

From: thereza-rocha@hotmail.com
To: sergioshakespearesantoian@yahoo.com.br; mariaalicepoppe@hotmail.com
Subject: Aqui vão alguns textos pina bausch e afins (dança contemporânea)
Date: Tue, 5 Jan 2010 19:03:01 -0200

O corpo na cena de Pina Bausch é o meu do Lições de Dança (uma parte da dissertação de mestrado).

Dança e emancipação é uma tradução minha de um texto do livro *The art of training a goldfish*, livro inteiro sobre a Pina. Os outros são textos de outras pessoas que considero úteis e importantes sobretudo para o Sérgio, acho que Alice já os leu.

A seguir, vem uma sessão nostalgia total. Dois textos produzidos ainda quando eu trabalhava com Paulo e Alice e que nunca foram publicados ou sequer mostrados a alguém: O Teatro de Movimento de Pina Bausch é minha monografia de conclusão da graduação. Escrita de dança é uma monografia de fim de um dos cursos do mestrado onde eu falo do LightMotiv/Marguerite Duras (depois explico melhor o que é isso, sergio...).

Há ainda textos xerox que vou ver se acho para disponibilizar.

bjs
até amanhã

Extenso fichamento dos textos de Gil. É para isso também o caderno. Neste momento, a investigação gesto/movimento da sala de ensaio repercute nos estudos realizados em casa. Interessa-me de modo correlato, o espaço de mediação entre movimento e palavra, entre gesto e pensamento. Um termo em específico torna-se insistente e parece sintetizar um mundo de coisas: METAPALESTRA.

As improvisações constituem momento muito prazeroso de exercício entre nós. É quando o *entre* torna-se efetivação. O dia a dia da parceria vai nos mostrando a bonita oportunidade que este trabalho nos oferece. É a primeira vez em que eu e Maria Alice podemos dar fôlego à nossa *amizade de dança* na forma de uma colaboração, uma vez que vamos conceber o espetáculo na soma de nossos maiores talentos: o seu pensamento como dança e a minha dança do pensamento. A arriscada singularidade desta investida é a minha firme decisão da dispensa de um coreógrafo. Esta suposta ausência é matéria de interesse, mesmo que neste momento da pesquisa, eu ainda não saiba mensurar a extensão dos desdobramentos que ela suscita. (O prazer de compor é de fato não saber, a princípio, quase nada do todo que a obra comporta.) Sendo eu, diretora e dramaturgista de espetáculos e ela, uma intérprete com habilidades compositivas, da reunião de nossas aptidões é passível de nascer uma linguagem de dança. Este é o desafio. E, de fato, eu não poderia ter feito esta pesquisa com nenhum outro bailarino, pois o espetáculo não necessita somente de um bom

intérprete, mas de alguém que possa investir-se de um pensamento de/em/sobre dança dançando, o que Maria Alice faz muito bem.

Meu papel neste momento é observar as improvisações procurando os momentos significativos, para depois separa-los de todo o resto de improvisação jogado fora e reserva-los a uma futura composição de frase de movimento. A câmera de vídeo é instrumento importante nesta fase: ela permite tanto a seleção quanto a recapitulação posterior desses momentos significativos, ao mesmo tempo em que libera-me para exercer aquilo para o que minha formação corporal em dança contemporânea, mais especificamente na *consciência do movimento* de Angel Vianna, me prepararam: um olhar cinestésico que adere à matéria de movimento e perscruta nela o seu sentido; uma escuta que flagra no espaço uma poética nascente. É precisamente este o dramaturgismo que gosto de exercer.

Acredito que a própria matéria de trabalho tem um dizer. Gosto de investir neste fio de sentido que a composição vai apontando, puxando, guiando *per se*. E basta um pouco de familiaridade com o ato de compor para entender que já não se trata propriamente de fio de sentido o que nele busca-se constituir/perceber. O investimento em um fio de sentido poderia nos levar perigosamente à inferir no dramaturgismo deste espetáculo uma linha de ação dramática. Trata-se sim de uma dramaturgia – uma dramaturgia do corpo e uma dramaturgia do conceito. Trata-se correlativamente de uma dramaturgia sem drama. Assim, como aparecerá futuramente no roteiro do espetáculo, o sentido que interessa é da ordem da potência, do paradoxo, da abertura para séries possíveis, produzidas pela emergência da diferença – uma espécie de empuxo de devir. O sentido é uma pulsação e um rumor. Podemos ouvi-lo com o corpo.

Se não há qualquer fio de narrativa que anteceda o processo de composição fornecendo-lhe uma guia para o levantamento de material cênico, por onde exatamente começar esta composição? Se ainda não há nenhuma célula coreográfica ou cena compostas, quais são os critérios que permitem dirimir

entre um movimento significativo e outro não significativo? (Gosto de me por essas perguntas enquanto acompanho Maria Alice improvisando, na tentativa de flagrar o momento mesmo da emergência do ato de composição.) Ao escolher entre o que reter e o que dispensar, antes ainda, ao notar em meio ao emaranhado de movimentos, na atualidade nascente do gesto, um que parece comparecer à **constituição** de sentido que **se vai constituir** no trabalho, como sabe-lo? Os problemas filosóficos relacionados à imanência parecem estar todos enunciados nestas perguntas.

Talvez seja por isso que no lugar de um fio de sentido, torna-se necessário supor um plano – um plano de composição pensado como um plano de imanência, assim gosta de conjuga-los Gilles Deleuze. No tipo de dramaturgia que se estabelece em 3Mulheres, os acontecimentos cênicos não se ligam uns aos outros por nenhuma outra causalidade que não seja uma causalidade sensível. E nesta não há relação de motivo e dedução, origem e desdobramento, causa e consequência entre unidades de sentido que se sucedam no tempo. Os acontecimentos se ligam uns aos outros como em uma malha que os sustentando, dando-lhes coesão, é ao mesmo tempo por eles produzida, afinal são os próprios acontecimentos que conformam a malha entre si. Não há anterioridade ou sequencialidade, mas compossibilidade. O movimento de dança entendido aqui como acontecimento vale então no contexto no qual se insere e pelo plano de composição ao qual ao mesmo tempo pertence e conforma. É precisamente esta correspondência que fabrica o sentido do tipo que importa aqui: um sentido sensível, um sentido que se sente. Quando o plano de composição se constitui é o mesmo quando (correlativa e não sequencialmente) o sensível faz sentido. Um sentido portanto imanente.

