



## O LAMENTO DA IMPERATRIZ: UM FILME DE PINA BAUSCH

Solange Pimentel Caldeira\*  
Universidade Federal de Viçosa – UFV  
[calder@ufv.br](mailto:calder@ufv.br)

**RESUMO:** As obras de Dança-Teatro de Pina Bausch caracterizam-se pela desobediência às fórmulas polidas e previsíveis. Os marcos, os roteiros obrigatórios estão lá, mas o mundo representado compreende o mergulho no tempo-espaço que ficou registrado nos corpos de seus atores-bailarinos. A análise de seu único filme, **O Lamento da Imperatriz**, aponta para o personagem-cidade, que está lá, com suas pedras, ruas e bosques, e o sujeito incerto que figura nessa geografia pessoal. Porém, entendendo-se a simbologia da cidade como universal, por analogia, temos o sujeito contemporâneo perdido, feito de traços e pedaços, na busca incessante da felicidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pina Bausch – Filme – Dança-Teatro

**ABSTRACT:** The works of Dance-Theater of Pina Bausch are characterized by the disobedience to the foreseeable and polite formulas. The landmarks, the scripts obligatory are there, but the represented world understands the diving in the time-space that was registered/ recorded in the bodies of its actor-ballet dancers. The analysis of its only film, the **Lament of the Empress**, points with respect to the personage-city, that is there, with its rocks/stones, streets and forests, and the uncertain citizen that appears/figures in that personal geography. However, understanding the symbology of the city as universal, by analogy, we have the contemporary subject lost, deed of lines and pieces, in the incessant search of the happiness.

**KEYWORDS:** Pina Bausch – Film – Dance-Theater

*O Lamento da Imperatriz*, primeiro e único filme de Pina Bausch, marca a relação que a autora já mantinha com referência aos seus processos de composição coreográfica, mais esperados na estética do filme ou vídeo: fragmentação do gesto, repetição de seqüências, efeitos de *close* e de focalização, *fades* (câmara lenta), olhares para a câmara, eclipse narrativa, montagem em câmara rápida. Como se a maneira de coreografar passasse por um olhar mediado pela câmara ou mesa de montagem do cinema ou vídeo.

---

\* Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2006). Coreógrafa e diretora teatral, atualmente é professora Adjunta da Universidade Federal de Viçosa – UFV.

Certamente sua estética de dança-teatro foi influenciada pelo cinema, na incorporação das implicações estéticas do olhar fílmico. Se as noções de *close* ou de montagem encontram um equivalente gestual na noção de mobilidade/ imobilidade de uma parte do corpo e na fragmentação do corpo, em que cada segmento utiliza por vez, também a oposição entre a observação pontuada (o *glance*) e a contemplação panorâmica (o *gaze*), está presente nas obras de Bausch, como foi teorizada por Patrice Pavis:<sup>1</sup>

O *coup d'oeil* é olhar externo, o olhar da câmara e da montagem, que introduz uma quebra de plano a plano e uma descontinuidade de um plano a outro. Tais olhadas da visão ávida<sup>2</sup> agridem seu objeto e introduzem um *staccato* que se reflete na descontinuidade espaço-temporal dos planos [...] A contemplação dos objetos se faz, pelo contrário, em um movimento de legato e de panorâmica, percorrendo sem arrancos o mundo externo que se torna assim mais estável e global, e que preexiste ao olhar: as coisas e o espaço parecem já estar lá à espera de um olhar colocado sobre eles, como se tais objetos estivessem constantemente expostos à vista.<sup>3</sup>

A palavra artística é dialógica, e no diálogo espaço-tempo-corpo se entrelaçam complexas relações. As imagens escolhidas recorrem a metáforas que vão construindo, de forma descontínua, traços arquetípicos da natureza humana. Curta e precisa, a linguagem é direta, ilustrando na mínima ação um grande tema. O narrador (diretor-autor) toma certa distância para relatar os fatos, não se solidariza com nenhuma personagem em particular, não condena, não defende, não tem complacência com seus personagens; narra com uma objetividade composta de planos americanos, de conjunto e alguns *closes*, mas conserva sempre uma perspectiva crítica.

Assim é a colina coberta de folhas da primeira cena, a elevação seca e árida em que tropeça a 'coelhinha', o campo coberto de neve por onde passa cantando a moça do acordeão, ou a planície verde onde pastam os carneiros.

A análise de *O Lamento da Imperatriz* privilegia o trinômio tempo-espaço-ação, sua interdependência para o entendimento do espaço-tempo dramaturgico. Para tanto, toma-se emprestado de Mikhail Bakhtin a noção de cronotopo, um cronotopo artístico, que é o que o romance, segundo Bakhtin, consegue fazer: criar um símbolo, a partir de dados concretos, uma figura, uma imagem do mundo, que permita uma metaforização espacial e uma experiência temporal. Da análise estrutural do filme

<sup>1</sup> PAVIS, Patrice. Film est un film. *Protée*, Paris, v.19, n. 3, p. 12, 1991.

<sup>2</sup> No original *haptique*, neologismo formado a partir do verbo *happer*: abocanhar com avidez. (N. do T.)

<sup>3</sup> PAVIS, 1991, op. cit., p. 44.

relewa-se uma série de grandes blocos que se definem por homogeneidade em seus cronotopos, e cuja sucessão é a chave da encenação.

Em *O Lamento da Imperatriz* o lugar da ação é a cidade de Wuppertal. É lugar de um tempo cíclico, entre o outono, inverno e a primavera. Não existe a narrativa linear de uma história, mas um sentido que vai sendo construído através das cenas fragmentárias.

Pina Bausch explora este aspecto da temporalidade com a utilização de tomadas que mostram os bosques de Wuppertal durante as três estações. Essa é uma das pistas do filme, que tem como cena inicial a mulher com a máquina de fazer vento, num campo coberto de folhas secas, que evidencia o outono. Este mesmo lugar reaparece no inverno coberto de neve, na cena em que é atravessado por uma mulher que toca acordeão e, durante a primavera, na cena em que está tomado por um rebanho de carneiros. A essa temporalidade inquestionável, combinam-se os espaços por onde transitam as personagens, são espaços concretos impregnados de sentido real de vida.

