

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FELIPE LEAL ALMEIDA RESENDE

CAFÉ MÜLLER E A AUSÊNCIA DE PALAVRA:

ensaios de comunicação no *tanztheater* de Pina Bausch

RIO DE JANEIRO

2020

Felipe Leal Almeida Resende

CAFÉ MÜLLER, A AUSÊNCIA DE PALAVRA:

ensaios de comunicação no *tanztheater* de Pina Bausch

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Katia Valéria Toledo Maciel

Rio de Janeiro

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

RESENDE, Felipe Leal A.

Café Müller, a ausência de palavra: ensaios de comunicação no tanztheater de Pina Bausch\ Felipe Leal Almeida Resende – Rio de Janeiro, 2020.

136f

Dissertação (Mestrado Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2020.

Orientadora: Katia Valéria Maciel Toledo.

1. comunicação. 2. *tanztheater*. 3. Pina Bausch. 4. palavra I. Katia Maciel (Orientadora). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

Felipe Leal Almeida Resende

CAFÉ MÜLLER, A AUSÊNCIA DE PALAVRA:

ensaios de comunicação no *tanztheater* de Pina Bausch

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em ____ de _____ de 2020.

Profa. Dra. Katia Valéria Maciel Toledo

Doutora em Comunicação

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra.

Doutora em

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra.

Doutora em

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Agradecimentos

À Katia Maciel, minha orientadora, pela acolhida de uma escrita e de um projeto que não teriam sido sequer concebidos e arriscados em escrita sem a permissão para que uma poética dançada pelas letras pudesse ter lugar num espaço que, como compartilhamos, nunca a refutou. Sou-lhe grato, também, pela leitura e comentários do material, pelas aulas e pelos artistas e professores de quem travei conhecimento neste percurso.

Aos meus pais Valdisa Leal e Alexandre Resende, e à minha avó Isa Barbosa, cujo apoio, além de incondicional, permitiu que um ‘estranho’ pudesse ter um lugar em ‘diversos ninhos’, da infância à memória.

Aos professores e funcionários da Escola de Comunicação e de Letras da UFRJ, sem os quais toda a estrutura e potência do ensino não teriam me perpassado na escolha de seguir uma carreira na academia. Em especial: Anita Leandro, Ruth Torralba, Marcelo Jacques, Rafael Zacca, Marcelo Reis de Mello, Jorgina Costa e Thiago Couto.

Aos meus amigos e artistas de tantas vidas Anita Guerra, Nina Velasco, Angela Prysthon, Irla Dantas, Luiza Santos, Daniela Rosa, Thaís Mandarin, Laura Pechman, Leonardo Couto, Mylla Maggi, Maria Alice, Thainá Lima, Joyce Barbosa, Luana Flores e Guiel Aguiar pela oportunidade de dividir uma vida que já é pensamento, paixão e dança, e sem os quais não estaria aqui para escrevê-la.

À CAPES pelo financiamento de meu mestrado, pelos deslocamentos em congressos e pelos livros que me constituem enquanto pesquisador.

À Pina Bausch pela vida que, enquanto mãe, concebeu a mim, bem como pela descoberta de uma dança maior que eu.

A todos os livros que li e sem os quais não seria, eu também, magia, mas em especial às obras de Georges Bataille e Maurice Blanchot – que se tornaram meus amigos.

RESUMO

RESENDE, Felipe Leal Almeida. *Café Müller*, a ausência de palavra: ensaios de comunicação no *tanztheater* de Pina Bausch. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O presente estudo parte da peça *Café Müller* (1985), da dançarina e coreógrafa Pina Bausch, bem como de sua contribuição aos movimentos corporais soberanos a partir dos desenvolvimentos particulares da técnica do *Tanztheater*. Investigamos como essa modalidade de dança que não se distingue de uma teatralidade pode, dentro do campo da Comunicação, torná-lo aberto a um tipo de saber que não necessita do acordo fechado dos enunciados e que parte da ausência mesma de palavra para significar e corporificar uma gama de experiências inéditas. Paralela a essa análise, investigaremos também o compêndio de três livros de Georges Bataille apelidado de *Suma Ateológica*, buscando compreender como os dois autores podem partir de uma mesma negatividade comunicacional para encontrar questões em comum, sem que, contudo, o francês venha a servir de suporte ou entendimento às observações sobre a obra de Pina.

Palavras-chave: comunicação, *tanztheater*, Pina Bausch, palavra, limite

ABSTRACT

The present study starts from the play *Café Müller* (1985), by choreographer and dancer Pina Bausch, as well as from her contribution to sovereign body movements when considered through the particular lenses of the *Tanztheater* technique. We'll investigate how this dance form not distinguished from its theatricality may, within the field of Communications, make him open to a kind of knowledge which dismisses the closed agreement between enunciations and which considers fundamental the absence of words itself in order to signify and embody a variety of unseen experiences. Parallel to this analysis, we'll also look at George Bataille's compendium of books called *Atheological Sum*, searching to understand how both authors can, based on the same communicational negativity, find a common ground for Questions, a task which will be attempted without the "support" of Bataille's observations directed to enclosing Pina's work.

