

Passagem | | Escrita de processo

2002: apresentações de Mildred Mildred no Springdance Dialogue & Preview em Utrecht/Holanda. Primeira viagem ao exterior com um trabalho meu. Uma esticada da viagem até Bruxelas. Visita à P.A.R.T.S. – The Performing Arts Research and Training Studios – escola fundada por Anne Teresa de Keersmacker. Aula de repertório de William Forsythe. Assisto.

BRUSSEL / BRUXELLES / BRUSSELS

KUNSTENFESTIVALDESARTS atravessa toda a cidade.

Festival cosmopolita.

Programação: *Alejandro Tantanian's notebook*, conferência-espetáculo **TRANSATLANTIC OR THE FOREIGN CORRESPONDENT** do autor-diretor-cantor (argentino), ele assim se define.

*I will speak about some days of tension.
And be sure that I will not bother you here again
with my obsession.
(I hope I didn't bother you
in the past editions
and you are still there,
reading me...)*

Estranha familiaridade. Quase um incômodo. Como uma palestra pode tornar-se, ambígua, um espetáculo? A ambiguidade me interessa. Tantanian usa muitos recursos sonoros e audiovisuais que ele mesmo manipula. Quase não presto atenção ao que ele diz. Fico olhando um possível devir. Chocolates na Galeria Hubert. Preços proibitivos. Chocolates no grande mercado. Escapadela de trem a Leuven. Assisto a Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! ... (Impronunciável). Qualquer coisa de Mate o europeu! Mate-o! Mate-o! Mate-o! Acabe com ele! Recolho o programa na entrada. Festival. Klapstuk. Levo comigo. No trem de volta a Bruxelas leio os textos do curador, o coreógrafo e diretor Alain Platel. Levo este nome comigo há tempos. (1996: *La tristeza complice* com les ballets C de la B no Theatro Municipal do RJ. Alain Platel makes me cry. Melancolia compartilhada. Há algo de Bausch naquela cena. Lá no fundo. Ou no entrelace da escrita. Uma orquestra de 9 acordeons tocam Purcell ao vivo. Inesquecível. Pós-apresentações Fred e eu hospedamos dois bailarinos que esticam a estada na cidade. Primeira experiência propriamente cosmopolita *em* dança contemporânea dentro da minha própria casa. Koen Augustijnen: - Sing to

me, Thereza, and make me cry. Platel escreve bonito no programa. Eu diria: curadoria artista. 2003: Conheço Frie Leysen, diretora artística do Kunsten, no riocena. Outra curadora artista.



Conheço também o André Lepecki, marido da Leo, cujo texto estou traduzindo à guisa de estudo meu. 2004: apresentações de Mildred Mildred em La Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée. Acho que é lá a Disney parisiense. RER, trem urbano, Grande Paris (mais que arredores). Preparação para o ano do Brasil na França. Antes acompanho Fred fazendo a supervisão técnica das apresentações de seu solo Intervalo no KunstenFESTIVALdesArts. Seu trabalho aparece no programa com o subtítulo: *Dance conference*. Gosto deste nome. Uma definição precisa dada pela curadoria. É de fato uma curadoria artista. Estou novamente em Bruxelas. Estou novamente nesse *lugar*. Silêncio. Há alguma coisa se passando em outro tempo. Fabricando-se. Fred e Marcela são artistas-turistas do/no Kunsten – um miniprograma visando à convivência. Os artistas permanecem na cidade assistindo à programação, interagindo com os outros artistas, visitando instituições ligadas à arte contemporânea. Reunião logo que chegamos com os diretores do festival. Perguntam quem na Bélgica eles gostariam de conhecer. Alain Platel vem imediatamente à minha cabeça. Ele continua aqui conversando comigo. Mas eu não sou artista-turista. Silêncio mais uma vez. Observo. Forced Entertainment me arranca o tampo da cabeça. Imersão. Vinte anos de atividades do grupo inglês. Exposições. Exibição de vídeos. Espetáculos. *Bloody Mess* – anarquia iconoclasta compõe dramatur-



gia. Há um lirismo que sobe do chão depois que o mundo acabou. *12 a.m. awake & looking down:* “desgastante maratona de jogos de identidade performadas e permutadas por cinco artistas. Totalmente improvisado, poético, comovente, hipnótico e, por vezes, histérico. A performance dura 6h (o público é livre para ir e vir como bem entender)”⁷⁴. Fascinante. Tempo estendido. A espetação muda totalmente de estatuto.



Uma temporalidade para longe da média outorgada pela economia de produção vigente. São outros contratos. Tim Etchells, diretor do grupo, apresenta uma *Performance lecture*. Apresenta não. Performa. Lista.



Lembra. Pontua. 20 anos de trajetória. Inteligente ambiguidade entre fato e ficção. Tão simples. Economia de meios. Tão preciso. Hipnotizo. É isso. É isso o que eu quero fazer. (Algo assim.) 2º semestre de 2004: Conferência no CON DANÇA – Congresso Nacional de Dança. Título: *Do corpo próprio ao corpo sem propriedade*. (Correlação: de uma arte própria a uma arte sem propriedade) Busco uma ecologia do sensível. Trabalho (criticamente) alguns regimes subsumidos na prática acadêmica: a expectativa pelo show da palestra, pelos golpes de sagacidade, as perguntas retóricas (me dá nos nervos pergunta retórica!), o último autor da moda, a citação do livro que ainda não foi traduzido. Tenho certeza de que posso falar de um outro *lugar*.

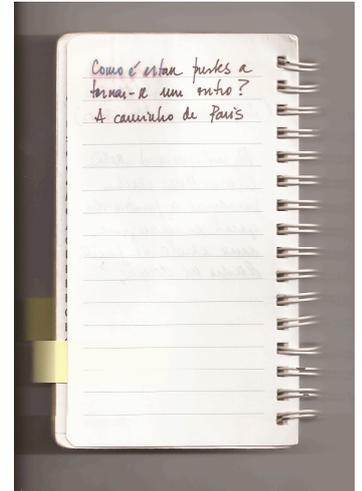
Estratégia 1 seria nada dizer.
Não fazer esta palestra. Talvez esperar.
PAUSA

Tamborilo os dedos sobre a mesa. Imprimo várias pausas. Estados de corpo. Cena do pensamento.

O andamento da conferência a meio caminho de uma dramaturgia. Experimento uma tal

⁷⁴ Texto retirado do dossiê de imprensa do festival. No original: *Exhausting marathon-game of costume and identity switching for five performers. Entirely improvised, poetical, poignant, hypnotic and hysterical by turns the performance lasts six hours – the public are free to come and go as they please.*

ambiguidade: um estado de não ser ainda uma outra coisa e permanecer já não sendo mais a mesma; um estado de permanecer já sendo uma coisa e não deixar de ser ainda uma outra. Palestra-performance. Ainda não. Ou sempre foi? A conferencista depois de mim é uma gaúcha: Márcia Tiburi. filósofa-artistaplástica-escritora. Tudo assim com letra minúscula. Indicativo de um pensar/fazer *menor*. (Isso sou eu dizendo. Ela não é deleuziana.)

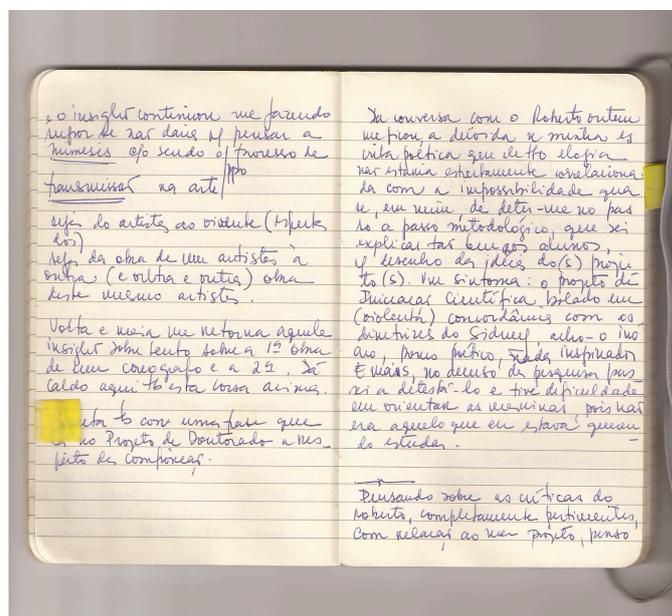


Levanta-se e vem ao meu encontro no fim da minha fala. Um encontro daqueles que o Spinoza gosta de dizer que nos fortalece. Amizade de pensamento. Em outra ocasião em Porto Alegre, no mesmo ano, saímos para um café. Mulher terrível, ela me convida para escrevermos juntas um livro nos moldes do Diálogo sobre o corpo¹ que ela lança ainda em 2004. Um escrita epistolar através do email. Um diálogo sobre a dança que viria a ser um Diálogo | Dança, nome do nosso livro, 8 anos depois, no prelo.

2005: Grupo de trabalho sob orientação de Sydney Freitas, coordenador do I Programa de Iniciação Científica da UniverCidade. Elaboração de projeto. Edital. Pesquisa contemplada. 4 bolsistas-pesquisadoras do curso de dança: Morena, Luciana, Ranille e Tassila. 1 ano de trabalho. *Processos de formação de coreógrafos no Rio de Janeiro: a influência do Carlton Dance Festival na geração noventa da dança carioca*. Grupo de controle formado por 8 coreógrafos que se destacaram naquela década: Deborah Colker, João Carlos Ramos, João Saldanha, Lia Rodrigues, Márcia Milhazes, Márcia Rubin, Paula Nestorov e Rubens Barbot. Amostragem: 3 espetáculos a inquirir acerca da suposta influência. *On a mountain a cry was heard*, *Infante – C'est ob destroy* e *What the body does not remember*, das companhias Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch, La La La Human Steps de Édouard Lock e La Última Vez de Wim Vandekeybus, apresentados no Carlton em 1990, 1992 e 1996, respectivamente. Um desejo de interrogar até que ponto um festival funciona como uma espécie de escola informal de formação estética, a partir dos reflexos mediatos e imediatos na criação artística que em torno dele se formaliza. A pesquisa sofre um pequeno ajuste lá pela metade

do percurso. A noção de influência é questionada e descartada. Dos 3 espetáculos/coreógrafos que compõem a amostragem, Pina Bausch ganha de lavada. Não somente a atenção do grupo de artistas interrogados, mas também e sobretudo a nossa. De fato, Bausch é um marco na percepção de muita gente. A 1ª Pina a gente nunca esquece. Pesquisa Qualitativa. Amostragem. Grupo de controle. Essa terminologia científica me arranha a língua e me dá nos nervos. Ainda não sei dar nome a essa inadequação. Grande incômodo. Afinal, as palavras não são vãs. Preparando o projeto de doutorado, em 2007, converso com Roberto Pereira e escrevo no caderno:

Da conversa com o Roberto ontem me ficou a dúvida se minha escrita poética que ele tanto estaria es correlaciona a impossibi em mim, de passo a passo que sei tão bem aos desenho da projeto(s). o projeto de Científica (violenta) cia com as do Sidney. inócuo, nada



elogia não treitamento da com a lidade quase, deter-me no metodológico explicar alunos no ideia do(s) Um sintoma: Iniciação bolado em concordân-diretrizes Acho-o pouco poético, inspirador.

