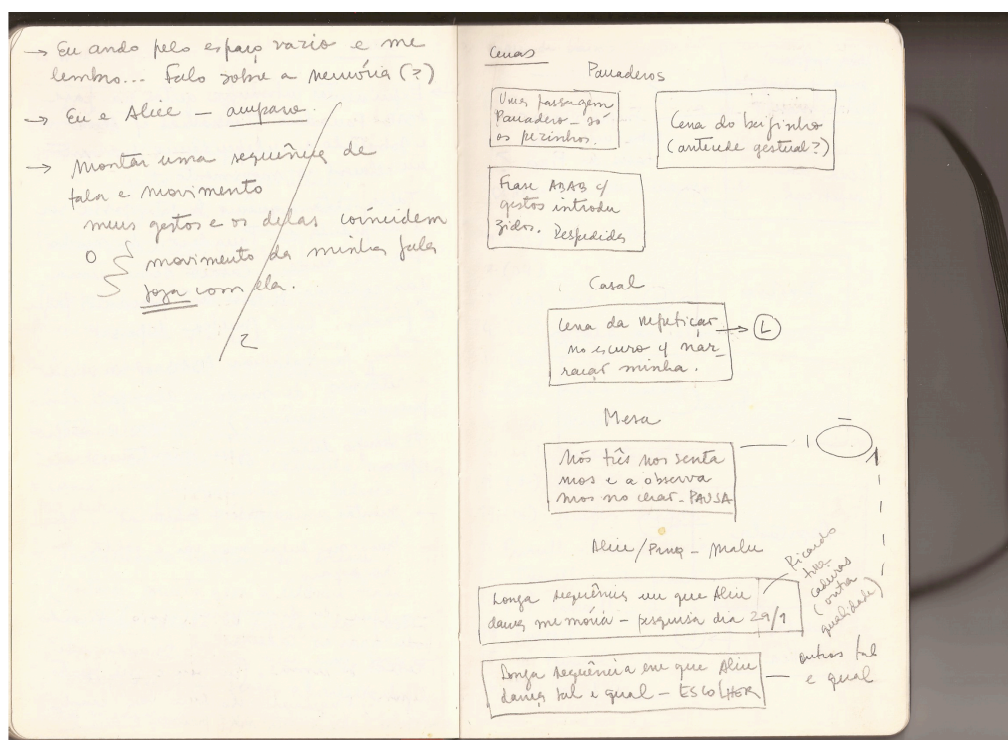


Müller<sup>84</sup>. Para a tessitura dramática, cada fio *disnarrativo* comparece à composição com segmentos de extensões variadas que serão intercalados entre si, mas não somente. O ponto de interesse principal reside na investigação dos variados modos de entremeio destas seqüências com as falas da conferência. Estes serão investidos nos fazendo chegar então à roteirização final que, tal como já foi dito anteriormente, assemelha-se mais à figura da malha do que à da linha.

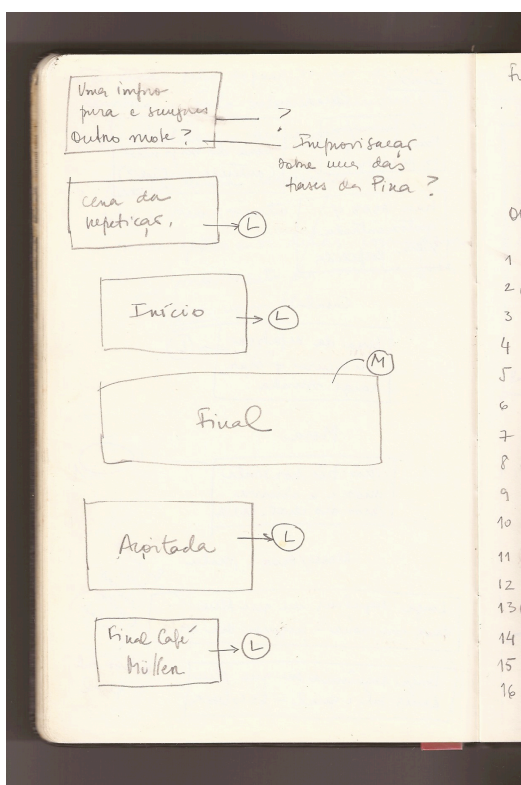
Em paralelo ao trabalho de composição cênica, trabalho em casa intensamente sobre o material que comporá os trechos falados da conferência. Escrever cada um dos textos não apresenta-me maiores dificuldades. A dificuldade reside na amplidão do conjunto de temas eleitos. Desde os inícios dos ensaios, realizo jornadas de pesquisa para levantamento dos conteúdos e, neste momento, disponho de uma longa lista de assuntos afins à perspectiva do espetáculo. E é sempre a mesma pergunta que retorna: o que escolher uma vez que o plano de composição nunca está dado de antemão e que nele podemos entrar por qualquer porta? Fico adiando as escolhas na espera de que a sala de trabalho me indique o caminho.



<sup>84</sup> Para diferencia-las no roteiro do espetáculo, quando Ricardo cumpre a pauta transcrita de Jean-Laurent Sasportes, ele será referido como Figura Masculina, quando desenvolve seqüências transcritas de Dominique Mercy, ele aparecerá sob o próprio nome.

Acontece que a empreitada por lá, cuja natureza já é lenta por si, também aguarda. Aguarda que os textos cheguem para a experimentação do sentido do espetáculo. Isso gera tensão nos ensaios, pois até o presente momento dispomos tão somente de fragmentos autônomos do futuro espetáculo. Estes continuam sendo ensaiados separadamente enquanto aguardam o vagaroso progredir do encadeamento dramático, para a sua entrada definitiva na roteirização do todo.