E é esse tempo-espaço que se une, de maneira surpreendente, a ações vitais e enérgicas dos personagens elaborando diversos cronotopos. Como o cronotopo da crise, que se inicia na primeira cena e atravessa em conexões e desdobramentos, até o último momento. É o momento do medo, do desespero, do grito, da indecisão, da frustração, da lágrima. Outro importante cronotopo pode-se identificar como o do idílio amoroso. A personagem que em princípio o expressa é a mulher bem maquiada, cujo rosto ocupa prolongados *closes*. Ela está submersa em seu próprio microuniverso espacial limitado e auto-suficiente. O idílio se configura através do carinho de dedos masculinos que tocam sua face e uma voz que sussurra palavras gentis. Estranho paradoxo: enquanto todos buscam o amor, aquela que o recebe o ignora. Este idílio está determinado ainda por uma unidade de lugar – o quarto, que vai sendo revelada no decorrer do filme. A este cronotopo também se conecta a cena do casal que brinca com espuma de sabão, dos rapazes que dançam um pas-de-deux, do casal que corre no bosque de neve, entre outros.

Em contraponto ao amor exibido, temos o cronotopo da solidão, construído tanto nas cenas de personagens estáticas, em silêncio, em eterna espera, como nos *closes* de rostos por onde rolam silenciosas lágrimas, ou a mulher de busto nu com a tarja no rosto, ou a que abre o vestido mostrando o sexo coberto.

O cronotopo da frustração se estabelece na busca permanente, seja da mulher ‘coelhinha’, ou a corrida pela estrada das duas moças de maiô, ou da mulher de vestido rosa, enfim, em todas as cenas em que o motor da ação é o desejo de encontrar algo. Este cronotopo do caminho se relacionaria com o do encontro, que complementaria o primeiro. Porém este cronotopo nunca chega a concretizar-se. O que resulta numa transformação em cronotopo da angústia.

A partir de uma segunda leitura pode-se dizer que os caminhos não terminam na frustração. A cidade de Wuppertal se encarna no principal cronotopo, o do tempo cíclico, e dentro do mesmo funciona de maneira dialógica com o tempo mítico atemporal.

Pina Bausch, neste cenário, produz sua própria viagem, sai de seu estúdio e passa por distintos lugares como as estufas, o antigo cinema onde ensaia, o salão de baile, o teleférico e os arredores da cidade, seus bosques e campos, onde sucedem acontecimentos extracotidianos. É impossível a leitura da obra sem levar em conta a simbologia de suas cenas e de seus personagens. A eleição dos caminhos significa a eleição de um caminho simbólico da vida, onde os personagens colocam uma máscara da existência cotidiana, mas não se deixam determinar pelo espaço-tempo cíclico. As circunstâncias que os rodeiam geram seus próprios destinos, seus próprios caminhos, criam sua temporalidade.

O filme aponta para uma reflexão mais profunda, que remete para símbolos e mitos primordiais, no começo, aparentemente desconexos, mas cujo sentido se constrói a partir das associações vetoriais por conexão, deslocamento, embreagem ou seccionamento. Dois lugares são essenciais para o desenvolvimento dos acontecimentos: o bosque e o salão. Nestes espaços acontecem os encontros e novos argumentos são gerados. O salão funciona como lugar de interseção de tempo e espaço, e de lugar de condensação do espaço. É o único espaço onde o transcurso do tempo provoca alguma modificação, como nas cenas que envolvem o rapaz pequeno e moreno. Na primeira cena em que aparece, ele é adestrado corporalmente numa aula de balé com rigor disciplinar que beira a agressão, em seguida enfrenta nova tensão, desta vez é com a linguagem oral, que também não domina, até finalmente, obter sua catarse, na cena em que dança com o rapaz ruivo e, em seguida, na que está em frente a um possível jantar e sorri para o companheiro.

Os diálogos, textuais ou corporais, gerados nos ambientes fechados: no salão, no quarto, na sala de ensaios, no teleférico, revelam relações dos personagens, suas características e idéias. Do mesmo modo que a carência de diálogo, principalmente nas cenas externas, reflete a incomunicabilidade crescente do homem.

Retomando o cronotopo do idílio no filme, há uma cena que reflete o caráter amoroso dos personagens, mas funciona como paródia: o rapaz e a mulher estão na cama, toda vez que ele se aproxima, ela o impede, delicadamente, arrumando as saias volumosas de seu vestido. Assim, a distância é mantida durante toda a cena. Em outro momento, tem-se um estranho casal, um homem e uma mulher, ambos de vestidos de lamê, bem justos, de sapatos de salto-alto, caminhando languidamente no salão de baile, o homem enlaçando a mulher pela cintura carinhosamente. Se neste casal o estranhamento é produzido pelo figurino feminino, em outro se tem dois rapazes numa diferente dança de salão. O que torna ainda mais significativas estas cenas é que, certamente polemizando com a questão dos gêneros, a reciprocidade amorosa só acontece no casal homossexual ou travestido.

Outro traço importante do filme é que tudo está exteriorizado, tudo se manifesta através do diálogo da ação. Tudo está explicado na própria existência dos personagens em tempo real, mas também existe uma temporalidade de monólogo interior nesses personagens.

Sergei Eisenstein, em *A forma do cinema*,<sup>4</sup> descrevendo as diferenças entre o conceito de montagem norte-americano (Griffith) e o soviético (Eisenstein), chega na noção de “primeiro plano” ou “a grande escala”. Estes termos estariam refletindo a profunda diferença que os separa. Enquanto para os norte-americanos o “primeiro plano”, refere-se ao aspecto qualitativo, ao ponto de vista; para os soviéticos a “grande escala” estaria dando conta do valor do que se vê, não apenas de mostrar, mas de dar significado. Seu traço particular seria o de criar uma nova qualidade do todo a partir da justaposição das partes separadas. Assim é *O Lamento da Imperatriz*. Não importa quanto comum possa parecer a imagem, pois o filme cria sua própria convenção particular, é preciso situá-la e apreendê-la no contexto da cena, decifrar o que o corpo, instrumento do discurso, representa. No corpo está a escrita, a imagem-movimento que invade o espaço e o tempo. A justaposição das partes cria novos significados no todo, que continuam dependentes do contexto para se entender ao que está se referindo.