E mais, no decurso da pesquisa passei a detesta-lo e tive dificuldades em orientar as meninas, pois não era aquilo que eu estava querendo estudar.

Ou talvez, melhor dizendo, não era daquele modo que eu estava querendo estudar.



Ainda em 2005, outro rasgo de ousadia: Organizamos, Roberto Pereira, Charles Feitosa e eu, o I Encontro Internacional de Dança e Filosofia. Vem gente do Brasil inteiro para assistir. Teatro lotado. Nunca podíamos prever: fila na inscrição para um seminário de dança?

Já vai bem bem longe o tempo daquelas palavras de Chacal. Toda a programação acontece na Arena do Espaço SESC (Copacabana). Provação aos palestrantes acostumados à frontalidade. As

falas ao longo do dia são proferidas em duplas. As grandes estrelas (Michel Bernard, José Gil, André Lepecki) performam-solo à noite, logo depois de uma apresentação de dança (Lia Rodrigues, Márcia Milhazes, Bruno Beltrão, respectivamente). Minha palestra se faz acompanhar de Márcia Tiburi. Diálogo em curso. Desta vez arrisco ainda mais. Desloco-me pelo espaço de modo autorreferente ao movimento da busca proposto por Blanchot citado logo de início: um circundar sem centro. Título: *Por uma ontologia da dança contemporânea ou a narrativa de uma impossibilidade*. Percurso intensivo de uma tese (já) em andamento. Aqui, um *platô*.

Setembro de 2006: 2ª edição do Dança e Filosofia – assim ele ficou sendo carinhosamente chamado país afora. Ano difícil. Além do aporte do Espaço SESC, que novamente nos recebe, quase nenhum outro suporte financeiro. Inteligente discurso de Roberto Pereira na abertura: divertido, cirúrgico. Ele lista todas as entidades procuradas, e agradece a cada uma pelos *nãos* que recebemos neste ano. Nova regência da programação noturna, assim intitulada: *Apresentação de Dança + Apreciações Filosóficas*. Alguns palestrantes são selecionados para, tendo ministrado sua conferência-solo à tarde, voltarem à noite em duplas para dialogarem acerca da obra de dança naquela mesma noite apresentada. Objetivos: comprometer mais as discussões da noite às obras a partir das aquisições conceituais dos trabalhos vespertinos; convocar a plateia à maior participação. Com isso tentávamos ultrapassar a mera justaposição Apresentação/Conferência ocorrida na edição 2005. Imbricar ainda mais dança/filosofia. Enviamos aos palestrantes os DVDs com os trabalhos artísticos convidados, de tal modo que eles possam preparar-se *em relação à*. Isabelle Ginot (França – Paris VIII) palestra à tarde:

A teoria da dança contemporânea tem sido amplamente difundida, particularmente em países de língua inglesa. Porém, dentro deste campo teórico, o espaço dedicado à epistemologia da análise de trabalhos de dança é extremamente pequeno, se é que ele existe. Quais são as condições pelas quais nos debruçamos sobre esses trabalhos, sob quais hipóteses desenhamos interpretações ou análises destes trabalhos, especialmente quando são feitos como base para o desenvolvimento teórico? Minha discussão aqui é que muitos dos discursos teóricos estabelecem-se dentro de hábitos inquestionáveis de interpretação de dança. Nesta palestra, ficarei concentrada no processo de observar peças de dança e produzir um discurso sobre elas, questionando o status da subjetividade do espectador e o papel de seu contexto. Finalmente proporei que a análise da dança e, na maioria das vezes, sua reinvenção através do texto, e descreverei alguns dos

processos através dos quais esta reinvenção possa estar fundamentada.

O resumo de sua palestra já denuncia a pertença de Ginot ao que lhe propomos fazer à noite. Ela nos contrapropõe, no lugar dos comentários sobre a peça, realizar um trabalho com a plateia próximo da pesquisa que ela acaba de ver reconhecida e apoiada em sua universidade.

A Crítica em Dança Contemporânea: teoria e prática, relevâncias e delírios apresenta os principais componentes da reflexão sobre o trabalho coreográfico e o discurso crítico como dois processos entrelaçados, interrogando tanto a obra cênica quanto as práticas discursivas que contribuem para o seu surgimento. Análise de obras de dança contemporânea questionando particularmente a atividade perceptiva (ou crítica) do espectador na leitura/análise de obras coreográficas.

Como sou a única do trio de organizadores com maior desenvoltura no inglês, língua em que acabou se fazendo o nosso diálogo, uma profícua troca de emails se estabelece entre nós na elaboração da programação noturna segundo os desígnios de seu "Writing under constraints".

Propomos que ela fique sozinha na programação dada a especificidade da proposta. Ela contrapropõe que alguém que tenha se submetido ao exercício esteja com ela. Dada a pertença de meus interesses em dança ao seu trabalho, candidato-me a ladeá-la à noite. Dentre as peças selecionadas, escolhemos Tempo Líquido de Maria Alice Poppe coreografada por Maurício de Oliveira para servir a este diálogo em específico. O DVD atravessa o Atlântico e traz Ginot de volta.

5/18/12 Gmail - Invitation - II Dance and Philosophy Seminar in Rio
Thereza Rochha <dancaefilosofia@gmail.com>

Invitation - II Dance and Philosophy Seminar in Rio

Isabelle Ginot <isa.ginot@wanadoo.fr> 8 de junho de 2006 10:44
Para: "Dança e Filosofia" <dancaefilosofia@gmail.com>

The proposal of dates is perfect.
The "writing under constraints" thing: one of the things I'm doing with myself and my students, is "writing workshops", where I train people to write about pieces with writing and perceptual constrains: writing using the "I" as the only grammatical subject, or "they" (for the dancers). Describing what "I" saw, or what "I" didn't see, or what "I" felt", etc.
The idea is that writing is a way of access to perception, and perception is the ground for any dance criticism; including the "cultural" criticism.
Another way of saying it : instead of taking dance criticism as a field of knowledge to be learnt, I take it as a perceptual process in which writing is a tool to elicit, and maybe transform, the unconscious choices we make while watching a piece.

As for the discussions : I don't know who will be participating and how the others use to work, but in order to start the discussion I have 2 first choices to suggest:
one : after the show, and before starting any discussion, I propose to write "about the piece" with 1 simple constraint, different each evening, for 15 minutes (writing throughout a length of time is important to me). Then, we just start the discussion, not necessarily trying to make links and assumptions about the writing process, which will just stand as an experience and inform the rest of the discussion.
two : every night one of the speakers proposes 1 writing constraint and a time for it, and then starts the discussion by commenting on that constraint, why (s)he chose it for that piece and how such a constraint is, or not, part of his/her usual own process of work. I prefer this one better, because every one gets to reveal part of their processes, but I don't know if the speakers will feel like doing it.

Also: I jumped right away on this idea because I always find difficult the "after the show" discussions in Paris, but I know nothing about your context and it might just go well; and such a writing process might just go wrong. So please, just see if you like the idea but I don't think we SHOULD do it.

5/18/12 Gmail - Invitation - II Dance and Philosophy Seminar in Rio
Thereza Rochha <dancaefilosofia@gmail.com>

Invitation - II Dance and Philosophy Seminar in Rio

Isabelle Ginot <isa.ginot@wanadoo.fr> 5 de julho de 2006 13:32
Para: Dança e Filosofia <dancaefilosofia@gmail.com>

Yes! Of course, the "writing under constraints" idea is that everybody does it for 15 minutes, and that makes the ground for the discussion to come; people's experience of the piece is usually transformed by this first experience. The kinds of constraints I use to give might be : "write the dialogue between the hands of the dancer and space"; or, "write "as if" you were the dancer(s) while they were dancing"; or write only with "I" as the subject of all sentences", etc. So it is really a writing experience, producing a perception of the piece; not a "criticism" of the piece; although, I'm using those tools as preliminary to writing criticism.

But if it is possible I would rather not be alone leading the discussion; I'd be curious and happy to share that with someone I don't know, who might have a completely different vision of the process I'm offering. Would that be possible? We would all do the writing, and maybe the other person wants to offer a writing constraint (and then we do 10 minutes with one constrain, and 10 minutes with the second one), and we can start from there.

What do you think?

A very practical question: should I worry about reserving the plane ticket or will you do it?

Best, Isabelle

Le 5 juil. 06 à 17:55, Dança e Filosofia a écrit :
[Texto das mensagens anteriores oculto]
[Texto das mensagens anteriores oculto]

Isabelle provoca a plateia com 10 perguntas, antes que eles assistam, ao vivo, a Tempo Líquido.

1. *What is extreme, what is mild?*

O que é extremo, o que é moderado?

2. *What does the floor think of her?*

O que o chão pensa dela?

3. *Is she winning, or failing?*

Ela está ganhando ou perdendo?

4. *Locate tenderness in some of her bodyparts and describe it.*

Localize a ternura em algumas partes do corpo dela e descreva-as.

5. *How is the piece performing Brazilian identity?*

De que modo a coreografia fala da identidade brasileira?

6. *What are the processes of objectification or contra-objectification in the piece? In other words: do you think the piece is making the dancer an object for the gaze of the audience, on the contrary, that it resists objectification? How do you see that?*

Quais são os processos de objetificação ou contra-objetificação nesta coreografia? Em outras palavras: você acha que a coreografia está fazendo da bailarina um objeto do olhar do público ou, ao contrário, faz com que ela resista à objetificação? Como você vê isso?

7. *Is it the dancer manipulating the dance, or is it the dance manipulating the dancer?*

É a bailarina que manipula a dança ou a dança que manipula a bailarina?

8. *What does she think of you?*

O que ela pensa de você?

9. *What is it that you didn't want to see here, and that you really haven't seen?*

O que você não queria ver aqui, e que você de fato não viu?

10. *What did you want to see her doing that she didn't do?*

O que você queria vê-la fazendo que ela não fez?