Para redução da amplitude, estabeleço então uma lógica de aglutinação dos temas. Organizo docu-



mentos no meu computador sob o nome *Agrupando em grandes eixos*, acompanhados de subtítulos e listo os enunciados principais de cada um deles:

- **Apresentação geral Café Müller.** Os princípios de composição de Café Müller. A memória como motivo e procedimento de composição. Não há como definir origem e finalidade do gesto. As figuras não se completam. Qualidade específica de espectação da plateia de Bausch – espectação laboriosa. A estruturaração dramática dos espetáculos de Bausch. Teatro da experiência. O espaço-movimento (*room to move*);

- **Autoreferencialidade do espectador.** Eu falo sobre o espectador em Pina Bausch e este texto sobreposto às imagens de nosso espetáculo joga com os espectadores, flagrando-os em sua própria espectação laboriosa em tempo real;

- **Crítica ao solipsismo do coreógrafo – a política dialógica em Bausch.** Ela não coreografa no *studio* algo que poderia sobreviver a ela. Pina não deixa escola, morre com ela. O perguntar. Ética. Sua composição coreográfica se dá tão somente no jogo, no entre, na pergunta que não é dúvida

metódica cartesiana. Como fazer esta crítica da dúvida metódica e do solipsismo? Afirmar esta outra ética que pressupõe o Outro. Como diz Antonio Negri, sem o outro não existe o si mesmo. A política e a importância disso;

- **Memória 1.** Museu da dança Alain Platel. Museu imaginário. De como um espetáculo é formador estético (sensível) dos artistas e da plateia como um todo. Abrir a caixa-preta do Café Müller;

- **Memória 2.** A memória como motor de um projeto. Memória – Arqueologia do passado (modo político de lidar com ele). O modo como lidamos com o passado no espetáculo. Nossa noção de história – Nietzsche/Foucault. O exorcismo saudosista. O saudosimo exorcista. Ir na melancolia para sair dela. Não estamos aqui para reviver Pina Bausch. Não se trata de torna-la uma assombração;

- **Metapalestra.** Não é uma fala *sobre*, mas uma fala *de* dança ou uma fala *em* dança. Não é uma escrita *sobre* a dança, mas uma escrita *de* dança ou *em* dança;

- **Intérprete em Bausch – política do gesto dançado.** Novo estatuto do intérprete. Política. Política do gesto. Espacialidades em Pina Bausch – *a room to move* – corrobora o novo estatuto do intérprete. O chão na Pina é a “manutenção” desta política do gesto ao longo da temporada, desta ética exigida do bailarino; deste trabalho sobre si. Seu *tanztheater* é a mais potente revolução no modo de a dança entender seu chão ontológico (André Lepecki) e sua proposta ética. Crítica ao solipsismo – o entre, a política dialógica em Bausch;

- **O intérprete.** O intérprete não executa, ele cria. Dançar ≈ Improvisar. O intérprete é aquele que se abre para o pressentimento do sentido da dança – a diferença – que se avizinha de todo gesto nascente. Produzindo-o está a produzir-se. *Je est um autre.* (Rimbaud);

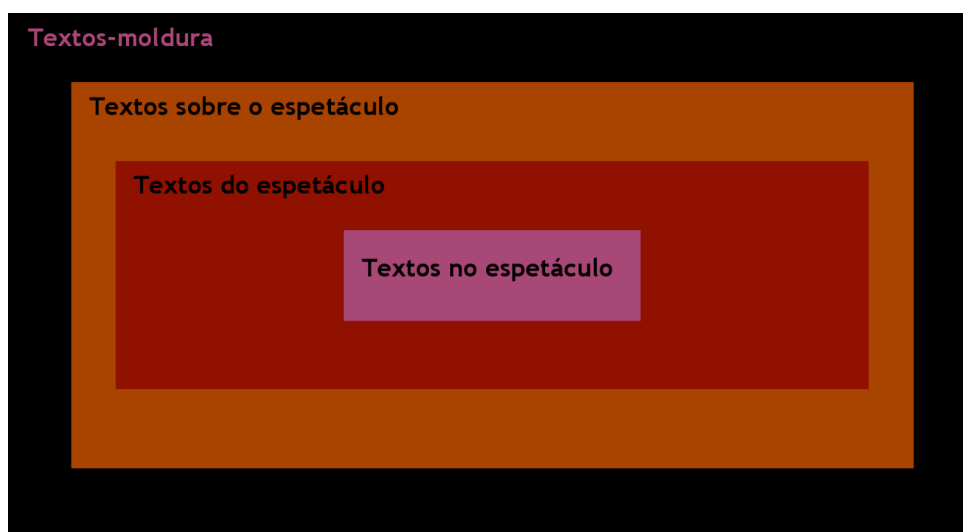
- **O sentido.** O sentido é da ordem da potência, do paradoxo, da abertura para séries possíveis, produzidas pela emergência da diferença. Poiesis é o dar-se do sentido. O sentido é uma pulsação e um rumor. Podemos ouvi-lo com o corpo. Pensar o sentido é encaminhar-se na direção que uma causa já tomou por si mesma;
  
- **O silêncio.** Quem procura o silêncio encontra a fala como escuta. A gramática é falatório de formas vazias. A fala do silêncio é poesia (espera ou escuta). A gramática que se queira mais do que algo formal deve se abrir para a escuta do silêncio. Para haver escuta é necessário abrir-se para a fala do silêncio. Cercar de palavras para constituir o silêncio – um em redor de silêncio;
  
- **Os devires/o futuro da dança.** Falar do futuro da dança hipoteticamente a partir de Café Müller, como se ele ainda não tivesse existido. Simular como se estivéssemos de volta a 1978: de quantos devires nos falaria o futuro da dança? O futuro de Bausch. Os devires da dança;
  
- **Plágio.** Remontagem → Recriação → Transcrição. O que aqui se apresenta não é remontagem, mas também não é outra coisa.

A elaboração destes grandes eixos, apesar de resultar em alguma concisão, mostra-se ineficiente. Os temas continuam sendo agrupados a partir do conteúdo e não de sua função na dramaturgia. Por isso mesmo, não me fornecem pistas da justeza e da coesão necessárias à composição dramática final.

A primeira grande virada acontece quando desenho o que decido chamar de *Diagrama da dramaturgia*. O diagrama modifica a lógica de agrupamento dos assuntos e dos textos correspondentes, bem como fornece a tão desejada possibilidade de estabelecer autorreferência entre os temas coincidentes que apareciam em meio a contextos diferentes. O diagrama apresenta-me quatro naturezas distintas porém



complementares de texto intercalando-se dentro do roteiro e criando reciprocidades. Transtextualidade.



É também um desenho que me lembra referência muito cara e longeva de Chico Buarque cuja letra de *Vida*, parafrazeando-o, fala de palcos atrás de palcos que contém palcos atrás. Atende também ao desejo menos de intertextualidade e mais de transtextualidade que gostaria fossem estabelecidas no espetáculo.