Estas mesmas considerações acerca da composição aplicam-se ao material proveniente da obra de Pina Bausch. Faz-se necessário construir um plano de imanência no qual os acontecimentos criados por nós estabeleçam reciprocidade e compossibilidade em relação aos acontecimentos remontados/recriados de Café Müller. A remontagem entretanto vai pouco a pouco tornando-se quase um entrave. A cada dia compareço à sala de trabalho mais apreensiva e mais atenta com

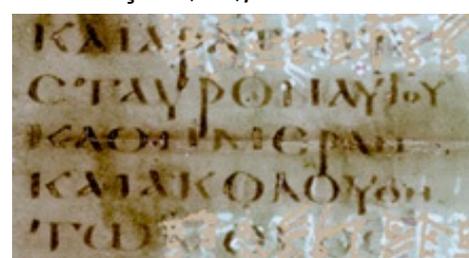
relação aos possíveis problemas que possam daí advir. Assombra-me a possibilidade da acusação de plágio e o enfrentamento de complicações jurídicas relativas a direitos autorais. Chegamos a cogitar endereçarmos ao Tanztheater Wuppertal, a companhia de Pina Bausch, um pedido de autorização para utilização do material. O que talvez se mostrasse inócuo uma vez que Bausch já o havia negado a Jérôme Bel que desejava, em suas palavras, “roubar danças de espetáculos que ele amava”⁷⁹. A saída deste embaraço teria então que ser de outra natureza.

Haroldo de Campos vem ao meu encontro. Suas considerações acerca da tradução como recriação, ou mais interessante, como *transcrição* não somente

resolvem o impasse do suposto plágio, como oferecem rica perspectiva às investidas do espetáculo em relação ao material original. Haroldo se propõe *reimaginar*. Prefere esta palavra, no caso, ao conceito usual de *traduzir*. Ele diz: “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da **informação estética**⁸⁰, não da informação meramente semântica. (1975:

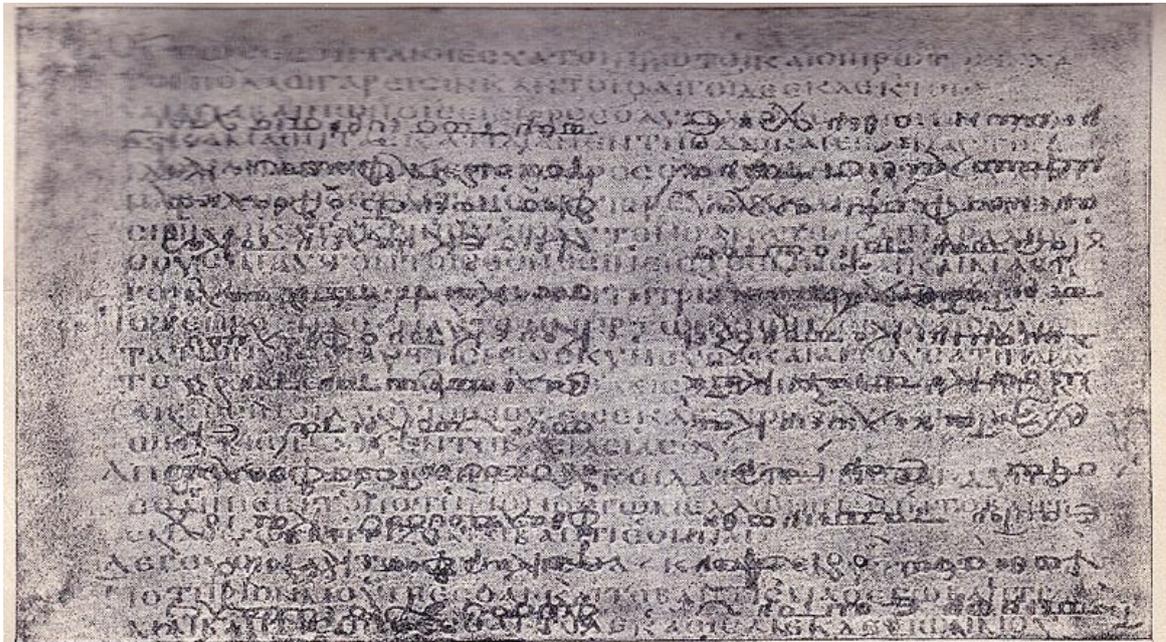


100) (EU THE AMO, Haroldo de Campos! – escrevo no meu fichamento.) Defende o “traduzir sob o signo da invenção”, a tradução como “espécie da categoria da criação” (111), “uma forma crítico-criativa de reinventar a tradição” (97). As sucessivas mediações envolvidas no processo de transposição conferem-lhe “um sabor de *palimpsesto filológico*.” (102)



⁷⁹ Conforme declaração na *Conversa de artista* realizada como parte da programação dos Colóquios em Dança 2011: carne.da.memória.da.carne – repertórios, corporeidades, subjetividades realizados na Universidade Federal do Ceará – UFC, em outubro de 2011.

⁸⁰ Grifo meu.



Erudito de estirpe, cita T. S. Elliot: "Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo." (1975: 110) Campos faz menção ainda a Walter Benjamin que, antes dele, já o dissera tão precisamente da tradução: *a transmissão inexata de um conteúdo inessencial*, pois é da "essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade" (121). Afirma, em resumo, que o texto traduzido é, por sua vez, um original.

Isso repercute na sala de ensaio, modificando algumas dinâmicas de trabalho, uma vez que nos dedicaremos com afinco agora à lida com o material original transcribando-o e recriando-o e não mais remontando-o. Repercute também na decisão de trazer para dentro do roteiro do espetáculo, mais precisamente para os textos falados, a discussão sobre remontagem, recriação, transcrição, plágio etc. correndo, deste modo, uma margem de risco tolerável. Interessa-me a defesa da citação em dança como recurso de composição, comparando-o à prática da citação de textos, autorizada pela referência respeitosa à fonte, o que no nosso caso era mais que evidente, dada a remissão, todo o tempo, à obra de Bausch nas falas da conferência.

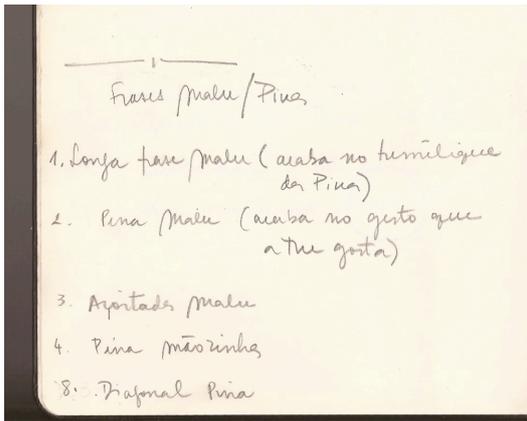
Do ponto de vista de sua vinculação filosófica, o próprio espetáculo como um todo vai dedicar-se à problematização da quimérica possibilidade do retorno à origem. Esta é sua firme posição em relação ao passado, bastante afeita à de Elliot citado por Haroldo. Se não se trata de remontagem, amparada no que Jacques Derrida chama de *Mal de arquivo* (2001) – “trabalho de custódia e interpretação do passado a partir da busca do tempo (tesouro) perdido” (49) –, não era de fato outra obra o que estávamos a fazer? Se como dissemos, o gesto em dança contemporânea vale somente no contexto no qual se insere e pelo plano de composição ao qual ao mesmo tempo pertence e conforma, uma vez retirado deste plano, não se trata de fato de *outro* gesto? Depois de um longo tempo de tortura e culpa, decidi com bravura que não me ocuparia mais deste assunto e que se era roubo o que eu estava fazendo, que eu iria roubar e pronto. Gilles Deleuze, mais uma vez inspira-me, agora em suas conversações com Claire Parnet. Ele diz:

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, só uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, copiar, imitar ou fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isto o que o faz não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias sempre “fora” e “entre”. (1996: 13)⁸¹

A lida com a problematização da remontagem é trabalhosa tanto do ponto de vista dos estudos textuais quanto dos estudos de movimento. Por isso mesmo, a subdivisão do tempo do ensaio não é simétrica. As improvisações relativas ao levantamento de material novo ocupam, quando muito, o último terço do ensaio. A investigação que nos ocupa a maior parte do empenho neste momento dá-se sobre/no/a partir do material original. Nosso desejo é nos aproximarmos, nos afastando de Café Müller. Se não interessa fazermos qualquer remontagem da obra original, tampouco interessa que ela sirva tão somente de longínqua inspiração.

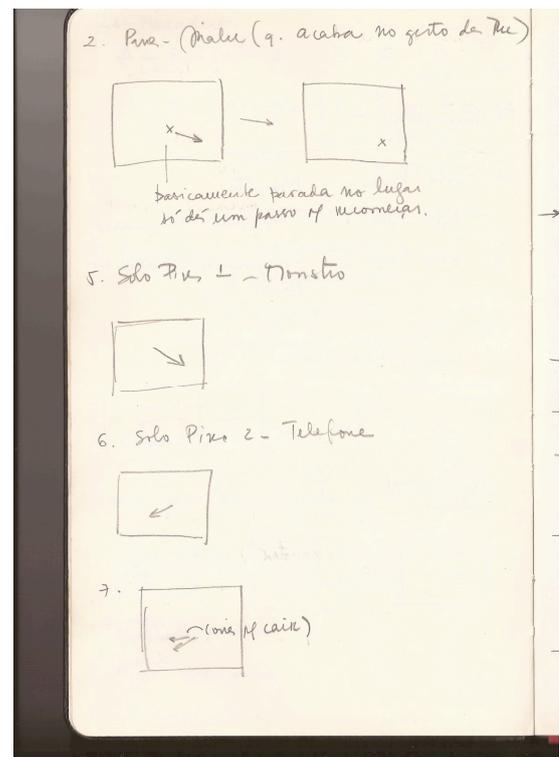
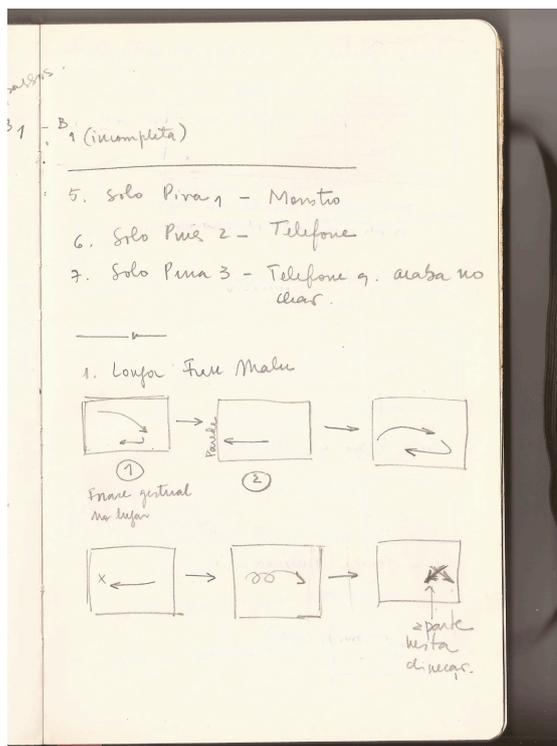
Selecionamos algumas frases-solo performadas por Pina Bausch e por Malou Airaud. Notamos que se trata muitas vezes de fragmentos pequenos, curtas sequências que são então investidas cada qual separadamente. Chegamos a um total de sete fragmentos. Conferimos nomes a cada um deles para

⁸¹ Tradução de Suely Rolnik (2007: 23). No original: *Rencontrer c'est trouver, c'est capturer, c'est voler, mais il n'y a pas de méthode pour trouver, rien qu'une longue préparation. Voler, c'est le contraire de plagier, de copier, d'imiter ou de faire comme. La capture est toujours une double-capture, le vol, un double-vol, et c'est cela qui fait, non pas quelque chose de mutuel, mais un bloc asymétrique, une évolution a-parallèle, des noces, toujours « hors » et « entre ».*



a nossa identificação. A tentativa é tornarmo-nos tão íntimas dos movimentos tal como se apresentam em Café Muller, de modo a permitir-nos sair deles. Intimidade que de fato vai sendo conseguida através da repetição dos fragmentos com pequenos ajustes de velocidade, peso; do investimento na distensão máxi-

ma entre os movimentos corporais concêntricos e os excêntricos; da atenção aos grandes arcos de braços que desenhavam a periferia do corpo; da mimese das direções espaciais das frases originais. As mãos. Necessário atentar para as mãos que, no caso, não se restringem à função terminal dos braços. De tão presentes, são elas que quase conseguem *dizer* em meio à movimentação. Importante trabalhar a dimensão gestual das mãos nas frases de Pina Bausch. Neste momento, as improvisações de gesto/movimento facilitam o acesso. A unidade inferior, e isso Maria Alice conhece bem, experiência tributária dos anos na Staccato, move-se a maior parte do tempo a reboque da unidade superior que dispara a movimentação. Com estes expedientes, criamos condições para que Alice dance as frases de Pina Bausch e vamos pouco a pouco desconstruindo-as na direção de um material novo, mas um material novo que lembre o original, que mantenha com o original uma relação ambígua de semelhança e diferença.



Uma vez travada intimidade com as frases originais de modo a penetrar-lhes o sentido, inicia-se o processo de transcrição que, neste caso, recebe o nome de Pina-Malou. O trabalho inicia-se com improvisações a partir da introdução de pequenas modificações nas frases. A ideia é abrir os pontos da apertada malha da tessitura original, para então tecer outro fios, outros destinos para os gestos dançados que os próprios gestos nos indiquem. E o único caminho possível é o da tentativa e erro. O que não se mostra grande obstáculo para as qualidades improvisacionais de Maria Alice somadas às suas habilidades de compreensão corporal-interpretativa da lógica de composição de um autor.

