

Passagem | | Processo em escrita

Três Mulheres e um Café:
uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch

Glossário

ABAB – Frase de movimento com ênfase nos pés, original da bailarina Nazareth Panadero em Café Müller.

Alice Barba-Azul – Frase de movimento transcriada da figura feminina central da peça Barba Azul de Pina Bausch.

Alice-Panadero – Todas as ocorrências de Maria Alice no espetáculo trajando vestido azul nas quais ela performa frases de movimento transcriadas das frases originais dançadas por Nazareth Panadero em Café Müller.

Alice Pina-Malou – Todas as ocorrências de Maria Alice no espetáculo trajando camisola nas quais ela performa frases de movimento transcriadas das frases originais dançadas por Pina Bausch e Malou Airado em Café Müller.

Alice Sereia – Frase de movimento no chão na sequência Final Final.

Escrevendo sobre o original 1/2/1 – Frase transcriada do original de Café Müller, com deslocamento no espaço, performada por Maria Alice Poppe no espetáculo.

Figura Masculina – Todas as ocorrências de Ricardo Duque no espetáculo nas quais ele cumpre o papel de uma figura masculina de Café Müller cuja função é retirar as cadeiras para a

passagem dos bailarinos em seu movimento.

Final Café Müller – Final do *nosso* Café Müller dentro da dramaturgia do espetáculo

Final Final – Final do espetáculo propriamente dito.

Frase de braços – Frase de criação nossa transcrita do original de Café Müller.

Frase do chorinho – Frase de gestual das mãos sobre o rosto transcrita do espetáculo *1980* – *Ein Stück von Pina Bausch* de Pina Bausch (1980), performada por Thereza Rocha no Final Final.

Frase-Dominique 1 – Frase de movimento performada pelo bailarino Dominique Mercy em Café Müller e transcrita para Ricardo Duque no espetáculo.

Frase-Dominique 2 – Frase original de movimento performada pelo bailarino Dominique Mercy em Café Müller e remontada para Ricardo Duque no espetáculo.

Frase Lutz – Frase original de movimento performada pelo bailarino Lutz Förster no espetáculo *Cravos* na qual ele interpreta a letra da canção *The Man I Love* na língua de sinais (em inglês).

Frases originais – Fragmentos de frases de movimento originais de Café Müller que não passaram pelo processo que chamamos de *transcrição*.

Montanha-russa – Sequência rápida de movimentos de Alice Pina-Malou pelo espaço com

Figura Masculina retirando-lhe as cadeiras para a sua passagem.

Ricardo – Todas as ocorrências do ator Ricardo Duque no espetáculo em que ele performa frases de movimento transcritas das frases originais do bailarino Dominique Mercy em Café Müller.

Ricardo Barba-Azul – Frase de movimento do ator Ricardo Duque na sequência Final Final transcrita do espetáculo Barba Azul de Pina Bausch.

Sequência do tapa – Frase de movimento duo de Ricardo Duque e Maria Alice na sequência Final Final do espetáculo em que ele dá um tapa no chão.



Textos Moldura



Textos sobre o espetáculo



Textos do espetáculo



Textos no espetáculo

**3 Mulheres e um Café:
Uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch**

ROTEIRO LITERÁRIO

Público vai entrando.

*Figura masculina arruma o cenário do café
deixando cadeiras já reviradas.*

Mensagens institucionais.

*Figura masculina continua a arrumar. Deixa
uma cadeira de sobra na coxia para a cena
Final Final. Figura masculina termina. Abre
a porta.*



Figura Masculina:



Um dia Pina sugeriu: experimente isso simplesmente. Pense sem preocupações, um pouco assim... como vem. Critérios como certo e errado não tem agora nenhuma importância. Nós cometemos frequentemente tantos erros bonitos.

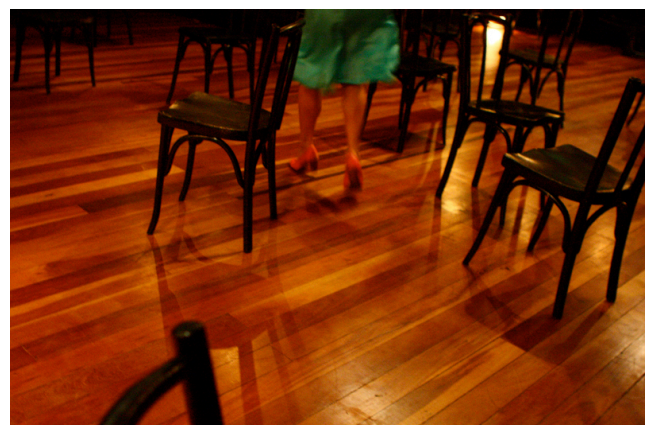
3º sinal.

Black out.

***Luz entra devagar revelando somente o chão
do espaço.***

*Alice-Panadero entra (pezinhos), vaga
um pouco pelo espaço, sai pela porta.*

Luminária da mesa entra junto com plateia.



Tempo.

Thereza, já posicionada, começa TEXTO 1 acompanhada da tradução para a língua de sinais realizada pelo intérprete Ramon Neves que seguirá posicionado ao seu lado ao longo de todo o espetáculo.



TEXTO 1 THEREZA

Gostaria de não começar. Por uma série de razões, mas sobretudo porque gostaria que minha fala de hoje não tivesse

começo do mesmo modo como não há começo quando começamos a escrever ou quando começamos a pensar. Eu me lembro de um professor de filosofia da faculdade, muito engraçado, cuja aula não contava com qualquer introdução. Ele entrava em sala e do ponto onde estivesse seu pensamento, era de onde ele começava. Uma conversa já se punha em curso. Fico supondo que, do mesmo modo, não há propriamente um começo quando começamos a dançar. Não há começo, como



também não há direção para frente na busca. Tal como sugerem Nietzsche e Foucault, ao falar, ao escrever e, eu acrescentaria, ao dançar, nós *conjuramos a quimera da origem*. O que me leva a dizer que conjuramos também a quimera da finalidade do fim. Então gosto de pensar que essa fala hoje é uma fala bastarda. Apesar de bastarda,

parte de algumas provocações. Há um filósofo com quem eu converso frequentemente no meu pensamento e que nos ensina, diferindo de Heidegger, que é possível filosofar em português: José Gil. É ele quem diz: No começo não havia pois começo.

Alice Pina-Malou entra pela porta, vaga um pouco pelo espaço. Insinua o gesto do início Malou. Sai pela porta. Thereza inicia TEXTO 2.

TEXTO 2 THEREZA



Neste começo que não inicia propriamente, a estratégia talvez fosse nada dizer. Não fazer esta conferência. Talvez esperar.

Pausa.

Nessa conferência que eu não faria, eu buscaria estabelecer uma espécie de descentramento. Uma fala de fronteira. Querer talvez estabelecer um fora que não fosse propriamente uma periferia em relação a um centro. Uma 3ª margem talvez. Habitar esta fronteira e fazer um movimento, fazer a volta. Contornar sem fechar um contorno.



Thereza anda pela arena contornando o café enquanto fala.

Maurice Blanchot fala do movimento da busca, com um jogo entre as palavras *trouver* e *tourner*, do francês, para o qual

ainda não encontrei um equivalente em português. Ele diz:

Encontrar (*trouver*) é tornear (*tourner*), dar a volta, rodear. (...) Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar. Encontrar, buscar, girar, ir em volta: sim, são palavras indicando movimentos, mas sempre circulares. Como se o sentido da busca fosse necessariamente um giro.⁹¹

Inspirados em Blanchot, tudo o que faremos aqui é estabelecer uma busca deste tipo que escolhe contornar o objeto, uma vez que achá-lo seria perdê-lo. Trata-se de uma estratégia de pensamento nômade que se deixa atravessar pelo encantamento do desvio. O convite aqui então é para um passeio, uma deambulação, uma errância. Vamos caminhar juntos em torno... o verbo (*assim*) sem complemento; ele não gira ao redor de algo, nem mesmo de nada.

Alice Pina-Malou entra novamente pela porta. Música When I am laid original do Café Müller entra bem baixinho, como que vindo de um outro espaço lá fora. Luz acende do lado de fora. Luz cai no espaço de dentro. Thereza passa por Alice no espaço.



Thereza TEXTO

Eu acho especialmente sugestivo o nome do livro em que existe esse texto do Blanchot: *Conversa Infinita*.

⁹¹ (2001: 33).

Alice faz uma frase de movimento no lugar. Thereza caminha discretamente para a mesa. Alice termina sua frase, vaga um pouco pelo espaço e pára diante da porta. Na deixa da música (2:55), Thereza inicia seu Texto 3.

TEXTO 3 THEREZA

Três mulheres e um café: uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch. Quando este projeto foi concebido e premiado com o Klaus Vianna/2008, não imaginava o futuro que ele teria diante do inesperado falecimento da coreógrafa alemã, em junho de 2009.



Naquele momento, como agora, o desejo era pôr em curso uma colaboração minha com Maria Alice Poppe. Oportunidade de tecer uma linguagem a meio caminho entre a palestra e o espetáculo, como uma espécie de visita guiada a um museu imaginário da dança. Uma chance de visitarmos os afetos de dança que nos formaram e a nossa memória em relação à obra *Café Müller*, uma peça coreográfica de 1978. Curiosamente esse é o único espetáculo de Bausch em que a autora esteve sempre presente no palco. Até o ano passado, seu papel nunca fora dançado por mais ninguém. Diferente de outrora, no nosso museu imaginário de agora, restou a presença da ausência de Pina Bausch.

Música termina. Luz apaga no espaço externo. Luz volta no espaço interno. Alice vaga mais um pouco pelo espaço, vai na direção do acrílico e se esconde atrás da parede. Thereza

retoma o texto.