Os **textos-moldura** conterão os textos mais filosóficos e, por isso mesmo, os mais abstratos do roteiro. São eles a assegurar a passagem da intertextualidade para a transtextualidade. Para longe da imagem de um enquadramento, a moldura me sugere um espaço do *fora* (Maurice Blanchot)<sup>85</sup>. Um lugar no espetáculo da experiência de recuo do discurso que afirma a produção de pensamento como uma poética, declarando de modo mais evidente a sua vinculação filosófica. Além destes enunciados, nos textos-moldura eu me referirei hipoteticamente a uma conferência a ser feita, descrevendo como eu a realizarei, caso ela venha a acontecer. Trata-se evidentemente da conferência que eu estarei de fato a fazer. Com isto, busco criar um jogo ambíguo com o tempo presente do espetáculo, ficcionalizando-o em alguma medida. Nos **textos sobre o espetáculo**, trata-se dos trechos falados que contarão ao espectador os pressupostos que dão razão de ser à montagem de *3Mulheres e um Café*. É o próprio

<sup>85</sup> Um fora que, apesar de exterior, não é transcendente. Apesar de ser de fora não está do lado de fora. Um aviso ou um lembrete de que dentro da escritura do espetáculo, ou melhor nos seus entremeios e interstícios, há um compromisso desde sempre assumido com a produção de diferença intrínseca, com uma semiose interna a partir do desengate ou da descontinuidade entre os seus elementos constituintes – relações desde sempre extrínsecas.

espetáculo contando a si mesmo de modo autorreferente, momentos em que eu falarei um pouco sobre o processo de criação: no início, as remissões a Alain Platel, ao museu imaginário, ao Klapstuk, a Haroldo de Campos etc. e, mais tarde, bem mais tarde no roteiro, o diálogo com a minha geração de dança. Os **textos do espetáculo** abordarão temas em dança contemporânea e acerca de Café Müller. Talvez sejam os momentos em que o caráter de conferência dançada se realize mais evidentemente. Serão certamente os mais numerosos dentro do roteiro e responderão pelo caráter de visita guiada, como se o espectador pudesse adentrar um museu da dança e ter acesso a considerações acerca da obra a que assiste na atualidade do gesto, no momento mesmo de sua especiação. Os **textos no espetáculo** trarão à boca dos intérpretes de 3Mulheres, frases da própria Pina Bausch e de seus bailarinos colhidas de entrevistas ou mesmo de outros espetáculos da autora, promovendo uma espécie de ficcionalização das nossas identidades através da qual o espetáculo diga-se de si mesmo, ou seja, sem intermediação da minha fala de conferencista<sup>86</sup>.

Uma vez de posse dessa subdivisão, retorno à listagem e, para meu exercício, atribuo as cores que distinguem as naturezas textuais no diagrama a uma miríade de quadradinhos contendo cada um deles os temas anteriormente agrupados. No mesmo ensejo, separo em retângulos, também de cores diferentes, os nomes das sequências e cenas levantadas até aqui e das que ainda são necessárias. Ainda importa a distinção entre os quatro *disnarrativos* que fora tão necessária no primeiro levantamento das sequências de movimento e das cenas, mas o dado determinante à roteirização agora é propiciar as trocas de roupa de Alice-Panadero a Alice Pina-Malou e vice-versa, dada a problemática dos bastidores da Sala Multiuso. Quadradinhos e retângulos em punho, decido propor a Alice e a Santoyan uma reunião de concepção fora do horário de ensaio na qual nos dedicaremos a justapor os quadrados e os retângulos a caminho de um início de roteirização. Levo-os para a reunião recortados e separados de modo que possamos deles dispor como em um tabuleiro.

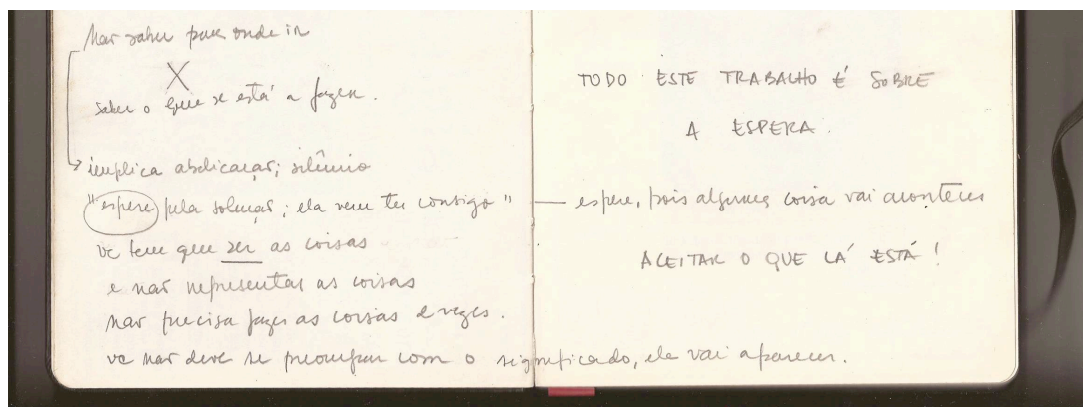
---

<sup>86</sup> No próximo capítulo, em meio ao roteiro do espetáculo, sinalizo cada uma das naturezas textuais com as cores correspondentes no Diagrama da dramaturgia.