Keywords: communication, tanztheater, Pina, word, limit

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: imagem extraída de *Café Müller* (Schäfer, 1985)

Figura 2: imagem extraída de *Café Müller* (Schäfer, 1985)

Figura3: imagem extraída de *Café Müller* (Schäfer, 1985)

Figura 4: imagem extraída de *Café Müller* (Schäfer, 1985)

Figura 5: imagem extraída de *Café Müller* (Schäfer, 1985)

Figura 6: imagem extraída de *Café Müller* (Schäfer, 1985)

Figura 7: imagem extraída de *Café Müller* (Schäfer, 1985)

Figura 8: imagem extraída de *Café Müller* (Schäfer, 1985)

SUMÁRIO

Introdução.....	10
a) Café Müller: Pina Bausch entre o exprimível e o ausente: o luto pela palavra.....	10
b) Quem dança e quem assiste a Pina Bausch, ou o retorno à espreita.....	25
1. Onde não há dizível: dance.....	30
1.1. Decompor o imperativo.....	30
1.2. “ <i>Was ist tanz?</i> ”.....	46
1.3. A porta-giratória.....	54
2. O pináculo, o teatro.....	60
2.1. O método de dramatização: uma técnica-pele.....	60
2.1.1. Afastar para ir de encontro.....	60
2.1.2. A pele, o tabuleiro.....	79
2.2. Desejo e pobreza no meio do desconhecido.....	100
3. Uma estrangeira dentro da própria língua.....	112
3.1. Uma dançarina no limbo, ou o peso do exterior.....	112
3.2. O pensamento, o dramático, o movente: uma experiência do solo.....	122
Referências bibliográficas.....	133
Referências fílmicas e teatrais/musicais.....	135

Introdução

a) **Café Müller: Pina Bausch entre o exprimível e o ausente: o luto pela palavra**

Em 1978, durante a conturbada produção de *Macbeth*, a coreógrafa e dançarina Pina Bausch transicionava para um processo de montagem e de criação artística abruptamente diferenciados do que fazia até então, quando, desde que assumira o posto de seu antecessor – o celebrado bailarino expressionista Kurt Jooss – no *Wuppertal ballet*, majoritariamente entrelaçava grandes peças de ópera a técnicas arranjadas de dança e cenários complexos, para os quais seus bailarinos atendiam com o traço olímpico que é costumeiro se associar ao corpo daquele dedicado à dança. Importando alguns dançarinos que com ela montavam peças num estúdio anterior, sua ideia era a de quebrar o preparatório enrijecido da tradição através de uma teatralidade dançada que pudesse ter como base, também, ao menos a relação pessoal de cada um com a ópera ou subtexto em produção no momento. Ainda que inacabada e árdua de atingir, essa relação com a experiência interior viria a buscar, sempre, a motivação recuada por trás de gestos e movimentos constitutivos de uma imagem maior, social. Dessa passagem impura, nem originariamente ali, nem jamais aperfeiçoada o suficiente dali em diante, como se verá, *por escolha e imperativo*, para se tornar uma técnica, nascia *Café Müller*.

Tendo assumido a companhia menos de cinco anos antes, recém-intitulada *Tanztheater Wuppertal*, e na esteira de um marco nacional de pluralidade semântica e mediática – o expressionismo –, já particularmente colocada dentro de um panorama da dança contaminado pela prática moderna americana e pela solidez clássica do ballet, assim como entremeada pela virtual e enfática presença de mentores de quem havia recebido cargos de direção muito cedo, colaborações estas num histórico de abraço dos grifos e saliências sociais da técnica teatral brechtiana, pode-se dizer de Pina, se pensamos numa espécie de “feito”, movimento, gesto, capaz de inclinar um meio para o brotamento de sua autoria enquanto signo, enquanto mitológica, que sua perspicácia foi a de tornar a expressão dançada/teatralizada uma evidência, um *sublinhar*, da forma corporal sensível que nasce simultaneamente (*é co-feita*) à relação humana, a forma sendo um todo maior, humoral, físico, híbrido. Tomar a relação, pois, como gesto, como doxa sensível; e não é por acaso que o contorno do vocabulário utilizado para tentar

traduzir isto que foi o expressionismo se aplique também ao bordão mais cristalino como impresso sobre Pina e verificado pela mesma até o fim da vida – “não estou interessada na maneira como as pessoas se movem, mas no que move as pessoas” (BAUSCH, 2007)¹.

“Distorção das formas” (PARTSCH-BERGSOHN in CLIMENHAGA, 2012, pg. 13), “limitações da subjetividade” (ibidem, pg. 18), “motivações psicológicas do gesto” (ibidem, pg. 15), “transmissibilidade da experiência” (ibidem, pg. 20), “emoções do dançarino” (ibidem, pg. 23): o compêndio que trata de nomear a oscilação quase imagética daquilo do relacional que transitava na pele como um “dentro” do fora, buscando aquilo do subjetivo que pudesse ser síncrono e qualitativo do social, parece se aproximar do corpo como um espaço propriamente dito, tanto quanto o é ou pode ser tátil o espaço circunvizinho, em suas descontinuidades e funções cambiantes. Mas há uma imagem, um fantasma, um resíduo nessa fronteira. Sua indicialidade, como Pina dizia da dança ser quase mais orientadora que a vida, só o corpo (re)posto em gesto dançado podia suscitar. Estando preocupado sem necessidade de precisão o elemento humano (este fator, então, composicional), como material a ser tratado pela encenação de si mesmo em seus limites, a montagem sendo descoberta no processo e o processo sendo montado na partilha, parecia, também, que manejar a própria dureza da incomunicabilidade de uma experiência fazia dos sujeitos um vir-a-ser, a “dançateatro” se expandindo para além da quarta parede, além do olho do espectador, além de seu corpo: uma alucinação, um lampejo de meio entre seres, como melhor talvez fosse definir o acontecimento ali no Café.