À medida que os novos gestos são encontrados, abandonamos os movimentos originais e vamos ligando o novo material entre si. Com este procedimento, compomos uma longa frase de movimentos sem deslocamento espacial e com ênfase na utilização da unidade superior do corpo à qual conferimos o nome de *Frase de braços*. Frase inteiramente criada na transcrição do material original. Esta frase nos serve de matriz para a elaboração das sequências dançadas, em um segundo momento do processo de transcrição, quando nos dedicamos então à escrita espacial do material de nossa autoria, utilizando como base a escritura espacial original. Para isso, fragmentamos a frase recompondo-a agora com deslocamentos a partir da mimese das direções espaciais existentes nas frases de Pina e Malou em *Café Müller*. Resultam deste trabalho dois longos trechos dançados aos quais conferimos os nomes de *Escrevendo sobre o original 1* e *Escrevendo sobre o original 2*.

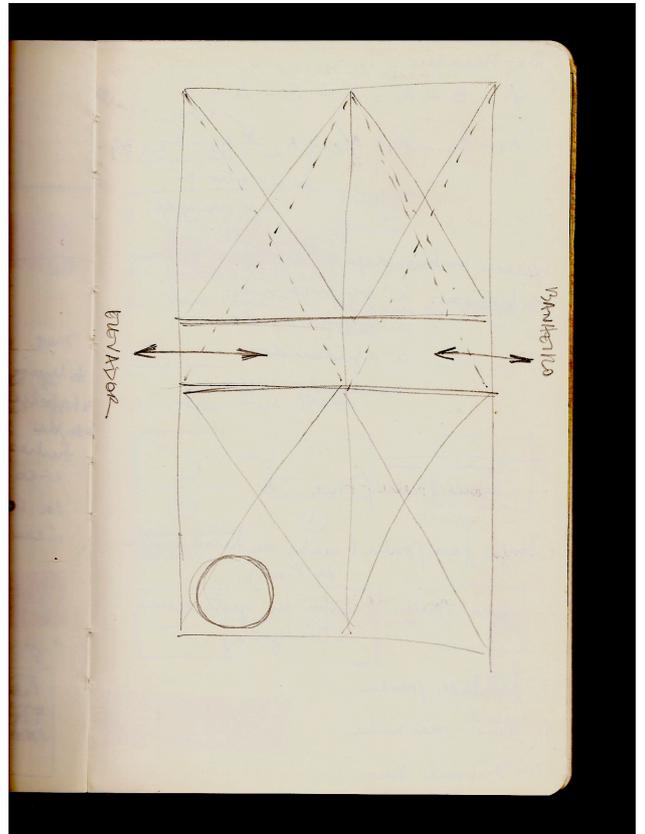
Mas é preciso dizer que o *assunto* Pina-Malou não esgota a matéria expressiva necessária a 3Mulheres. Desde a concepção do projeto enviado a FUNARTE, a composição pede a presença de uma terceira mulher em cena, função dramática que seria transcrita da bailarina Nazareth Panadero. Com a saída de Rubin, Maria Alice debruça-se então sobre as duas matrizes de

movimento das figuras femininas presentes em Café Muller: Pina-Malou e o que vamos chamar de Alice-Panadero.

Acontece em 3Mulheres mais ou menos do mesmo modo como em Café Muller. As entradas intermitentes de Panadero em seu andar saltitante e impermanente são fundamentais para a constituição rítmica do espetáculo. Mas não somente. Com ela entra em cena um rol de cores fortes bastante diferente da palheta do restante do ambiente (seu vestido é azul, seus sapatos cor de rosa, e de salto, seus cabelos – uma peruca – vermelhos). Mais importante, ela é a única figura que tenta contracenar com as demais, sem sucesso entretanto, dada a sorte de alheamento que estas portam/apresentam/performam. Os olhos fechados de Pina Bausch e Malou Airaudo são significativas neste sentido. Panadero contrasta com a ambiência que se constitui no Café ao mesmo tempo em que a ela pertence.

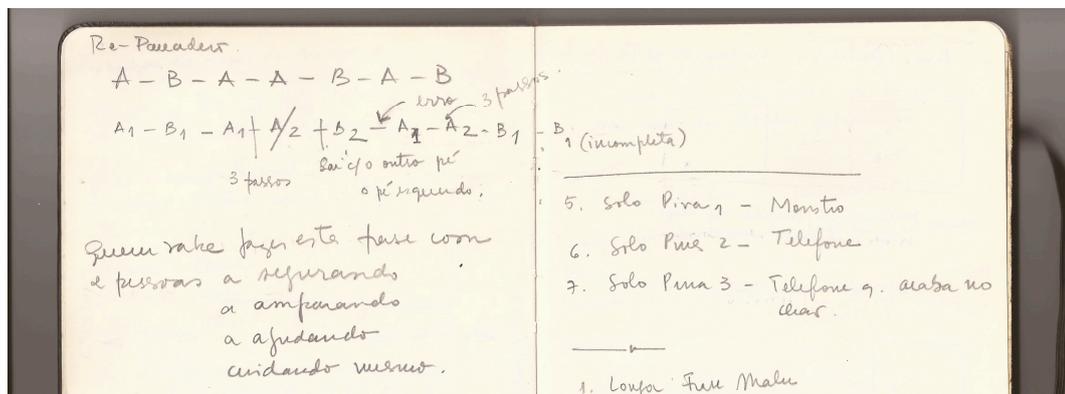
A transcrição do material de Nazareth Panadero obedece a uma pauta um pouco diferenciada. A própria natureza de sua dança exige e mesmo propõe outros procedimentos a se somarem àqueles utilizados na transcrição Pina-Malou. No que diz respeito aos movimentos propriamente ditos, nada de muito diferente. Retiramos do DVD as duas frases mais significativas, uma com ênfase na unidade inferior e outra, de natureza mais gestual, com ênfase na superior. Na primeira, um andar entremeia, aos passos da marcha, alguns comentários gestuais tanto de braços e mãos quanto dos pés. Este material resulta na frase que chamamos de ABAB. Isto porque a composição original se restringe a combinar duas células de movimento bastante similares, uma que chamamos de "A" e outra que chamamos de "B", assim dispostas: A – B – A – A – B – A – B.

No espetáculo, Panadero dança esta frase perfazendo uma linha reta paralela à boca de cena. Se lembrarmos que o espaço cênico de Café Müller é à italiana e sendo linear a tônica da frase, a bailarina permanece quase todo o tempo de perfil – seu lado esquerdo para a plateia, seu lado direito para o fundo do palco. No nosso caso, um espaço retangular em arena, a frase acontecerá no meio da sala, cortando-a em duas metades simétricas, na linha que separa a porta de entrada do público da porta de acesso aos camarins. Assim, os espectadores, tanto de uma plateia quanto da outra, também verão Maria Alice sempre de perfil. Há entretanto dois problemas composicionais: todos os comentários gestuais à frase que acontecem performados originalmente para a vista da plateia à italiana não seriam vistos pela nossa plateia situada à direita da intérprete. Seguindo o raciocínio, esta mesma plateia seria privada da direção para a qual a frase foi composta (direita-esquerda da vista do público), uma vez que a veriam ao contrário, da esquerda para a direita.