Se esta fosse de fato uma palestra, eu deveria dizer agora que nossa proposição de um museu imaginário da dança se inspira em André Maulraux. Tal como o filósofo confidenciou a Niemeyer certa vez: “Cada um de nós tem o seu museu. Coisas que leu e viu emocionado, guardando-as cuidadosamente”⁹². Pois é, no museu imaginário, cada um de nós se torna curador de uma exposição virtual permanente das obras de arte com as quais travou contato e que guardou na memória. Pode ter sido aquele espetáculo que você adorou, ou aquela instalação que você detestou. Pouco importa. O que importa é que quer gostando, quer detestando, você colecionou. Colecionou **afetos de arte** – resíduos sensíveis dos modos como aquele objeto te afetou.

Como deveria ser qualquer museu, o imaginário é um lugar de “confrontações incompletas”, onde as obras permanentemente expostas estão sempre dialogando entre si uma conversa não necessariamente pacífica.

*(Corte de texto)*⁹³

Pensei nos festivais de dança também como museus imaginários e no quanto eles são deformadores do nosso gosto – daí sua função e importância – e como deformadores do nosso gosto, por isso mesmo, formadores de nosso sensível.

Me lembrei então de um grande festival belga, o Klapstuk, ao qual tive oportunidade de frequentar em 2002 e cuja curadoria havia sido encomendada a um artista, o coreógrafo Alain Platel.

⁹² Cf. Niemeyer no texto para exposição “Scliar: Obras Recentes”, Galeria AM Niemeyer, março de 1981.

⁹³ Para fins de apreciação e registro, apresento nas notas de fim de texto, trechos de texto existentes no roteiro e dele retirados em algum momento do processo e, portanto, não constantes da versão final com a qual estreamos o espetáculo. Para identificar o local no roteiro onde anteriormente o texto encontrava-se, inserirei a cada vez esta indicação: *(Corte de texto)*, puxando a nota correspondente contendo o trecho em questão.

Alice volta à cena por trás do acrílico. Faz fragmentos das Frases Originais ali mesmo. Alice segue suas frases convivendo com Texto Thereza.

No texto escrito para o programa, Platel explica o que o norteou nas escolhas da programação. Com seca e sábia simplicidade, ele dizia que a única curadoria honesta de ser, por ele, pensada se limitava a reunir os espetáculos que haviam mudado a sua vida, formado o seu olhar, modificado o seu gosto. E como não poderia deixar de ser, lá estava ele: Café Müller.



Thereza olha Alice que segue seu movimento atrás do acrílico.

Talvez as palavras do próprio Platel pudessem nos servir de epígrafe nesta conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch. Ele diz:

Não há uma coisa tal como um museu de dança. No momento em que você vê, aquilo 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.

ⁱⁱQuando imaginei esta conferência dançada, acreditava que o interesse aqui seria a

remontagem. Gostava de imaginar uma visita ao Café Müller de outrora com as falas funcionando como citações para a dança e vice-versa, os trechos dançados, eles também como citações para a fala. Constituir um entre, habitar esta fronteira e fazer da escrita do todo uma espécie de intertexto cênico. E, assim, criar uma zona de convivência entre dança e pensamento.

O movimento da composição entretanto mostrou-se como uma queda. Tal como o anjo decaído do mito bíblico, fomos passando da remontagem para a recriação, chegando afinal ao que nos interessava: a transcrição.

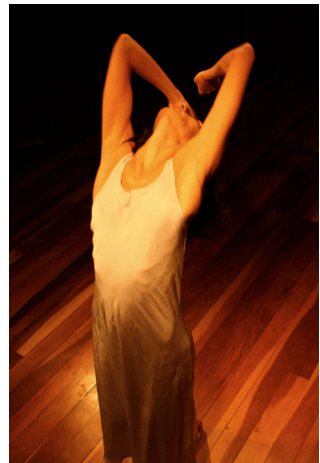
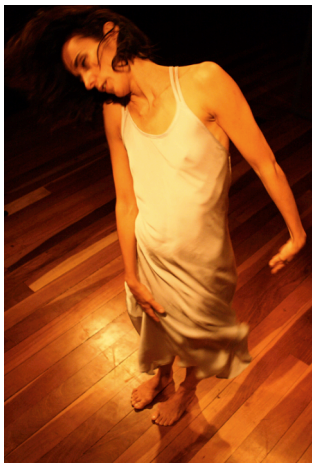
A conversa é com Haroldo de Campos que, na tradução, utiliza o *impossível de se dizer* do original, seus vazios, como **potencialidades em latência**, para inserir nela, criações poéticas que visam uma nova obra (uma transcrição da primeira)⁹⁴. Aproximando-se ou afastando-se do original, o *transcriador* transforma o passado em algo novo. “A ruptura com a origem é bem-vinda. A queda é desejada. A melancolia se transforma em impulso. A transcrição é luciferina”⁹⁵.

O que aqui se apresenta não é remontagem, mas também não é outra coisa. Permanece na tensão deste paradoxo: É Café Müller e não é. Não é Café Müller, mas também não deixa de ser.

Alice entra no espaço vindo do acrílico. Quando vai sair, música Lacrimosa entra em fade in, subindo o volume junto com o movimento dela de entrada no espaço (ela e a música ganham o espaço). Alice faz Frase de Braços + Lacrimosa. Música acaba. Alice segue no silêncio. Thereza retoma texto. Alice e texto convivem um pouco até o momento em que ela dirige-se à porta.

⁹⁴ PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. *Transcrição: a tradução em jogo*. Encontrado no endereço www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/cademoo6-15.html. Consulta realizada 15/12/2009.

⁹⁵ *Idem*.



TEXTO 4 THEREZA



Nossa laboriosa tarefa aqui foi a de nos aproximarmos, nos afastando de Café Müller. O que aqui se dá permanece no limiar, numa busca que já sabíamos desde o princípio não tinha começo e nem perseguia seu objeto. Já aprendemos com uma

certa filosofia que na origem não há outra coisa senão a diferença. Deleuze já dizia: - Não podemos voltar atrás.

Alice sai pela porta. (Alice troca para roupa Panadero nos bastidores.)



Por isso prefiro cumpliciar com os esquimós cujas configurações espaço-corporais de passado e futuro são opostas às nossas. Para eles, o futuro, aquele que não podemos ver, é atrás e o passado, seguindo a lógica, à frente. O futuro

às minhas costas me sugere um passado à frente como um devir – um devir-passado.

O passado para nós é matéria plástica.

ⁱⁱⁱ(Corte de texto)

É necessário esquecer.

É impossível esquecer.

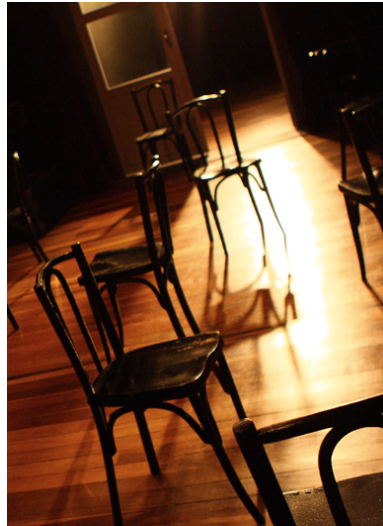
Se nos lembrássemos de tudo, todo o tempo, não nos lembraríamos, na verdade, de nada. ^{iv}(*Corte de texto*) Em pauta, tanto na cena, quanto na cena do pensamento, a memória: o quanto ela guarda, o quanto descarta, o quanto inventa. Pois a memória não lembra, a memória supõe.

(*Deslocamento de sequência dançada para outra parte do roteiro.* ^v*Corte de texto.*)

Luz vai caindo lentamente junto a entrada da música The Plaine que toca baixinho do lado de fora, como se viesse de um outro lugar.

TEXTOS 5 THEREZA

Por volta de 1978, Pina Bausch integra um grupo de quatro coreógrafos convidados a produzir, cada um, uma peça coreográfica em torno de 4 pontos em comum: 1. A duração de 20 minutos; 2. A ação se passando no ambiente de um café; 3. A incomunicabilidade do homem contemporâneo; 4. A entrada, intervenção e/ou presença de uma mulher de cabelos vermelhos. Desta provocação nasce talvez uma das mais belas obras de dança do século XX - Café Müller. É de fato notável a centralidade deste espetáculo como referência na formação de criadores e pensadores das artes cênicas nos últimos 30 anos. Talvez ele tenha mesmo vocação para sensibilizar esteticamente o espectador. Como se fosse uma espécie de aula de iniciação à dança contemporânea.



Em Café Müller, a memória é motivo e procedimento de composição. Seguindo um hábito que a acompanhará por toda a vida, desde criança, Pina Bausch gostava de adiar a hora de dormir. Escondida sob as mesas de um restaurante de propriedade de seus pais, a pequena Pina se ocupava então de observar o vai e vem das pessoas.



Nos hábitos, nos avanços e recuos, nas hesitações e nos arroubos, o foco recaía naquele que viria a ser seu ponto de interesse esboçada em uma de suas mais citadas frases: *Não me interessa em como as pessoas se movem, mas no que as faz mover.*

Figura masculina volta à cena saindo de trás do acrílico.

Sob a mesa, as motivações podem ser somente inferidas uma vez que a 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. Mais tarde, bem mais tarde, o gesto descolado de origem e finalidade se apresentará no palco com desenho também lacunar.

^{vi} (*Corte de texto*)

Figura masculina texto.

Um dia Pina pediu: Recomeçar do princípio.

Thereza continua.

No silêncio desabitado de um café, 6 figuras se movem. De quando em quando, uma mulher intervém na cena com seus passos rápidos⁹⁶.

Alice-Panadero entra pela porta com seus passinhos. Passa pelo palco. Busca contato com a Figura masculina que arruma algumas cadeiras, sem sucesso. Ela vai na direção do acrílico, tira os sapatos. Deixa-os perto do acrílico. Sai para trás do acrílico.