---

<sup>4</sup> EISENSTEIN, Sergei M. **A Forma do Cinema**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

Tentação quase irresistível é buscar um enredo lógico, porém em Pina Bausch é busca infrutífera. Descobrir denominadores comuns, filiações, ecos de uma obra a outra, isso sim, é possível. Do ponto de vista temático, suas composições permitem uma recorrência na idéia de viagem, uma leitura onde se pode assinalar o retorno a tempos e espaços passados e a mistura de cronotopos, que estabelece a sensação de trânsito. Apresenta também aproximações de outro gênero: o humor, meio estranho, autocorrosivo, reflexivo.

Todas as rupturas, as vetorizações seccionantes, que atravessam o filme não são oposições, mas complementos. O filme permite fazer estes cortes para construir seus próprios deslocamentos e novas conexões. Há um humor singular que empresta colorido ao texto fílmico. Na realidade são jogos entre personagens que produzem o humor na medida em que são lidos como complementos. Por exemplo: a cena do *pas-de-deux*, estilo dança de salão entre os dois rapazes. A situação em si não oferece novidade, mas ela está contida na forma como acontece essa dança: o rapaz moreno coloca sua perna direita em torno da cintura do outro, que a sustenta com sua mão. Com o outro braço o rapaz moreno enlaça o pescoço do *partner*, e os dois saem dançando, o rapaz moreno aos pulinhos, como um saci, numa perna só. A imagem é engraçada, mas se nos reportarmos às cenas anteriores do rapaz moreno, onde ele sofreu terríveis pressões para aprender de modo ‘correto’ de dançar e falar, esta cena produz mais que um sorriso. É possível se perceber uma resignificação da cena e do personagem, não apenas para provocar graça, mas porque assinala um traço distinto na movimentação corporal dos atores-bailarinos, que rompe com o estereótipo da dança de salão, no caso, dançar em uma perna só.

As imagens bauschianas trazem em si fortes conotações justamente por causar espanto ao romperem com o comum, o esperado. Nesse sentido, ao aparecerem em contextos cotidianos, produzem um estranhamento próximo do brechtiano, que leva à reflexão crítica, usando os limites do humor. Um bom exemplo é a cena da mulher sentada numa poltrona no meio de um cruzamento, no centro da cidade. Enquanto a mulher fuma tranqüilamente seu cigarro, os carros cruzam sem parar. A surpresa faz sorrir, mas segundos depois é possível reflexões complementares, sobre o absurdo da solidão humana. Nenhum carro ou ônibus pára, e as pessoas que passam sequer olham para a mulher. Apenas um pedestre passa e vira-se para olhar de novo, rapidamente, e segue em frente. Outra cena, também dentro do mesmo aspecto é a do homem que faz a



barba, no centro da cidade, acorçado no meio fio, usando a água que está empoçada. É um homem de terno, com uma navalha na mão. Os carros passam sem parar e nesta cena nada ou ninguém sugere o estranhamento. Mais uma vez o humor bauschiano se conecta com o doloroso cronotopo da solidão urbana.

Como “[...] a interpretação tem a obrigação de interpretar-se ela mesma ao infinito [...], em um tempo circular [...]”,<sup>5</sup> segundo analisa Michel Foucault, a interpretação de cada personagem reenvia novos significados e possibilidades de leitura, ao mesmo tempo em que absorve significados de outros personagens. Algumas personagens não estão no filme para serem reconhecidas como secundárias, mas sim como personagens da realidade que se caracterizam por participarem desse tempo-espço e criar histórias de ficção. São como citações, como notas de rodapé de um livro, que deixam marcadas e expostas suas crenças. São pessoas da cidade de Wuppertal, que no filme surgem independentes, apoiando a ruptura da forma narrativa institucionalizada, não falam através da voz, mas denunciam, através da imagem, o que representam naquele momento determinado em que foram flagradas pela câmara. Não se alimentam dos mesmos meios que os atores. São os que sempre estão do outro lado da cena, que negam todo o tempo que se esteja falando deles. Seria ingênuo não reconhecer suas vozes em suas histórias.

Como exemplo pode-se citar a cena da senhora que observa, através da janela o um provável idílio amoroso de um casal. No início da cena ela não percebe a câmara, seu rosto se contrai numa expressão de censura. Quando nota que está sendo focalizada, fica sem graça e rapidamente sai da janela. Em outro momento, temos crianças que observam um homem que equilibra um pedaço de pau na testa. A alegria é nítida na expressão facial, quando notam a câmara, não mudam a atitude, continuam sorrindo. Ainda em mais uma tomada, tem-se um rostinho infantil aparecendo numa janela enorme, ele brinca de esconder e aparecer com a câmara. Suas ‘vozes’, como foi dito, estão em seus corpos atuantes, sinceras e reais.

Isto poderia implicar em pronunciados recortes no filme, mas não é o que acontece. Pina Bausch recria suas vozes a partir da montagem das cenas, de cada um deles e do que representam naquele determinado contexto. Não há atrito, pois toda a narração do filme está construída sobre a ruptura sutil do cinema tradicional, não

---

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud, Marx**. El cielo por asalto. Buenos Aires: Paidós, 1995, p. 46.

existem ‘extras’ no filme, todos que aparecem deixam rastros, sem dúvida sublinhando a marca do autor.

Alguns personagens se ausentam durante parte do filme para voltarem no final, e, nesse retorno, se modifica a focalização, o olhar sobre estes personagens. Como o homem com o corpo coberto de lama que está na estufa. Na primeira cena em que aparece ele dança sozinho na estufa de flores, tranqüilo e feliz. No seu corpo, tem integrado a própria natureza, através da lama que o recobre. Sua nova aparição é depois da metade do filme, agora está parado, sentado dentro da estufa de flores com os olhos fechados, o barro já está meio seco, seu corpo está coberto por um robe vermelho. Ele permanece sentado e quieto. Sua quietude, porém pode não ser sinal de tranqüilidade, mas, sinal da angústia silenciosa de um corpo que estava feliz e livre na sua dança, em um tempo que já passou. Algumas cenas mais tarde, a imagem do homem retorna em *close*. Continua sentado, fumando, dentro da estufa. De repente se levanta vai para frente, faz alguma coisa que não se vê, e torna a se sentar no mesmo lugar. Uma música começa a tocar, o que sugere que talvez o homem tenha colocado um disco. O homem se levanta e recomeça sua dança de pequenos movimentos de quadris, um ondular constante.