Com a companhia à beira de vivenciar o abandono de dois de seus principais bailarinos até o presente, e sob o convite de arranjo participativo de três outros coreógrafos europeus em evidência no expressionismo dançado à época no continente, Bausch propõe uma peça ainda apalpando um experimento já mais ou menos falho em *Macbeth*, ainda descobrindo as vias de um procedimento árduo em que os bailarinos tinham de responder a perguntas de acentuada crueza e abertura, ensaiar ou participar da emulação de gestos de extrema simplicidade, bem como praticar em cima de aditivos na forma de questões relacionadas a/elaboradas a partir do tema da montagem em questão. “O que é estar em exposição?”, “Como definir a relação com a nacionalidade em três

¹ “I’m not interested in how people move, but what moves them” (tradução do autor), como proferido pela dançarina num discurso à ocasião de uma premiação em Kioto, em 2007.

palavras?”, “Onde está a solidão?”, “O que lembra o carinho?”, “Qual o gosto de casa?”. E, repentinamente, ou não, um corpo se misturava ao outro. As respostas eram emprestadas. Pesadas por um companheiro de dança. Pina repetia, reformulava, incitava, trocava os referentes.

Para Müller, a proposta inicial era a de encontrar um fio condutor que permitisse a três micropeças devirem uma só, como se cacos de imagens pudessem se unir diante de uma falha. Micropeças que, nas palavras de seu bailarino mais longo² – participante, também, aqui – parecerão sugestões de uma abstração quase anedótica: era preciso criar a partir “um homem com óculos”, “um sofá e cadeiras”, e “uma mulher de peruca e sapatos avermelhados”. A essa miscelânea inicial de fatores físicos, objetos cenográficos, corpos e temas de movimento teatralizados, Pina almejava fazer do fracasso da própria linguagem – “traduzido por uma *questão*” (BATAILLE, 2017, pg. 279, grifo do autor) –, do fracasso da própria comunidade (de dançarinos, de criadores, de proponentes, de participantes, do sensível da arte), uma particularidade na comunicação cujo lugar e importância em sua obra foram o de colocar em evidência uma quase-metodologia (e, portanto, quase-obras) direcionada a indagar *no* corpo e *entre* corpos. Era indiscutível: os dançarinos deviam fornecer-lhe, dali em diante, todo o estrato dispersivo a servir de pontapé inicial – às vezes, inclusive, antes mesmo que um tema fosse sequer encontrado ou que qualquer direção “narrativa” da peça fosse sublinhado ou arriscado.

Quase-metodologia, dizemos, pois sobre a temática da transição de uma peça à outra, bem como sobre os recursos que carrega enquanto bagagem de suporte para criações póstumas, Pina dizia: “Nada me ajuda, nem o que já fiz antes. Já está feito. Toda vez, você é um iniciante” (BAUSCH in LAWSON, 2000, pg. 19)³. Encontrar um método, uma medialidade, para abandoná-la em seguida, mas somente por imperativo do corpo e porque continuar o trabalho é continuar à espreita de que algo que não basta: é preciso de novas questões, novos liames pelos quais continuar dançando. Que tipo de

² A Revista Brasileira de Estudos da Presença publicou, em 2018, uma entrevista com Dominique Mercy, um dos bailarinos mais próximos da coreógrafa, bem como um dos mais atuantes e presentes na Tanztheatre Wuppertal. A referência ao período crítico e à formação inicial de Café Müller se encontra nas páginas 547-548.

³ “Nothing helps me. Not what I have already done. It is done. Each time, you are a beginner” (tradução do autor).

metodologia é essa que prefere jamais se formar, que credita à intuição, observação e questionamentos grandes partes de seus louros? Porque de certa forma, de fato, não há obra, nem muito menos um conjunto de obra assinalável, apenas um rasgão no campo comunicacional, a criação de um lugar em que é preliminar deixar que o corpo se preste ao exercício de buscar sua totalidade: resgatar, lapidar, adaptar, investigar os gestos que o compunham quando *um outro* e ele eram, por alguma forma prévia, um só se fazendo – e ninguém, ao mesmo tempo. Quando comunicavam.

Que formação anterior é esta de que se fala? Ela não existe *de todo*. Assim como “SER”, aquilo a que chamamos um “ser” enquanto entidade discernível, única e acabada, ali também não existe. Em Müller, não há dançarinos enquanto personagens, máscaras ou identificações. O processo criativo se encerra antes de uma persona definitiva e está além de uma técnica. Na realidade, podia muito bem nunca acabar. Não há, também, simplesmente bailarinos. Não ninguém cujo “ser” o seja especificamente. Aos corpos sempre se liga uma aspectualidade de virtual, como se fossem mais amplos que a si mesmos. O que quer que dance e se gestualize na peça, assemelha-se mais a um sentimento, a uma angústia comunicacional, a uma imagem, do que a um ser, e, no entanto, não deixa de advir por meio do que é corporal. Precisa devir-sensível para que a questão deambulando questione.

Mas tampouco se trataria, de todo modo, como a peça mesma aponta ao se esquivar do abstrato, de uma imagem qualquer, de um corpo qualquer. A conquista de certa impessoalidade inquietante aos movimentos de Pina e de seus dançarinos, ainda que sob a condição de que não soubéssemos que a experiência deles é toda a base da peça, não esconde, contudo, o desafio de suscitar em cada bailarino *uma* imagem ou *um* gesto móveis, capazes de desvelar uma espacialidade mais geral daqueles corpos enquanto pontos de multiplicidade culturais, específicos de onde vieram e da maneira como o tabuleiro social os *co-constituiu*: ela deve ser *aquela(e)* veiculada pelo pensamento quando este foi corpo, e, em seu movimento de retorno, devolver à comunidade sua separação originária, por corpo. Ou seja: precisa ser aquela que o corpo formava, ou, antes, que se formava junto com o corpo quando este não se sabia, não se percebia de todo existente e vivo. Parte oculta do ser como se entendia; parte social. Por um processo “des-linguístico” de cesura, por um processo corpóreo-perspectivista em peça, tornamo-nos, percebemo-nos inerentemente culturais: o que se é, antes se é

sensorialmente, totalmente, sem tempo. Tarefa pedregosa, mas não impossível, encontrar *isto que é-sendo*.

