e a coloca em movimento por meio das águas/cenário vivo, como um meio que encarrega-se de afastar de si a superficialidade das relações. Entendo que o riacho funciona, aqui, como um catalisador da ação de despojar-se, forma que Airaudo escolheu para homenagear Bausch neste depoimento dançante/documentário.

A camisola deixa o corpo da bailarina e, então, entra em contato com o cenário; o fluxo funde as águas à camisola, enquanto esta escorrega da cadeira. O riacho absorve o tecido e, pela capilaridade, o encharca, modifica. Como cita Bachelard sobre a ‘Água pesada’ no devaneio de Edgar Allan Poe (2002): “a água já não é uma substância que se bebe; é uma substância que bebe” (Bachelard, 2002, p. 57), que no contexto desta análise pode-se aplicar ao momento em que a água do riacho apropria-se da camisola.

Entendo que Pina é despir-se das superficialidades e ser verdade. E assim como o fluxo das águas “bebe” o figurino camisola tornando-a parte do riacho, Pina torna as intimidades dos seus bailarinos, discutida em seus processos criativos, um todo, uma fusão que tem como resultado uma cena indistinta, onde cria-se uma identidade única, a de Bausch. Pode-se notar que, na cena escolhida, esta relação também pode ser percebida na sobreposição imagética, onde há a fusão da cena da bailarina Aida Vainieri com a de Malou Airaudo. As dançarinas “tornam-se um duplo especular, uma potência onírica, sendo que ambas performaram em tempo alhures o mesmo papel/personagem de *Café Müller* (WOSNIAKI, 2018, p. 481). Percebo, então, uma mistura poética das bailarinas e suas vivências numa construção que faz referência à personalidade das obras de Pina.

Mas antes da fusão há a demonstração do particular dos bailarinos, como dois elementos químicos escolhidos previamente para reagirem e que, em contato, formam um novo elemento, mas separados possuem suas características singulares. Ao despir-se, nesta particular cena proposta por Wenders, a bailarina desnuda *Café Müller* e coloca em cena sua individualidade.

A função específica do figurino, segundo Rosane Muniz, em seu livro *Vestindo os nus: o figurino em cena* (2004), é contribuir para a elaboração da personagem. Entende-se, então, que o cineasta opta por um figurino que retrata o próprio corpo da intérprete potencializando a propriedade do não ficcional. Airaudó representa/encena em seu depoimento dançante e corporalizado, a si mesma. Malou é seu próprio figurino; Malou é Café Müller.

Kátia Castilho cita em seu livro *Moda e linguagem* (2009) que “um determinado texto do corpo vestido por uma segunda pele pode conter vários códigos que colaboram entre si para a construção do seu discurso” (CASTILHO, 2009, p. 83). No entanto, percebe-se que, não somente a segunda pele constrói um discurso. Neste caso, a segunda pele é retirada podendo indicar uma permissão dada pelo corpo para mostrar suas impressões. Fica em cena somente a pele, a primeira pele, como figurino escolhido na continuação da cena.

Compreendo que nesta ação de despir encontra-se a pele como memória viva resgatada por Wenders. Airaudó, de acordo com Eva Elisabeth Fisher, em seu artigo *À memória de Pina Bausch: Pina, o filme de Wim Wenders em 3D* (2011), esteve com Bausch desde a fundação do *Wuppertal Tanztheater*, em 1973. Podemos encontrar, então, toda a história desta bailarina e de suas relações com Bausch em sua própria pele. Percebo que Wenders faz uso das memórias desta bailarina para homenagear Bausch e a própria Airaudó. Entendo que Airaudó compartilha nesta cena, direcionada por Wenders, suas impressões adquiridas com Bausch impregnadas em sua pele, onde os resquícios de memórias habitam, potencializando o significado das experiências pessoais. Foram ao todo trinta e seis anos de convivência com Bausch onde suas verdades, memórias, medos, traumas se tornaram conhecidos pela diretora por meio dos seus processos coreográficos utilizados.

Infiro que a intimidade tratada nesta cena contrapõe-se à solidão e falta de comunicação entre os homens que Bausch utilizou como cerne da obra *Café Müller*, que de acordo com o que Maribel Portinari (1985) discorre, é uma evocação autobiográfica, e que Beatriz Vasconcelos e Inês Galvão Teles (2014), em *Seis bailados para ver pelo menos uma vez na vida*, afirmam que esta é a obra mais íntima de Bausch, que remonta para um tempo e espaços de vivências da bailarina na sua infância, no seio do restaurante do seu pai, em um tempo de deambulação, solidão e superficialidade. Encontro no texto de Paulo Pimenta em seu artigo *A crítica a 'Café Müller' e a 'Masurca Fogo': A meio caminho entre o ser e o estar* (2009), uma citação de Bausch no ano de criação de *Café Müller*, transcrita a seguir:

Tudo se tornou rotina e já ninguém sabe por que está a usar certos movimentos. Tudo o que sobra é uma estranha espécie de vaidade que se afasta cada vez mais das pessoas. E eu acho que deveríamos estar cada vez mais perto do outro (Pimenta, 2009).