Uma vez lido o rol de perguntas, parte-se para a assistência da peça coreográfica. Depois, munidos de papel e caneta – escrita automática *em relação à*. Um trabalho de escritura (crítica) em dança de um outro *lugar*. Material bruto para ser observado depois. Participo da atividade. Interajo com a perturbadora e excelente peça coreográfica-solo estreada no Solos de Dança do SESC naquele ano que nos apresenta uma Maria Alice em seu 1º trabalho depois de uma pausa para a gestação e pós saída da Staccato. Produzo um pequeno manuscrito no verso de um papel qualquer.

desarticulações seriadas do corpo em membranas de
 humanas ondas de humanização que se descortinam
 se encurtam e se alongam a partir daquilo
 que se poderia chamar movimento se movi-
 mento fosse algo a que se pudesse dar nome
 uma vez que o que se move não é nem
 o corpo por um lado nem o movimento
 propriamente dito do outro aquilo a que se
 nomeia movimento já não é pois já deixou
 de ser aquilo que no humano nos contém
 é justamente aquilo que de nós se alastra se
 fazendo sempre um descarregar de ondas
 e já não se fazem mais um tempo de
 (não consigo encontrar minha própria letra)
 uma ~~vez~~ ~~mais~~ ~~uma~~ vez
 em paciência de joelhos e articulações mais
 sutis ainda que aquelas formadas pelo
 corpo

Material a partir do qual escrevo um longo artigo 6 anos depois intitulado *Tempos líquidos, espaços fluidos*, publicado em revista acadêmica (Diálogos da Contemporaneidade) do Rio Grande do Sul.

(...) Revertendo a espacialidade consagrada do corpo no palco de dança e a temporalidade cronológico-linear, a bailarina entra em cena caminhando de costas, com o tronco vertido à frente e as mãos apoiadas no traseiro. Os solavancos da bacia para trás carregam as pernas estiradas que obedecem-lhe perfazendo um mover-se que desloca mas não avança. As ancas desenharam o rosto que primeiro se vê no palco de Tempo Líquido. Elas dão o tom da movimentação que se seguirá a partir de então com a bailarina voltada quase todo o tempo para o chão. A frente do corpo será acionada somente para reversão espacial. Uma dança eminentemente dorsal aí se pronuncia e só se agravará no decurso do trabalho.

Uma vez apresentado o argumento coreográfico, não tardará para que o vetor da gravidade puxe a bailarina para o chão: apoiada nos joelhos e cotovelos, ela conforma agora a marcante e recorrente quadrupedia do trabalho. Uma significativa pausa antes do próximo movimento curto, pontuado e parcial da perna direita enuncia o *estado de corpo* apropriado à estranha ambiência de dança que já se estabelece. Um estado de corpo que

não demonstra, estuda; não percebe, age; não observa, perscruta; não espera, especta. No chão estará e no chão permanecerá.

O que vemos em cena são desarticulações serializadas do corpo que dança a maior parte do tempo em nível baixo ou médio. Os deslocamentos são quase todos produzidos pela unidade superior que arrasta, puxa ou empurra, conduzindo a unidade inferior pelo palco, pois as pernas parecem não conhecer nada da bipedia para a qual o humanismo antropocêntrico acredita que elas foram feitas. A verticalidade é referida pontualmente por olhares da bailarina para cima e o nível alto recorrido raras vezes, somente talvez para reafirmar, por contraste, do ponto de vista composicional, a quadrupedia que interessa.

Braços e pernas, cada um à sua vez, procuram espaços no entorno do corpo, trançando posições entre si que decompõem todo o tempo a integridade humanóide da figura. O corpo não cabe na espacialidade de sua kinesfera e explora, ou melhor, espreme e escava lugares para caber. Isso repercute uma luta que entretanto não distingue alguém que luta. Sem persona, sem personificação, um devir-bicho, um devircoisa, espécie de animalidade maquínica, traça cuidadosamente a zoofilia fantástica ou imaginária bem ao gosto de Borges que ali toma lugar. A figura disforme e quebradiça de agora confronta a reconhecida beleza da dança de Maria Alice de outrora, guardada na memória dos muitos fieis espectadores conquistados ao longo da carreira.

Aproximadamente aos 00:12 de coreografia, a bailarina reúne de todos os seus outroras, um único agora, erguendo-se do chão à bipedia. Com o braço direito levantado acima da cabeça, espicha o corpo para cima e escava com a mão a aresta máxima da verticalidade corporal. Ali estirado na extensão última de sua longitude, o corpo lembra uma frase do filósofo Badiou que diz: “A dança é o corpo dedicado ao seu zênite” (1993: 13). Sem sombra, sem fantasma, sem melancolia. (...)

Outubro de 2006: Logo depois do dança e filosofia, começo encontros de trabalho com a Amiga (Maria Alice). Há anos que a gente não se chama pelos nomes: Amiga e Amiga. Uma parceria. Uma troca de trabalhos e uma rotina de estudos. Tentativa também de rotina de conversas por email. Sem sistematização. Rigor sim. Sistematização não. Normatização muito menos. Aqui nenhuma totalidade.

From: "Thereza Rocha" <thereza-rocha@hotmail.com>
To: mariaalicepoppe@hotmail.com
Subject: Nosso diálogo
Date: Thu, 26 Oct 2006 00:33:57 -0200

os melhores insights eu tenho quando acordo
ainda não estou na vigília e já não estou mais
lá
daquele outro lado, sei lá qual é
é uma espécie de entre
de entre-lugar
um trânsito qualquer
e é neste lugar do qualquer que se apercebem de
mim idéias, imagens meio
sem freio
autônomas e autômatas
livres do controle da vigília
do excesso de auto-crítica que me habita
tão forte que não vem idéia nenhuma

foi assim hj de manhã
tive uma ideia inteira de uma instalação (um
palco-instalação) de um
trabalho para "estrear" em 2008. pode ser co-
produção panorama, no telemar.
depois te conto. a idéia é linda.

From: "Thereza Rocha" <thereza-rocha@hotmail.com>
To: mariaalicepoppe@hotmail.com
Subject: sua, sempre sua
Date: Sat, 28 Oct 2006 03:00:07 -0200

amiga,
arrumei a mala.
na mala de mão vão os pertences mais precisos
sempre...

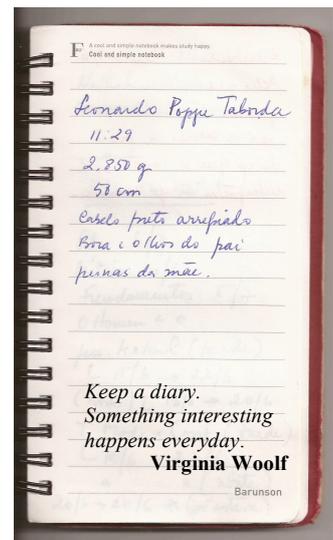
acessórios queridos e imperdíveis
notas nada acessórias e tb imperdíveis
poucas coisas

vou de fato levando minha proposta de felicidade
certeza nenhuma
e o caderno que já iniciei do nosso diálogo
este vai sempre

na mala de mão
em mãos

Cadernos. Cada trabalho tem um caderno. Diário de invenção.
Diário de bordo (detesto esse nome).
Eu adoro cadernos.

Poesia escrita aos 8 anos de idade:
As outras levam panela e boneca.
Eu levo papel e caneta



Dossiê moleskine: anotário do pensamento artista enquanto (e sempre) jovem

Sou uma habitual colecionadora de coisas, pela
escrita. Sem metodologia qualquer que me seja dada
a priori, recolho notas diariamente. Sou, também por
isso, contumaz colecionadora de cadernos. Os
Moleskines, para quem não conhece, são cadernos
utilizados por Walter Benjamim, Henri Matisse,
Vincent van Gogh, Ernest Hemingway, dentre outros,
como *carnets de notation* e cujo charme e imagem do
pensamento são cultuados, hoje, quase como
fetiche.

Cadernos podem ser anotários de alguém que
estabelece um dado percurso e vai recolhendo
recados, pequenas iscas de um pensamento-
composição, constituindo, do mundo e ali, um
imaginário que se produz pela justaposição qualquer
dos dados, admitindo a indeterminação e o não-saber
como autores de uma composição em aberto. O
caderno é um relicário da coleção.

caderno/anotário, suporte dramático em aberto.
museu imaginário.

Inventariar publicamente *falas de arte, escritas de
arte* . Inventariar este *entre* , a obra como pensamento
e o pensamento como obra; constituir um pequeno
glossário do que não será dito.
Cena do pensamento.

Tal como dizia Ana Cristina César: cadernos,
cadernos, cadernos...

From: "Thereza Rocha" <thereza-rocha@hotmail.com>
To: mariaalicepoppe@hotmail.com
Subject: RE: sua, sempre sua
Date: Mon, 30 Oct 2006 19:31:52 -0200

devagar novas escritas vão farrapinhos aparecendo
re-aparecendo das cinzas
coisas da gente também
ainda não obtive resposta qto à sala
mas proponho que a gente mantenha o encontro independente de ter sala sem
cadeira ou não

li o texto da sandra meyer
vc tinha toda a razão: sou eu ali, inteirinha
vc me saca muito
e o legal é que ela cita uma nouvelles de danse/dossier dramaturgia que eu
tenho e sou louca para ler, destrinchar, estudar
podemos dar continuidade por ali, se acharmos ser este o caso
eu vou lendo e traduzindo e a gente estuda
tem um texto do lepecki ali já traduzido pela paola para a turma de pós

tô empolgada com mais esta tanta vida se descortinando

cheia de vertigem

escrevendo no automóvel

17 a 22 de Novembro de 2006. Residência com o português João Fiadeiro. *Composição em tempo*

RE.AL. Este nome me agrada, muito embora conheça pouco do trabalho. Experiência dilacerante.

OFICINAS PANORAMA
WORKSHOPS

TODAS COM SELEÇÃO PRÉVIA, EXCETO
AÇÃO MEDELEI, QUE É ABERTA AO PÚBLICO

OFICINA COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL /
JOÃO FIADEIRO
17 NOV: 15h > 20h / 18 > 22 NOV: 10h > 15h
CONVERSA PÚBLICA COM JOÃO FIADEIRO E OS ARTIS-
TAS PARTICIPANTES / PUBLIC TALK WITH JOÃO FIA-
DEIRO AND PARTICIPANT ARTISTS
22 NOV: 18h Espaço SESC

"A metodologia de Composição em Tempo Real cria as condições para sobrevivermos
ao 'vício' de queremos significar, contrapondo à representação de uma imagem, o estar
na imagem. Os workshops são importantes para um aprofundamento prático e teórico
do método. Durante estes cursos providencia-se um conjunto de ferramentas para que
os participantes possam, através dos vários exercícios que suportam o método e regras
que o enquadram, testar e ultrapassar os seus limites e, simultaneamente, desenvolver
uma consciência crítica apurada face ao que fazem e vêm fazer", diz João Fiadeiro.