Assim, a construção do encadeamento das cenas vai sobre-dimensionando personagens e seus relatos. No exemplo, a dimensão da sensualidade, que vai se diluindo, é retomada na última cena através do artifício da música. Assim como a estufa é um artifício de espaço-tempo, esse homem também o é, a lama não faz parte da sua natureza, nem o homem é possível gerador de vida, é no máximo, metaforicamente, fertilizante, adubo, mas não portador de semente.

Poucas cenas apoiam-se na palavra. Apesar de ser a palavra o instrumento de linguagem narrativa, os acontecimentos para existirem, não dependem dela. Apenas a presença corporal dos personagens, em suas ações, ditam as seqüências, rompendo com a norma tradicional das falas. Bausch articula livremente a criatividade movendo seu foco que mostra o passar do tempo encadeado ao espaço.

O jogo em torno da palavra acontece fundamentalmente em duas cenas, onde a atriz bêbada (Metchild Grossman) conta uma dolorosa história de perda de amor. A pergunta/afirmação, “Não me maravilha que alguém possa morrer diante da tenda do amado. Só me maravilha que se possa querer e manter-se vivendo”, faz emergir de forma definitiva a grande questão que perpassa o filme e a obra de Pina Bausch: a



desesperada busca pela felicidade, pelo amor. Define ainda a dificuldade de se conseguir continuar a vida, de se ter coragem para tal. A mulher bêbada é sem dúvida símbolo desse estado alterado, um dos poucos que permite as confissões mais íntimas e extremamente doloridas do ser humano. O homem sem amor não é nada, é este simulador que se dedica a evadir-se da vida, quando seu caminho é insólito, essa parece ser a questão.

Eu disse: eras minha vida.  
Ela disse: meu fim está chegando.  
Eu disse: vem, vem lua, consola-me.  
Ela disse: quando começar a brilhar.  
Se o rei tivesse me oferecido Paris, sua grande cidade,  
E eu tivesse que deixar minha vida, meu amor querido diria ao Rei:  
Verdade. Podes ficar com sua Paris.  
Não me maravilha que alguém possa morrer diante da tenda do amado.  
Só me maravilha que se possa querer e manter-se vivendo.  
Procriemos toda classe de criaturas, ele a persuadia.  
E ela não disse não.  
Irmãzinha tenho tanta sede, que se soubesse de uma fonte, iria beber.  
Creio que a escuto cantar: Que faz meu pequeno, que faz meu bichinho?  
Venha só uma vez e não precisará voltar jamais.

Qualquer outro texto poderia ter sido escolhido, mas nenhum representa como este, com tanta sensibilidade, a gravidade de uma perda. Bausch exhibe a dor que sintetiza o drama e a tragédia da natureza humana. A partir de cada personagem explora distintos aspectos da história. A intriga que se desenvolve no filme está de tal modo esgarçada, que é preciso buscar as conexões para percebê-la. Mas ela está lá, desenvolvida com a singularidade peculiar da autora, a narrativa do caminho entre vida, morte e ressurreição, a qual Bausch se dedica a buscar em suas mais representativas obras, um tempo-espaço mítico entre Eros e Tanatos, estancado no tempo, que transpõe o grande e inelutável lamento da condição humana. Seria impossível analisar o filme ignorando os conceitos sobre a dança-teatro, onde os gêneros se dão as mãos, fundem-se e continuam. Pina Bausch cria uma alegoria narrativa, constrói um universo ficcional permeado pelo confronto entre o cenário real, natural e ficções que transportam o público a uma dimensão mítica. O cenário do confronto é a cidade de Wuppertal e seus arredores, o tempo transcorre em três estações: primavera, outono e inverno.

Nesse sentido, o esvanecimento da cidade é emblemático, pois a Wuppertal inserida na diegese cede lugar às múltiplas cidades internas que o imaginário humano é capaz de construir. A cidade que desaparece tipifica a transcendência do ato de narrar<sup>6</sup>.

Nessa atmosfera complexa, as identidades estão em constante construção e mutação. Ao cruzar a história, começa a se perceber que, embora cada personagem pareça estar confinado em uma realidade diferente, há um espaço-tempo cronotópico comum que se configura como uma imagem que se repete, implícita, enlaçando todas as histórias: a cidade de Wuppertal. É como se a própria cidade estivesse escrevendo a sua memória, não apenas a sua, mas a memória desse símbolo-cidade, entendido na sua figuração de estabilidade, reflexo de uma ordem ou, conforme a psicanálise contemporânea, um dos símbolos da *mãe*, com seu duplo aspecto de proteção e de limite.

Nessa cidade-símbolo torna-se difícil localizar as identidades segundo modelos identitários tradicionais. As personagens transitam na fronteira entre o sonho e a realidade. A cidade, esse espaço-tempo, é um lugar onde é possível concretizar a transgressão da cidade real para a imaginária, que, por sua vez, se desfaz em várias realizações possíveis, realizações estas que nada mais são do que fruto de diversas interpretações do eu.

*O Lamento da Imperatriz* focaliza o processo de narrar, de constituir, de reelaborar identidades míticas. O não-dito, o silêncio é o material que a ficção mascara, transforma e re-localiza. Porém, ao mesmo tempo em que lança um olhar ao contexto histórico-político, o filme, acumulando intertextos, faz da narrativa o espaço onde se pode pensar o futuro. O mundo globalizado é, igualmente, revisitado pela ficção, pois Wuppertal é um modelo em miniatura das grandes metrópoles.

A atividade corporal que permeia todo o filme é um simulacro do viver, bem como a reafirmação da capacidade infinita de produção, elaboração e busca de caminhos. Os relatos, que se transformam continuamente, encenam a necessidade de novas construções identitárias, de busca de soluções atuais para questionamentos do presente.