Sua peruca de cabelos vermelhos dá o tom de um visual *vintage*, ao mesmo tempo falso, de cores vibrantes que destoam da paleta de todo o restante da composição. Essa é a única figura que de fato tenta contracenar com as demais. Sem sucesso. Dentre elas, dois homens, um trajando terno⁹⁷ e o outro em mangas de camisa⁹⁸. Duas mulheres vestem finas camisolas e se deslocam todo o tempo com os olhos fechados. Elas não esboçam qualquer relação com o que vai à sua volta. Uma delas é a própria Bausch. Uma espécie de duplo da outra intérprete⁹⁹, que se move deliberadamente pelo espaço.

A cenografia de Café Müller surpreende pelo nível que consegue de interação entre dança e espaço. Sua elaboração resulta de forte parceria da coreógrafa com Borzig, seu então marido.

Figura masculina sai para trás do acrílico.

Até 1980, ano de sua morte, mais que uma ambientação, Rolf sempre criará para os bailarinos do teatro-dança de Wuppertal, o que ele e Bausch chamam de “*room to*

⁹⁶ Figura interpretada na obra original pela bailarina Nazareth Panadero.

⁹⁷ Figura interpretada na obra original pelo bailarino Jan Minarik.

⁹⁸ Figura interpretada na obra original pelo bailarino Dominique Mercy.

⁹⁹ Figura interpretada na obra original pela bailarina Malou Airado.

move”, que eu traduziria como espaço-movimento. Povoado de folhas secas, ou dúzias de pinheiros; tonelada de terra úmida, ou litros e litros d’água cobrindo toda a extensão do palco, os cenários extraem dos bailarinos uma outra fisicalidade, bem distinta daquela que move o corpo sobre o seguro e aplainado¹⁰⁰ chão de dança tradicional.

Alice e Figura Masculina entram em cena rápidos vindo do acrílico. Alice faz uma breve passagem pelo palco com a Figura masculina tirando-lhe as cadeiras no caminho. Texto Thereza convive com a cena.



No caso de *Café Müller*, são muitas cadeiras que se imporão fisicamente como obstáculo ao movimento e ao contato entre as figuras, interpondo-se entre os bailarinos que se movem freneticamente e seu caminho. Apesar disso, eles são capazes de adentrar esta floresta de cadeiras pois há uma figura masculina dedicada, todo o tempo da performance, em fabricar-lhes espaço.

Alice volta para trás do acrílico. Figura masculina permanece em cena um tempo, arruma cadeiras.

O que é curioso é que este papel foi originalmente interpretado pelo próprio cenógrafo, que adicionava esforço físico ao seu trabalho de *stage designer*.

¹⁰⁰ Esta referência ao trabalho de Andre sobre o papel do chão em Pina Bausch, aqui aparecendo sem remissão ao autor, seria nomeada mais à frente no roteiro, em um texto que foi cortado e que é apresentado na nota xix de fim de texto.

Nessa proposta, o corpo não é um objeto e o lugar não existe antes da experiência, não antecede, nem espera o corpo. ^{vii}(*Corte de texto*) A plateia segue o curso da ação sob tensão observando quando e quando não, a figura masculina será bem sucedida em estar no lugar adequado na hora certa. Os bailarinos, por sua vez, se movem como se esta figura não existisse.

^{viii}(*Corte de texto*)

Figura Masculina sai de cena para trás do acrílico.

Com o mobiliário impedindo os cinco intérpretes de desenvolverem qualquer formação de grupo ou coro, o único conjunto ali vigente é o de 5 extratos isolados de irremediável solidão em movimento. Resquícios de motivação e ânimo, no palco, a figura não se completa. São figurais sem rosto, corpos que vão e que vem. Em Café Müller, as figuras de Pina Bausch parecem fantasmas, mas fantasmas que pesam.

Alice volta à cena por trás do acrílico. Faz a frase de movimento ABAB no acrílico. Entra no espaço, calça novamente os sapatos. Faz cena de gestual Panadero com deslocamento. Alice sai pela porta.



Texto Thereza antecede a entrada de Ricardo pelo acrílico.

TEXTO 6 THEREZA

Ver alguém, olhar um corpo humano vivo que passa na rua é olhar o infinito. O grande problema é que nosso olhar não é impune; nunca é liso. A gente não deixa o corpo em paz. Olha e infere. Quer saber o que ele quer nos dizer, como se fosse dado que ele queira nos dizer alguma coisa. Na verdade, talvez se trate tão somente de uma exigência que é nossa. A gente exige que ele seja expressivo, que ele nos conte em seus gestos o que vai naquela interioridade.

Exigimos da figura que ela nos devolva um rosto, uma superfície de leitura dos gestos corporais articulando interioridade e exterioridade em um todo expressivo. O corpo, um culpado, ele será inocentado somente caso se confesse na expressão. O olhar participa então como técnica disciplinar de controle do corpo. Neste sentido, o rosto é uma política.

Michele Lefebvre¹⁰¹ nos fala de um apetite semiotizante do espectador. Uma fome de entender, como se a cena no palco tivesse obrigação de nos comunicar uma ideia clara.

Ricardo volta à cena pelo acrílico, anda pelo espaço, desvira uma cadeira em seu caminho. (Texto coincide com toda a sua andada até antes de pegar sua frase de movimento.)

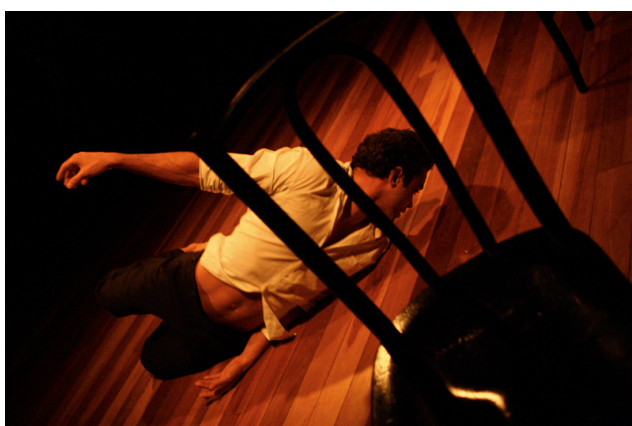


¹⁰¹ (1995: 49).

Trata-se de um olhar, eu diria, exterminador de futuros. As infinitas possibilidades de sequência daquele gesto são limitadas pela coerência que inferimos sobre o corpo de seus prováveis desdobramentos.

Esgueirando-se por entre os sinais que vai animando no visível – expressões do rosto, gestos, palavras, movimentos do corpo. Os sinais exteriores são indicações tomadas pela coisa mesmo. Ou seja, pelo interior, pela emoção, sentimento, pensamento vividos. A expressão é tomada pelo expresso. A tristeza que vejo expressada naquele olhar, não só está naquele olhar, mas é o olhar.

^{ix} *(Corte de texto)*



Ricardo detém-se. Thereza para texto. Ricardo faz sua frase-dominique 1, uma vez. Música entra baixinho. Ricardo segue. Thereza retoma texto com a entrada de Alice. Alice passa por ele.



Pensem na seguinte hipótese. Um palco italiano. Uma mulher vestida com uma espécie de combinação, caminha da parede à esquerda em direção ao centro do palco. Lá, um homem se encontra de pé, parado, os braços ao longo do corpo.

Ela mantém os olhos fechados. Ele olha para o chão. Ela caminha na sua direção.



Quem não leria entre os dois já e imediatamente um casal? Dependendo do modo como ambos se movam. A posição da cabeça dele. A relação do rosto dela com a velocidade do andar. Quem não leria já um passado de uma situação em curso? Quem está seguindo

este caminho? Os dois intérpretes em cena ou somos nós que decalcamos por sobre eles nossas inferências?



*Cena segue (Pausa curta de texto).
Alice caminha na direção de Ricardo.
Thereza volta a narrar o que acontece entre eles.*

Desavisados de nosso olhar, o homem e a mulher quase acidentalmente colidem. Ali permanecem um frente ao outro, em contato não estando entretanto em relação. Lentamente e sem objetivo eles se abraçam. Se abraçam como se fosse a única coisa possível a fazer. Paradoxalmente, se abraçam de um modo como se fora improvável de acontecer.



Luz apaga até black-out. Thereza continua a narrar o que está acontecendo.

Pina Bausch é precisa.

O inevitável laço conjugal que se lê por sobre os dois abandonados no meio do palco logo se verá acompanhado de uma terceira figura que entra pela porta. Não sejamos tão rápidos. Pina Bausch não vende barato.

Trajando terno escuro, ele adentra o espaço e se acerca do abraço inerte do casal. Lentamente ele começa a desmontá-lo parte por parte. Os dois cedem abandonadamente ao seu investimento sem prestar-lhe qualquer nota. Primeiramente ele desce o braço direito da mulher para o lado do corpo. Em seguida, afasta o braço esquerdo do homem que enlaçava a cintura da mulher. Afasta-lhe agora o braço direito. Os dois permanecem com a cabeça na mesma posição, indiferentes ao movimento em curso. A figura move o braço esquerdo da mulher das costas do homem também para o lado do corpo e não tarda em retirar a cabeça do homem do abraço, erguendo-a para uma posição que olha à frente. Gentilmente leva a cabeça da mulher do ombro na direção do rosto do homem, deixando-a ali quase na posição de um beijo. Dobra os cotovelos do homem, primeiro um, depois o outro, numa posição à frente do corpo. **Pequena pausa.** Volta a erguer o braço esquerdo da mulher e o enlaça elegantemente no pescoço do homem. O apoio é um convite ao abandono. De modo quase imperceptível, a mulher abandona seu peso desmaiado no colo da figura masculina que agora ergue seu corpo inerte do chão e cuidadosamente o deposita no colo do homem, em seus braços erguidos à frente. Não tardará para que o corpo da mulher comece a pesar e inicie um movimento de descensão do colo do homem na direção do chão. Seus esforços não a conseguem sustentar. Ela derrete de seu colo caindo pesadamente, para, em seguida, retornar rápido e direto de volta à posição do abraço inicial.