"The methodology of Real Time Composition creates the conditions to survive the
'addiction' of wanting to mean, in opposition to representing an image, to be in that
image. The workshops are important to go deeper into the method, both practical and
theoretical. During these courses we provide a group of tools so the participants can,
through the different exercises that support the method and the rules that frame it,
to test and surpass their limits and, simultaneously, develop a critical conscience of
towards what they do and come to do", says João Fiadeiro.

84

Inscreevo-me como ouvinte. Assim

declaro na carta de intenção que

acompanha minha inscrição. Há vagas

abertas para este fim. Meu objetivo é

conhecer o método, pensar junto em

silêncio, *take notes* (mais um caderno).

Não me sinto disponível para *fazer*

efetivamente a oficina. Assim

supostamente sou aceita. Ledo engano.

Sala Multiuso do Espaço SESC.

Assistimos à complexa explicação do método. Isso leva muito tempo. É preciso conhecer as regras
antes de jogar. Neste caso é assim. Vários expedientes composicionais disponíveis na sala, algumas
engenhocas. Uma aparelhagem de som das que são utilizadas nos espetáculos da Multiuso. Um
microfone. Uma grande mesa com cavaletes. Câmera de vídeo. Várias folhas de papel branco

tamanho *display*. Ele vai explicando e compondo uma iconografia de apoio. Afixa as folhas nas paredes. Desenha. Rabisca muito. Um ambiente de estudo. Gosto disso.

Muito complexo o método. Ele trabalha nisso há muitos anos. Estuda neurologia, ciências cognitivas, talvez para entender uma questão que dá nome a um texto seu publicado⁷⁵ nos idos de 1998: ... *agimos depois de compreender ou compreendemos depois de agir?* (Em casa algum tempo depois da residência lembro de umas coletâneas da dança portuguesa ainda não lidas. Encontro esse texto.) Formulo outra questão para mim a partir dele: Há escolha na espontaneidade? Vou trabalhar isso com meus alunos do teatro em várias oportunidades futuras. Reciprocidades entre a sala de aula e o que vai me movendo artisticamente. As questões supostamente teóricas me aparecem do trabalho artístico. Não são teóricas. São assuntos *em arte* todo o tempo.

Interessante a vontade de Fiadeiro de sistematizar o que encontra/deseja do trabalho. O caderno desta residência eu perdi. Em 2008 volto ao tempo RE.AL agora em uma aula pública de encerramento da oficina em Fortaleza, por ocasião da Bienal. Anoto: **0. Evento** (em aberto); **1. Inibir** (não é propriamente uma negação. inibir o impulso é a possibilidade de criar outras estratégias de agir.); **2. Escuta** (ler o que lá já está. como se fosse a 1ª vez. leitura descritiva e não interpretativa dos acontecimentos.); **3. Hipóteses** (nunca menos de 3 ou mais que 5 hipóteses. possibilidades de relação.); **4. Espera** (estado de prontidão. será que a imagem precisa de mim?); **5. Escolha** (quando? onde? ação/decisão. adiar a resposta até o limite do possível. a pertinência da ação está na pré-ação.)

"A contemporaneidade da ação", ele chega a dizer. Isso me interessa muito. Este o sentido de contemporaneidade enfrentado na minha palestra do Dança e Filosofia. Eu escrevo: O sentido é o da *preservação* da contemporaneidade do sentido. É de um plano de imanência que se trata. (Não gosto de preservação. Pensar melhor sobre isso.) Depois de alguns dias de explicação estamos

⁷⁵ LEPECKI, André (ed.). *Theaterschrift extra*. Lisboa, Novembro, 1998. 216 p.

sentados em torno da mesa, todos os presentes. De fato, até aquele momento pouco se lhe dá qualquer distinção entre ouvintes e praticantes. Neste dia então, ali do meio do trabalho sobre o método, Fiadeiro inicia a composição.

Uma das regras é: uma vez começada, só se pode sair via composição. ("Temos que ficar atentos, pois o *looping* da ação, o *looping* do objeto, é a morte do objeto", ele diz.) Caso entremos *em looping*, grosso modo, caso a ação se esvazie, ele vem até nós, toca-nos as costas e deixamos aquela espacialidade (qualquer) que ali tenha se instituído. Estou à mesa e portanto dentro da composição. Estou no meio do absurdo desta situação. Decido topar o jogo. Há anos não me ponho neste *lugar* – cênico. O rapaz à minha frente começa uma história muito sexista, mais do que posso suportar. Reajo forte, direto e sem freio. RE.AL. Fiadeiro toca as minhas costas neste calor de envolvimento. Tenho que sair. Este é o combinado. Quase não suporto. Sinto muita raiva. Incrível isso. Mas *isso* ainda seria pouco. Mais tarde, nos comentários, desfere uma flecha de veneno na minha carne (justifica minha saída): eu estava *representando*. (Mas eu era ouvinte, penso. Anos de aprendizado no teatro redirecionam a minha coluna e o andar desta prosa: não se justifique!) Representando?! Isso para quem foi treinada em ações físicas e cursou o técnico da Angel é quase uma ofensa. Não tem jeito, esse desconcerto torna-se assunto e pauta de trabalho nos próximos encontros com Maria Alice. Ótimo, pois ela também esteve nessa residência.

From: "Thereza Rocha" thereza-rocha@hotmail.com
To: mariaalicepoppe@hotmail.com
Subject: do nosso último encontro
Date: Sun, 10 Dec 2006 17:28:03 -0200

(escrito logo após vc bater a porta da minha casa às suas costas na última sexta-feira, 8/12/2006)

curioso, amiga (tem acontecido sempre): ao final dos nossos encontros saio vital, cheia de certeza e esperança de que alguma coisa se avizinha de nós, alguma coisa muito boa está por vir e é estranho, pois tenho certeza de que caminho cega mas na direção certa. direção certa muito embora tortuosa de alguma coisa que não sei o que é, que não tem objeto ainda. é quase insuportável pra mim, deixar-me ir. logo quero controlar o que é para direcionar; escolher um objeto rápido para otimizar o emprego de energia na coisa. mas faz parte deste momento todo em que me pergunto se há escolha na espontaneidade, me ver impossibilitada de controlar.

me deixo desconfortavelmente esperar, tal como fiadeiro, me deixo esperar para que a coisa apareça. ela mesma. sigo, então, tateando às cegas e curiosamente esbarro nas cadeiras do café, mas não me machuco. Esbarro sutil, me detenho um pouquinho e corrijo o rumo, um rumo de uma busca que parece exigir todo o tempo de nós que esperemos. pois se trata de uma busca

que parece caminhar por si. uma busca sem objeto. sempre gostei de pensar a composição por aí, como algo cujo sentido se anuncia por si e onde o artista é agente mas não é autor, pois maneja o sentido, sem contudo controlar-lhe o rumo. um sentido que se faz por si.
tenho um pouco de medo. mas sigo.
estas coisas da criação me colocam num lugar muito desconfortável, de medo muito grande.
ao começo de cada encontro nosso, não vejo sentido naquilo, não vejo sentido algum, quero correr, sair dali rápido. aquilo parece me exigir dizer coisas e fazer coisas, assumir lugares em mim para os quais me sinto mais que preparada mas hesito. dói. dói bastante.
O que me atenua é sua presença doce.

Ao final, entretanto, parece que tudo faz sentido, só que num encaixe cuja lógica, eu não sei.
estranho. curioso.

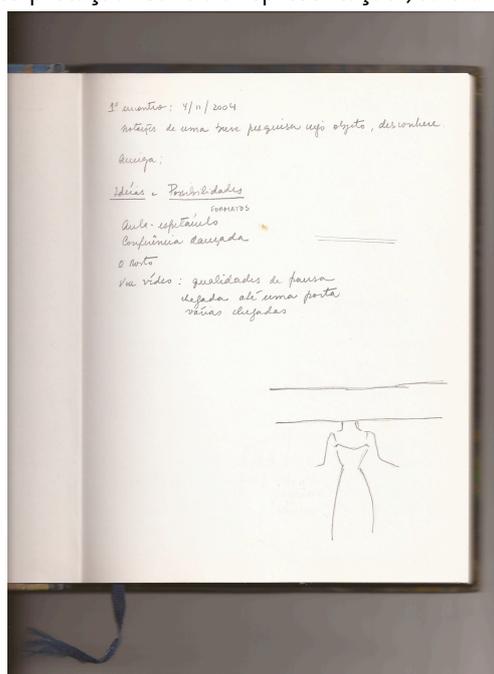
É só. queria te contar estas coisas.

sua,
the

From: mariaalicepoppe@hotmail.com
To: thereza-rocha@hotmail.com
Subject: RE: do nosso último encontro
Date: Mon, 11 Dec 2006 16:21:33 -0200

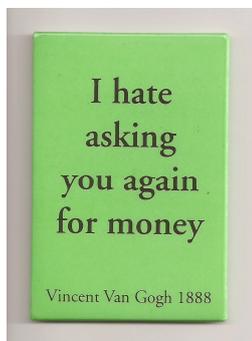
Curioso que eu sinta coisas muito semelhantes no que diz respeito à vitalidade com que saio dos nossos encontros. Sinto que há um grande desafio de me expor diante da sua inteligência e conhecimento de questões tão profundas e que tanto me interessam mas que nunca fui capaz de mergulhar. Acho que agora é a hora de não deixar escapar e sinto que nós duas estamos com esse objetivo. Agora, no que diz respeito à espera dessa coisa que a gente não sabe o que é, eu acho muito divertido. Me sinto como que numa montanha russa só que em câmera lenta. Não é legal?
Gostei da imagem das cadeiras de um café. É café muller. E é disso que a gente sai, da nossa história e do nosso passado que eu tenho muito orgulho mesmo que as vezes não pareça. Vamos continuar na nossa montanha russa pq quando ela acelerar e a gente descer vai ser maravilhoso...
Bjs da sua amada

Contra a expressão. Escrevo no quadro de notas do meu escritório. É um projeto agora. (Contra a interpretação. Contra a representação.) Já era isso na Dissertação de mestrado – a busca por um



puro expresso. Dramaturgia sem drama. Lembro-me que já na época da dissertação era com Maria Alice que eu dialogava, e o Fred, e o Lauro. É sempre com os intérpretes a minha conversa. É para eles que eu escrevo. Parceria com Maria Alice tantas vezes tentada, tantas vezes iniciada e interrompida. Encontro esboços num caderno de 2004. Ainda houve aquela outra tentativa em sei lá que ano antes disso (qualquer coisa entre 1997 e 2000), com a Denise Stutz junto com a gente. Na verdade uma amizade de dança que corre

às margens do texto, todo esse tempo. Um diálogo que por vezes fala e outras emudece. Nenhum produto até agora. Mas não é de produto que se trata. É de efetivação. Às vezes fico pensando que a gente não tem mesmo mais idade para ficar trabalhando sem grana.