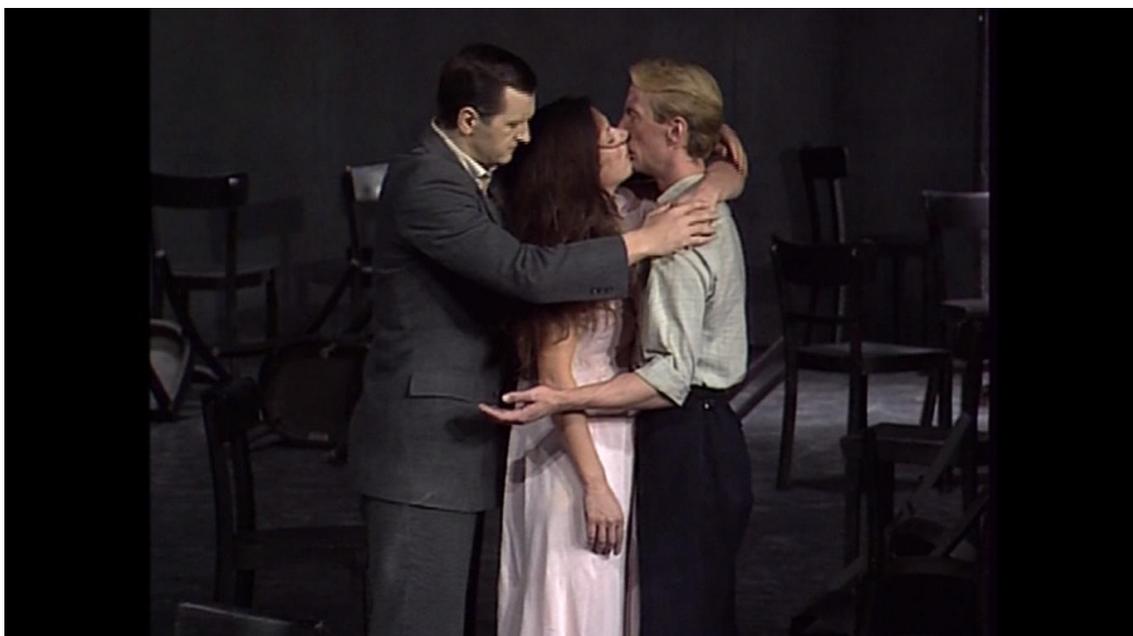
Mas que ausência é essa de que o corpo parece participar com tanta pungência, e a cujo acesso tamanha amplitude histórico-subjetiva de material de uma qualidade distinta, menos dizível, parece brotar? Ora, “se o processo pelo qual as coisas se tornam sensíveis é diferente daquele pelo qual elas existem” (COCCIA, 2010, pg. 18), se é pontual de Café Müller que o corpo só possa se dizer aniquilando a vontade de enunciados, a via até esse corpo outro (que não é mais meramente só aquele que existe), bem como a via dessa corporeidade, é o fenômeno que vem fazer da sua qualidade de corpo um *perante outros no meio de outrem*, uma exposição mais articulada e múltipla das perspectivas, a situação complexa – a ser escavada pelos desvios das perguntas – em que poderia ter sido impossível se dissociarem o encontro de um gesto e a significância social que o acompanha (BRECHT, 1978, pg. 194). Está tudo na pele e no meio do espaço a ser acessado: é preciso remarcar as cartografias desse enlace minimamente dúplice.

Em um ponto da peça, trajando respectivamente um vestido batido e uma camisa de botões, uma mulher (Malou Airaud) e um homem (Dominique Mercy) se encontram frente a frente, ela mantendo os olhos fechados, e se enlaçam num abraço. Um terceiro homem (Jan Minarik) entra trajando um terno e desfaz a conjunção do casal, posicionando-os num beijo estático. Ele procede, então, levantando o braço de Airaud sobre as costas de Mercy e estirando os braços deste horizontalmente (Fig. 1), de forma a suspendê-la e entregá-la deitada sobre seus braços, abertos como um “colo” e à altura do ventre. O homem de terno está se ausentando, e ao que está em vias de sair pela porta por onde entrou, a mulher escorrega para o chão e salta com violência e rapidez, voltando a abraçar seu amante e retornando à posição inicial. Minarik observa, volta, refaz todos os movimentos, membro por membro, até que ela esteja novamente deitada sobre o colo de Mercy, escorregando de novo quando o terceiro mais uma vez se ausenta. A cena se repetirá com uma aceleração e precisão tamanhas dos três bailarinos, que de um instante ao outro, quando o terceiro cessar suas recolocações ao gesto do casal, eles estarão reproduzindo o movimento-em-quatro-golpes sozinhos, esbaforidos *como se a respiração e o ritmo, o programado e o voluntário, fossem um dado eminente e suficiente ao conhecimento humano para certos tipos de relações*. O movimento retoma o sensorial ao corpo pensado, expondo-o no que *o liga* ao afeto que o moveu:

algo que já *é*, algo que, por alguma partilha, veio a ser. O plano de saberes estoura: de uma triangulação, de uma série particular, de ações, de pequenos signos: surgem quantas possibilidades couberem, “na vida”, entre os afetos a que imagens podem se ligar.