A figura masculina já à porta ouve o barulho de sua queda e retorna para retomar seu investimento de dar ao casal abraçado, movimento por movimento, a forma de uma Pietá desconstruída. O braço direito da mulher vai para a lateral do corpo. O braço esquerdo do homem sai novamente da cintura da mulher e o direito em seguida. O braço esquerdo da mulher também escorre ao lado. Mais uma vez inertes eles se deixam levar. A cabeça do homem, agora a da mulher, e as bocas quase se encontram. O braço esquerdo do homem dobra à frente e o direito, logo em seguida. O braço esquerdo da mulher enlaça-lhe o pescoço. Seu corpo é novamente erguido do chão. E a veremos mais uma vez no colo do homem ali colocada pela figura masculina. Vemos o esforço do homem até o último momento, quando ela, já no chão, retorna rápida para os braços de seu abraço.

A figura masculina incansável em seu intento retorna e retoma a rotina agora um pouco mais rápida. Assim descrita, esta é a seqüência de movimentos mais famosa de Café Müller. É uma espécie de emblema dessa peça coreográfica e síntese de vários procedimentos da coreógrafa, dentre os quais se destaca a repetição. O que repete cresce, evolve, desenvolve, mas não para frente, nunca para frente. Cresce para dentro.

Braço dela, braço dele. Desenlace da cintura, braço dele, direito o segue. Cabeça dele, a dela. Braço dela no pescoço. Ela no colo, pesa e cai, recupera da queda retornando ao abraço inicial.

A seqüência ditada pelo outro homem agora se automatiza. A terceira figura não é mais necessária. Ele sai. O casal repete, repete e repete.

É literalmente da exaustão do casal que se trata. O *pas de deux* heterossexual, tão marcante na história da dança, em sua repetitiva conjugalidade de conto de fadas, retorna não para acabar, mas para se precipitar repetidamente na iminência de seu fim.



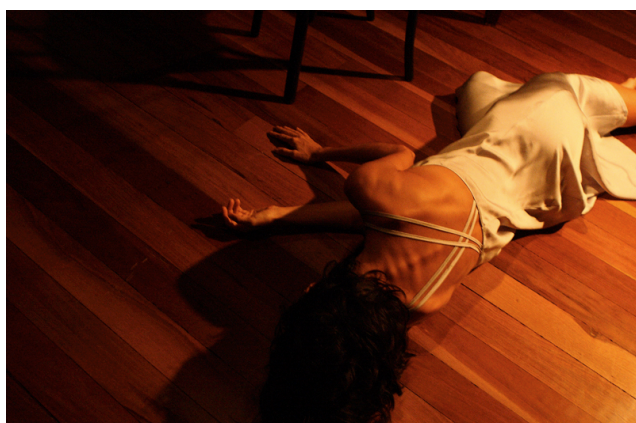
A cada vez, de novo. A cada vez o novo. A cada vez o novo de novo.

O paradoxo, uma das marcas de Bausch. A repetição extrai expressividade sem predicado. Não se trata de expressão de. A palavra vem assim sem complemento. Expressão. Ponto.

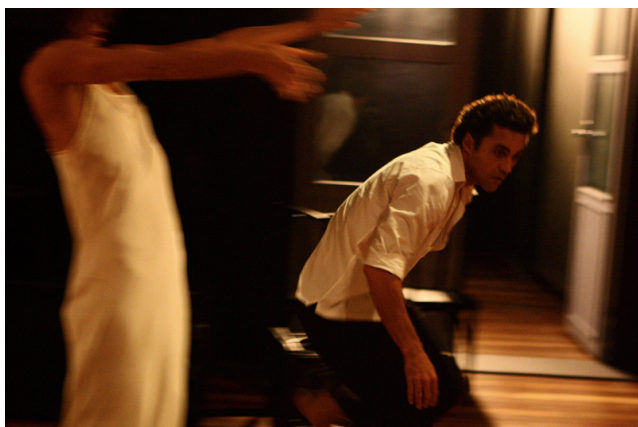


Final do texto coincide com abraço final de Alice e Ricardo de sua frenética repetição. Tempo. Transição ainda no escuro. Ouvimos a respiração ofegante. Luz acende. Eles estão se afastando. Alice vaga pelo espaço. Ricardo se move indiretamente na direção da mesa. Eles se reencontram. Abraçam-se novamente. Abraço que derrete. Maria Alice no chão. Pausa na Mesa. Tempo.

Alice Pina-Malou move-se repentinamente iniciando sequência Montanha-russa, seguida de perto pela Figura masculina que tira-lhe as cadeiras do caminho para a sua passagem.



Sequência MONTANHA-RUSSA



No meio da Montanha-russa, na pausa de Alice antes das 4 quedas laterais, texto Thereza.

TEXTO 7 THEREZA

“Quando uma das figuras procura o seu lugar próprio (o seu território) no café, o bailarino que lhe afasta as cadeiras abre-lhe caminho, mas ao mesmo tempo, retira-lhe toda a possibilidade de se sentar, faz o deserto à sua volta, deixando-a sem qualquer apoio, cercada, sitiada do lado de fora pelas cadeiras (...)”¹⁰².

Montanha-Russa segue até o final. Alice caminha até a mesa e senta-se com o movimento



de tirar a camisola. Figura Masculina arruma as cadeiras. Thereza inicia texto. (Figura Masculina libera o corredor para ABAB no espaço + espaço para Alice Panadero frente ao acrílico que acontece lá na frente).

¹⁰² (GIL 2005: 171)

TEXTO 8 THEREZA

É sempre com os intérpretes que converso no meu pensamento. É sempre para eles que escrevo. E é preciso dizer: já está mais do que na hora de lhes rendermos o devido reconhecimento na tessitura silenciosa das fortes gramáticas que escreveram a história da dança no século XX, celebrizando inúmeros coreógrafos.



O devido reconhecimento talvez comece por problematizar a palavra intérprete. Interpretar não é traduzir um conteúdo de um meio a outro – do coreógrafo ao espectador, por exemplo. A interpretação entendida como transcrição estabelece trânsito



entre singularidades. O corpo não é mais tradutor da mensagem, **ele é a mensagem.**

FIGURA MASCULINA TEXTO

Um dia Pina pediu: Um braço que não acaba nunca.

Alice levanta e começa a improvisar. Música 2 entra com volume baixo o suficiente para o

texto ser ouvido. Figura masculina arruma mais uma ou outra cadeira e sai de cena para trás



do acrílico. Thereza continua.

O intérprete carrega a potência de fabricação das novidades estéticas. Trata-se de uma batalha travada no corpo entre o que aquela dança pôde ser e todos, todos os futuros que a Dança pode ter.

Isso que vocês estão vendo agora é uma improvisação. Laban dizia que improvisar é esquecer. São manejos muito sutis entre o atual e o inatural; entre o agora e o outrora.



Há escolha na espontaneidade? Eu acho que sim. Mesmo rápida, diria instantânea. Eu a chamaria de **escolha kinestética**¹⁰³. Uma que media princípio e momento; preparação e experimento; composição e improvisação. É



sempre criação, o que faz o bailarino quando dança, nunca execução. Quando dança, o bailarino não executa. Ele cria, compõe. Indo mais longe – exatamente porque e quando não executa, dança. Na tensão que se impõe inevitavelmente entre o que deveria ser feito e o que faz é que o bailarino dança. Isso é interpretar.

O corpo inteligente é aquele que acaba de fazer aquilo ali como se fosse a única possibilidade de algo a ser feito naquele momento e potencialmente carrega, conjunta-

¹⁰³ Paráfrase do termo *escolha kinestésica* de Anne Bogart.

mente ao nascimento de seu gesto, todas as outras possibilidades daquilo mesmo – mesmo e outro, identidade e diferença, sempre em paradoxo, sempre em trânsito.

É neste sentido, então, que improvisar poderia aqui constituir o próprio sentido do dançar – qualquer dançar, se entendermos improvisar como medida de negociação do bailarino entre o já-criado e o por-criar.

Não há arte na dança senão quando o bailarino toma parte na natureza, na origem daquele gesto dançado. Produzindo-o está a produzir-se. Tal como sugeria Rimbaud *Je est un autre*. Eu é um outro.

Nos pequenos acordos que realiza sequencialmente em seus movimentos, o intérprete maneja o lembrar/esquecer como um jogo de fidelidade/infidelidade àquela dança em particular e à Dança que, como tal, assim com letra maiúscula, não existe.

A quem pertence o futuro da dança? A todos e a ninguém. É de um futuro sem autor. A dança secreta no corpo a oportunidade de experimentar o já vivido pela primeira vez. Assim, colabora com a memória dando à vida sempre uma nova chance.

Texto acaba. Música e Alice continuam um pouco. Alice termina sua improvisação e sai pela porta. Pequena pausa.



TEXTO 9 THEREZA

Um dia Pina perguntou: Quando não se pode pensar, em que se pensa?

(Pausa)

Alguma coisa se passa entre a pergunta e a resposta.

A pergunta em Bausch não pergunta o objeto do que quer saber. Quer saber outras coisas do que pergunta. Quando pergunta, ela de fato não sabe para onde irá a partir das respostas. ^x(*Corte de texto*) Ao perguntar, ela se deixa levar pelo encantamento do desvio e deambula uma errância que acaba por construir junto com o intérprete um fraseado de dança que toma a forma de uma conversa infinita.

^{xi}(*Corte de texto*)

Alguma coisa se passa entre a fala e o silêncio. É o murmúrio do corpo. São afetos de pensamento que não pensam nada. O pensamento atua por gestos. Talvez seja por isso que Maria Montessori diga que o caminho para o intelecto passa necessariamente pelas mãos.

Alice Panadero volta à cena pela porta. Faz frase gestual Panadero no lugar enquanto Thereza segue seu texto.