A primeira providência da transcrição então é trabalhar uma estrutura que alterne, digamos, as duas “frentes”. Aos movimentos que respeitam a relação frente-fundo original chamamos de A1 e B1, aos movimentos que invertem simetricamente esta relação chamamos de A2 e B2. Montamos então uma frase combinatória destes quatro elementos (A1, B1, A2 e B2) que torne possível a Alice atravessar uma linha muito mais longa do que aquela percorrida por Panadero no original. Alguns passos, uma troca de pé e a substituição de um meio giro por um inteiro são adicionados estrategicamente para permitir a alternância dos pés em uma marcha que, na inversão, retroage e que, na sequência, deve retomar a direção, seguindo em frente. Disso resulta a composição:

A1 – B1 – A1 – 3 passos – A2 – B2 saindo com o pé esquerdo – Giro – A1 – 3 passos – A2 – B1 – B1
incompleta.



Esta era a base sobre a qual adicionaríamos ainda material gestual proveniente da transcrição da outra frase Alice-Panadero. Mais uma vez trabalhamos na tentativa de aderirmos fidedignamente ao original e nos propomos, a partir daí, a improvisações de novos gestos que se liguem de modo pertinente ao material original. Do mesmo modo como fizemos com a *Frase de braços*, à medida que os novos gestos vão aparecendo, os extraímos e os combinamos entre si. O trabalho vai se mostrando tão profícuo nesta pesquisa que resolvemos testá-lo na criação de uma cena-solo de Alice-Panadero na qual as investidas de contato e contracena, análogas às de Panadero no original, serão tentadas com a plateia.

A ausência de uma terceira mulher no palco diminui consideravelmente as possibilidades de jogo na composição, o que se agrava com a impossibilidade de utilizarmos as duas portas da Sala Multiuso como acessos para entradas e saídas de Maria Alice. Prédio adaptado para as condições de apresentação de espetáculos, nesta sala do Espaço SESC não há qualquer passagem que permita a comunicação entre as duas portas fora da vista do público. Adicione-se a isso o fato das duas figuras interpretadas por Maria Alice trajarem figurinos completamente diferentes, o que implicará em trocas de roupa e serviço de camarim/coxia. Infelizmente somos obrigadas a abrir mão da escrita espacial segundo a qual Alice Pina-Malou entraria sempre na sala pela porta de acesso aos camarins (espaço do outrora) e Alice-Panadero, seguindo mesma lógica, pela porta de acesso do público (espaço do agora).

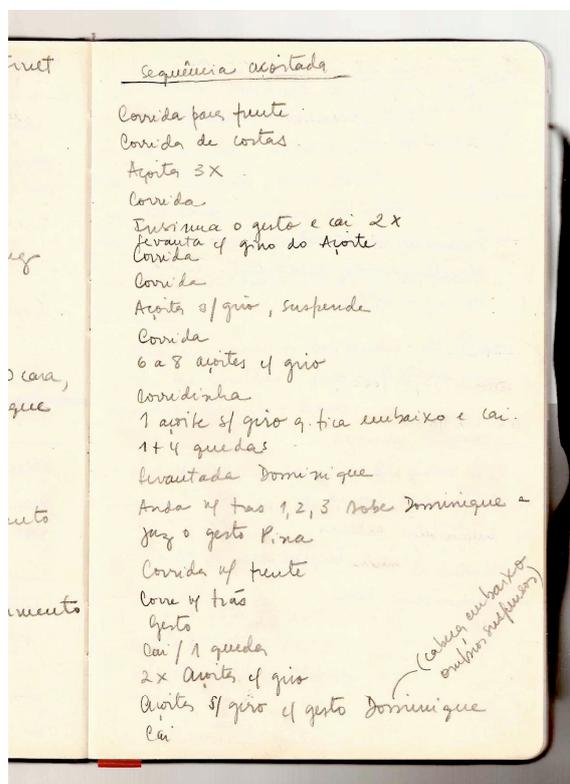
A saída de Márcia Rubin acaba redimensionando portanto não somente a presença de Maria Alice no espetáculo. A Figura Masculina, prevista desde o início para uma participação tão discreta e funcional quanto a de Jean-Laurent Sasportes na versão DVD que dispomos de Café Müller, acaba também mudando de estatuto. Nenhum demérito nas atribuições anteriormente pensadas, se lembrarmos a importância e a delicada precisão interpretativa de Sasportes empenhado, durante todo o tempo do espetáculo, em retirar as numerosas cadeiras do percurso dos bailarinos quando estes se deslocam em fluxo livre pelo espaço do café. Importante lembrar, como o farei nas falas da conferência, o fato deste papel ter sido desempenhado, na primeira versão de Café Müller, por Rolf Borzig, cenógrafo e marido de Bausch, que empregava esforço físico literal na construção/desconstrução *in progress* e *in process* da ambiência cênica do espetáculo.

Janeiro de 2010. Até agora ainda não encontramos intérprete adequado para a Figura Masculina, função dramaturgicamente que, *dream team*, seria desempenhada por Oscar Saraiva ou por Marcos Moraes. Infelizmente incompatibilidades das agendas de ambos nos obrigam a testar outras opções. Depois de algumas tentativas, chegamos ao ator Ricardo Duque. Duque havia sido nosso aluno, quando Maria Alice integrava a equipe de professores do curso de formação de atores da antiga Faculdade da Cidade. Desde aquele tempo mantínhamos um desejo de trabalhar com ele dado a sua desenvoltura na compreensão do trabalho físico do ator.

Duque é aproximado do trabalho e exercerá uma dupla função – uma transcriada de Sasportes e a outra de Dominique Mercy no espetáculo original. Há tempos o ator não trabalha corporalmente de forma mais intensa dada sua carreira na televisão. Assim somos levadas a realizar diariamente um final de aquecimento bem mais demorado na dedicação à aprendizagem e ao treinamento de Duque, guiados por Maria Alice. A economia de tempo começa a preocupar-me. Decidimos então, para nosso imenso prazer, trazer a mestra Luciana Bicalho, que havia sido nossa professora do Sistema Laban de Análise do Movimento na Escola Angel Vianna, para ministrar-nos aulas no início

dos ensaios. Deste modo, otimizamos o tempo, uma vez que utilizamos a aula para aquecimento e aprendizagem de Ricardo concomitantemente ao aquecimento de Maria Alice. Aproveito eu também para fazer aula. O contato com os exercícios, os mesmos dos tempos de Angel, o tom de voz peculiar de Bicalho e a agudeza de sua percepção do funcionamento expressivo-motor de cada um de nós ajuda a fazer da sala de trabalho um espaço de memória e, como tal, de convivência entre o outrora e o agora, o que informa silenciosa e sutilmente às micropercepções implicadas na composição do espetáculo. Pequenos afetos. Emocionante essa autorreflexividade do processo.