|                                                                                        |                                                                                         |                                                                                |                                                                                  |                                                                                   |                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| Museu da Dança<br>Alain Platel<br>Museu imaginário                                     | O exorcismo<br>saudosista<br>Ir na melanc. p/ sair<br>dele<br>Mourning?                 | Trouver-tourner<br>Uma busca que não<br>sabe seu objeto;<br>sem centro         | Improvisação                                                                     | Repetição                                                                         | Espacialidades<br>em Pina Bausch<br> <br>Intérprete        |
| Novo estatuto do<br>intérprete<br> <br>Política do gesto                               | Plágio<br>Transcrição<br>Citação<br>Hipertexto<br>Arqueologia                           | Memória<br> <br>Arqueologia do<br>passado<br>(modo político de lida<br>c/ ele) | Memória<br> <br>O passado<br>nunca passou                                        | A 1ª Pina a gente<br>nunca esquece                                                | A escritura da<br>diferença                                |
| O sentido                                                                              | O sentido                                                                               | O sentido                                                                      | O sentido                                                                        | Etnografia em<br>Bausch                                                           | O intérprete do<br>texto de Joinville                      |
| A força inaugural de<br>vermos um gesto<br>pela 1ª vez<br> <br>Etnografia em<br>Bausch | Expressivo do<br>apetite<br>semiótizante da<br>palestra do<br>Condança<br>Puro expresso | Aloha para a minha<br>geração                                                  | Museu da Dança<br>Espetáculos que<br>formam<br>(Escola Informal)                 | Crítica ao<br>solipsismo do<br>coreógrafo<br>O caráter dialógico<br>em Bausch     | Texto 1<br>Gostaria de não<br>começar                      |
| Texto 2<br>Ant-palestra<br>Estratégia                                                  | Hipertexto                                                                              | O Mestre da dança<br>O coreógrafo está<br>ausente<br>(outro ausente)           | O Mestre da dança<br>O coreógrafo está<br>ausente<br>(presente)                  | Temas em<br>Café Müller<br>1                                                      | Temas em<br>Café Müller<br>2                               |
| Temas em<br>Café Müller<br>3                                                           | Temas em<br>Café Müller<br>4                                                            | Confrontações<br>Incompletas da<br>entrevista                                  | Abrir a caixa-preta<br>do Café Müller<br>da entrevista                           | Temas em<br>Bausch<br>Auto-referen-<br>cialidade do<br>espectador<br>Jogo com ele | Que não é Café<br>Müller<br>mas também<br>não deixa de ser |
| Meta-palestra                                                                          | Meta-palestra                                                                           | Meta-palestra<br>José Gil                                                      | O modo como<br>lidamos com o<br>passado<br>Nossa noção de<br>história - Foucault | Despedida?                                                                        | A escritura da<br>diferença<br>Diferença                   |
| A escritura da<br>diferença                                                            | Perguntas da Pina                                                                       | Perguntas da Pina                                                              | Texto da pergunta<br>sobre o amor                                                | Texto Bandoneon<br>sobre três mulheres                                            | Como é maravilhoso<br>vocês estarem aqui<br>esta noite     |
| Perguntas da Pina                                                                      | Perguntas da Pina                                                                       | Letra de<br>The Man I love                                                     |                                                                                  |                                                                                   |                                                            |

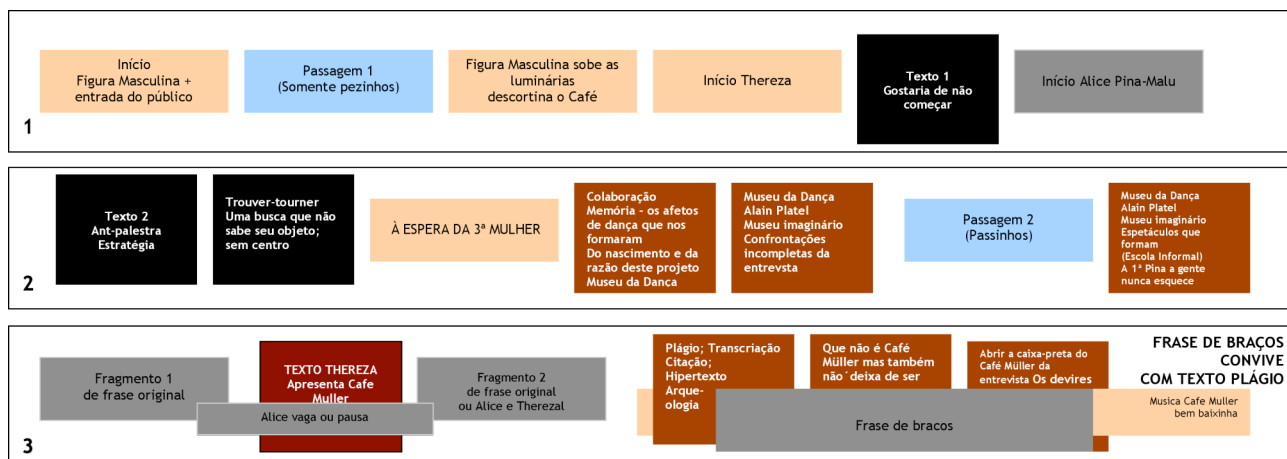
|                                      |                                                                    |                    |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|--------------------|
| Alice Panadero                       | Alice Pina-Malu                                                    | Início             |
| ABAB<br>(Despedida Panadero)         | Montanha-Russa                                                     | FINAL FINAL        |
| Passagem 1<br>(Somente pezinhos)     | Final Café Müller                                                  | Um improviso Alice |
| Passagem 2<br>(Passinhos)            | Abraça e cai no escuro                                             |                    |
| Passagem 3<br>(Passinhos)            | Pausa na Mesa                                                      |                    |
| Gestual Panadero com<br>deslocamento | Longa sequência<br>escrevendo sobre o<br>original                  |                    |
|                                      | Fragmento 1<br>de frase original                                   |                    |
|                                      | Fragmento 2<br>de frase original                                   |                    |
|                                      | Fragmento 3<br>de frase original termina c/<br>caminhada para trás |                    |

O *Diagrama da dramaturgia* ajuda-me a compreender melhor o que eu estou fazendo e confere alguma agilidade ao processo de composição propriamente dito em seu fascinante jogo de avanços e recuos. É preciso investir, estabelecer uma dada sequência e esperar. Esperar que a repetição do trecho composto peça pelo próximo. Estabelecer modificações mútuas que façam uma matéria aderir-se à outra. A natureza deste trabalho é eminentemente processual. Não há programa,