Todo o pensamento, e em particular o que entra em uma relação afetiva, é acompanhado de gestos que o próprio pensamento não poderia pensar e que exigem um corpo para se poderem dizer. Toda fala é um ato de fala. Toda a fala se prolonga em múltiplos gestos



que convocam outros gestos enquanto a fala continua a escapar ao ato. A matéria da palavra é a carne. A medida da palavra é o gesto.

Pois é... Me inspira pensar que o gesto dançado em Pina Bausch desliza entre a

linguagem falada e a dança, como se ele estivesse a um milímetro de tornar-se fala. Ou melhor, é o que resta de horizonte de sentido quando a palavra iminente foi retirada. O que sobra é o corpo – produtor do sentido – um sentido sem significado - tal como o entendemos aqui.

Palavra e dança

Palavra dança

Palavra-hífen-dança – é deste entre que se trata.



Ricardo entra e faz parte de sua frase-dominique 2 no acrílico. Alice-Panadero entra em relação com ele. Convivência dos dois. Ricardo acaba a frase. Alice-Panadero olha Ricardo.

Como frequentemente acontece nos trabalhos de Pina Bausch, vemos múltiplos significados, diferentes leituras dos movimentos, posturas e situações que pareciam evidentes. ^{xii}(*Corte de texto*) Tanto mais você as vê, mais claras e, ao mesmo tempo, mais inexplicáveis elas se tornam. Mais uma vez, como José Gil nos diz: “nunca se poderá dizer o que quer dizer Pina Bausch: o paradoxo maior está aí”¹⁰⁴.

Alice vai na direção da porta de entrada do público, tira os sapatos. Segue frase ABAB com gestual (Despedida Panadero) na direção da outra porta.

¹⁰⁴ (GIL *Op. cit.*: 182)



Alice-Panadero olha o Café e sai. (Alice troca de roupa para camisola nos bastidores).

Palco vazio. Nada acontece. Deixar o silêncio se instaurar.

TEXTO 10 THEREZA (aponta final)

Será que somos ainda capazes de partilhar um silêncio? O silêncio é mudo não por falta de fala, mas por excesso. O silêncio é o velar de todo ímpeto. Cabe a nós escuta-



lo para que possamos falar. A mudez pode então ser a decisão pela escuta atenta da fala do silêncio.

E o silêncio, nos tornar conscientes de um intervalo de

tempo determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda. Uma fresta se abre e nos permite habitar o ponto em que estamos, uma lacuna no tempo relacionada à nossa tomada de posição **contra** o passado e o futuro.

Permanecemos então nesse estado de indecisão entre a sugestão e o acontecimento.

“Não saber para onde ir é diferente de não saber o que se está a fazer”¹⁰⁵. Qual o sentido? Qual o sentido de fazer essa conferência dançada? Esta foi a pergunta mais persistente em todo o tempo do processo de composição.

■ O sentido que interessa na pergunta é da ordem da potência, do paradoxo, da abertura para séries possíveis, produzidas pela emergência da diferença. O sentido é uma pulsação e um rumor. Podemos ouvi-lo com o corpo.

Figura Masculina volta à cena pelo acrílico, arruma uma ou outra cadeira apenas o tempo suficiente para a deixa de seu texto (verifica se a cadeira dele para a pausa depois do Escrevendo sobre o Original está corretamente posicionada), sai de cena pela porta.

FIGURA MASCULINA TEXTO

■ Um dia Pina pediu: - Olha. N’outro dia: - Ouve.

Thereza retoma texto.

O exercício da escrita sempre foi, em mim, a descoberta do corpo. ^{xiii}(*Corte de texto*)
Nesse exercício, as palavras podem então trabalhar entre si na fabricação de um pensamento mudo. O *pensamento mudo* para Ligia Clark liberta o ato de pensar de seu jugo pela representação. ^{xiv}(*Corte de texto*)

Nessa proposta, a teoria não antecede, nem sucede. Ela é concomitante ao acontecimento explorando-lhe as frestas não para completá-las, mas para dançar junto. Traço peculiar de uma fala na qual conteúdo e gesto não se distinguem tão

¹⁰⁵ Cf. declaração do coreógrafo João Fiadeiro na residência *Composição em tempo real* ministrada no Rio de Janeiro em 2006 por ocasião do Panorama de Dança.

facilmente. Poderíamos talvez chama-la de uma *fala corporal*. É também por isso que aqui não há lugar para qualquer cartilha. Aliás, na dança, já estamos fartos de cartilhas. No lugar da cartilha, proponho a partilha. Aqui, antes de qualquer coisa, uma **conversa de dança**.^{xv}(*Corte de texto*)

As palavras podem então ser tomadas não para constituir um todo que se estira como



sentido entre a origem e a finalidade. Mas para evidenciamos os vazios, as lacunas. Em *Café Müller*, o espaço está cheio de cadeiras. Paradoxalmente o que vemos são seus vazios. Do mesmo modo, as palavras aqui servem tão

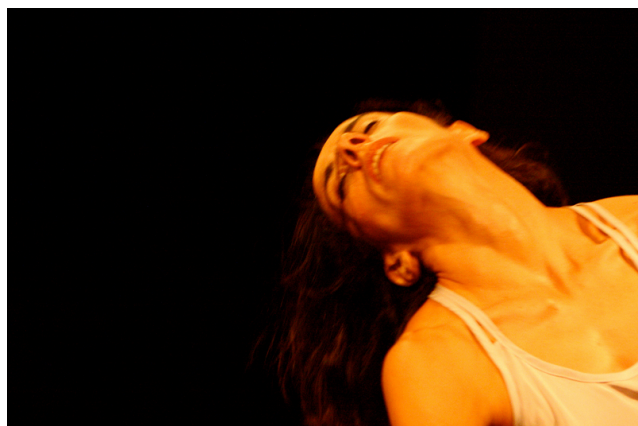
somente de contorno. Cercar de palavras para constituir o silêncio. Um em redor de silêncio. Um vazio que se parece tão somente com a ausência de todo o resto. A ausência do mundo. Que não se parece com nada de fato.

Um dia Pina disse: Palavras? Eu não sei ao certo. Talvez sejam movimento. Quando começa? Quando podemos chamar aquilo de dança? Eu acho então que as palavras são um meio – um meio para um fim – mas as palavras não são o fim.

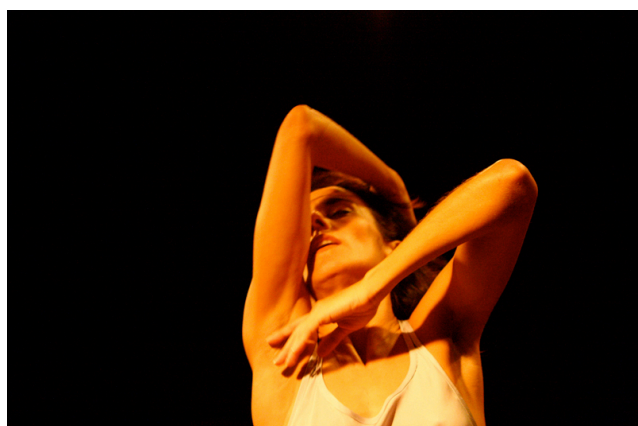
Pina Bausch não reproduz o movimento do mundo, mas introduz movimento no mundo. Ver um espetáculo da coreógrafa alemã é como se tornasse possível ver um homem mover-se pela primeira vez.



Alice Pina-Malou e Figura Masculina voltam à cena. Alice refaz seu primeiro movimento Pina-Malou no espetáculo e os dois emendam na sequência Escrevendo sobre o original 1/2/1. Figura Masculina tira-lhe as cadeiras em sua passagem.



“Em *Café Müller*, ela dança vestida com uma camisola translúcida. Permite-se, assim, olha a materialidade daquele corpo como se estivesse coberto com a própria alma”¹⁶.



¹⁰⁶ (RIBEIRO 1991: 43)

Alice Pina-Malou segue Escrevendo 1/2/1 com Figura Masculina. Thereza vai para trás do acrílico. Canta Sweet Passion¹⁰⁷ de costas (canta 1 vez com repetição da 1ª estrofe). Alice segue Escreve ndo sobre o original 1/2/1 com a Figura Masculina. Movimento convive com o canto. Thereza para o canto. Alice Pina-Malou



continua com Figur a Masculina no silêncio. Thereza sai de trás do acrílico e vai na direção da mesa. Senta-se. Espera a deixa de movimento de Alice. Recomeça a cantar, até o final quando abre os olhos e encontra Ricardo sentando-se à mesa à sua frente. Os dois olham Alice no chão.

PAUSA NA MESA

Silêncio.

^{xvi}(Corte de texto)

Transição Figura Masculina. Música entra.

FINAL CAFÉ MÜLLER

¹⁰⁷ *Sweet Passion* é uma ária feminina de *The Fairy Queen* de Henry Purcell não utilizada em Café Müller.

Figura masculina olha o café. Vai na direção das cadeiras e agora retira-as de cena. Thereza sai da mesa e posiciona-se junto ao público. Alice Pina-Malou levanta-se do chão lentamente. Segue movimentação de quedas enquanto Figura Masculina retira as cadeiras para trás do acrílico até acabar. Alice vaga pelo espaço. Figura Masculina pega o sobretudo e os sapatos e vai até Alice. Deixa os sapatos no chão. Cobre Alice com o sobretudo e a encaminha para a saída. Alice sai pela porta. Figura Masculina fecha a porta e vira-se para os sapatos que ficaram no espaço. Thereza inicia texto final. Figura Masculina sai de cena pela porta.



TEXTO 11 THEREZA



Aqui termina o nosso Café. A partir do bordado minucioso da obra de Pina, tentamos abrir alguns pontos e bordar

outros fios. Entrever na obra possíveis devires. Devires de dança a partir de suas potencialidades em latência.