O leitor-espectador é levado a acompanhar o narrador através de todo um percurso caracterizado pela indefinição espaço-temporal, esvaziado de qualquer

---

<sup>6</sup> CARREIRA, Shirley S. G. A cidade ausente. In: \_\_\_\_\_. **Hispanismo 2000**. Brasília: Associação Brasileira de Hispanistas, 2001, p. 973. v. II.

tentativa de delimitação entre o real e o imaginário. O texto de Bausch parece fundido no que há de mais banal no cotidiano, no que há de mais comum e, assim mesmo, mais distante do que se espera encontrar em um texto coreográfico. Nisso reside a singularidade do seu texto, nessa paradoxal característica de reconhecimento e rejeição que desperta no leitor.

O incômodo produzido pelos textos de Bausch, a impressão de que tudo está em fluxo, mas nada muda, já que a experiência nunca se converte em saber narrável – remete ao deslocamento que a ficção de Bausch impõe à tradição moderna. A itinerância é uma das características dos seus textos. Em suas peças, as personagens vagueiam pela cidade, pelo mundo, pela cena, sem destino certo, expostas aos próprios instintos. A materialidade do corpo é o *locus* das experiências.

*O Lamento da Imperatriz* é uma permanente viagem ao “não-lugar”. Movimentando-se em um espaço nebuloso que apregoa a impossibilidade de consolidação das marcas identitárias, relacionais e históricas que configuram o lugar antropológico, o anonimato do sujeito e o esmaecimento da memória fortalecem a idéia de que a voz que fala pode ser de qualquer um. Não é, portanto, necessário buscar nenhum designador identitário. A recusa da dança-teatro de apegar-se a referentes que possam servir como localizadores espaço-temporais está relacionada à crise da própria história como produtora de sentido, à crise da identidade cultural.

Na cena de Bausch prevalece um esbatimento da referência temporal, do histórico, no sentido de revelar a sua total ausência de sentido. A voz que *fala* passa de uma personagem a outra, como um trânsito indelével entre múltiplas posições de sujeito. A desconstrução de binários é produzida por meio de mutações. A imagem do anjo e a imagem do rapaz travestido – que se confunde com a imagem da mulher, desfazem o binômio de gênero, assim como desfaz a oposição entre a heterossexualidade e a homossexualidade. A nebulosidade das situações narradas desfaz a antinomia realidade/fantasia, pois torna as categorias imprecisas.

A alegoria da incomunicabilidade é instaurada por meio de várias cenas, como a do telefone, da menina que grita pela mãe no bosque, dos meninos que choram ou do casal na cama, tão perto e tão completamente sós. São encontros entre pessoas que estão próximas fisicamente, mas onde não há relação, comunicação, cada uma fala do seu fluxo de memória de um modo tão intenso que não é capaz de se comunicar com o outro.

As personagens errantes não têm reminiscências que produzam experiência. A dificuldade de identificar um outro a partir do qual possam afirmar a própria identidade faz com que sigam como sujeitos sem nome, sem história, presos a acontecimentos cuja significação se esgota em sua mera faticidade.

É apenas com a personagem da velha senhora, ao final do filme, que dança ao som da máquina de discos, indiferente ao que a cerca, que se descobre, repentinamente, a dança: liberta de qualquer tipo de prisão, física ou mental. É esse se mover ao som de uma melodia a garantia de continuidade. Nesse aspecto, vale lembrar o monólogo da mulher bêbada, ela é aquela que ainda pode recordar as velhas vozes perdidas e sabe que tem de continuar.

Em *Informe de Brodie*, Jorge Luís Borges<sup>7</sup> afirma que a “língua é um sonho dirigido”.<sup>8</sup> No universo ficcional de Pina Bausch, o sonho pode ser compreendido como o *locus* nebuloso do encontro entre a realidade e a ficção. Seu relato não é outra coisa senão a reprodução da ordem do mundo numa escala de imagens-ação. Retomando a concepção de Borges de que a verdade nasce com a língua, qualquer que seja ela, e é, portanto, uma construção humana, Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos.

As cenas introduzem personagens aparentemente sem conexões, que certamente constituem uma ameaça ao *establishment*. A informação caótica e manipulada, as realidades artificialmente construídas e os dados suprimidos constituem matéria importante na tessitura dessa obra que prima pelo discurso intertextual. As histórias surgem sobre as lacunas e incertezas, em busca de uma maneira de superar a morte, que aparece disseminada através de várias cenas. Essa característica estabelece um vínculo no encontro da vida com a ficção, insinuada por uma das personagens, a atriz bêbada, quando declama seu texto. A derrota da morte se dá através da construção de relatos virtuais, que apresentam a ressurreição, como as últimas cenas do homem-anjo e a cena final da mulher no teleférico, que expõe sua dor, lamenta, mas continua a viver, sua memória e seu conhecimento.

---

<sup>7</sup> BORGES, Jorge Luis. **O informe de Brodie**. Tradução de Hermílo Borba Filho. Porto Alegre: Globo, 1976. O livro de contos, publicado em 1970, faz uma síntese dos temas mais recorrentes de sua obra. Citações, reflexões, duelos e o mito do eterno retorno são alguns dos assuntos abordados no livro, escritos na elegante prosa borgeana.

<sup>8</sup> BORGES, 1976, op. cit., p. 6.

O intertexto proporciona a idéia da mulher-dor que Bausch desenvolve não apenas em *O Lamento da Imperatriz*, mas que perpassa toda a sua obra. É esta a Imperatriz de suas memórias. Com a leitura das cenas, aos poucos, o espectador/leitor percebe que as personagens falam de si mesmas, contam suas histórias, ainda que de forma desordenada. Parece que quando se vê a imagem os fatos já são outros, tudo parece defasado e fora de lugar. Na verdade, Bausch reflete uma ‘cidade interna’, em que cada um enxerga o que quer ver.

É preciso procurar se orientar nessa trama fraturada, entender porque alguma coisa parece estar fora de controle. Uma série inesperada de dados vai se infiltrando, como se os arquivos da memória estivessem abertos. Não revelam segredos porque não são capazes de conhecê-los, mas dão sinais de querer dizer algo diferente daquilo que se esperava, algo sobre o seu próprio estado interior. Contam fragmentos de sua história, permitindo que seja reconstruída. Entram e saem dos relatos, circulam pela cidade, procuram orientar-se nessa trama de caminhos e caminhantes, da qual já não podem sair. Em princípio é difícil se entender o que se está vendo, é preciso cruzar as histórias e deslocar vários registros ao mesmo tempo.