Dedicamos especial atenção à difícil e mesmo perigosa interação a ser estabelecida entre Duque e Alice para a execução da sequência à qual conferimos, não à toa, o nome de *Montanha-russa*. Trata-se de material transcrito de uma sequência de Malou Airaud em Café Müller na qual a bailarina move-se freneticamente pelo espaço, sendo acompanhada de perto por Sasportes, cuja devoção e cuidado livram-lhe o caminho dos obstáculos e das possíveis colisões. Quando Ricardo se acerca do trabalho, Maria Alice já tem montados os percursos e movimentos de sua



frase-base da Montanha-russa. Cabe aos ensaios repetir o arriscado jogo de natureza improvisacional para o qual a prontidão corporal e a capacidade de cálculo espacial de um tem que ajustar-se com precisão à entrega e vivência do fluxo pela outra, que move-se, tal como Airaud, de olhos fechados. Adaptações e ajustes de compreensão do funcionamento da sequência são feitos ao final de cada passada, uma vez que o caráter improvisacional desta interação assim se perpetuará no espetáculo.

Duas frases de movimento de Mercy são trabalhadas com Ricardo em um processo de transcrição cuja semelhança com aquele utilizado no desenvolvimento das sequências de Alice Pina-Malou e de Alice-Panadero já o torna *procedimento*, tal a sua aplicabilidade em diferentes contextos na montagem deste espetáculo. A participação de Ricardo é necessária também na composição de uma cena que eu tinha certeza de realizar desde a proposição do projeto a FUNARTE. Esta acabará se tornando a parte do espetáculo mais aprazível de fazer nas apresentações. Conferimos a ela o nome de *Abraça e cai no escuro*. Trata-se da remontagem de uma sequência de Café Müller performada por Malou Airaud, Dominique Mercy e Jan Minarik e adaptada para dois intérpretes em 3Mulheres. Esta talvez seja hoje a sequência de movimentos mais famosa do espetáculo de Bausch, talvez a mais famosa de toda a sua obra, tendo se tornado uma espécie de ícone da coreógrafa, principalmente depois da postagem de trechos na internet, em que o procedimento da repetição, marca de Bausch, é levada literalmente à exaustão.

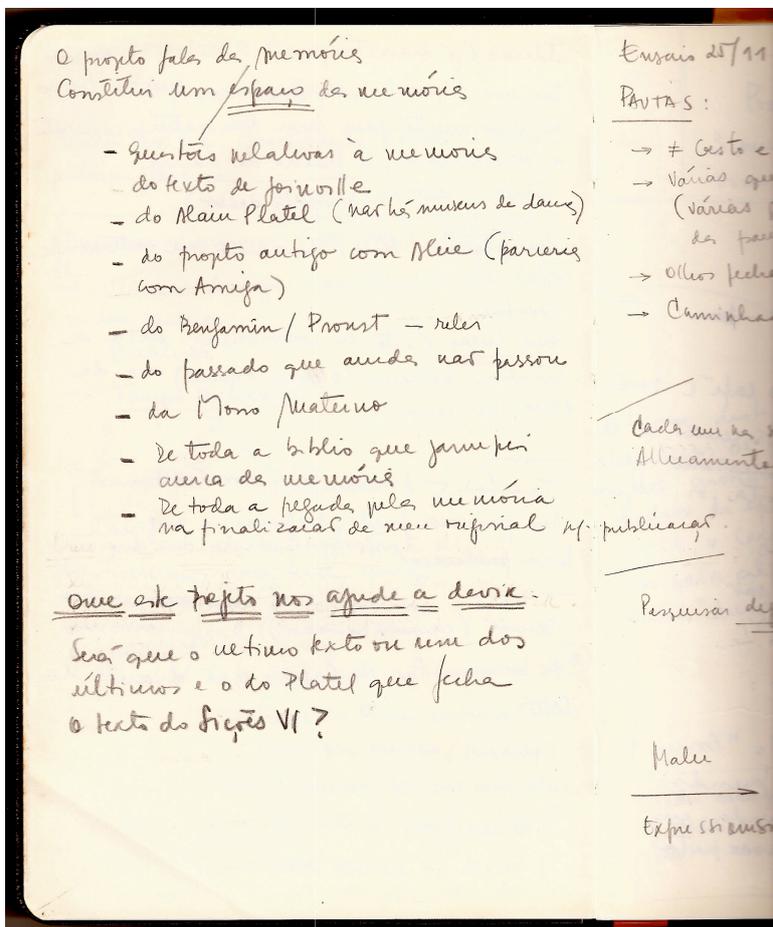
Um casal abraçado. Um terceiro homem aproxima-se e retira o casal do abraço vagarosa e decupadamente, cada parte do corpo de uma vez, remontando a composição dos dois em uma pose do homem com os braços à frente do corpo e a mulher em seu colo e abandonando-os logo em seguida nesta espécie de Pietà desconstruída. A saída da terceira figura coincide com o escorregar da mulher dos braços do homem até cair no chão. Imediata e assertivamente ela retorna do chão ao abraço inicial, o que chamará a terceira figura de volta e o recomeço da sequência. Esta pequena célula de movimento trio será repetida 16 vezes com um progressivo acelerando da rítmica do movimento, sendo executada da 1ª a 8ª como um trio e, a partir de então, somente pelos dois intérpretes do casal, em uma espécie de automatismo. Exatamente por seu caráter-ícone, escolho que esta cena aconteça no escuro em 3Mulheres podendo, através da privação de um dos sentidos, sublinhar o intervalo/relação entre movimento e texto que, a esta altura, já compreendo ser uma das chaves de composição do espetáculo. A cegueira imposta pelo *black-out* apelaria ao imaginário daqueles que não conhecessem a frase original, além de atentar-lhes para a fruição da

narração de uma sequência dançada, um outro modo de perceber dança, sim pois é dança o que o texto produzirá, acentuada pelo barulho produzido pelos intérpretes em cena. Aqueles que conhecessem previamente a sequência adicionariam a tudo isso o jogo com a sua memória inevitavelmente convocada.

Para a montagem desta cena, faz-se necessário compor um texto que coincida exatamente com os movimentos performados por Poppe e Duque. Como os tempos de aprendizagem e composição de uma sequência dançada diferem muito da composição escrita, escolhemos trabalhar movimento e texto separadamente procurando entretanto a maior fidelidade possível à rítmica da sequência original. Tendo Poppe e Duque aprendido razoavelmente a frase original-adaptada, em casa, escrevo o texto da narração – um olho na tela de texto e o outro na tela do vídeo. Vou escrevendo e testando com a leitura em voz alta a coincidência dos trechos narrados e seus correspondentes no DVD de Café Müller. A carpintaria das palavras escolhidas – quantas sílabas, com adjetivo ou sem, que advérbio mais curto encontrar como sinônimo, verbo no gerúndio ou no infinitivo etc. – tem que ser muito precisa, principalmente no acompanhamento do acelerando da sequência. Com o texto razoavelmente pronto, nos dedicamos então a fazer coincidir palavra e movimento na sala de ensaios cedendo a rítmica de ambas as partes para a adequação necessária que mostra-se bastante trabalhosa.