Sem o apoio daquele homem formalmente interposto, uma condição gestual quádrupla – um abraço, um beijo, a suspensão assegurada pelos braços e um escorregão aos pés –, repetida e acelerada, como se a autonomia e o mandatário dos movimentos entre dois seres fosse exposta à sua faceta maquínica e desesperada, perde o referente e

Figura 1 – Jan Minarik, Malou Airaud e Dominique Mercy em *Café Müller*.



Fonte: *Café Müller*, 1985, direção de Peter Schäfer.

volta a se tornar enigma. Algo da fisicalidade é subtraído como que por um acontecimento entre os corpos. A fagulha deste acontecimento foi a velocidade? O homem? Depois, o afeto? Há aquilo que seguramente sabemos: o evento se basta, mas também pertence a qualquer um para fazê-lo “sentido”. Ele não diz alguma coisa porque ainda não é *sobre* alguém; é, aliás, “sobre” o que sempre resiste à formação do que não é comum, do que é pessoal demais. Não se sabe por onde algo se deslocou, por que meio algo mudou de sentido (não de significação: propriamente de sentido, de movimento), mas *se sabe* – e isto basta, isto *é*. Onde está essa espécie de certeza, de suficiência do conhecimento que não necessitou de um enunciado por palavra? No

corpo, facilmente diríamos. E o que aqueles corpos atestam no arrebatamento de suas sapiências? Que só “dizem” porque acessaram algo em si que lhes é exterior e exterior a qualquer alteridade. Café Müller é um nó, um vínculo empecilhado. Deixa os porquês pendurados como se desacelerasse as linhas que compõem o mundo e as recompusesse a todo instante.

Mas o mesmo elemento que, a princípio, torna dificultosa a descrição da obra sem o apelo de um recurso excessivo de abstrações é aquele que, paulatinamente, fará com que se entrecruzem, *por uma brecha do corpo* e por um ato de montagem simultaneamente da coreógrafa e do espectador, *imagens e pensamento: algo*, com efeito, *não está ali*. Precisa ser criado. É necessário dessa fantasmagoria, aliás, produzir e encaixar até que se perceba que o processo mesmo é fantasmático; que, por vestígios que sobram, ele também nunca cessa nem cessaria de se fazer. O espetáculo inteiro é assombrado por ausências. O maior aproximativo visual ou sensorial que angariaríamos para ele seria chamá-lo de sonho, devaneio, estado? – ainda que não seja virtual em totalidade. Há um elemento de incidência, de silenciamento duvidoso, porque, ainda assim, será preciso que se comunique, que se comunique talvez a impossibilidade de dizer. Algo que, apesar da presença física sempre evidenciada, tampouco se encontra naqueles corpos do presente da performance; algo que os gestos parecem sempre quase alcançar, ou mesmo que seus excessos e repetições, em outros momentos, fazem perder de vista e rearticular; algo que a cenografia rebate, burla, deixa vazar, *diz sem jamais falar*, mas que nunca se vê fixar, se assemelhar ou solidificar; algo que não é plenamente dançado nem suficientemente teatral, mas que pergunta ao corpo até onde chega sua teatralidade (fora dali e num tempo intempestivo) e até que ponto ele não é, na verdade, dançado, até que ponto a dança não caberá à sua descoberta. A performatividade do ser revelada, só para se prostituir a mais repuxões de véu. Não “tudo é performance”, mas: há um devir-performance em tudo que se faz se fazendo para um outro.

Esses exercícios derivativos de uma espécie de preferência pela negação, com efeito, fazem da hibridez do estandarte estilístico da companhia da coreógrafa, *Tanztheatre Wuppertal*, um primeiro signo disso que recusa a unidade de um encerramento: literalmente traduzido do alemão como “dança teatro”, e ainda que melhor colocado talvez na homogeneidade e na fluidez disruptiva da palavra no idioma original, o limítrofe do que se pode afirmar sobre as peças de Pina, em especial Café Müller, é *não* as fronteiras do que é teatral e do que é dançado naqueles corpos, *não* o

que pode haver de teatral ou de dançado em tais fragmentos ou certas unidades de tema, mas *por que*, para que o corpo contestasse o sentido da palavra que podia sacramentá-lo, encerrá-lo, foi necessário buscar algo da teatralidade *e, ao mesmo tempo*, algo do dançado naquele processo que, ainda assim, como também analisaremos, recusa “a” dança ou “o” teatro como estâncias estabilizadoras.

Ou seja: há, por outras vias, um tipo diferente de comunicação a ser pensada entre a metodologia de Bausch e um retorno partilhável a seus espectadores, através dos dançarinos em experiências de si mesmos. Um tipo que possa, a bem da verdade, situá-la *na* comunicação como um meio “inter” por natureza. Pois se não interessa a Pina responder a nada, se é preciso que o corpo permaneça uma questão, e se “a colocação em questão desenvolve a colocação em ação” (BATAILLE, 2017, pg. 1973), o movimento dos bailarinos, aqui, é o de preservar a pergunta que os faz, ainda que *quase*, plenamente ser. Atingir o além-de-si que abraça ao mesmo tempo sua existência e seu fenômeno para compor o quadro e os gestos pelos quais os sujeitos se escusam de si mesmos, sob uma espacialidade com outro, para serem devolvidos a seus corpos como foram olhados, fabricados, incitados, limitados. Situação ampla, humana sem recair em vastidões inaptas. Deixar escancarado o artifício pelo qual os seres simultaneamente possam ser perspectiva e construção – não um *si*. Pina monta laboratórios, espécies de heterotopias entre a lembrança e o possível, o *imaginável*, jogos de chance em que o pensamento possa se unir ao corpo; o inacabamento de seu ofício é uma montagem sempre vazada porque espelhada, dependente já do outro por uma metodologia que, como se verá, parte da subtração.