2008: Forte revolta pelo estado em que me encontro quase à beira da falência. Os dinheiros da cultura cada vez mais curtos. Crise na economia mundial. Crise na minha economia pessoal. No Rio de Janeiro quase não há meios de subsidiar um trabalho em dança. Resta o Espaço SESC. Roberto Pereira já havia provocado no Jornal do Brasil dos idos de 2005.

Pela segunda vez consecutiva, o coreógrafo João Saldanha inaugura a cena carioca, tendo como abrigo o Espaço SESC, em Copacabana. Na verdade, mais do que abrigo, não apenas para Saldanha, mas para tantos outros coreógrafos importantes da cidade, o SESC tem funcionado também como um estimulador essencial nesse deserto político em que se encontra a dança por aqui. (2010: 31)

Alfineta no texto de balanço do (mesmo) ano publicado em dezembro:

Um outro elemento que veio se agregar ao Panorama, como uma de suas múltiplas frentes, foi o Espaço SESC, que, na verdade, funcionou durante todo o ano como uma espécie de "centro coreográfico" da cidade. Reunindo importantes estreias, encontros teóricos e funcionando como espaço de ensaio para companhias cariocas, o Espaço SESC foi o endereço oficial da dança em 2005 (92).

Uso minha coluna no idança (www.idanca.net) como tribuna. Que *débâcle* fizeram com o orçamento do RIOARTE! Para onde foi o dinheiro do RIOARTE e da Fundação Rio depois do fechamento?

Esta opção por uma vida *menor* (Deleuze e Guattari). Dá muito trabalho. Paro e penso: "Quanto tempo a gente leva para aprender a deitar no chão". Converso com um amigo que me desconcerta

com a sua resposta: “Não é ótimo?”. Eu estava à beira de achar que não, não é ótimo. Transformo a raiva em força de trabalho. Decido aplicar projetos em t-o-d-o-s os editais disponíveis naquele ano. Viro várias noites escrevendo. Insisto mais uma vez na vida *menor*. Criar meios de efetivação, de modos de existência. Inscrevo um projeto meu, pela primeira vez, em um edital para montagem de espetáculo. Autorizo-me. Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna 2008. Projeto: Três Mulheres e um Café (título provisório). Ainda antes, em abril, envio a Roberto Pereira o original do meu livro *De Artaud a Pina Bausch: a invenção de um novo corpo* para publicação na coleção Leituras essenciais em comunicação e arte/Textos Acadêmicos da UniverCidade Editora, por cuja seção (Dança) ele é o responsável. O livro reúne três dos quatro capítulos da minha dissertação de mestrado defendida em 2001. Na escrita da dedicatória, a primeira ocorrência de um par de frases que se tornará uma constante a partir de então:

Dedico este texto, em primeiro lugar, ao meu pai Luiz Cardoso falecido em 2007. A experiência das tardes silenciosas em meio à ausência do sujeito que esvanecia me ensinaram ainda um pouco mais sobre a mais simples cumplicidade humana. De toda a memória restou o acordo atual. De toda a história, de todo o drama, restou o gesto simples, quase autômato, de uma mão que senil procurava a minha, sempre acompanhada de sorriso doce, para ali ficar em um diálogo travado na mais absoluta dispensa de palavras. Sua experiência tênue de algo que, por assim dizer, mais lhe parecia um bem de alzheimer, reafirma em mim a justa crença de que a memória só conhece o presente quando, desapegada da lembrança, dá à experiência, em qualquer circunstância, sempre uma nova chance. É necessário esquecer. É impossível esquecer.

From: thereza-rocha@hotmail.com
To: fabriciacmartins@hotmail.com
Subject: de nós, as cachorras
Date: Sun, 24 Feb 2008 05:33:46 +0300

fa,

seria de um tudo esta carta.
por isso que ela não acontece.
então, de um tudo vou tirar um provisório
que será qualquer,
um inevitável qualquer
mas nunca banal, pois que é eterno
pois é um para vc!
é um eterno muito mundano (claro pois só poderíamos tratar aqui de eternos mui mundanos,
contraditórios como manda o bom figurino).
é um eterno contraditório meu para vc.

estou em casa, bebendo vinho tinto depois de comer um jantar sozinho que fiz só pra mim.
feliz de felicidade de pinto molhado
sofre a chuva, quase morre
mas celebra saltitante cada pedacinho de céu do terreno baldio
arrabaldes da destruição.

amiga, eu me destruí
isso mesmo.
separação em 2004,
órfã de mãe em 2006

assume o pai com alzheimer logo em seguida
o pai morre em 2007, 5 dias antes do (meu)
aniversário.
contando os cacoc hoje, vejo fotos antigas
desarrumo um apartamento (deles) que nunca
nunca foi a minha casa.
mexo e remexo nos pertences de gente antiga e
morta.
e me apraz pensar nas fotos que estão por vir.

destruí uma mulher que era só metade
sabe como é?
mulher-metade-da-laranja
e eu não sou metade da laranja de ninguém porque
num sou metade
posso ser aos pedaços
sempre!
mas metade
e da laranja, jamais!

vc me saúda sempre de um passado presente de agora
desta mulher que assinará esta carta ao final
e que é sua um pouco tb.

voltei do inferno e talvez agora eu tenha
algo pra te oferecer.
por isso resolvi te escrever.
nesta noite auspiciosa
mesmo!
em que celebro
celebro as noites de todas as mulheres que são
sozinhas,
pois sozinha se é sempre!,
e fazem da escrita um modo de estar no mundo.

querida, querida amiga.
num sei mais o que te dizer nesta noite quente de
rio de janeiro quase infame
na qual insisto, por fidelidade quase indecente, em beber
vinho tinto (frio... resfriado, se não não dá,
mas nunca gelado!) e escrever.
escrever pra vc e dizer de mim
umas tantas e pequenas coisas
deste muitão
desta vastidão
que acontece já há um tempo.

impronunciável no tempo
mas eterna enquanto dura.

que me perdoem os vinicius de Moraes
mas mulher é fundamental.

e são as cachorras, sempre, as que estão por vir!

Status no Messenger, no Windows Live, no Orkut
(E chega. Já é mais rede social that i can bare!):
*Um mulher que tem os livros
não precisa de homem para a sua companhia.*

From: thereza-rocha@hotmail.com
To: fabriciacmartins@hotmail.com
Subject: only a fool
Date: Tue, 24 Jun 2008 03:23:02 -0300

only a fool
(a canção)

*it's a lesson that i've learned
and the page i should've turned
i shouldn't cry
but i do*

diz assim a canção entoada por voz quase infantil
infernally quase

o infantil é tb sintoma de um coração tão jovem
tão novo
e ao mesmo tempo tão velho

o que fazer de um passado vivido?
o que fazer com tantas lembranças?
a horrorosa metáfora da caixa não dá conta
não há caixa que contenha
mulher não é caixa

eu quero dizer adeus
mas não há inventário que supra
de quantas páginas de faz um inventário de toda uma vida?

o que fazer com tantas lembranças?
onde colocar?
pois elas são involuntárias
elas comandam
sempre de assalto

é uma música aqui
uma imagem acolá
o mundo segue
sim, tudo muda
sim, o tempo passa
quanto clichê

e de tanto clichê
queria mesmo que assim fosse
mas meu tempo não passa
parece ao menos

um amnésia seria saúde talvez
esquecer
esquecer
tudo apagar
irremediável solução ao nível do neurônio
na verdade, tenho verdadeiro horror disso
não quero esquecer
não quero esquecer nada

tb nenhum desejo
qualquer resquício de retorno
como dizia o filósofo: - não podemos voltar atrás

como abrir mão de tantas referências?
quanta tanta coisa se constrói
que horror isso
que beleza ao mesmo tempo

insisto, pois talvez este seja mesmo o tema:
o que fazer com estas lembranças?

não sou avó
não fui nem mãe
inventar uma mulher nova
sim, ela é super-nova
estrela inconcebível em meio a tanto passado

é nova
e é também passado
em que tempo responder?

*i shouldn't cry
but i do*

chora o que, super-nova

mulher mais que atual?

chora o que?

From: fabriciacmartins@hotmail.com
To: thereza-rocha@hotmail.com
Subject: RE: only a fool
Date: Fri, 27 Jun 2008 20:01:29 +0000

acho que minha resposta não te levou nenhum soulagement... talvez vc só quisesse me escrever. e se me escrever serve de alguma coisa, escreva. se nao quiser, também nao escreva nada. olha isso que achei do henri michaux :

"Dès que j'écris, c'est pour commencer à inventer. À peine est-ce sorti, voilà que je me mets de tous côtés à lui présenter des barreaux de réalité et, ce nouvel ensemble obtenu, à lui en présenter de nouveaux encore plus réels, et ainsi, de compromis en compromis, j'arrive, eh bien j'arrive à ce que j'écris qui est de l'invention saisie à la gorge et à qui on n'as pas donné la belle existence qui lui semblait promise. C'est pourtant dans cette honnêteté tardive mais rigoureuse et par degrés, et puis plus rigoureuse encore mais toujours plus tardive que je trouve une des joies et un des supplices d'écrire." hm

é pra voce que transcrevo esse morceau, mas sinceramente, acho que vou botar isso na introduçao do meu mémoire de master, que mais parece um conto de "fabulas" à la macunaima, perdido nesse universo erudito, se esgoelando inutilmente pra expressar uma modesta e pretensiosa idéia. en français sou ainda mais disléxica e tortuosa... minhas idéias sem eira e nem beira sao verdadeiramente resistentes à logica da thèse - anti-thèse - conclusao, pois concludo a vida em um segundo de arrombo de furacao, faço apostas, jogo a cabeça de lado e rio com o canto da boca. por falar em boca, um pouco mais de vinho por esses meus labios adentro, que é pra dar uma corzinha... claro, so bebo tinto. mais claro que isso so se for champagne! corto a verdade com laminas afiadas e d'un seul coup descubro que sao as minhas tripas que estao pra fora! essa vida é mesmo uma faca de dois legumes. sigo destripada, mas acho que foi mesmo assim que nasci. desculpa a prolexia, mas é so com voce que posso falar assim. mesmo se as tripas estao ai pra quem quiser ver e ouvir, acho que nao tenho melhor escuta (leitura) que a sua. ou seria auscuta?

à très bientôt ma belle.
affectueusement,
fa.