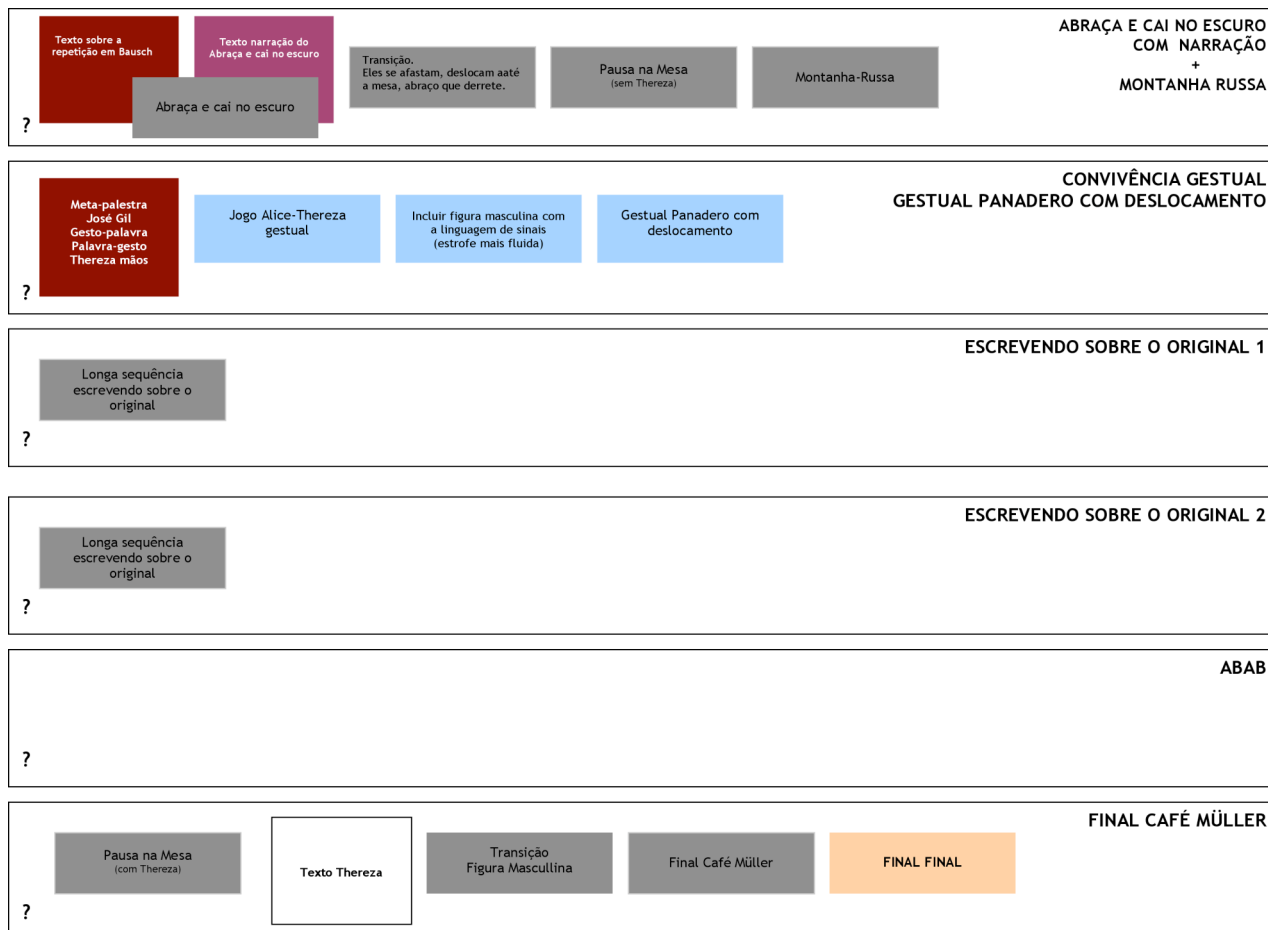


libreto, fórmula, método que o anteceda. A graça reside em descobrir o meio de fazer no meio do fazer. "Não saber para onde ir é diferente de não saber o que se está a fazer", diz bonito João Fiadeiro. (Esta frase certamente entrará como fala no espetáculo.) Mais ou menos também como diz Raimund Hoghe, que acompanhou Pina Bausch durante tantos anos, "Entre as individualidades das respostas, faço anotações em meu caderno: o início desta busca, o espaço vazio, território inseguro, sem meta, sem direção" (1989: 15). É isso o dramaturgismo. É isso uma escrita de processo.

E é assim que levantamos os primeiros vinte minutos de espetáculo em sequência. Os paratextos preparados em casa são trazidos à sala de ensaio para que o roteiro propriamente dito seja tecido a partir do investimento direto na matéria sensível de composição, mais especificamente, nas tentativas de convivência da matéria textual com a cena e da atenção ao equilíbrio entre movimento/fala; movimento/silêncio; movimento/música. Durações, pausas, conjugações, justaposições, interpenetrações são decididas em loco como em um plano de imanência de fato. Finalmente a composição responde-me naquilo que eu sabia, deveria acontecer. O material vai sendo tecido como uma espécie de crochê. E a ordem dos fatores se inverte. Em casa, detenho-me a passar a limpo no computador o que a sala de ensaio produz.



Outras seqüências já montadas são também diagramadas, mesmo ainda não tendo sido alocadas no roteiro final, para ajudar-nos a visualizar a constituição da dramaturgia em curso. O desenho do plano de composição, depois das considerações acerca da imanência, já pode ser plenamente chamado de *plano de sentido* e busca equilibrar o todo a partir de uma espécie de coerência interna dos elementos constituintes, mas uma coerência aberta ao *fora*. Assim os elementos são apresentados, entremeados e autorreferidos de modo a constituir um todo sem totalidade.



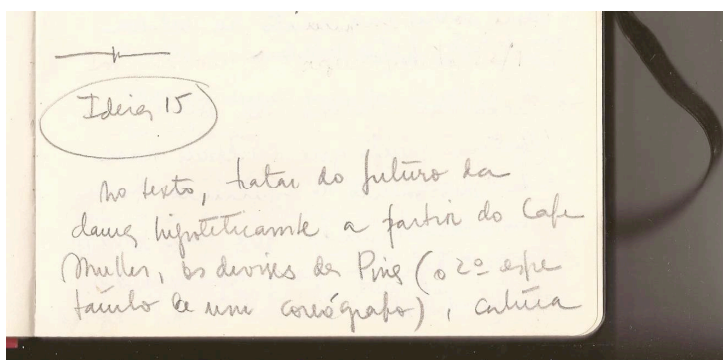
Os dois diagramas falam por si. Enquanto o primeiro é todo concisão e entremeio, o segundo é largo, espalhado, extensivo. Isso mostra dois modos de compor um pouco distintos. As sequências apresentadas no segundo desenho foram tecidas antes da configuração do *Diagrama da dramaturgia*. Elas contém blocos de cenas bem longos sem que nelas tivesse sido proposto ainda o entrelace texto/movimento. Assim, a tessitura dramaturgica agora terá que trabalhar dando seguimento ao trecho inicial (apresentado no primeiro desenho), segundo uma lógica de composição mais afeita à justaposição texto/movimento do que à contaminação mútua. E é assim que uma primeira versão de roteiro é levantada. O trabalho de gabinete aumenta consideravelmente e os textos vem para o ensaio praticamente prontos, disponíveis somente para eventuais cortes e ajustes. Ressinto-me um pouco desta diferença de modos de proceder, mas sigo por este caminho que não chega propriamente a constituir um impasse, pois a chegada da estreia acerca-se de nós.