A dificuldade não se resume em fazer coincidir narração e movimento. Depois de narrar duas sequências inteiras do abraço concomitantemente aos acontecimentos de cena, o texto afasta-se da correlação com o movimento do casal e tece algumas considerações para, em seguida, voltar a coincidir com o movimento dos dois que neste meio tempo acelera consideravelmente. É a narração que também se acelera para, depois de uma passada coincidente, afastar-se novamente para outras considerações, tendo entretanto que fazer coincidir abraço final e ponto final. Ponto.

Neste momento da composição já possuímos várias sequências/cenas levantadas, ainda sem conexão entre si. Urge começarmos o processo de roteirização. Não somente a cena *Abraça e cai no escuro* estava prevista antes do começo dos ensaios. Tenho a certeza desde sempre de que o início do espetáculo se dará com um texto bastante semelhante àquele utilizado na abertura de minha conferência no CONDANÇA nos idos de 2004, um que começa negando-se a começar, sendo seguido por outro utilizado na minha conferência no I Encontro de Dança e Filosofia, de 2005, oportunidade em que arrisco mover-me pelo espaço da arena em diálogo literal com o movimento da busca proposto por Blanchot – uma busca circular que circunda o seu objeto sem fixar-lhe um centro e que determina o único movimento de avanço dramático que parece fazer

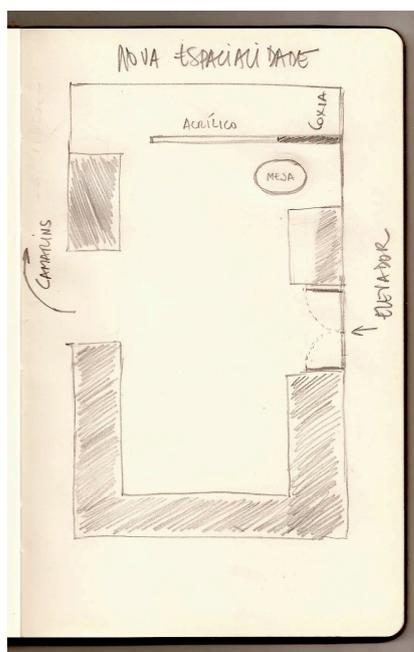


sentido neste espetáculo. Sua lida direta e material com a memória (o espetáculo não fala de memória, constitui antes um *espaço de memória*) busca os devires-passado do presente na tentativa de criar oportunidades intertextuais de diálogo com a minha geração de dança carioca em proposição, análoga àquela que neste momento está sendo tentada separadamente na tese de doutorado em andamento. Uma

vontade de questionar a lógica de ruptura que institui uma nova modernidade como necessária ultrapassagem geracional da modernidade anterior. Um desejo de afirmar na contemporaneidade da dança contemporânea não uma sucessão de novos modernismos, mas um movimento de produção de repetição da diferença (Nietzsche/Deleuze-Guattari) na única ultrapassagem que

interessa a este complexo tempo do agora: a definitiva ultrapassagem da paradoxal tradição da ruptura moderna. Se Antônio Pinto Ribeiro nos provoca no título de seu livro com uma *dança temporariamente contemporânea*, por que não provoca-lo de volta com uma dança eternamente contemporânea? Poder assim responder cenicamente no espetáculo e teoricamente na tese ao litígio estabelecido na dança carioca entre os que dançam e os que não dançam. Ainda não é claro para mim a vocação da duas matérias de pesquisa de se interpenetrarem, mais importante, o fato de que elas constituem na verdade uma só e mesma busca. “Que este projeto nos ajude a devir”, escrevo no meu caderno de notações do processo.

Em casa, inicio o trabalho de escritura da matéria paratextual a ser testada na sala de ensaio. Decido dedicar toda a parte inicial do espetáculo a considerações acerca dos pressupostos que lhe deram origem: o museu imaginário de Malraux, o programa do Klapstuk, Alain Platel etc. Concomitante a este início de roteirização, uma modificação se estabelece na escrita do espetáculo no espaço cênico. Necessário insistir na constituição do jogo espacial outrora/agora de uma dança. Além disso, alguma remissão à frontalidade do espetáculo original, assim o percebemos, também faz-se necessária.



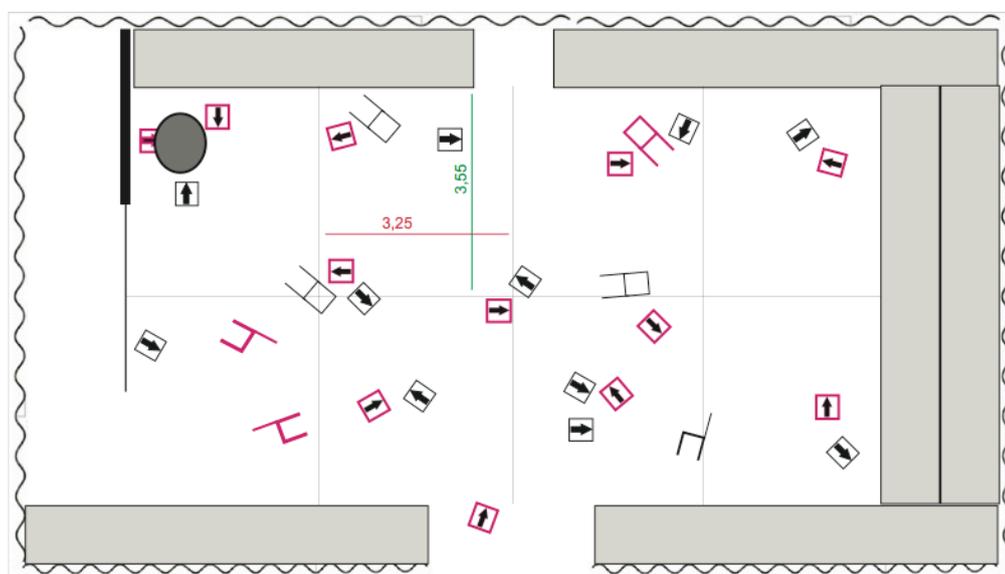
Decidimos então abrir mão de uma das paredes para acondicionamento do público e interpor, mais ou menos 1,50m à sua frente, uma parede de acrílico. Em vez de uma arena, agora teremos uma semi-arena não necessariamente semicircular. Pequenos conjuntos de plateias serão colocados ao longo das outras três paredes, salvando os espaços frente às portas da sala. A parede de acrílico conterà, em uma de suas extremidades, uma parte recoberta de compensado pintado de preto a ser utilizado como coxia e, na outra, uma passagem para entradas e saídas dos intérpretes. Mais ou menos, à frente desta

“coxia” uma mesa oval. O acrílico subdivide o espaço em dois, ao mesmo tempo em que os interliga.