Não há maneiras de conceber Café Müller, pois, nos termos de um enredo, porque não há conjuntos de ação como empregados por personagens, nem submissão ao serviço de uma narrativa. Não seria suficiente mencionar as experiências da coreógrafa na publicidade performada dos Cafés, seja no pós-guerra, seja até ali. Fala-se antes de imagens realizadas como contenção de sentimentos e corpos díspares num só nó, que é relacional e espacial. É também impossível pessoalizá-los, aos dançarinos, posto que não concluem, não falam, não duram o suficiente numa posição, e nem as repetições que por vezes se lhes acometem engendram possibilidades contínuas. Há sempre “mais de um” dançando, e não será menos diferente nos solos da mulher arruivada ou de Dominique Mercy. Seus gestos e a fluidez de lugares que ocupam parecem sempre remeter a algo de uma linguagem comum (colisões, quedas, afastamentos, enlaces,

refreares, escorregões, projeções, desesperos, etc.), quase indubitável porque gestual e espacial, fisicalidade do corpo e de uma amalgamação de um substrato basilar, mínimo.

Filmando a Tanztheatre Wuppertal no início dos anos 80, sob um filme intitulado posteriormente como “Um Dia Pina Perguntou...”, a cineasta Chantal Akerman comenta o despertar de emoções que não sabia definir bem, que “não eram”, mas “tinham a ver com”, prosseguindo por revelar que precisava se defender, fechando os olhos em certos momentos, diante daquilo que estava sendo exprimido (AKERMAN, 1983). O gesto de desconforto, de defesa, bem como, em maior grau, a celeuma receptiva das obras de Bausch a perseguiram durante toda a carreira. Os bailarinos queriam desistir; ela também, e a todo momento. Ainda que este trabalho não se volte a coletar e trazer sentido à miríade propriamente física das recepções de suas peças, como já o chegou a ansiar Roland Barthes em relação à literatura (BARTHES, 2004), quando imaginava um projeto ou uma teoria da recepção literária, o espectro daquilo que não se entendeu, a inquietação perante aquilo que é sensível e partilhável *não sendo* totalmente inteligível ou pleno de significado, não deixa de indicar uma lacuna que o próprio teórico havia lançado ao se debruçar sobre o *Nouveau Roman* francês, e que Pina, por seus meios, também toma para si: “Será que as coisas significam alguma coisa?” (ibidem, pg. 11); sendo que, por significado, entendia-se “a totalidade do que nos cerca, um acontecimento tanto quanto um objeto” (ibidem). Retomemos a “obra”.

É que, sobre aquela peça passada na desolação de um fantasma de vida pública, desorientado inicialmente num espaço entreaberto, pode-se jamais chegar a entender *isto*: uma mulher de braços estirados e olhos fechados dispara pelo salão de *um* Café. Um homem tenta lhe antecipar os movimentos, esbaforido e atendo, movendo as mesas e cadeiras do caminho. Ela compõe alguns gestos de extensão, abraço e reclusão com a cabeça e os braços; volta a tatear pelo salão em alta velocidade – o homem ainda empurra os objetos e lhe abre espaço –, até que se choca com uma parede na mesma posição de entrega em que vinha correndo. O que aconteceu? Certamente a resposta não concerne a ela nem a ele – não é sequer uma resposta; no máximo, um palpite. O movimento abre, toma-os pelas suas ligações soltas. Ele a ajudava ou a impedia de sentar? Por que nunca chegava a tocá-la? Por que a parede estancou da mulher os movimentos que o choque com as cadeiras não conseguia evitar? Em que o fechamento de seus olhos e a ressaltada informalidade e crueza de seu vestido a distinguem dele? E encontraríamos argumentos válidos, pertinentes, justificativas para os movimentos,

arcos de significação – mas não há acabamento de nada ali. Elas não existem, ou do que existiu delas, pouco sobrou, e sobrou como fragmento ou pista já esfacelada. Elas não existem, mas não no sentido de que não há intertítulos, não porque nesta peça em específico não há dizeres ou falas, como se verá pela inserção particular de algumas árias de óperas, não porque as palavras, por observatório e práxis do processo, se tornaram dispensáveis: “quando dançamos [...], não temos mais nada a dizer sobre aquilo. O que foi dito está na dança. [...] A peça, como trabalho, simplesmente é!” (BAUSCH in LONEY, 1985, pg. 19)⁴.

Ou ainda, reafirmando a reticência que lhe é típica diante de comentários póstumos sobre as peças, em observação sobre o fato da partilha *já acontecer* na performance: “Eu não tenho muitas palavras porque o que tenho a dizer eu tento expressar através do meu trabalho no palco” (BAUSCH in MANUEL, 1999)⁵. Mas nisso mesmo que a linguagem fraqueja, nisso que não se conseguiria dizer, sintetizar ou “significar” o bastante, porque o corpo o expressaria na medida de sua própria encruzilhada comunicativa, a linguagem se desnuda para um incomum, um incomum a si mesma. Os corpos se perguntam até onde vai o ser, ou até onde se vai “ser”, só para ver a pergunta destacada, trazida num gesto exposto, tramado sempre entre dois ou mais. Por entre *cadeiras*, através de *portas*, até *paredes*, algo de uma teatralidade maior que aquele espaço fica sugerido, uma que não separa nem representa, mas comunica uma experiência em comum que se torna sabida pelas montagens de um terceiro olho, aquele que precisou sair de si para se reinscrever onde estava e onde ficavam todos os outros *nisto*: no acontecimento. Incorporais e corporais oscilando, como apontava Gilles Deleuze sobre uma filosofia do acontecimento (1974, pgs. 5-13), que fazia subir à superfície outros participantes dos eventos como vistos só de cima. “O que é um matrimônio?”, para descobrir que só se sabe matrimoniando-se. O formulaico, os enunciados, enfim, vem a desvelar suas fissuras.