O impasse recai na composição do todo. Como a dramaturgia pretende-se fragmentária, faz-se necessário introduzir cada um dos quatro fios *disnarrativos*, deixar que eles aconteçam no espetáculo constituindo sentido entre si segundo certa *análise combinatória*, e depender da recorrência futura de cada um deles para compor o sentido do todo. Se lembrarmos que tudo isso combina-se ainda à matéria textual apresentada na forma de conferência, caso sigamos a estrutura do primeiro roteiro levantado, ela certamente nos levará à estruturação de um espetáculo insuportavelmente longo.

Estamos a poucas semanas da estreia e, mais uma vez, o esforço de concisão faz-se necessário, o que nos leva a uma segunda virada dramaturgica. Diferente da primeira que deu origem ao *Diagrama da dramaturgia*, esta mostra-se bem mais operacional. Não se trata da natureza do todo

a ser repensada, e sim dos modos como constitui-lo. Na verdade, os blocos mais longos referidos no segundo desenho aqui apresentado vão ajudar na saída do impasse que nos custará apenas uma reunião de concepção de volta ao tabuleiro. A simples retirada da obrigatoriedade das recorrências das sequências e o agrupamento das mesmas em blocos maiores, seguindo o caminho dos que já existem, atenuam o caráter exageradamente fragmentário do roteiro e nos mostram, para a nossa grata surpresa, que temos um espetáculo levantado do início ao fim e, principalmente, que ele faz sentido<sup>87</sup>. Assim posso voltar agora ao gabinete e redigir do roteiro, a sua versão final.

A condensação entretanto não se opera tão somente nas sequências de movimento. Faz-se necessário também uma limpeza generosa na quantidade de texto. Realizamos então uma espécie de cirurgia retirando de dentro dos blocos textuais alguns trechos<sup>88</sup>, deixando somente aqueles sem os quais a dramaturgia não se constitui. Os cortes e sínteses acontecem a todo o roteiro, mas mantemos nele a existência de dois finais subsequentes, um que chamamos de *Final Café Müller* e outro chamado de *Final Final*. Assim criamos uma dramaturgia não-dramática que parte do início de Café Müller, citando inclusive o gesto inicial de Malou Airaud no espetáculo, segue em um mergulho transcriativo, espécie de volta (impossível) ao passado, associando conferência e dança sempre em relação à obra original, chegando a finalizar o nosso Café Müller sem entretanto finalizar 3Mulheres. Haveria ainda um apêndice tratando do que denomino *devires de dança pós-bauschianos*. Uma vez finalizado o Café Müller, o que está por vir? Se pudéssemos voltar a 1978, de quantos e de quais devires nos falaria a dança futura? Estas questões buscam finali-



<sup>87</sup> Um bom exemplo deste procedimento é o que acontece à sequência denominada *Escrevendo sobre o original*. Na primeira versão do roteiro, esta grande sequência subdividia-se em duas partes independentes, reconhecidas pelos números 1 e 2, acontecendo em momentos distintos. O esforço de concisão, neste caso, leva-nos a condensá-las em uma só. Para que a escrita espacial faça sentido nesta nova versão, somos obrigadas a inserir o *Escrevendo sobre o original 2* no meio do *Escrevendo sobre o original 1*, resultando daí o nome definitivo da sequência: *Escrevendo sobre o original 1/2/1* cuja ocorrência se dará na parte final do espetáculo.

<sup>88</sup> No próximo capítulo disponho, nos locais onde estes trechos anteriormente se encontravam no roteiro, chamadas para notas de fim de texto nos quais os apresento na íntegra, para fins de apreciação e registro da pesquisa.

zar aquilo que o espetáculo propôs-se investigar no passado, apontando para um futuro hipotético que a partir de 1978 é também o nosso, talvez o nosso presente. Estas perguntas são postas à reflexão antes que o último *texto-moldura* prepare poeticamente a entrada em cena de uma sequência dançada, composta da transcrição de trechos de obras de Bausch posteriores a 1978.

Uma mulher e um acordeom – outra imagem-ícone bauschiana, esta presente no espetáculo *Cravos* (1982), quando a bailarina Anne Martin entra em cena trajando somente uma calcinha e um par de sapatos altos, trazendo à frente do corpo um acordeom. Percorre um caminho no palco desviando-se dos milhares de cravos artificiais afixados no chão, até chegar à sua posição onde permanecerá sustentando certa paragem, no limite depois do qual o seu estatismo se tornaria uma pose. Há movimento o tempo todo da cena, embora não haja movimento corporal. No nosso caso, em volta de Maria Alice, Ricardo performa uma frase de *Barba Azul* (1977) que interage com o público. É o tempo suficiente para que ela volte aos bastidores e de lá retorne trajando agora o vestido de *Panadero* e performando, ela também, uma frase transcrita de *Barba Azul*. Os dois seguem em duos percorrendo animadamente o todo da sala, enquanto eu me posiciono atrás do acrílico e performo também uma paragem, agora do espetáculo *Walzer* (1982). A presença desta célula de movimento em *3Mulheres* tem um considerável valor afetivo para mim dada a sua importância, nos idos de 2001, na escritura de minha dissertação de mestrado.

Uma cena: a mulher aparece de pé em posição frontal, na última beirada possível antes que ela caia do palco por sobre a plateia. (Trata-se de um palco à italiana.) Ela tem as duas mãos sobre as têmporas; olha para a frente. Seu rosto não exhibe nenhum traço expressivo: rosto neutro. Ela permanecerá parada no mesmo lugar durante alguns minutos. Mesmo não se movendo, não se poderia dizer que ela permaneça estática. Está em curso alguma coisa que já não se sabe exatamente o que é.