Ele remete à parede semelhante existente ao fundo-direita da vista do público no cenário do Café Müller original. No nosso café, o vão atrás do acrílico constitui o espaço do outrora e toda a sala, o espaço do agora. A esta altura os problemas relativos a direitos autorais já não me perturbam tanto mais e decidimos então retomar as curtas frases originais que haviam sido abandonadas. O espaço-tempo da composição ficará assim subdividido: atrás do acrílico, curtas aparições das *frases originais* e à frente, tomando toda a sala, as cenas e sequências resultantes do trabalho de criação e transcrição.

Joelsson Gusson é incansável em tentar resolver algo que, do ponto de vista cenográfico, deve, tal como todo o resto do espetáculo, assemelhar-se e ao mesmo tempo diferir do original. Desenha um mapa da arrumação inicial das cadeiras no espetáculo. Ensina esta disposição a Ricardo que é de fato quem as arrumará desarrumadamente durante a entrada do público. É necessário constituir

Três Mulheres e um Café - Mapa de Cadeiras



inicialmente no espetáculo uma *desarrumação composta* com as cadeiras. Esta não responde somente pelo valor estético, serve também às primeiras passagens-solo de Alice Pina-Malou que,

de olhos fechados, mesmo em ritmo lento, precisa memorizar um caminho com colisões possíveis, mas com um grau tolerável de indeterminação.

Posicionada no vão que dá acesso aos camarins, Joelsson constrói uma porta de madeira e vidro inspirada nas portas de Café Müller. Esta separa o espaço do agora de um outro espaço que apesar de não visível constitui-se como tal – espaço alhures, *dehors*, do fora, espaço talvez da memória, de onde surgem as primeiras aparições das figuras que vem habitar este nosso café. A ambiência sonora do espetáculo também constituirá dois espaços distintos. Enquanto no espaço do agora, as músicas são amplificadas como de costume em um espetáculo de dança, neste outro, do *dehors*, uma caixa de som posicionada no corredor de acesso aos camarins e bastante afastada da vista do público, em volume muito baixo, amplifica as músicas originais de Café Müller que chegam à audição também como se saíssem da memória, como se lá atrás da porta, em outro lugar, o Café Müller original continuasse a acontecer todo o tempo.

Tato Taborda intensifica sua consultoria e nos apresenta várias possibilidades de material a ser utilizado como trilha no espetáculo. Das duas óperas de Henri Purcell, *The Fairy Queen* e *Dido and Aeneas*, utilizadas em Café Müller, decido utilizar somente árias femininas. Faço esta escolha pelo tanto que informa acerca do procedimento utilizado por Bausch nas *tanzopern (danceoperas)*, termo com o qual a coreógrafa nomeava o gênero de espetáculos anteriores a 1978, tais como *Ifigênia em Táuris* (1973), *Orfeu e Eurídice* (1975), *Barba Azul* (1977) dentre outros, livremente inspirados nos libretos do ponto de vista da encenação e fieis à íntegra das óperas como trilha sonora. Nestas obras, as árias femininas sempre serviam de ambiente para as sequências mais fortemente interpretadas por mulheres enquanto as árias masculinas, pelos bailarinos. Este aspecto interessa à nossa pesquisa que privilegia o universo feminino de Café Müller. Neste caminho, a pesquisa musical procura ainda outras músicas que se aproximem do ambiente sonoro de Bausch no espetáculo, também cantadas por vozes femininas, sempre guiada pela tentativa de diálogo

sensível com a obra original.

Resulta uma trilha sonora em que outras músicas de Purcell aparecem ao lado de Pergolesi e de Vivaldi. Neste conjunto, a música *Lacrimosa*⁸² ocupa lugar especial por ser cantada pela mesma intérprete de árias marcantes presentes em *Café Müller* e por ter sido a música que acompanhou o processo de pesquisa e transcrição do material de movimento para a futura composição do espetáculo. Além das músicas gravadas, eu canto *a capella Sweet Passion*, uma ária feminina de *The Fairy Queen* de Henry Purcell não utilizada no espetáculo de Bausch. Cantar esta canção também tem um valor afetivo. Ela integra a trilha sonora de *La tristeza complice*, espetáculo de Alain Platel com a companhia les ballets C de la B que tanto marcou-me nos idos de 1996 no Theatro Municipal do RJ.

Do ponto de vista tanto da encenação quanto da dramaturgia, interessa-nos um espetáculo de caráter fragmentário análogo ao do espetáculo de Bausch. A princípio trabalhamos no levantamento das cenas atendendo a três fios *disnarrativos*⁸³ (Alain Robbe-Grillet, 1963): as inserções de Alice-Panadero; os momentos solo de Alice Pina-Malou; os duos performados por Alice Pina-Malou e a Figura Masculina. No decorrer do processo, um quarto fio é adicionado a partir da duplicação da função dramática de Ricardo Duque e relaciona-se à transcrição das sequências de Malou Airaud e Dominique Mercy em *Café*

⁸² Uma curiosidade interessante foi o comentário de Isabelle Launay, emérita pesquisadora do departamento de dança da Universidade Paris VIII Saint-Denis, quando de minha apresentação comentada do vídeo de 3Mulheres no Colóquio em Dança 2011: carne.da.memória.da.carne – repertórios, corporeidades, subjetividades organizado em parceria com Ernesto Gadelha na Universidade Federal do Ceará/UFC em outubro de 2011. A pesquisadora considerou *Lacrimosa* um tanto diferente das árias “de caráter mais evanescente” utilizadas no espetáculo original e creditou à carga dramática desta música o ambiente sonoro ideal para dar suporte a Maria Alice “no impressionante trabalho de transcrição”, ela já se apossava do termo tal como o utilizamos, “realizado por vocês no espetáculo em sua qualidade de semelhança/diferença em relação ao material original”.

⁸³ Segundo André Parente (2000), “a noção de *disnarrativo* foi lançada por Alain Robbe-Grillet em um artigo intitulado *L’argent et l’idéologie*, publicado no *Le Monde*, em fevereiro de 1975”. A *disnarração* (*dysnarration*, no original) lança as bases do que viria a ser o Nouveau Roman pautado por uma contestação da narrativa. O *disnarrativo* tem por causa desconstituir “a ilusão da narrativa como modelo de verdade, ou seja, sua causalidade (uma seqüência causal de acontecimentos: um vem após o outro e por causa do outro), sua referencialidade (a narrativa como reprodução do que acontece ou do que aconteceu)” através de procedimentos tais como descontinuidade temporal, acronologia, fragmentação etc.