Produto, pois, sempre articulável dessa escapada para ver por detrás e por dentro da experiência de seus companheiros, na verdade por todos os ângulos e gestos que à montagem do substrato temático central convier, a matéria subjetivo-exprimível de seus

⁴ As referências à suficiência dizem respeito a uma outra peça de Pina, A Sagração da Primavera, mas foram mantidas pela similitude na reação da dançarina sobre a economia quase total das palavras. O texto segue: “When we have danced the *Sacre*, we have nothing more to say about it. We have said it in our dance. *Sacre*, as a work, just is!” (tradução do autor).

⁵ “I don’t have many words because what I have to say I try to express through my work on stage” (tradução do autor).

bailarinos é sempre levada ao limite do inconformismo. Pina rejeitará a literalidade de uma experiência em prol de um movimento específico, assistido, lapidado, que possa ofertar a coisa junto de suas impurezas e não-visibilidades. Não tão-somente a experiência de uma exibição, mas o sentimento, o acontecimento que gera aquilo que é exibicionista. Antes a imagem de um casamento do que o que possa se dizer sobre ele, do que o casamento-instituição ou do que o casamento-perante-a-lei. “O que faz com que você seja o que é?”, ao invés de “quem é você?”. Se necessário, ela repetirá as perguntas durante os ensaios para complexificar as sensações, ou assim o fará, paradoxalmente, tornando o questionamento mais simples:

São sentimentos ou questões, eu nunca tenho uma resposta. Estou lidando com algo que todos sentimos, que nos ocupa numa linguagem semelhante. Eu também sou a audiência. E quando eu vejo algo, eu sinto. Só posso partir do meu instinto. Quando confio no meu sentimento, acredito que ele não é mais só meu. Eu o compartilho com os outros. (BAUSCH in DEUTER; WILNIK, 2004, pg. 9)⁶

Como que numa recusa à enunciação, a um real prévio ou póstumo enquanto possível e de alguma forma encerrado, e sob a escolha também ética, ideológica, de pouco proferir em comentários objetivos nem jamais ter escrito ensaios ou teorias – “Todos veem uma peça diferente. [...] Eu não posso explicar o que vejo, mas se pudesse, você veria *me entenderia*, não a peça” (BAUSCH in STENDAHL, 1996, pgs. 68-69, grifo do autor) –, essas operações de uma certa negatividade por parte da coreógrafa acabam por modificar quase que totalmente o lugar da dança na comunicação também pelas vias do espectador, do “para quem” aquilo estará exposto. Os dizeres daquele a que assiste, bem como os recursos que durante a performance “ele” emprega, não só são equânimes ao que a peça pode vir a expressar, como aquilo que se pode chegar a elaborar como pensamento é feito indissociável de si mesmo, do corpo que o produz. O que se vê é o que se sente: temos, de fato, infinitas “leituras”. E ainda uma outra coisa: o pensamento que se produz daquilo (já) é o corpo, de um lado, tanto quanto aqueles que realizam a síntese que acontece ali. A partilha das imagens é

⁶ “These are feelings, or questions, I never have an answer. I am dealing with something that we all sense, that occupies all of us in a similar language. I am the audience as well. And when I see, I feel something. I can only come from my own instinct. When I trust my feeling, I believe it’s not only mine. I share it with others.” (tradução do autor)

feita por um denominador em comum, essa corporeidade que devém espacial e múltipla, e as possibilidades dos sujeitos de pensarem a si mesmos deslizam entre os lugares previamente distanciados de sujeito e de objeto para fazer da comunicação uma verdadeira zona limítrofe de saberes a serem montados como fenômenos.

Segunda criação de Pina depois da ruptura metodológica que a crítica especializada na autora afirma ter acontecido com Barbazul (1977), em que “um método de perguntas e propostas gestuais inscreve a subjetividade do performer dentro de uma estrutura de apresentação teatralizada através da dança e da presença física” (CLIMENHAGA, 2009), duas características notáveis se enunciam: não há falas ou diálogos da parte dos performers, toda a peça é um desenlace não-dizível de seus temas, que podem muito bem ser a incomunicabilidade e a dificuldade de linguagem em si, e a própria Pina, pela primeira e única vez dentro de sua carreira, é uma das dançarinas/figuras, o que implica diretamente em suscitar que materiais de sua própria memória e imaginação, diante dos fantasmas provocados durante a peça, constituem aquele microcosmo, e o fazem diante da virada que reinscreve seu método numa espécie de projeto ininterrupto entre palavras, gestos e imagens que possam ser tão particulares a um corpo quanto constituintes de um saber outro para todos, paradoxalmente fugidio, numa proposta física, sensível, da comunicação, que possa chegar até sua comunidade pela negação dela mesma, ponto em que o indivíduo deixa de pertencer para se *relocalizar*. Dito de outro modo por uma de suas bailarinas:

A forma como Pina trabalhava nos permitia, a todos, um acesso à tristeza, ou à fúria, chorar ou rir ou gritar. Nós podíamos trazer todas essas qualidades. Era como se Pina estivesse escondida em cada um e em todos nós. Ou a maneira inversa: como se nós fôssemos uma parte dela (PIKON in WENDERS, 2011)⁷.