Não nos acreditamos nenhum caçador da arca perdida. Nossa arqueologia busca o passado da única maneira que nos importa: procurando a diferença. Escavando as frestas da diferença. Não estamos aqui para reviver Pina Bausch. Não queremos torná-la uma assombração. É por tudo isso que gosto de brincar que nossa conferência dançada é ao mesmo tempo saudosista e exorcista.

Suponhamos que de fato nos fosse possível voltar a 1978. De quantos e de quais devires nos falaria a história da dança futura?

No caso de Bausch, a partir de 1977, ela faz perguntas aos intérpretes.^{xvii}(*Corte de texto*) Estes respondem quando e como quiserem e é das respostas que ela passará a coletar agora a matéria de interesse.^{xviii}(*Corte de texto*) Nasce deste jogo relacional um novo estatuto do intérprete e do coreógrafo, toda uma nova política do gesto dançado.

No decurso da Sagração da Primavera, peça de 1973, o esforço de uma dança frenética e repetitiva sobre um inseguro e difícil chão de terra úmida, vai tornando a respiração audível. Não tardará para que seu método de composição instigue os intérpretes a cantar, gritar, falar. O corpo que dança ganha uma voz. Na voz, uma política.

Cravos, peça de 1982, é outro marco. Vemos ali uma espécie de devir-criança do bailarino. No brincar, também uma política. Nesse espetáculo, Dominique Mercy, espécie de bailarino-ícone de Bausch, performa exímios passos de ballet clássico enquanto grita, esbraveja em cólera indagando à platéia: O que vocês ainda querem ver? O que vocês ainda querem ver? **O que vocês ainda querem ver?** No mesmo espetáculo, vemos Lutz responder à pergunta de Bausch acerca de algo que

soubessem fazer e que os orgulhasse, interpretando a letra de The Man I Love na língua de sinais, extraíndo sentido poético de uma literalidade quase absurda.

Aquela proposta de espaço-movimento, *a room to move*, já visitada aqui, tem como contrapartida a manutenção durante a temporada, daquilo que não se mantém, dessa ação do intérprete na produção de sentido. A instabilidade do chão de Pina Bausch tenta garantir a continuidade dessa política do gesto; dessa ética exigida do bailarino; desse trabalho sobre si.

^{xix}(*Corte de texto*)

Pina Bausch investe no intérprete como matéria não mais reprodutora, mas criadora de dança. Assim, redistribui a posição de quem detém o saber posicionando os intérpretes no lugar de produtores de conhecimento. Posicionando-os está a reposicionar-se.

Tradicionalmente o coreógrafo é um ausente que se faz presente naquilo que escreveu no espaço e no corpo do intérprete. Em Café Müller, essa lógica é virada do avesso.

^{xx}(*Corte de texto*) Seres vagam como sombras sem função, sem destino, sem finalidade, pois o coreógrafo como entidade separada está presente no palco ausentando-se já do lugar do criador. ^{xxi}(*Corte de texto*). O mestre de dança é ausentado pela presença de Bausch no palco. O sentido? Quem dá o sentido? Qual é o sentido?

É também por isso que Café Müller se tornou o melhor motivo para essa conferência dançada. A presença ausente de Pina Bausch tornou-se um ótimo jogo, uma conversa também infinita.

^{xxii}(Corte de texto)

Luz começa a cair e vai descendo lentamente, indiferente à fala de Thereza. Ela chega a black-out e ainda sobra texto. Música 10 entra em seguida ao fim do texto.

■ A repetição elogia a produção da diferença, mas uma diferença de dentro. O que retorna na repetição não é o mesmo, o que volta não é outra coisa senão a diferença. A repetição desmente a quimera da origem e da finalidade do gesto. Nela, não há começo, também não há fim. Na sequência que se enuncia e que não se desenvolve, não faz outra coisa senão enlaçar o princípio e o término em uma espécie de sinal de infinito. Pina é o melhor motivo para falarmos disso que ela inaugura, problematiza e que permanece retornando do fundo do devir como pergunta, como sentido e como rumor.

¹⁰⁸***Música 10. Alice entra com acordeom. Thereza faz a Frase do chorinho. Ricardo entra com cadeira. Imagem dos três. Alice sai, Ricardo muda de lugar, Thereza vai para trás do acrílico e põe as mãos na cabeça. (Thereza permanece ali até o fim da sequência.) Ricardo segue Barba-azul. Alice entra Barba-azul. Alice fala – FOI! Os dois pegam frase rápida vai e volta. Acabam a frase rápida, Ricardo pega cadeira. Sequência cadeira dos dois. Ricardo a deixa no chão e vai para o fundo do palco. Alice-sereia 2X. Ricardo Barba-azul 2X para duas plateias diferentes. Os dois pegam Sequência do tapa. Música vai diminuindo. Thereza inicia texto 12. Alice e Ricardo acabam a sequência e saem de cena.***

¹⁰⁸ Infelizmente não disponho de fotos desta sequência.

TEXTO THEREZA 12

Um dia Pina chegou até nós no ensaio e perguntou: O que vem à cabeça de vocês quando ouvem a palavra Amor? Eu respondi: - Para mim, o amor vem e vai. No presente momento, está indo. Yanushe respondeu: - Se eu te amar, toma cuidado! Mathias respondeu: Amor? Meu bom Deus, o que é isso afinal? Anne disse: Love always love! Yeah yeah yeah! Alguém poderia ter dito: Se você me ama, por que não se concentra?¹⁰⁹ Francis disse: - Vários contos de fadas... Você poderia nos perguntar acerca de outra coisa? Dominique disse: - O amor mudou a minha vida mais uma vez. E uma outra, ainda. Lutz disse: - Geralmente o amor está fadado ao fracasso. Mas eu continuo tentando. Felizmente há mais de amar e de amor.

(...)

Em algum momento aqui esta noite Pina Bausch disse: Amar é importante.

Ao ouvir a pronúncia do nome de Lutz, Ricardo volta à cena e se posiciona atrás do acrílico.

Thereza canta The Man I love. Ricardo faz Frase Lutz, com língua de sinais em inglês.

Ramon faz a frase na versão em português.

FIM

¹⁰⁹ Homenagem à coreógrafa Marcia Rubin, este é um verso de Ana Cristina Cesar pronunciado pela própria Rubin no espetáculo *Tudo que eu nunca te disse dentro dessas margens*, inspirado na obra da poeta carioca, do qual fui assistente de direção e coautora do roteiro.

ⁱ Como uma rede dinâmica em equilíbrio precário, no sensível, as confrontações entre as obras estão incompletas porque a sua coleção imaginária é um todo sempre à espera de novas obras. Outros encontros que produzirão novos afetos, desequilibrando e reequilibrando o todo (em aberto) da coleção.

ⁱⁱ Quando imaginei esta conferência dançada, acreditava que o interesse aqui seria a remontagem.
Gostava

de imaginar uma visita ao Café Müller de outrora fazendo deste espaço uma zona de convivência entre palavra e gesto; memória e atualidade; cena e plateia. As falas funcionariam como citações para a dança e vice-versa, os trechos dançados funcionando eles também como citações para a fala. Constituir um entre, habitar esta fronteira e fazer da escrita do todo uma espécie de hipertexto e intertexto cênicos. E, neste caso, mais que uma convivência, criar uma zona de indiscernibilidade entre dança e pensamento. O movimento de composição mostrou-se como uma queda. Tal como o anjo decaído do mito bíblico, fomos passando da remontagem para a recriação, chegando afinal ao que nos interessava: a transcrição. E neste novo ambiente nos vimos em boas companhias – em um braço, Walter Benjamin e, no outro, Haroldo de Campos.

Na tradução, a impossibilidade de recuperação total do texto original em uma outra língua equivaleria a uma melancólica negação do retorno à origem. Assumir a falta e transformá-la em trampolim para a criação é a solução apontada e adotada por Haroldo de Campos. O "impossível de se dizer" do original, as lacunas, não têm mais, neste caso, uma conotação negativa: a “falta”, que antes provocava a melancolia, transforma-se agora em impulso criativo. Haroldo de Campos utiliza esses vazios como potencialidades em latência, para introduzir, na tradução, criações poéticas que visam a uma nova obra (uma transcrição da primeira). Aproximando-se ou afastando-se do original, o transcriador, para muito além de nos proporcionar o texto traduzido, transforma o passado em algo novo. A ruptura com a origem é bem-vinda. A queda é desejada. A melancolia se transforma em impulso. A transcrição é luciferina.

O que aqui se apresenta não é remontagem, mas também não é outra coisa. Permanece na tensão deste paradoxo: É Café Müller e não é. Não é Café Müller, mas também não deixa de ser.

Alice ganha o espaço vindo de trás do acrílico. Faz frase de braços + Lacrimosa. (Pausa de texto)

Não podemos nos referir livremente ao espetáculo em nossos textos? Não o recriamos quando escrevemos sobre ele? Não nos referimos a outros textos em nossos textos, autorizados pela referência à autoria? Nada disso é fácil aqui, mas quis constituir esta tentativa. Mais uma vez me remetendo ao Walter Benjamin, constituir aqui algumas passagens...

Trata-se antes de uma conversa de dança. Como se pudéssemos abrir a caixa-preta do Café Müller e entrever ali devires de dança, devires possíveis, como sugere Haroldo de Campos, a partir de suas potencialidades em latência. Nossa laboriosa tarefa aqui foi a de nos aproximarmos, nos afastando de Café Müller.

Não se trata de plágio pois desacreditamos da antiga falácia da dicotomia entre originais e simulacros. O que aqui se dá permanece no limiar numa busca que já sabíamos desde o princípio não tinha começo e nem perseguia seu objeto, uma vez que já aprendemos com uma certa filosofia que na origem nada há senão a diferença. Deleuze já dizia: - Não podemos voltar atrás. Por isso prefiro cumpliciar com os esquimós cujas configurações espaço-corporais de passado e futuro são opostas às nossas. Para eles, o futuro, aquele que não podemos ver, é atrás, o passado, seguindo a lógica, à frente. O futuro às minhas costas me sugere um passado a frente como um devir – um devir-passado. O passado para nós é matéria plástica.