Muitas matérias diferentes de escrita sendo produzidas ao mesmo tempo. Deslizamentos mútuos.

Cacos de um processo de/em criação. Dramaturgia de farrapos (foi o Büchner quem escreveu essa

definição). Um momento de vida de grande sofrimento. O mesmo momento de escrita febril. Um

diálogo/dança com Márcia Tiburi em curso.

From: thereza-rocha@hotmail.com
To: marcia.tiburi@terra.com.br
Subject: RE: notícias
Date: Wed, 30 Jul 2008 01:00:31 -0300

O erro e o fato de se estar a caminho sem jamais poder parar transformam o finito em infinito. Ao que se acrescentam estes traços especiais: apesar de o finito ser fechado, é sempre possível esperar sair dele, enquanto que a

infinita vastidão, por ser sem saída, é prisão; do mesmo modo que todo o lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do descaminho ignora a linha reta; nunca se vai de um ponto a outro ponto; não se parte daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a caminhada. Antes de ter começado, já se está a recomeçar; antes de ter terminado, repisa-se; esta espécie de absurdo que consiste em regressar sem nunca ter partido, ou em começar por recomeçar, é o segredo da má eternidade, correspondente à má infinitude, e talvez uma e outra encerrem o sentido do devir.

Maurice Blanchot

Do início de volta aos começos. Em minha segunda carta enviada a você nesta nossa conversa epistolar, trouxe já, e depois diversas vezes ainda, este poeta do pensamento e da escrita que tanto me atordoia e inspira. Resolvi trazê-lo pela oportunidade mais uma vez em plena *kairós* de um diálogo que (pressinto às minhas costas) começa a caminhar para o seu fim – um fim sempre desapegado da finalidade.

Quis te dar de novo um excerto de Blanchot como presente na medida deste presente que se nos interpõe como tempo de escrita. Presente como *souvenir* de um *livro por vir* – título do livro de Blanchot e curioso *dejá vu* futuro deste nosso.

A iminência da finitude – mesmo estando convencida do que Blanchot nos sugere – me belisca as orelhas neste nosso longo vaguear do pensamento com uma desconfortável urgência. Queria ainda *rester*, ficar um pouco mais, a ouvir este sopro de palavras – este sussurro que ainda nos fala do fundo do impensando nos pedindo – quase nos exigindo – mais um ruminar, um ainda antes do fim.

Talvez se trate disso também a dança – deste vaguear que não conhece o fim – uma linha serpentina sempre a desdobrar-se barroca pedindo pelas atualizações do que ainda não é e só se reconhece no que acabou de ser. Onde começa uma dança?

Acabo de proferir uma palestra que tinha como mote a pergunta: Se dançar é esquecer e o corpo não esquece jamais, **onde** então a dança se produz?

Lugar.

Sim, me desconcerta seu quase diagnóstico da ocorrência repetitiva da palavra *lugar* em meus dizeres. Trata-se talvez de tentativa de fidelidade à dança, de um grudar-se à sua matéria, em sua apropriada conversão das coordenadas de espaço em coordenadas temporais e seu concomitante reverso necessário – tempo em espaço. Trata-se antes de reconhecer na dança o intercambiamento entre espaço e tempo tomadas não mais como categorias apriorísticas da experiência.

Trata-se da repetição do lugar como tentativa de instaurar na escrita uma certa atopia do pensamento para fazer dela o único topos possível de um dizer em dança.

Esboroar o fim, esta é minha proposição para você nesta minha tentativa urgente pela continuidade ainda. Ainda e sempre.

A dura experiência das mortes recentes, com apenas um ano de distância, de meu pai e de minha mãe me atualizou questões da memória e da experiência que ainda estão por inventar seus vários dizeres. Um par de frases se repete dolorosa em meu ouvido:

É necessário esquecer. É impossível esquecer.

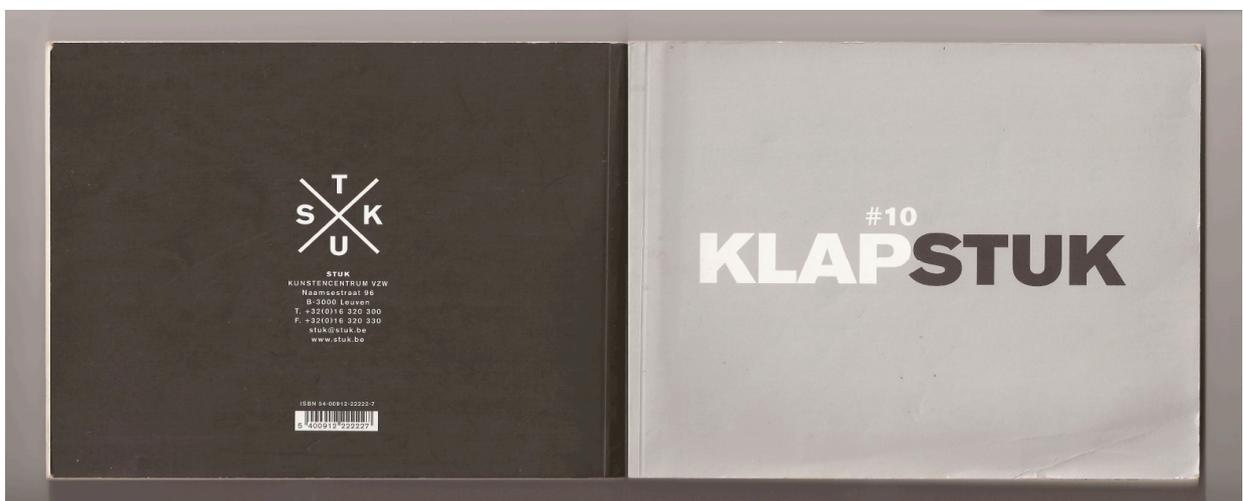
Trata-se disso também o dançar. Trata-se também disso, a escrita.

Gosto de pensar o episódio inaugural da escrita de um Artaud, este que aqui também já apareceu, como tendo sido sua troca de cartas com Jacques Rivière – editor da Nouvelle Revue Française que recusara seus poemas para publicação. Me aprecia entrever em sua urgência pela continuidade dos dizeres mútuos a respeito do malogro da escrita como tendo constituído um espaço de escrita, um dizer urgente que submetia à continuidade epistolar a própria sobrevivência de Artaud na medida de sua escrita feita de corpo.

É a ele que homenageio nesta minha frase que tem se me repetido desconfortavelmente nos últimos tempos e que cabe a esta urgência final que se me interpõe presente como nunca:

Minha carne é feita de letra.

Ainda 2008 (o ano que insiste em não acabar). Escrevendo o projeto do Três Mulheres para o Klaus. O inimaginável está para acontecer: - Yes, we can. Como não tenho nenhuma ideia disso, sigo escrevendo nas madrugadas. São muitos projetos a aplicar. Não posso parar. Um projeto de montagem de espetáculo vai se aprontando. Roubo partes da escrita do texto "Processos de formação de coreógrafos: os museus imaginários da dança" enviado a Roberto Pereira e Silvia Soter em 2007 para publicação no *Lições de Dança VI*. A UniverCidade, apesar de sua quase bancarrota (atrasos mais que abusivos de salário dos professores; ausência de pagamento do 13º salário de 2007 sem qualquer justificativa; conchavos para diminuição da carga horária dos cursos etc.) continua a manter sua editora. Assim acreditamos. Por isso continuamos a mandar nossos livros para publicação. O texto para o *Lições*, escrito em colaboração com as pesquisadoras, apresenta os resultados da pesquisa de Iniciação Científica realizada em 2005/2006. Os museus imaginários (André Malraux) do título me trazem de volta Platel e seu *Klapstuk* de 2002. Há anos não abro este programa. Mas sei que tem algo lá que serve para cá. Leio-o agora atentamente.



Um buraco gelado entre o estômago e o diafragma. Um susto. Uma comoção. Havia um *souvenir* guardado para mim naquelas páginas. Uma lembrança da qual a minha consciência, digamos assim, não se recordava. Quem lembravam eram as minha vísceras. Quem disse que a consciência sabe muito daquilo que importa? Somente quando a gente a atravessa de corpo. Aliás ela é corpo.

Ponto. A escrita prova-me isso dolorosamente a cada dia em que arranca-me da carne o avanço da letra. (Sigo.) Sigo o faro cego desta outra consciência-corpo-escrita que sabe. Encontro um Platel cujas inquietações parecem conversar com as minhas. Uma assunção de certa rarefação criativa da dança contemporânea quando comparada, para ele com a pujança da década de oitenta, para mim com a da década seguinte. Uma vez convidado para a curadoria do Klapstuk, decide reunir no festival os espetáculos de um passado recente da dança contemporânea que guardara na memória pelo tanto que eles haviam sido marcantes em sua formação estética. Além disso, a curadoria fazia acompanhar estes espetáculos de outrora, das obras de agora desses mesmos criadores, a saber: **Anne Teresa de Keersmaecker**: Fase (1982) e Small Hands - Out of the lie of no (2001); **Wim Vandekeybus**: What the body does not remember (1987) e Scratching the Inner Fields (2001); **Meg Stuart**: Disfigure Study (1991) e Alibi (2001); **Jérôme Bel**: Jérôme Bel (1995) e The show must go on (2001); **Christoph Marthaler**: Murx den Europäer! Murx Ihn! Murx Ihn! Murx Ihn! Murx Ihn ab! Ein patriotischer Abend (1993) e Eine Klangstafette (2001). Assim, em pares, presente e passado; vigência e datação; urgência e persistência evidenciam seu inevitável entrelace. A única exceção é **Pina Bausch** que comparece apenas com uma peça, inevitavelmente (diríamos eu e ele) Café Müller (1978).





Disfigure Study (1991)



Fase (1982)

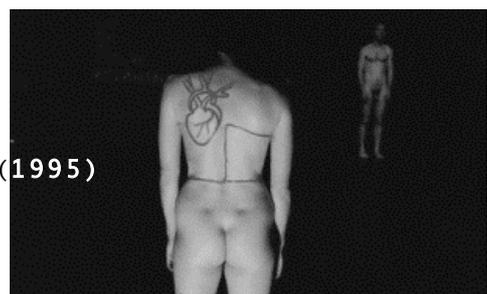
Murx den Europäer! Murx Ihn! Murx Ihn! Murx Ihn! Murx Ihn ab! Ein atriotischer Abend (1993)



What the body does not remember (1987)



Jérôme Bel (1995)



Não há uma coisa tal como um museu de dança. No momento em que você vê uma coisa, ela já se foi. Parece então fazer sentido apresentar certos espetáculos novamente. Como uma pedra-de-toque do modo como vemos as coisas. Eu preciso rever o passado. Mas imediatamente depois, talvez devêssemos esquecer estes espetáculos outra vez.