*O Lamento da Imperatriz* é um filme marcado pela ref(v)erência e pela intenção de carregar em si a transição e destilação de novos programas estéticos. O filme de Bausch é também marginal, experimental, independente, sua classificação não se imobiliza justamente pelo caráter de mobilidade e de experimentação de sua lógica. Ele registra o processo criador de Bausch, e nele vemos a ligação imediata com sua dança-teatro por meio do seu principal elemento: o corpo

É o corpo personagem que perambula na sua imensa solidão humana, como numa cena derradeira e emblemática do filme, na qual a atriz bêbada discursa solitária no teleférico enquanto a câmara se afasta deixando-a no isolamento completo. Mas é na perplexidade dos rostos e no foco do individualismo de seus protagonistas que a dança-teatro-cinema de Bausch instala-se na mudança de eixo (também determinada ou ocorrida em diversas correntes do chamado cinema moderno) que concentra a atenção no indivíduo, personagens que vão ao limite (limite é um termo que perpassa o universo de suas obras) de tudo, com a intenção de chamar o testemunho do espectador diante do ‘nada’ que é o homem em sua miserabilidade. É nesse quadro que aparece o outro (o principal) canal diegético do filme, o corpo-cidade, cujo protagonista é Wuppertal.

Portanto, para esse particular mecanismo de formação e tratamento de personagens, e para organizar essa dramaturgia indigesta aos padrões comuns de consumo, os procedimentos estilísticos e a forma de escrita de sua obra escolhem, ou encontram tenazmente, o avesso do comportamento clássico da narrativa cinematográfica, cuja decupagem define, por exemplo, a fórmula de subjetivação e aproximação do espaço diegético com o espectador, o mecanismo de identificação convencional segundo valores teleológicos de construção, começo/meio/fim, alegoria da moralidade, messianismo heroicizante, empenho na eliminação das dicotomias (o bem sobre o mal), o paralelismo de ações narrativas de multiponto, a expressividade da câmera que rastreia o mundo natural-realista (mimese e o poder que a realidade exerce sobre o cinema), o plano-contraplano; todos são recursos de linguagem definitivamente ausentes do plano de experiências da obra de Bausch.

Quase sempre agressiva, inóspita, a obra de Bausch obriga a observar a violência e os signos em ação e difusão permanentes, deslocando-nos para o plano do estranhamento onde permanece a instabilidade das aparências. Em *O Lamento da Imperatriz* vê-se um metacinema na ilustração alegórica, e em sua radicalização em rejeitar o plano narrativo convencional. O estudo, a experimentação, a investigação contínua são valores de maior probabilidade na dança-teatro, e Bausch é uma das construtoras desse comportamento. Nos últimos trinta anos de sua carreira, ela vem promovendo o trânsito por diversas linguagens e, de um modo geral, deixando um legado que trata das linguagens artísticas não como campos estanques, mas que se inter-relacionam, se integram, que somam.

Em *O Lamento da Imperatriz* pode-se verificar também o vivo compromisso com a linguagem mesma, em que a imagem não está ali, ontologicamente, a serviço de um plano de ação ou conteúdo, temperada pela representação do real; ela é a própria representação de si mesma, ou busca a invenção de um conjunto de imagens que se constroem no ato fisiológico, na ação mesma. Esse procedimento subverte a hierarquia do trabalho com as imagens, dando a ele o estatuto da palavra poética que participa e enseja o poema. Essa é uma característica que, se radicalizada, usada em profundidade, acaba por frustrar o espectador comum que anseia por informações na esfera de um mundo narrativo e naturalista.



Foi Jan Mukarovsky,<sup>9</sup> o formalista russo, quem disse que a magia do cinema parte, sempre quando assistido, da novidade, como se aprendêssemos uma língua nova a cada instante do filme a que assistimos, portanto um exercício instantâneo de “tradução” e reconhecimento. Nas obras de invenção, assim como as de Bausch, essa experiência relativista teria de ser adaptada: a fruição simultânea da “tradução” teria de acontecer, por exemplo, dando a chance a um estrangeiro de aprender o português direto de um poema de Oswald de Andrade, o que se encaixa, analogicamente, à dramaturgia de Pina Bausch.

Ao longo de cento e três minutos, Bausch apresenta um filme não dividido conforme o padrão dramático tradicional, de curva dramática baseada em três atos, conflitos e clímax, com pontos de tensão definidos que empurram a narrativa no sentido teleológico, segundo ditames da organização e da estruturação mitológica que hoje faz sucesso paradigmático nas culturas globalizadas. Além disso, não se configura com clareza a composição gramatical de cenas inseridas em seqüências, como um conjunto de idéias reunidas segundo uma premissa dramática, em cuja sintagmática se resolve o processo de narração. O que vemos é uma sucessão de blocos cênicos, aproximadamente em número de oitenta e cinco, que se seguem a corte seco e que mantêm certo equilíbrio hierárquico entre si; são dispostos sem o impulso do maniqueísmo e da pressuposição e inércia da causa e efeito, sem o instinto da ação e reação que cumpre a tarefa de envolver na luz algum sentido profético e um destino biografado. Nem mesmo nomes são atribuídos aos personagens, que ao estarem diante da câmera parecem sobressair numa dimensão que prescinde de identificações. Não há um plano diegético que evidencie a lógica dos acontecimentos, mas também não há como negar que é a montagem o princípio ativo que rege o mecanismo do todo.

O espectador tem de se alinhar numa espécie de cumplicidade a que é chamado para o início de uma jornada que só será possível se estiver ciente de que o programa de espacialidade e de emolduração do discurso não se apoia e não toma como receita fundante o mundo externo objetivo, pois nele não se completa o princípio da reciprocidade e continuidade com o espaço da tela, que deve ser preenchido de referências pela mente do espectador. Antes disso, antes de observar por meio da famosa “janela para o mundo”, e com maior ênfase, o olho da câmara apresenta a figurativização do real, um discurso dirigido para o centro dos quadros, concentrado nos

---

<sup>9</sup> MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre Estética e Semiótica de Arte**. Lisboa: Estampa, 1993.

quatro lados da moldura, acompanhados do qual temos de suprimir ou reduzir o grau de importância das convenções de continuidade e transparência dos sentidos, arbitradas com enorme desenvoltura e frequência no plano clássico narrativo em que a maioria dos filmes produzidos está apoiada. A partir desta constatação, *O Lamento da Imperatriz* aparenta-se ao jogo do cinema de montagem, e isso o faz dialogar com uma genealogia fílmica em cuja raiz está o cinema do soviético Sergei M. Eisenstein.<sup>10</sup>

É preciso um esforço para unir os acontecimentos dessa montagem intelectual, compreender o que há na disposição ou organização sintagmáticas, o que pode resultar numa opinião pessoal, porque a obra não se resolve no charadismo de uma suposta camuflada narração.