Percebo, então, que esta obra refere-se muito ao relacionamento humano e Wenders traz Airaudo em uma cena íntima, como se a colocasse próxima a Bausch, como se essa superficialidade tratada na obra se opusesse ao que existiu entre Airaudo e Bausch. Na cena, Airaudo está nua e esta condição do corpo, que faz uso de um figurino que representa a intimidade, desloca nosso olhar para perceber a intenção de Wenders em retratar a relação de intimidade que Bausch estabeleceu com uma pessoa, em uma obra onde se fala de solidão. Dessa forma, entendo que Malou Airaudo revelou sua intimidade a Bausch durante sua vivência no Wuppertal e, na cena de *Pina*, esta intimidade pode ser observada na ação da bailarina ao repousar sua pele, seu tronco e cabeça sobre a mesa da cena, envolvendo-a com seus braços, podendo indicar o repouso de suas memórias íntimas sobre um lugar aconchegante e protegido.

Como leitura icônica desta cena atribuo a imagem da casa que, segundo Gaston Bachelard em seu livro *A poética do espaço* (1993), surge como instrumento de análise da alma humana e se torna topografia do nosso ser íntimo. Na ação de deitar e repousar sobre

a mesa emerge a seguinte citação de Bachelard: “Era sua morada, sua toca, seu invólucro... Estava, por assim dizer, colado a ela, como a tartaruga no seu casco” (BACHELARD, 1993, p. 103).

Para o mesmo autor a ação corporal de entocar-se se refere ao ser que acolhe um sentimento de refúgio. O espaço em que Airaudo encontra-se pode ser justamente este, o de acolhimento de suas memórias em um ninho, onde Wenders propõe guardá-las e rememorar-las por meio do filme documental de sua autoria.

Entre os galhos refletidos na mesa (ver figura 4) intuo um ninho. Este, segundo Bachelard, é construído pelo próprio animal, e na cena proposta o ninho em que Malou recolhe-se é o lugar criado por si mesma, por suas memórias e lembranças.

Para este autor o ninho traz a imagem de repouso e tranquilidade, e nesta cena é retratada pela expressão de Airaudo, com olhos fechados e rosto sereno, na relação com o objeto cênico mesa. Na construção do ninho, de acordo com Bachelard, o pássaro traz em seu bico o material necessário e os deposita em uma ordem instintivamente conhecida. Percebo que “assim como a águia dourada que em sua pilha vai acrescentando ramos por vários anos e depois desaba sobre esta com seu próprio peso” (Bachelard, 1993, p.105), Airaudo entrega seu corpo sobre um ninho construído em seus anos de experiências e intimidade no Wuppertal. Para Bachelard “o ninho é uma penugem externa ao pássaro que acaba de sair do ovo, antes que sua pele nua encontre sua penugem corporal” (op. cit., p. 105). Entendo que, sob o olhar de Wenders, Airaudo necessita de um momento neste ninho de memórias, sentindo-se segura, até sair deste lugar em busca de uma nova “penugem externa”, já que Bausch não está mais presente, fisicamente, em sua vida.

A casa ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função habitar. *Volta-se* a ela, sonha-se em voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da *volta* marca os infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade (BACHELARD, 1993, p. 111).

Em seu ninho, Airaudo volta-se às suas impressões enquanto Wenders retrata um momento de intimidade e fidelidade em uma obra rica em memórias de Bausch sobre a superficialidade nas relações humanas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise de um pequeno trecho/excerto da obra *Café Müller*, levada a termo por Wenders, em *Pina* (2011), pretendi elaborar uma leitura icônica, a partir dos aportes da semiótica peirciana, onde constatei a relação do figurino-pele e objeto cênico mesa com o corpo atuante como propulsores de uma ação desencadeada por memórias de intimidade da bailarina que atuou na cena escolhida.

Como parâmetro para a referida análise utilizei *A poética do espaço* (1993), de Gaston Bachelard, onde o ninho destaca-se como o lugar descoberto. Na possível interpretação, o ninho é criado pela bailarina Malou Airaud como um refúgio de suas lembranças e experiências com Bausch, que são capturadas e memorizadas por Wim Wenders em seu documentário, em uma cena de *Café Müller* (1978), obra que está relacionada ao tema da solidão e superficialidade das relações humanas, na qual Wenders traz o contraste com uma cena que demonstra intimidade e amizade.