Em pauta, tanto na cena, quanto na cena do pensamento, a memória: o quanto ela guarda, o quanto descarta, o quanto inventa. Para lembrar é necessário esquecer. Se nos lembrássemos de tudo, todo o tempo, não nos lembraríamos, na verdade, de nada.

Alice entra com movimentação Pina-Malou mas vestida de Panadero. Thereza a tira de cena

Em que medida revisitar o passado já não é uma ação presente? É por tudo isso que gosto de brincar que nossa conferência dançada é ao mesmo tempo e paradoxalmente saudosista e exorcista.

iii O crítico e ensaísta português Tiago Bartolomeu Costa diz bonito da memória tendo Café Müller como ambiente de sua fala. Ele diz: “Marcados que estamos pelas memórias que herdamos ou que supusemos, força-nos olhar para o interior do objeto, buscando nele a filtragem do tempo, da dramaturgia, da expectativa e do legado”. (2008: 1)

iv Em que medida revisitar o passado já não é uma ação presente? Talvez possamos dizer que do ponto de vista da memória não existe passado. Do ponto de vista da memória, é sempre hoje, sempre agora. Seria necessário talvez distinguir lembrança, de memória. As lembranças sendo as representações que fazemos do passado, modos como guardamos o passado como tal, como algo que já passou. As lembranças como arquivos sempre prontos ao acionamento da memória para constantes e involuntárias atualizações.

Diferente da lembrança, a memória, segundo nossa perspectiva, é no corpo um motor, uma fábrica de devir – um motor de presente. É a memória que constitui a possibilidade enquanto possibilidade. E esta assim instituída se apresenta como possibilidade tanto retrospectiva quanto prospectiva. Uma fábrica de tempo presente, a memória está sempre pronta a atualizar a lembrança tornando-a uma outra, uma outra, ainda outra e assim sucessivamente. É o presente que modifica o passado, este que, tal como afirma Walter Benjamin, nunca passou. Segundo o filósofo, o passado estaria sempre a passar, a se modificar. Agora, neste presente momento, o outrora está acontecendo num gerúndio interminável. O passado é matéria plástica. E a memória, uma espécie de fábrica do devir – o devir-passado. Do ponto de vista da memória, as coisas são ao mesmo tempo muito longe e muito perto; tão agora e tão outrora. Porque é ela a memória, o dispositivo que dá à vida sempre uma nova chance.

As temporalidades que habitamos são, dessa maneira, diretamente tributárias da memória, pois é com ela e a partir dela que se revelam, velam e se desvelam. Ao lado da memória voluntária, a que supomos controlar, existe uma outra, tal como nos sugere Proust: a memória involuntária, sempre conjugando dados e acaso, vários dados, de modo quase gratuito, à revelia de nossa vontade e de nosso controle, produzindo assim o tempo – tempo presente – da experiência – tempo sempre a devir. Memória que necessita entretanto e paradoxalmente do esquecimento para poder lembrar. O esquecimento como combustível de uma memória sempre a trabalhar. Se lembrássemos tudo, todo o tempo, não nos lembraríamos, na verdade, de nada.

Matéria publicada no Jornal O Globo em 2008 apresenta, em seu título, desconcertante provocação: “Para lembrar, é necessário esquecer”. Esta matéria unida a diversas outras publicadas nos mais diferentes cadernos dos jornais brasileiros 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 de algo misterioso e inquietante acerca do que nos constitui a todos na atualidade.

É também por isso que não nos acreditamos aqui nenhum caçador de arca perdida, já não cometeríamos tal ingênua aproximação primitivista com a matéria que aqui importa. Deleuze disse uma vez: É impossível voltar atrás. Trata-se sobretudo de uma atitude política, o modo como lidamos com o passado. De qual passado se trata afinal? Esta atitude revela a noção de história que acreditamos praticar. Nossa arqueologia busca o passado da única maneira que nos importa: procurando a diferença. Escavando as frestas da diferença.

Um dia Pina Bausch perguntou: O que nos leva a regressar à casa?

v O pano se abre. Surgem em cena algumas penumbras da história. A cada cintilar, uma memória; a cada memória, um passado interpretado do presente. Nestes espaços metafóricos, fiam-se e desfiam-se, as imagens e o tecido da história. Esta dramaturgia de uma fala sobre e ao mesmo tempo a partir de desenha sem cessar a enunciação de algo impossível de ser propriamente enunciado. Longe de ser uma falha, esta impossibilidade é reivindicada e inicia a aproximação. Pois estes cintilares não pretendem exumar uma história perdida para mostrá-la novamente. Investindo nas inevitáveis lacunas, as imagens

instauram relações de identidade e diferenças entre as obras de arte do passado e suas memórias visitadas. Em suas variadas apropriações, inventa, desloca e subverte para fazer aparecer os sentidos históricos como séries infinitas. Nos intervalos, articulam-se dizeres e fazeres sobre o que a obscuridade do passado supostamente matou para sempre. Cada abordagem traz suas próprias singularidades, suas amizades ou afinidades. No programa, a dança, é claro, mas também uma outra epistemologia da história organizada a partir de um real que não cessa de se reconstruir. História ainda, mas de um outro modo desta vez. Seguindo a lição de Michel Foucault, a dança revisitada frustra a quimera da proveniência para colocar em embaraço o mito do originário e do original. Interpretação, de uma interpretação, de uma interpretação. Três vezes visitada, esta leitura da história se interroga acerca das condições de possibilidade da própria história. O acontecimento não funciona mais como signo de uma verdade perdida a ser encontrada. (Encontrar já dizia Blanchot é tornear, lembram ?) O acontecimento surge como aquilo que se produz no momento da apresentação. Neste concerto de palavras e de noções, diferenças e diferendos aparecem. Nós o pegamos, o bailarino-pesquisador, em flagrante delito de fabulação, em nome da memória que ele conservou desta dança (quer dizer, da ideia que ele faz dela) que não possui entretanto nada de desqualificante. No seu corpo, a busca da origem não faz outra coisa senão exibir o estágio último de sua perda.

Alice continua Escrevendo sobre original 1 até o final e sai.

Neste diálogo com a inelutável ausência, cintila uma estética matizada de afetos e de razão/de sentidos e de sensíveis, de sentidos e de dissensos. O título da peça já preparou o caminho.

^{vi} Ao longo de aproximadamente cinquenta minutos, o que se vê sobre o palco são figuras se aproximando, se afastando, sendo afastados por outros, em algum momento quase formam a figura de um casal. São solidões em movimento buscando contato, recusando contato. Os intérpretes caem no chão, batem contra as paredes, carregam uns aos outros no colo. Eles se abraçam, colidem, escorregam pelas paredes exaustos, se abandonam num pedaço de palco qualquer. Em alguns momentos seus corpos fortes em movimentos rápidos, lançam-se pelo espaço destemidos diante do caos de mesas e cadeiras reviradas; em outros, exibindo uma fisicalidade frágil, escorregam pelas pernas para ficarem abraçados aos joelhos de um outro, que por ali passava.

Diante da paisagem de transfigurações de Café Müller, corpos silenciosos movem-se mais como figurais, resquícios de motivação e ânimo, que como personagens na sua concepção clássica. O que se vê sobre o palco são figuras sem rosto, corpos que vão e que vem. As figuras que agora colidem de forma quase não intencional contêm uma sorte de evanescência no que diz respeito à identidade, embora movam uma materialidade física jamais vista, tanto no teatro quanto na dança. Corpos silenciosos, desabitados de intencionalidade, privados de interioridade, seres do silêncio que protagonizam sujeitos evanescentes.

^{vii} Diferente da noção euclidiana tradicional e afeito às concepções do Sistema Laban de Movimento, o espaço não existe antes da experiência; não é um lugar; não antecede, nem espera o corpo – objeto que ali se colocaria como tal. O espaço é o espaço do corpo, produzido pelo corpo e sua experiência – pelos estados que fabricam espaço psicofisicamente. O cenário deixa de ser ambiente onde o tema da dificuldade de comunicação se desenvolve, traduzido por uma luta em busca de contato. A cenografia interfere diretamente no curso da ação e, assim, colabora com a construção de uma cena, baseada no fato de ser, o movimento, ele mesmo, esta busca e esta luta.

^{viii} Os bailarinos, por sua vez, se movem como se esta figura não existisse completamente desavisados de seus esforços. Nasce deste jogo, a única relação que de fato acontece entre pessoas neste café. Se concordarmos com Paul Valéry de que “o mais profundo é a pele”, as relações em Bausch não são relações propriamente. Os encontros guardam quase que somente a exterioridade, a casca da relação. Mas o que seria de fato uma relação, por ora, está ausente ou foi ausentado.

^{ix} Este texto teve duas versões antes de ser definitivamente cortado do roteiro do espetáculo.

Primeira versão:

O que permite que um gesto corporal seja imediatamente apreendido como significativo? Que o corpo que emana aquele gesto forme um rosto. Que trará o rosto à compreensão dos gestos e dos traços faciais? Traz, primeiro, a reconhecimento. Reconhecimento imediata de um suporte de sentido, a partir do qual gestos e movimentos tomam significados.

Exigimos da figura no palco que ela nos devolva um rosto, uma superfície de leitura dos gestos corporais; um suporte de legibilidade, uma única substância de expressão, articulando interioridade e exterioridade em um todo expressivo.

Para exemplificar este procedimento, José Gil propõe que imaginemos os movimentos executados por um corpo sem rosto. Segundo sua perspectiva, estes gestos seriam tomados como os de um autômato e não seriam propriamente legíveis na medida em que não conseguissem produzir significado. Sendo assim, dificilmente conseguiríamos associá-los como pertencentes a uma figura humana.