As cenas de abertura apresentam uma panorâmica mostra de Wuppertal, guiados pelo olhar da câmara, testemunha-se a metáfora de um personagem mostrando seu reino mágico. Bausch está preste a iniciar a viagem, um inventário visual que o espectador verá sobre a forma mista de delírio, lembrança e documentação. Porém isso não é dito de forma representativa natural; não se ouve um diálogo explicativo ou uma ação diegética que conte o que está acontecendo. O que resta ao espectador é perceber que há conexões entre as cenas. Essa é uma típica alegoria radical, chamemo-la assim, que nos é dada sem a menor referência direta, portanto uma informação que está fora do contexto imediato, e cuja informação há de ser juntada do lado de fora do filme, ou seja, requer uma investigação prévia ou posterior por parte do espectador. Esses ‘espelhos alegóricos’ vão sendo costurados ao longo do tecido fílmico, de forma a se evidenciar como uma das características principais da escrita bauschina – não só nesse filme, mas em toda a sua obra.

Em seguida, vem literalmente a queda, na aflição das personagens, que tropeçam, caem, continuam andando e correndo. Depois vem o isolamento do farrapo humano na solidão dos planos do bosque, da planície ou dos salões. As imagens se justapõem ao som de descargas de em vaso sanitário ou água da torneira num dos trechos de maior estranhamento: a cena da mulher no banheiro.

O estatuto da imagem não passa pela qualidade do coerente e do possível; oscila na estética do que pode ser um sonho ou talvez um produto da lembrança. Na verdade essa questão é crucial para “ler” *O Lamento da Imperatriz*. Bausch trabalha, quase na íntegra, compondo o aspecto das pessoas e das idéias, e a inexistência do

---

<sup>10</sup> EISENSTEIN, Sergei M. **A Forma do Cinema**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

modelo clássico de representação confere uma indefinição constante na instância narrativa.

Em seu universo alegórico há uma espécie de previsão da estética *punk* misturados a requintes masoquistas, onde mulheres e crianças dividem a cena entre a tortura e o prazer em estranhos rituais: seios postiços, que são revelados,<sup>11</sup> uma nuca sendo raspada intermitentemente, criança amarrada a uma árvore, gritos contínuos e personagens que andam, correm, buscam e parecem sempre perdidos – uma estética que culmina na aparição do homem travestido que imerge no tanque transparente ou é acuado pela vigilância panóptica de um helicóptero de brinquedo, que pode ser outra transfiguração da *Imperatriz*.

Uma associação se faz inevitável, apontando para a idéia da oposição ao mito da *femme fatale*, da mulher fatal, acentuando a ambivalência da androginia em carne e osso, uma outra possibilidade de carnavalizar a heroína mítica e pudica; além disso, é a própria inversão de valores na cultura romântica do cinema, onde raramente se aceita a transgressão iconoclástica no âmbito da cultura do corpo. Dominique Mercy, na cena do helicóptero, Jan Minarik, na cena da dança de salão, ou os dois rapazes que patinam, usando vestidos longos, são, entre outros, personagens da transformação, anti-símbolos da identificação de gêneros, índices de tabus sociais.

Como o navio que está prestes a partir e não vai navegar no mesmo mar que o feérico *E La Nave Vá* (1982), de Federico Fellini – primeira incursão de Pina Bausch no cinema, onde atuou com Virgínia, a princesa cega – guardada as devidas intenções estéticas e proporções cinematográficas neles contidas, *O Lamento da Imperatriz*, como *E La Nave Vá*, apresenta reflexões sobre o cultivo das figuras mitológicas do universo artístico e da própria maneira do fazer artístico, numa viagem alegórica com papel crepom e plástico, em *E La Nave Vá*, ou numa viagem-passeio pelo exterior e interior do corpo de Wuppertal, no *Lamento*, protagonista que marca sua presença na viagem do improvisado e das citações de Bausch.

Os diálogos que aparecem, na verdade quase monólogos, são marcados pelo humor e pelas frases feitas, muitas delas inequivocamente aproveitadas conforme as improvisações dos atores durante as filmagens, como a cena entre Metchild Grossman e Dominique Mercy, a conversa surreal sobre a construção das pirâmides do Egito. As falas (termo melhor do que diálogos nesse caso) é recurso usado principalmente pela

---

<sup>11</sup> Cena da mulher que anda perto de uma piscina, ele tira e recoloca seus enchimentos no *soutien*.

atriz Metchild Grossman, sempre enquadradas nos poucos cenários minimalistas formatando ambientes internos, como a mesa/bar, sala, teleférico, um mini proscênio.

Se no plano visual as referências resolvem-se em alusão imagética, no plano verbal as falas situam-se como importantes pistas do hieróglifo que permeia o *Lamento*, em diálogo com as imagens. Enfatiza ainda o caráter da mediação e da construção valorizados no filme, como o momento em que a atriz pára em baixo de uma água que cai copiosamente e pergunta diretamente para a câmara se ali está bom – o que nos remete para fora e para trás da câmara.

Esse impulso de dentro-para-fora, de sabotagem da representação e da superfície plana do filme, talvez seja o procedimento de freqüente aglutinação neste filme, que a todo instante esconde ou desloca seus objetos para o espaço da transição entre a memória e o visível. Nesse espaço criado com citações visuais e verbais o espectador está comprometido no jogo de uma alegoria transcendente, ou vertical, ou seja, como nada é evidente na tela, a participação dele é fundamental na costura dos vestígios e dos retalhos de “história” que aparecem na chave da comicidade e da ironia.