(...)

Estes espetáculos são eternos na minha memória. Mas nunca estamos certos. Talvez minha memória minta. Algumas vezes me recordo tão somente de fragmentos daquilo que vi uma dada vez. Mas, quando, pela primeira vez na sua vida, em um espetáculo de dança, você vê, num relance, uma mulher vestida de combinação correndo e um pouco depois vê um homem toma-la em seus braços e como ela cai, para logo saltar de volta nos braços do homem, e de novo e ainda mais vez e ainda uma outra, isto deixa uma marca. Até aquele momento isto nunca havia sido feito antes. Dança era dança, e não teatro. Desde então, nos acostumamos a ver uma mulher estapear homens e vice-versa; tornou-se aceitável. Mas não deveríamos nunca esquecer o original.

(...)

Uma vez ouvi que como, bailarino ou diretor, deveríamos acertar as contas com a história e suas célebres personagens. Ao juntar todas estes espetáculos que causaram, em seu tempo, um reboliço, espero acionar um novo tipo de fome. Um novo gosto. Eu raramente assisto a espetáculos de dança. Antes, eu costumava ir muito. Mas, hoje, ela já não me interessa tanto mais.

(...)

Provavelmente esteja esperando muito. Eu quero ser virado do avesso. Isto de fato acontece. Mas na maioria das vezes, as escolhas são demasiadamente unidimensionais. Um espetáculo deve ser prolífero. Mas isto não acontece com muita frequência. A dança tem sido muito freqüentemente um tipo de auto-exame. O que é a dança? Eis a questão e, para mim, esta questão tem se tornado cada vez mais aguda. Depois dos espetáculos da década de oitenta e a onda de choques que causaram, a porta está se fechando outra vez. Eu só vejo regressão. Por que dança? Por que Klapstuk? Por que esta necessidade de reflexão? Para abrir as comportas. É por isso.

alain platel

t rês mulheres e um café (título provisório)

Objetivo

Montagem da **conferência-dançada** *Três mulheres e um café* (título provisório) a partir da proposição *Do ponto de vista da memória, não existe passado*, contando com remontagem/recriação de trechos da peça coreográfica *Café Müller* de Pina Bausch, elaborada em trabalho de colaboração entre a pesquisadora/conferencista (proponente) Thereza Rocha e as artistas-convidadas, coreógrafa Márcia Rubin e bailarina Maria Alice Poppe, para estréia e futura circulação acompanhada do lançamento do livro "De Artaud a Pina Bausch: a invenção de um novo corpo" de autoria de Thereza Rocha (Rio de Janeiro: UniverCidade, no prelo).

Afetos de dança reúnem três criadoras-colaboradoras em torno de um bom motivo: *Café Muller*. A elaboração desta conferência-dançada é oportunidade de reencontro profissional com duas amigas-de-dança de longa data em cujas companhias exerci atividade como assistente de direção, na Companhia de Dança Marcia Rubin de 1996 a 1997 e na Staccato Companhia de Dança, fundada por Poppe e o coreógrafo Paulo Caldas de 1997 a 2001. Três profissionais-pesquisadoras da dança que mantém em

comum uma atenção muito especial ao movimento, tributária da formação na mesma escola da mestra Angel Vianna, agora são reunidas novamente em torno da dança contemporânea fazendo desta ocasião, motivo para um diálogo ora silencioso, ora reflexivo, constituindo entre si o exercício do gosto estético por uma obra – Café Muller.

Três testemunhas-atuantes da cena de dança carioca da década de noventa que podem, uma vez juntas e reunidas sob o motivo da memória, chamar seus colegas de classe e de geração – todos talvez tenham construído seus primeiros afetos em dança contemporânea em torno de Café Muller –, para um tempo de parada e reflexão acerca do que nos move em dança na atualidade. Três criadoras que, ao final, podem se sentar juntas para tomar um café, pois ali haverá chance para boas, longuíssimas e saborosas conversas de dança atravessadas por uma inquietação comum acerca da cena de dança contemporânea carioca atual, cuja pujança vivida na década de noventa, transmuta-se hoje em uma estranha e árida paisagem.

Apresentação à guisa de justificativa

Em 1947, o filósofo André Malraux apresenta sua proposição do *museu imaginário* – para além dos institucionalizados, um “museu sem paredes” que permitiria novas lida e posse das obras de artes, e, ainda, infinitos e singulares modos de agrupá-las. Seguindo a perspectiva, qualquer um torna-se curador de uma exposição virtual das obras que colecionou em sua errância e guardou na memória.

O museu imaginário responderia pelo arquivo não somente de imagens refinadas, mas de resíduos da experiência sensível travada com qualquer objeto estético; resíduos que não remetem somente ao passado. Antes e sobretudo guardam lugar no gosto/juízo estético para os devires insuspeitos da arte – enquanto devires, sempre presentes. São resíduos incompletos sempre à espera de novos sentidos produzidos do dissenso que marca toda e qualquer experiência estética, especialmente aquela travada com a arte contemporânea.

No museu imaginário, está em cartaz constantemente uma espécie de exposição virtual permanente, coordenada segundo critérios do próprio colecionador imaginário celebrizando aquilo que, para o autor, era a própria definição de qualquer museu: um lugar de “confrontações incompletas” das obras e das culturas. Tal como o filósofo confia a Niemeyer: “Cada um de nós tem o seu museu. Coisas que leu e viu

emocionado, guardando-as cuidadosamente"⁷⁶; guardando-as sempre à espreita de novos encontros que produzirão novos resíduos desequilibrando e reequilibrando o todo (em aberto) da coleção.

Em 2002, o renomado coreógrafo belga Alain Platel respondeu pela curadoria de um importante festival de artes cênicas da Europa: o Klapstuk. No texto escrito para o programa, Platel explicava o que o norteou nas escolhas dos espetáculos que compunham a programação. Com seca e sábia simplicidade: a única curadoria honesta e possível de ser, por ele, realizada se resumia a reunir os espetáculos que haviam mudado a sua vida, formado o seu olhar, modificado o seu gosto.

A memória como motor de um projeto

Em pauta, nesta nossa proposição de agora, a memória: o quanto ela guarda, o quanto descarta, o quanto inventa. Em que medida revisitar o passado já não é uma ação presente? Talvez possamos dizer que do ponto de vista da memória não há passado. Seria necessário talvez distinguir lembrança de memória – lembrança sendo as representações que fazemos do passado, arquivadas e sempre prontas ao acionamento da memória para constantes e involuntárias atualizações. A memória é aqui concebida como uma espécie de motor, de fábrica do devir, como um dispositivo que modifica o passado este que, tal como afirma Walter Benjamin, nunca passou. Segundo o filósofo, o passado estaria sempre a passar; o presente modificaria o passado dando às lembranças e à vida, sempre uma nova chance. Exatamente por isso é necessário lembrar e correlativamente é necessário esquecer.

Matéria publicada no Jornal O Globo em 2008 apresenta, em seu título, desconcertante provocação: "Para lembrar, é necessário esquecer". Esta matéria une-se a diversas outras publicadas nos mais diferentes cadernos dos jornais brasileiros, por nós recolhidas já como fonte de pesquisa para este projeto, que denunciam o quanto a memória e seus dispositivos de funcionamento é tema mais que atual. Trata-se de uma preocupação presente nas mais diversas áreas do conhecimento. Da saúde à filosofia, talvez a atenção demasiada à memória, nosso desconhecimento acerca de suas leis, seja mesmo um sintoma de nosso tempo, um indicativo de nossa sensibilidade contemporânea. Talvez o Mal de Alzheimer encerre uma metáfora em torno de algo misterioso e inquietante acerca do que nos constitui a todos na atualidade.

⁷⁶ Oscar Niemeyer, texto para exposição "Sclar: Obras Recentes", Galeria AM Niemeyer, março de 1981.

É necessário esquecer.
É impossível esquecer.

Por volta de 1978, a coreógrafa alemã Pina Bausch integra um grupo de quatro coreógrafos contratados por interessante projeto: todos deveriam produzir uma peça coreográfica de livre autoria em torno de alguns pontos em comum: duração de vinte minutos; a ação se passando no ambiente de um café; a incomunicabilidade do homem contemporâneo. Desta provocação, nasce talvez uma das mais belas obras de dança do século XX - Café Müller – peça coreográfica com duração em torno de 45 min (duração a que chega quando se autonomiza em relação ao projeto original), referência certa em qualquer lista *top ten* de espetáculos seminais da cena do século passado. É de fato notável a centralidade deste espetáculo como referência na formação de criadores e pensadores da dança nos últimos trinta anos. Talvez ele tenha mesmo vocação para sensibilizar esteticamente o espectador que dele se acerca. Não à toa, Café Muller, integra a curadoria do Klapstuk de Platel.

Em Café Muller, a memória é motivo e procedimento de composição. Para a criação, Bausch se remete a experiências vividas na infância quando, escondida sob a mesa de um café de propriedade de seus pais, se ocupava de observar o vai e vem das pessoas: nos hábitos; nos avanços e recuos; nas hesitações e nos arroubos, o foco recaía no ponto de interesse da coreógrafa esboçada em uma de suas mais citadas frases: *não me interessa em como as pessoas se movem, mas no que as faz mover*.

Sob a mesa, as motivações podem ser somente inferidas uma vez que a percepção da pequena Pina que observa não pode distinguir origem e finalidade do gesto – seu plano de observação está interceptado pelas mesas e cadeiras que servem de obstáculo ao olhar (discreto) que observa. Está nascente um olhar poético, próprio da observação tipicamente bauschiana sobre o movimento e o agir, que infere e inventa sobre as lacunas do que não se mostra completamente, está nascente. Mais tarde, bem mais tarde, o gesto descolado de origem e finalidade se apresentará no palco com desenho também lacunar constituindo uma linguagem coreográfica que elogia a *poiesis* intrínseca à recepção. Sobre o palco, a figura não se completa. Uma qualidade de expectativa laboriosa, que trabalha junto com a obra, completando o que se apresenta sobre o palco apenas sob o signo da sugestão, é o que será proposto ao espectador.

Komm tanz mit mir (Come dance with me), nome de uma obra de Bausch de 1977, é aqui metáfora da proposta deste projeto pensado como um convite. Trata-se da possibilidade da construção de uma linguagem cênica, bem pouco desenvolvida no

Brasil, de uma conferência-dançada: um híbrido que se situa ambigualmente a meio caminho entre a palestra e o espetáculo. Talvez pudéssemos dizer que se trata de uma visita guiada que cada espectador pode vir a fazer em seu museu imaginário em construção no momento mesmo de seu contato com a obra cênica. Sobre o palco trechos de Café Muller serão remontados/recriados e apresentados também de modo lacunar – lacunas de tempo, frestas de espaço –, entrecortados com trechos da conferencista que muito longe de explicar o que ali acontece, se dedicará a construir uma fala poética ao lado do acontecimento.