Através de toda uma géstica rostificada, o corpo se torna expressivo como manifestação aparente de uma interioridade que se esconde nos recônditos da intimidade e que se confessa exteriorizando-se segundo códigos legíveis. Este investimento participa como técnica disciplinar do olhar, de controle do corpo. Neste sentido, o rosto é uma política.

Segunda versão:

O que permite que um gesto corporal seja imediatamente apreendido como significante? Que o corpo de que emana aquele gesto forma um rosto.

Imaginemos os movimentos executados por um corpo sem rosto. Estes gestos seriam tomados como os de um autômato e não seriam propriamente legíveis na medida em que não conseguissem produzir significado. Sendo assim, dificilmente conseguiríamos associá-los como pertencentes a uma figura humana.

^x Isso é o mesmo que dizer que ela investe na descontinuidade inerente ao contato humano. No perguntar, uma política.

^{xi} Sua composição se dá tão somente no jogo, no entre, na pergunta que não é dúvida metódica cartesiana.

Neste contexto não caberia nenhum solipsismo. Não se trata de uma pergunta retórica que sabe a resposta, mas a oblitera. Quando pergunta, ela de fato não sabe para onde irá a partir das respostas. Quando pergunta, ela de fato se pergunta sobre o sentido.

Maurice Blanchot sugere: existem aqueles que procuram para encontrar, mesmo sabendo que eles encontrarão quase necessariamente algo diferente daquilo que buscam. A pergunta pode ser uma fala em diferença à/a, por isso toda resposta é, por princípio, inócua. Não há necessidade portanto de resposta. Pois tentando adequar-se à pergunta como sua origem, na tentativa do acerto, a resposta perde o seu caráter inaugural. Catequisada pela pergunta investida da figura de autoridade, a resposta, por princípio, não faz sentido; não inaugura sentido. Ao fazer sentido, ela deixa de produzir sentido (puro). Só o faria se também se fizesse em diferença à/a pergunta.

^{xii} O Teatro-Dança se desenvolveu em algo que se pode definir por um teatro da experiência um teatro que,

através do confronto direto, fez a realidade comunicada de uma forma estética, tangível como uma realidade física. Os acontecimentos não se ligam uns aos outros por causalidade. Tampouco se organizam no espaço em uma composição da imagem que se ofereceria à visão em um único relance. A conexão entre as cenas faz-se por livre associação, sem necessidade de enredo, ou psicologia de personagem. As imagens e ações livremente associadas formam cadeias de analogias, tecem uma teia complexa de sensações. Toda tentativa de pregar-se sobre a obra uma perspectiva de sentido pensado a priori é desacreditada e desinvestida pela coreógrafa-autora, que consegue estes efeitos compondo de maneira precisamente calculada.

Cenas autônomas convivem dividindo um espaço que não se organiza para um ponto de fuga privilegiado e ideal para o espectador captar o todo da cena. Os eventos competem entre si pelo olhar do espectador que fatalmente escolhe. Incapaz de perceber o Todo, incapaz de tomar a cena num único relance, o espectador é levado a ter uma participação ativa de sua percepção, já que ele é obrigado a montar seu próprio espetáculo.

Nenhum fio tenso de narrativa se estira entre princípio e fim do espetáculo. As obras não perseguem a variação sistemática de um tema único predeterminado pelo autor. Cada cena imbrica uma

multiplicidade de fenômenos colidindo no mesmo espaço. Assim, a coerência só se torna aparente durante o processo de recepção. As obras são incompletas. Para que se desenvolvam completamente elas demandam um espectador ativo. A chave fica com o público que, diante da cena bauschiana, não é mais testemunha de uma tradução da realidade. Ele é incluído numa experiência total que envolve todos os seus mecanismos perceptivos, permitindo-lhe experimentar a realidade num estado de excitação dos sentidos.

Uma qualidade de espectação laboriosa, que trabalha junto com a obra, completando, o que ali se apresenta apenas sob o signo da sugestão, é o que será proposto ao espectador. No palco a linguagem elogia a poiesis, criação, intrínseca à recepção. E neste caso, já não é de recepção que se trata a atividade do espectador. Aliás, na arte, nunca é.

O espectador completa o movimento seguindo o seu sentido. Assim, poderíamos sem a ingenuidade que aparenta frase dizer que ele dança. O que então vê o espectador? Não vê.

Come dance with me - Vem dançar comigo - nome de uma peça coreográfica de Bausch de 1977 é um convite à relação proposta ao espectador que bem poderia nomear não apenas uma obra, mas todas as obras da coreógrafa.

Contagiar o espectador é o que ela consegue, por um processo de assimilação simpática. Bausch consegue imprimir movimento às sensações que vão continuamente sensibilizando o espectador. A experiência do devir é o que o espectador encontra no tempo do espetáculo, que apresenta o movimento como evento, como um fenômeno sempre novo. A única coisa que ali se repete, o que retorna portanto é a repetição da diferença.

xiii Escarificar, no corpo, o texto da norma e encontrar a carne da escrita. É também por isso que a minha carne é feita de letra.

xiv As palavras podem então ser retomadas não para constituir um todo que se estira como sentido entre a origem e a finalidade. Mas para evidenciar os vazios, as lacunas. Assim podemos nos abrir juntos para o pressentimento do sentido. A única noção de sentido que importa aqui. Tentando constituir alguma coisa que fosse a meio caminho

De uma fala sobre

De uma fala de

e uma escritura de dança.

Foi o que tentamos fazer aqui.

xv 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 precisa do outro para se realizar. É relacional. A aposta é na colaboração. 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 nesta conferência dançada não aprende, antes e sobretudo elabora junto.

xvi Finalizando esta conferência dançada que não aconteceria, teríamos aqui uma outra pausa - uma parada,

tal como nos sugere Walter Benjamin -, um corte no fluxo como oportunidade de soprar a poeira assentada da História, no seu contínuo perpetuar-se irrefletido. Neste momento hipotético, talvez nos permitíssemos refletir também sobre a história da dança. Nos voltarmos ao Café Müller, rodeando-o sem fechar um contorno, talvez fosse então uma chance de nos perguntarmos acerca do que nos move em dança na atualidade.

Conversando com amigos sobre as apresentações de Café Müller no Brasil no passado, já no decurso da tessitura deste projeto, contei-lhes do quanto fora estranho e mesmo incômodo assistir ao espetáculo – experiência estranha. Ao mesmo tempo, o quanto fora emocionante e difícil assistir Dominique Mercy sozinho no palco rodeado de jovens intérpretes e de tamanha dor e saudade. Podíamos ver escritas em seu corpo-livro todas as apresentações do Café Müller de outrora e, no espaço desértico daquele Café de agora, a presença quase tátil da ausência de Pina Bausch. Nesta conversa, ouvi uma coisa que me marcou bastante: - Trata-se ali do fim de uma era, disse-me o meu inspirado amigo Marcos Moraes.

E neste momento, na iminência também do fim de uma conferência impossível, talvez nos déssemos oportunidade de fazer eco à outra inquietação de Alain Platel presente no catálogo do mesmo Klapstuk que nos inspiraria. Ele diz:

“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, fecundo. Mas isto não acontece com muita frequência.

A dança tem sido 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 causou, a porta está se fechando outra vez. Eu só vejo regressão. Por que dança? Por que um festival?, Platel pergunta. E eu dialogo com ele: Por que Pina Bausch? Por que Café Müller? Por que essa necessidade de reflexão? Ao que ele responde: Para abrir as comportas outra vez.”

xvii Ela não coreografa no studio algo que poderia sobreviver a ela.

xviii E veremos que já não é de coreografia que se trata. Seu método de composição se dará tão somente no jogo relacional; no intervalo, no entre da pergunta e da resposta.

xix Lepecki sugere que ao modificar a estabilidade do chão da dança, o teatro-dança de Bausch seria a mais potente revolução no modo da dança entender seu chão ontológico e sua proposta ética. Aquela proposta de espaço-movimento, a room to move já visitado aqui, tem como contrapartida um novo estatuto do intérprete que aparece em toda a sua obra. Lepecki chega a reconhecer como geração pós-bauschiana, uma nova linhagem de artistas da dança que ele chama de artistas etnográficos.

xx Em Café Müller, essa lógica é virada do avesso. Pina Bausch está presente no palco ausentando-se já do lugar do criador ou do maître de ballet. O mestre de dança é ausentado pela presença de Bausch no palco. Por isso também esta peça coreográfica é, em sua carreira, um ícone.

Em Café Müller, seres vagam como sombras sem função, sem destino, sem finalidade, pois o coreógrafo como entidade separada e ausente está ausente, ou melhor, está presente em cena. O sentido? Quem dá o sentido? Qual é o sentido?

xxi “A dança contemporânea recoloca o assento do trabalho no dançarino, naquele que condiciona plenamente a produção de sentido”. (BRAVI s/d: 13) É também por isso que eu e Maria Alice cometemos esta audácia de prescindirmos de um coreógrafo neste trabalho.

xxii Quando tentamos ir lá na origem, já o sabíamos, que não encontraríamos a essência de Café Müller. Acha-la seria já perde-la. Pois na origem não há propriamente origem. Só há diferença. Buscamos então cumpliciar com estes princípios que não tem começo.

O que retorna na repetição de Bausch é a diferença. O que se repete aqui na repetição da repetição de Bausch, mais uma vez e sempre, é a diferença. Talvez a coreógrafa se alinhe à filosofia contemporânea em sua firme denúncia política da identidade, da essencialidade, da origem e da finalidade e porque não da metafísica teleológica e inevitavelmente teológica.

O colapso da estabilidade da figura na dança no difícil e conturbado chão do século XX pede por uma fala de dança instável ela também, uma teoria semovente. Assim podemos nos abrir juntos para o pressentimento do sentido.

A única noção de sentido que importa aqui. Tentando constituir alguma coisa que fosse a meio caminho
De uma fala sobre dança
De uma fala de dança

e de uma escritura performativa em dança.