Ressalto, evidentemente, que esta é uma interpretação analítica, cuja leitura depende das minhas relações sígnicas inferenciais, compondo um sistema onde pretendi mais do que apenas descrever o objeto empírico – excerto fílmico – da investigação, isolado no tempo e no espaço, mas antes, entrecruzar informações advindas dos recursos da semiótica peirciana e da poética do espaço de Bachelard, para se chegar a um resultado possível e plausível, mas não esgotado em si mesmo, visto que a leitura semiótica é sempre aberta e polissêmica.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. São Paulo: Annablume, 2009.

CASTILHO, Kátia. **Moda e linguagem**. 2. ed. rev. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



FAÇANHA, Carla. **Compreendendo a produção de sentido**. Disponível em <<http://bisbliotando.blogspot.com.br/2009/12/compreendendo-producao-de-sentido.html#>> Acesso em 23/03/2014.

FERNANDES, Ciane. **A dança teatro de Pina Bausch**: redançando a história corporal. Rio de Janeiro. Disponível em: [www.unirio.br/percevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm](http://www.unirio.br/percevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm). Acesso em 02/11/2013.

FERREIRA, Flávia Catarino C.; MARINHO, Rafael Barros; SANTOS, Raquel do Rosário; TOUTAIN, Lidia M. B. Brandão. **Semiótica e produção de sentido**. DataGramZero – Revista de Ciência da Informação – v.12, n.1, fev/2011. Disponível em <[http://www.dgz.org.br/fev11/Art\\_05.htm](http://www.dgz.org.br/fev11/Art_05.htm)>. Acesso em 08/04/2014.

FISCHER, Eva Elisabeth. **À memória de Pina Bausch: “Pina”, o filme de Wim Wenders em 3D**. Disponível em <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/flm/pt7922037.htm> Acesso em 30/01/2014. Acesso em 16/04/2014.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1997. Disponível em <<http://bisbliotando.blogspot.com.br/2009/12/compreendendo-producao-de-sentido.html>>. Acesso em 24/04/2014.

MUNIZ, Rosane. **Vestidos os Nus – o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. 8 volumes. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University, 1978.

\_\_\_\_\_. **Escritos Coligidos**. Sel. e trad. Armando Mora d'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 1ª ed. Col. Os Pensadores, vol. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PESSANHA, José Américo Motta. A presença do outro na arte. **Periódicos eletrônicos em Psicologia**, São Paulo, v. 5, n. 1-2, 1994. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-51771994000100003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771994000100003)> Acesso em 12 de jul de 2018.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PIMENTA, Paulo. **A crítica a “Café Müller” e a “Masurca Fogo”**: meio caminho entre o ser e estar. Portugal. 05/2008. Disponível em <http://www.publico.pt/cultura/noticia/a-critica-a-cafe-muller-e-a-masurca-fogo-a-meio-caminho-entre-o-ser-e-o-estar-1389505> Acesso em 12/03/2014.

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

PORTINARI, Maribel. Nos passos da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. ROCHA. Thereza. O corpo na cena de Pina Baush. IN: Antunes, A. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro:UniverCidade, 2000.

SANCHEZ, Lícia Maria Morais Sanchez (2004) Interpretação de princípios básicos que regem o processo criativo “bauschiano”. IN: **Repertório**. Ano 7 nº 7 P. 119-112.

SERVOS, Nobert. **As muitas faces de Pina**. Revista Bravo, v.4, n.39. São Paulo: Abril, dez. 2000.

SERRONII, José C. **Cenografia: Um Novo Olhar**. In: Percevejo, Rio de Janeiro: UniRio, Ano III, nº 3, 1994.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Encenação e cenografia para a dança 2**. Disponível em [http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/cenografia\\_para\\_danca.pdf](http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/cenografia_para_danca.pdf) Acesso em 15/12/2012.

\_\_\_\_\_. **Olhar dança-teatro: Uma proposta em movimento**. Bahia. Disponível em: <[https://www2.dti.ufv.br/danca\\_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt4/eliana.pdf](https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt4/eliana.pdf)> Acesso em 11/02/2014.

TELES, Inês Galvão; VASCONCELOS, Beatriz. **6 bailados para ver pelo menos uma vez na vida**, Portugal. 2014/04. Disponível em <http://www.espalhafactos.com/2014/04/29/6-bailados-a-ver-pelo-menos-uma-vez-na-vida/>. Acesso em 12/06/2014.

WOSNIAK, Cristiane. Pina Bausch e Café Müller no cinema: a mise-en-scène da copresença do corpo e dos olhos fechados. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.8, n.3, p.469-486, jul./set. 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n3/2237-2660-rbep-8-03-469.pdf>> Acesso em 29 jul. 2019.

Recebido em: 07/08/2019

Aceito em: 02/10/2019