Nesta proposta, a teoria não antecede nem o sucede – não nos caberia qualquer catequese –, ela é concomitante ao acontecimento explorando-lhe as frestas não para completá-las. Antes, vale-se daquilo que procuro desenvolver como traço peculiar tanto como professora quanto como conferencista: uma fala cujas palavras, tal como Márcia Milhazes elogiou publicamente em uma de nossas palestras, “dançam junto”. Traço peculiar de uma fala híbrida na qual conteúdo e gesto não se distinguem tão facilmente. Trata-se, poderíamos dizer, de uma *fala corporal* investida de percepção somática da dança e também do pensamento de dança, desenvolvidos e qualificados durante nossa formação no Curso técnico de formação em bailarino de dança contemporânea, da Escola Angel Vianna (1993/1996).

Trata-se antes de qualquer coisa, de uma **conversa de dança** atravessada pela contrapartida, no palco, de uma escuta atenta que se interessa pelo encontro que a mediação da fala de arte pode proporcionar. Já não se trata propriamente de teoria, mas de uma *poiesis* do pensamento que pode instigar o futuro espectador a desenvolver uma *escuta* também generosa para com a obra em questão. A obra em questão podendo construir afetos extensivos a outras obras de dança contemporânea. Sabemos o quanto a espetação em dança contemporânea é atravessada por dificuldades. Sabemos que tais dificuldades lhes são intrínsecas uma vez que ali os vazios de sentido, os dissensos são constitutivos da linguagem.

A tentativa é de construção de uma iniciativa formadora de platéia que se distingue por convocar do espectador, o ato criativo da espetação. A aposta é na colaboração. Tornados parceiros pela mediação da fala, a dança contemporânea e seu espectador podem colaborar amparados por algumas chaves que a ele serão disponibilizadas. Trata-se de apresentar o conteúdo *contando o segredo*, disponibilizando não só a informação, mas investindo em estratégias de posse autônoma por parte daquele que não aprende, antes e sobretudo elabora junto. Trata-se de cumplicidade com uma máxima da educação contemporânea que afirma “não é o professor que ensina, mas o aluno que aprende”.

Outubro de 2008: Apresentação e justificativa prontas. Orçamento e cronogramas elaborados.

Entrega do projeto na FUNARTE.

PRÊMIO FUNARTE DE DANÇA KLAUSS VIANNA 2008				
Relação de contemplados				
UF	Projeto	Proponente	Cidade	Valor do prêmio
Rio de Janeiro	CONSOLIDANDO 20 ANOS	RENATO VIEIRA DANÇA E ATIVIDADES CULTURAIS LTDA	Rio de Janeiro	50.000,00
	COM A CABEÇA NA RODA	PAULO EMÍLIO MACHADO DE AZEVEDO	Macaé	30.000,00
	FÁBULAS DANÇADAS DE LEONARDO DA VINCI	ZUCCA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS LTDA	Rio de Janeiro	50.000,00
	INTERCESSÕES OLHARES E CORTES SOBRE UM CORPO BRASILEIRO	ALINE VALENTIN	Rio de Janeiro	50.000,00
	SEM FOME, TODOS OS USOS	FLAVIA PINHEIRO MEIRELES	Rio de Janeiro	30.000,00
	ARQUITETURA DO MOVIMENTO, 10 ANOS	ANDREA JABOR HUGUENEY	Rio de Janeiro	80.000,00
	INDEFINIDAMENTE INTRUSIVIFI	HÓLOS CONSULTORES ASSOCIADOS	Rio de Janeiro	80.000,00
	O QUE NOS MOVE	CARLOS LAERTE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA	Rio de Janeiro	50.000,00
Rorônia	TRES MULHERES E UM CAFÉ (TÍTULO PROVISÓRIO)	THEREZA CRISTINA ROCHA CARDOSO (THEREZA ROCHA)	Rio de Janeiro	50.000,00
	MOVIMENTO COM O CORPO A ARTE E EDUCAÇÃO	ASSOCIAÇÃO CULTURAL O IMAGINÁRIO	Porto Velho	30.000,00
Santa Catarina	PROJETO DE MANUTENÇÃO	BIEDLER CIA DE DANÇA	Florianópolis	30.000,00
	"AÇUCAR, FEL E AFETO"	DIANA BATRIZ GILARDENGHI PUENTE	Florianópolis	50.000,00
	ATRAVÉS	RENATA DE LIMA SILVA	São Paulo	80.000,00
	CIA ELIPSE - "PRA VIVER E APRENDER"	JOSE RICARDO CARDOSO (KIKO)	Campinas	30.000,00
	ESPERANÇA/ DONA ESPERANÇA	MARIANA DAISY MIRANDA MUNIZ	São Paulo	50.000,00
	MIRA	MARIA EUGENIA ALVES DE ALMEIDA	Alto de Pinheiros	50.000,00

Abril de 2009: projeto contemplado. Compromisso com a equipe: começamos a trabalhar assim que o dinheiro sair efetivamente. Amiga Silvia Soter me felicita. Conto-lhe do projeto. Ela me assusta. Comenta de uma palestra de Jérôme Bel, disponível na internet, em que ele fala da montagem de The Last Performance em 2004. No espetáculo de 2004, Bel apresenta uma citação dançada – uma remontagem do famoso solo *Wandlung* de Suzanne Linke. Isso eu já sabia. Recordo-me das considerações de Lepecki no texto que eu traduzira anos antes: “Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘still acts’ em The Last Performance de Jérôme Bel”⁷⁷. O que eu não sabia: no projeto original, no lugar do solo de Linke haveria o solo de Pina Bausch em Café Müller. Consultada pelo coreógrafo francês, Bausch negara-lhe os direitos de uso. Eu não assisti a The Last Performance, tampouco a Le Dernier Spectacle (uma palestra) performada pelo francês no Rio de Janeiro por ocasião do Cahiers de la Danse (2005). Peço a Soter que me envie o link. Pesquiso. Temores acerca de direitos autorais começam a tirar-me pouco a pouco e cada vez mais o sono.

⁷⁷ In: SOTER, Silvia, PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de Dança V*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

jerome Voltar para mensagens |  

□ Silvia Soter 28/04/2009
Para Thereza Rocha Responder ▾

 about "The last performance"(1998) 2 Exibição Ativa do Hotmail ^



[Reproduzir vídeo](#)

In this film Jerome Bel speaks about his work. You can find more films on <http://www.catalogueraisonne-jeromebel.com/> visit also <http://www.jeromebel.fr/>

00:08:15
Adicionado em 07/04/2009
2.205 exibições



<http://www.youtube.com/watch?v=5iFzmKtJYTk>

O diálogo com Jérôme Bel na verdade é longo e dá-se de outro modo, em outro *lugar*. Um estudo de cunho filosófico/político acerca do tempo na dança a partir da obra de Bel, mais especificamente a partir do conceito da *paragem* de André Lepecki, é meu objeto de estudo no Doutorado. Torna-se cada vez mais urgente a necessidade de diálogo com meus pares. Importa à escrita da futura tese afirmar e demonstrar o trabalho de Bel como sendo de dança; flagrar o termo *dança conceitual* em seu revanchismo cínico; interferir na pouca precisão dos termos que sustentam ambos os lados do litígio presente na dança carioca há alguns anos. Neste momento, já são dois desde o meu ingresso no programa de pós-graduação. Na feitura do trabalho de conclusão do curso de Flora Sussekind realizo um estudo dramaturgista⁷⁸ de *The show must go on*, espetáculo de Bel de 2001. A

⁷⁸ Dramaturgismo e dramaturgista, ambas palavras não existentes no dicionário da língua portuguesa, nomeiam a atividade de um profissional das artes cênicas que difere-se daquela do dramaturgo, tradicionalmente associada à função da autoria do texto teatral, a dramaturgia. Apesar de já existente nos dicionários especializados, o de Patrice Pavis (2005) é um exemplo, o termo dramaturgismo não comporta entretanto um consenso acerca do que seja o rol de atividades cujo território conceitual a palavra circunscreve, dependendo, para isso, da natureza do projeto artístico ao qual associa-se ou pelo qual se veja convocado. Fátima Saadi que dedicou ao tema sua dissertação de mestrado e tese de doutorado, ambas desenvolvidas na ECO/UFRJ, afirma em ensaio intitulado *Dramaturgia/dramaturgista* (2010), tratar-se, nesta função da "explicitação da construção de um sentido, narrativa conceitual que se manifesta (...) artisticamente por meio de diversos elementos que constituem uma dada manifestação artística. (...) Como a função surgiu na Alemanha, usamos inicialmente no Brasil, a partir da década de 1980, o termo *Dramaturg*. A palavra foi criada para denominar o iniciador da linhagem, Gotthold Ephraim Lessing, que desempenhou esta tarefa no Teatro Nacional de Hamburgo entre 1767 e 1769. Só a partir da década de 1990 a palavra dramaturgista começou a ser utilizada na imprensa e, aos poucos, nas fichas técnicas dos espetáculos de teatro" (101, 102). Na dança, o emprego do termo aparece mais ou menos na mesma época especialmente no ambiente da dança contemporânea internacional. O caso de Raimund Hodge é emblemático, pelo acompanhamento feito a Pina Bausch durante muitos anos a partir do início da década de 1980 na montagem de seus espetáculos. Seja na dança, ou no teatro, ao dramaturgista cabe perguntar-se, no decurso do tempo de montagem de um espetáculo, acerca do sentido, da constituição de sentido que ali se fabrica. Ladeia o diretor ou o coreógrafo, em uma relação nem sempre pacífica, propondo-lhe perguntas, fazendo anotações, trazendo material referencial (leituras, obras de outrem etc.) com o objetivo de criar um espaço de interlocução acerca da tessitura da obra – agindo portanto em sua poética. Em alguns contextos, é considerado um crítico *avant la lettre*. Como bem define Saadi: "Num espetáculo, o saber conceitual e o estético estabelecem pontes entre si; o dramaturgista colabora nessa construção, apontando para ela, sem ser, no entanto, o único responsável por essa operação. Penso sempre que as imagens das boias que flutuam, indicando que ali há redes lançadas em águas profundas, serve para nos fazer considerar o dramaturgista como alguém que chama a atenção, por dever de ofício, para a pergunta *o que é?*, integrando-se, entretanto, no processo do *como se faz*" (*Ibidem*: 124).