O olhar incomum é requerido para a tarefa de se familiarizar com um procedimento comum nas obras de Bausch, que poderíamos chamar de ‘elipse de inversão’. Se a elipse é uma técnica comum da linguagem narrativa, pois elimina o óbvio ou o dispensável do discurso, em Bausch há a elipse que elimina o principal! Muitas vezes o que vemos é o vestígio, a sobra da ação de um personagem, que age sem sair do lugar, eliminando a passagem de tempo, e assim também ocorre com as referências a objetos e idéias, como a figura da 'coelhinha' Playboy, que volta e meia aparece, impondo re-conexões textuais.

A viagem pelos espaços de Wuppertal são alternadas com imagens internas do edifício- sede da companhia, e de uma espécie de bar, cenário onde, no final, se concentram as imagens mais contundentes do filme: a velha senhora que dança.

Nesse espaço cenográfico, produzido para aparecer como tal, ocorrem as encenações nas quais se acentuam e se situam comentários teatralizantes, acomodados em reproduções estilizadas de cenários com objetos essenciais, como: mesa, cadeira, uma poltrona, uma cama. Bausch faz um jogo de contrastes entre estas imagens – mobilizando signos, segundo seus valores estruturais míticos – e citações de aspectos da cultura urbana.

No painel *kitsch* e imbricado de situações apresenta-se a referência à figura lendária da Esfinge, com Metchild Grossman, e a um estranho concerto regido, em gestos histriônicos, por Dominique Mercy, que tem o barulho torrencial da água e a voz de Mercy, como sinfonia.

Essas seqüências refletem uma espécie de conjunto de valores e elementos essenciais à formação da escrita de Bausch, organizada como mosaico de reescritura, síntese e metalinguagem, cuja reincidência indica que a mobilização em torno da própria linguagem é estratégia fundadora em sua obra.

Não há nenhuma indicação de passagem ou de chegada; da mesma forma nada nunca toma algum rumo previsível, no entanto lá está rapidamente um plano que mostra o campo verde da primavera, o mesmo que aparece coberto de folhas no outono e de neve no inverno, uma pista de que a viagem pode ter chegado ao fim. De volta ao campo verde, aparece uma mulher, tomando goles de uma garrafa, embebedando-se, que caminha pelo campo segurando uma ovelhinha negra nos braços. No campo pasta um rebanho de ovelhas brancas, na seqüência adiante, tem-se a mesma mulher caída no campo, enquanto um anjo solitário brinca com os galhos secos das árvores.

Essa alegoria muda os contornos da história, implica numa nova ambigüidade que se apresenta em uma ação silenciosa e misteriosa. A ausência total de som nessa cena aumenta e reforça a atitude incomum de fazer da própria imagem – dos movimentos opostos – a imagem do dilaceramento, do esgarçamento conceitual como se o campo formasse um paradoxismo visual, uma união entre terreno e divino.

Num certo trecho do filme a personagem mulher-bêbada, afirma poeticamente, que quem se distancia do mundo tem mais chances de avaliá-lo melhor. Por outro lado, quando filtrada pela experiência dos conceitos de ordem, de poder e de mímese, por exemplo, a realidade estática e monolítica criada pelo homem pode ser o perfil da alienação. Como transformá-la, senão alegorizando-a com as possibilidades que o cinema oferece?

As correspondências das principais características formais de *O Lamento da Imperatriz* lhe conferem o tom de um manifesto vivo da autora colocado na fala de seus personagens. Bausch radicaliza seus procedimentos fílmicos evidenciando a mediação ao marcar sua presença como narradora (equipe, câmara, luzes, cenários), mostrando claramente que entre o espectador e o sonho há um veículo: o cinema. Mas seu discurso recusa definitivamente os mecanismos da continuidade de ação e dos *raccords*, despreza

a montagem invisível arbitrada como forma de fluidez e sustentação de enredo e verossimilhança. Não há o menor fragmento da função teleológica, programadora de expectativas morais e de finais elegíacos e melodramáticos.

Numa outra chave oposta, o filme trabalha a seco a passagem do tempo fílmico, mobilizando instrumentos que obrigam ao espectador uma atitude diferenciada diante da ‘desorganização’ das imagens que transbordam em aparente caos. A formação de pensamento é dificultada pelo aspecto disjuntivo da construção sintagmática, a composição geral é truncada ora por uma imagem que demora a dar lugar a outra, ora por outra que substitui – justapõe-se precocemente à anterior. As informações aparecem em estado lacônico, como se lhes faltasse a parte principal encarregada de sentido; é oferecido um mínimo, um fragmento daquilo que está oculto em algum outro lugar, em campos diferentes com os quais o cinema vai buscar suas correspondências; mais ainda: o que sobra se afina bem ao flagrante impulso de uma alegoria. E é com essa estratégia de minimização das aparências que vemos no filme de Bausch a semelhança homológica com certos procedimentos das pinturas alegóricas. “A pintura alegórica omite o sentido próprio do objeto, recobre-o de sentido figurado e o põe para decifração”,<sup>12</sup> Bausch nos obriga a ter as informações a tiracolo durante a exibição do filme, porque com elas ele irá formar suas parataxes alegóricas, diante das quais só nos resta a decifração poética de um objeto que está sempre fora do lugar.

Se *O Lamento da Imperatriz* processa politicamente algum registro das possibilidades de expressão da cultura pós-moderna, ele participa na composição e na afirmação daquilo que é imprevisível, uma conduta que chama a atenção do espectador para a transitoriedade das imagens, para a transmigração que Pina Bausch consegue efetivar entre as linguagens da dança, do teatro e do cinema, sem renúncias.

*O Lamento da Imperatriz* é um filme que mobiliza, sem economia, os recursos da metalinguagem e do distanciamento para dialogar com o próprio corpo no cinema, e semear vestígios de uma arte que pensa por imagens e discute o próprio ofício com suas ferramentas usuais: o humor, o deboche, a ironia, o *kitsch*. O que é praticamente indubitável, é que esta é mais uma obra que intriga e afasta mais espectadores do que arrebatava e arrebanha. Entre outros motivos, porque alegoriza a cidade de Wuppertal,

---

<sup>12</sup> OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: Unesp, 1999, p. 154.



oferecendo ao espectador posições e ângulos nada óbvios desse urbano, transformando-o em artigo visível de experiência.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)