Os olhos do público – aqueles hábeis decodificadores – não conseguem repousar por sobre a figura; movimentam-se velozmente em busca de algum indício, qualquer sinal que pudesse socorrer-los deste silêncio quase insuportável do gesto. Sobre o rosto neutro, o público tenta completar os traços de alguma expressão. Uma inspiração mais longa que as anteriores; um piscar de olhos mais nervoso já seria o suficiente: o espectador poderia entender o que se passa à sua frente. Mas a mulher respira e pisca e, ainda assim, nada de novo aparece. Somente as duas mãos sobre as têmporas ainda lembram de longe um gesto expressivo. que Muito lenta e imperceptivelmente as mãos começam a ceder



lateralmente ao peso dos braços que as sustentam.

A memória do espectador e seu hábito de olhar um corpo em cena, desenvolvido ao longo dos séculos, é tudo o que a mulher precisa, pois a partir da semelhança longínqua, ele tentará completar a figura – isso lhe é dado fazer. Ele tentará fechar para a figura um rosto que, na sua eloquência, diga-lhe algum segredo, abra-lhe alguma janela por onde possa contemplar aquela alma e intuir sua intencionalidade. Trata-se de uma operação eficaz da mulher, pois o espectador nunca conseguirá ler um texto por sobre a figura, mas seus olhos não se desviarão dela um só minuto antes que ela desapareça de cena, não se dando mais a ver. A figura sobre o palco não se completa e, assim, repousa habilmente a meio caminho entre a expressão e um *puro espresso* (Deleuze e Guattari). As mãos sobre as têmporas parecem anunciar algo que não se realizará jamais. A mulher não se moverá. Caso se movesse, cairia do palco e fora dele seu pedaço de figura, este resto de personagem, último resquício de humanidade, morreria para sempre. A mulher está na beira do precipício. E lá ficará. (CARDOSO 2001: 182, 183).

Eu também lá permaneço até que Ricardo e Alice terminem suas sequências-duo e se dirijam aos bastidores. Sozinha em cena, eu retomo o espaço da sala e pronuncio o segundo *texto do espetáculo* que me coube na dramaturgia. Ele segue a mesma pauta dos textos pronunciados pela Figura Masculina ao longo do espetáculo. Inspirados no documentário *Un jour Pina a demandé* (1983) de Chantal Akerman, estes textos são sempre precedidos de frases do tipo “Um dia Pina perguntou”, “Um dia Pina disse”, “Um dia Pina sugeriu” etc. Assim como faz o título do filme, esta pequena construção narrativa introdutória remete-se ao famoso método de abordagem interpretativa e compositiva desenvolvido pela coreógrafa a partir de 1977<sup>89</sup>, através da proposição de perguntas aos intérpretes. Em *3Mulheres*, os *textos no espetáculo* prestam uma homenagem a este procedimento, citando algumas destas perguntas encontradas no livro de Leonetta Bentivoglio (1994)<sup>90</sup>, ao mesmo tempo em que criam oportunidade para a pronúncia de frases de Bausch e de seus intérpretes dentro da dramaturgia.

No meu texto final, retirado do documentário de Akerman, são listadas várias respostas dos intérpretes da companhia à pergunta de Bausch acerca do amor. À pronúncia do nome Lutz Förster, Ricardo volta à

---

<sup>89</sup> Segundo Raimund Hodge, seu dramaturgista durante muitos anos, no processo de composição de um espetáculo, Bausch fazia aos intérpretes cerca de 200 perguntas. Perguntas do tipo: “Se algumas vezes você tem a sensação – em diferentes situações – de medo de não cumprir o que lhe é exigido, o que é este medo?”, ou então, “Em que o homem nota que o tempo passou tão depressa?” (Cf. HODGE, WEISS 1989). Cabia aos bailarinos fornecerem, como respostas, elementos para a futura composição – uma sequência de movimentos, um poema, uma canção da infância, ou mesmo a manipulação de um eletrodoméstico. Não importava. O que importava é que cada um respondesse a partir de si.

<sup>90</sup> O Anexo 2 contém a íntegra do material coletado para possível utilização como *textos no espetáculo*.

cena e posiciona-se atrás do acrílico para performar outra imagem-ícone bauschiana: o belo e inesquecível solo de Förster em Cravos no qual o bailarino traduz para a língua de sinais em inglês a letra da música de The Man I love que toca ao fundo. No nosso caso, Ricardo perfoma a versão em inglês, eu canto a canção, enquanto Ramon Neves interpreta a versão de sua própria autoria da letra para Libras.

From: thereza-rocha@hotmail.com  
To: mon-ra08@hotmail.com  
Subject: Letra de The Man I Love  
Date: Thu, 25 Feb 2010 09:51:15 -0300

ola ramon,

aí seguem a letra da canção e uma versão em português.

abraço,  
thereza

#### **The Man I Love**

Someday he'll come along  
The man I love  
And he'll be big and strong  
The man I love  
And when he comes my way  
I'll do my best  
To make him stay

He'll look at me and smile  
I'll understand  
And in a little while  
He'll take my hand  
And though it seems absurd  
I know we both  
Won't say a word

#### **Maybe**

I shall meet him Sunday  
Maybe monday, maybe not  
Still I'm sure  
To meet him one day  
Maybe Tuesday  
Will be my good news day

He'll build a little home  
Just meant for two  
From which I'd never roam  
Who would, would you?  
And so all else above  
I'm wating  
For the man I love

#### **O Homem Que Eu Amo**

Algum dia ele virá  
O homem que eu amo  
E ele será grande e forte  
O homem que eu amo  
E quando chegar  
Eu farei de tudo  
para ele ficar aqui

Ele vai me olhar e sorrir  
Eu vou entender tudo  
E um tempinho depois...  
Ele vai pegar a minha mão  
E mesmo que isso pareça um absurdo  
Nós não vamos dizer  
nenhuma palavra

#### **Talvez**

eu o encontre no domingo  
Talvez na segunda-feira, Talvez não  
Mesmo assim  
Eu tenho certeza que vou encontrá-lo um dia  
Talvez na terça-feira  
Isso vai ser a minha boa notícia do dia

Ele construirá uma casinha bem pequena  
só para nós dois  
Eu nunca vou sair dali  
Quem sairia, você sairia?  
O futuro a Deus pertence  
Eu estou esperando  
pelo homem que eu amo

Ramon Neves é intérprete profissional da língua de sinais e nos acompanha desde fevereiro, prestando consultoria a Ricardo Duque na elaboração de sua *Frases Lutz* presente no *Final Final*. Seu comparecimento aos ensaios intensifica-se agora que estamos perto da estreia, pois encomendou-me a tradução simultânea de toda a conferência para a língua de sinais a ser realizada presencialmente no decorrer da temporada. Através de sua frequência aos ensaios, pois desejo que sua interpretação não seja ensaiada e que aconteça com a mesma vivacidade no espetáculo como em qualquer evento que conte com este serviço. Esta decisão de contar com a língua de sinais como elemento constituinte no espetáculo relaciona-se diretamente com os desdobramentos daquilo que acabou tornando-se princípio de composição do espetáculo: a relação, mas principalmente o intervalo, entre dança e pensamento, palavra e gesto, texto e movimento.

As qualidades interpretativas de Ramon ultrapassam em larga escala os intentos do convite inicial, uma vez que ele traz para a língua de sinais uma significativa expressividade, tributária de seus estudos na Escola e Faculdade Angel Vianna, onde forma-se bailarino e licencia-se em dança. Suas qualidades corporais excedem a eficácia do trabalho de tradução e acabam por desenvolver uma poética gestual singular. Se isto acontece em todo o espetáculo, intensifica-se ainda mais na sequência *Abraça e cai no escuro* quando, privados da visão da sequência dançada, tudo o que o público dispõe, para a sua fruição, é a minha narração dos movimentos realizados concomitantemente pelos intérpretes, o barulho produzido pela movimentação e a tradução do meu texto para a língua de sinais. Ramon será o único elemento (fracamente) iluminado em cena. E por isso mesmo, a única *dança* visível. Sim, pois é dança o que ele acaba construindo com o seu gestual interpretativo em diálogo com a minha voz e os acontecimentos de cena. Seu desempenho passa de serviço à arte e constitui uma outra camada de dança no espetáculo e, nesta sequência especificamente, a terceira mecha de uma trança ajustada entre palavra, movimento e palavra-movimento.

Na proximidade da estreia, necessário escrever um *release* de imprensa do espetáculo. Forneço à divulgadora um texto de concepção.

Resultado de um trabalho de colaboração entre a pesquisadora/diretora Thereza Rocha e a bailarina/criadora Maria Alice Poppe e agraciado com o Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna/2008, o espetáculo 3Mulheres e um Café: uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch estreia e cumpre temporada em abril/maio de 2010, no Espaço SESC em Copacabana, no Rio de Janeiro.

Apesar da *conferência* presente no título, trata-se de um espetáculo de dança. Nessa cena de linguagem híbrida, fala e movimento estabelecem intercâmbios entre si e homenageiam a consagrada coreógrafa alemã Pina Bausch, responsável pela formação dos *afetos de dança* de toda uma geração.

### **É necessário esquecer. É impossível esquecer.**

3Mulheres e um Café procura se aproximar, afastando-se de Pina Bausch. O espetáculo vai ao encontro de Café Müller, espetáculo de 1978 da coreógrafa, para estabelecer uma *conversa de dança* com a obra original. Não se trata entretanto de remontagem, tampouco de recriação. 3 Mulheres percorre fronteiras inspiradas em Haroldo de Campos, do que seria mais propriamente chamado de *transcrição*.

Uma conferência dançada é oportunidade para vários diálogos: dança e pensamento; memória e atualidade; palavra e gesto; cena e plateia. Os trechos falados e os trechos dançados ora se alternam, ora se sobrepõem, ora se entrelaçam e foram tecidos um a partir do outro, não existindo portanto de forma autônoma, um dependendo do outro para constituir sentido.

No silêncio desabitado de uma sala com o público em arena: muitas cadeiras reviradas, um painel transparente de acrílico, uma porta de vidro e quarto intérpretes. Enquanto a bailarina Maria Alice Poppe e o ator Ricardo Duque desenvolvem sequências dançadas, a pesquisadora Thereza Rocha habita uma zona fronteira entre o palco e a audiência conversando com o público acerca de temas caros a história e estética da dança contemporânea, traduzidos ao vivo por Ramon Neves que, **A matéria da palavra é a carne.** presencial e continuamente, interpreta todas as falas do espetáculo **A medida da palavra é o gesto.** para a língua de sinais.

A presença da língua de sinais no espetáculo ultrapassa o caráter inclusivo dos surdos, também presente; antes constitui mais um nível de leitura poética do diálogo corpo/pensamento também para os ouvintes e fornece a todos mais uma chave de aproximação com a matéria a meio caminho entre o dizer e o dançar, característico do teatro-dança de Pina Bausch.

Se o traço coreográfico de Bausch se notabiliza por uma escrita de movimento que torna espectadores e intérpretes mais generosos e atentos à condição humana; se há em seus espetáculos uma espécie de *política do encontro*, uma aposta de que ainda é possível e interessa encontrar, traze-la como motivo para uma conversa de dança parece bastante oportuno e mesmo urgente no mundo de hoje.

**O passado para nós é matéria plástica.**

Não se trata entretanto de uma volta ao passado. Na parte final do espetáculo, a transcrição de trechos de outras obras de Bausch, subsequentes a Café Muller, oferece oportunidade de reflexão poética sobre os devires de dança de 1978 até hoje e, assim, acerca da condição da dança na atualidade.

Espécie de visita guiada a um *museu imaginário* da dança, o espetáculo abre frestas e vielas no tecido dramaturgicamente condensado da dança contemporânea permitindo que o público a percorra na atualidade do gesto. Trata-se de uma iniciativa que visa sobretudo a formação (inteligente) de plateia, uma vez que aborda temas relativos à fruição da obra de arte contemporânea intermediados ao vivo pela própria arte apresentada na forma de espetáculo e em condição de estudo e de reflexão.

Uma parceria de dança reúne o movimento de Poppe e o pensamento de Rocha, duas profissionais de dança cujas qualidades conversam entre si e imaginariamente com Pina Bausch, a 3ª mulher sugerida no título do espetáculo.

**Nunca se poderá dizer o que quer  
dizer Pina Bausch.  
O paradoxo maior está aí.**

Tomando um café próximo à sala de ensaios e ao teatro de nossa futura estreia e temporada, rabisco inevitável no guardanapo com caneta do garçom – movimento de uma escrita que não para: É metapalestra o tempo todo. O tempo todo estamos a falar do falar de dança; o tempo todo do que está envolvido no ato de fruição e no ato da composição. E a Pina é o melhor motivo para isso. Que bonito se conseguirmos atingir este jogo.