Ressaltemos, pois, a proposta fusional – a de que *um* corpo *qualquer*, através de *seus* gestos localizáveis por ensaios de observação e questionamentos, dramatizados e dançados, possa, por meio de um centro de coordenação físico, *subjetivo*, retomar *os* corpos da situação social que o constituíram para além de sua autopercepção, numa peça tão des-pessoalizada quanto sugestiva, dependente de *um outro* corpo que se pense por corporificação, produção de imagem – e logo se perceberá três aspectos indistintos à

⁷ “The way Pina worked allowed all of us to be sad, furious, or to cry, or to laugh, or to scream. We could bring out all those qualities. It was as if Pina was hidden in each and every one of us. Or the other way around: as if we were a part of her” (tradução do autor)

discussão de Pina em Café Müller: 1) há uma provável e apontada insuficiência para os corpos dos sujeitos, insuficiência não por suas limitações inerentes, propriamente biológicas e fenotípicas, mas pelo que uma linguagem “falada” ou de enunciados não os comporta, pois sempre se sustentará por um referente e porque há sentimentos mais que complexos, assim como pelo que um jogo ocular e de perspectivas o impossibilita de ver como um todo; 2) para além de quesitos meramente diegéticos, cenográficos, temporais ou temáticos a serem discutidos com menores ou maiores certezas enquanto jogo receptivo, o que a obra de Pina entrega é algo além de si mesma, *algo que se encontra ausente dali, dos corpos e da duração limitada da peça*, mais um terreno de perguntas sobre os limites da alteridade e das relações entre os sujeitos, mais um movimento de abertura e apontamentos de questões do que uma obra de sentido fechado, “analógico, ilustrativo ou literal” (CLIMENHAGA, 2009, pg. 112), em que *isto remeta àquilo*; 3) por último, que, independente do quanto se aproxime de técnicas particulares ao teatro ou à dança, e ainda que ciente da contribuição de cada meio à montagem geral desses corpos e pensamentos tão abertos, o que Pina parece querer localizar através do corpo é um lugar pouco observado, quiçá pouco concebível ou seguro dentro da área da comunicação geral: o de um corpo que possa produzir conhecimento despido da linguagem corrente de enunciados que o interpelam para encerrá-lo, e que isso se deva fazer por um ponto necessitado tanto da dança quanto do teatro.

Essa metodologia sem método, pela qual a autora ficará célebre ao resumi-la de maneira insistente em duas ações aparentemente inofensivas, *perguntar* e *observar*, se ela garantiu a Bausch a anedota de continuar trabalhando até, ou mesmo além, do material previsto para a noite de abertura (ibidem, pg. 97)⁸ de suas peças, uma vez que é sempre possível criar novas perguntas e, permanecendo à espreita, estabelecer novas conexões entre seus dançarinos, gestos e contextos, implica, extrapolando a força do segundo item supracitado, muito além de uma nova territorialidade experimentada por perguntas-corpo, a visualização de um *processo, em palco*, que não se distingue do que pode ser sensível a quem o assiste (SKIES in CLIMENHAGA, ibidem)⁹, de maneira

⁸ “Bausch is known to keep working up to and often beyond what is listed as opening night [...]” (tradução do autor).

⁹ “As Richard Sikes states simply, ‘Bausch’s contribution to dance is a process, not a product’” (tradução do autor).

que um filme ainda pode ser um filme se exibido numa sala sem pessoas, uma representação teatral pode se fazer sem que ninguém a assista, e a base do “produto” permanecerá inalterada, mas jamais uma peça de Bausch poderia existir sem a duplicidade espelhada tanto daqueles que a facultaram quanto daqueles que a recebem: a *matéria* e o *dançado* são o que pode vir a ser humano: *nada* está pronto.

A experiência do *Tanztheater* de Pina, colocando em mesmo nível a gestualidade investigada de seus bailarinos e a descentralização do local do performer perante o público, uma vez, então, que ele é simultaneamente personagem e matéria/material irrefreados, relança ao espectador os próprios termos do que previamente se podia conceber da produção artística, sensível, corpórea, enquanto *separável* da esfera da produção comunitária de saberes: pela via do corpo, partilhável porque produtor de imagens, pensamento e virtualidade dos acontecimentos se projetam para buscar saber até que ponto um corpo pode reinscrever seus locais simultaneamente para si e para outrem. Até que ponto um gesto humano se fará humano ou tão-somente humanizado. É sobre esse ponto móvel, fruto “puramente” de um movimento negativo e de alteridade, e sua vitalidade em extraviar a parte rígida da linguagem para reconstituir a experiência, que esta dissertação deslizará.

Um alerta tardio – se entenderá por que sua chegada só aqui – antes que prossigamos, e bem justificado, uma vez que a ausência parece sempre salpicar sobre a superfície de onde quer que observemos Pina, Café Müller ou os corpos em geral, e, dito de modo sucinto, antes do que se pode chamar de ‘a autora Pina Bausch’, há a precedência de outros campos artísticos, vastos eles mesmos: o que interessa à metodologia e ao olhar sobre o objeto deste trabalho não é historicizar os territórios da dança ou do teatro, enquadrá-los numa perspectiva da estética ou da comunicação ou adicionar às teorias particulares de seus bojos filosóficos. Não é, tampouco, e isto não para driblar a enciclopédica cartografia da cultura da dança, voltado para a multiplicidade de um meio corporal tão ancestral quanto nossas ciências e criações (durante o que se entende por história) quiseram nos fazer próximos de uma ideia de antropologia, de comunicação ou de cultura. Não recuemos frente ao peso de certas palavras: é indubitável que *se dança* muito antes da articulação de qualquer ciência pelo homem; é incontornável que o corpo foi uma das mais urgentes e acessíveis técnicas que os sujeitos buscaram para si mesmos; foi imperativo, imprescindível, a certos sujeitos que dançassem, aliás, como foi imposto a muitas mulheres gregas e reelaborado

em rituais pelas tradições das mesmas (CARSON, 1995, pgs. 119-142), para exprimir, atingir, *veicular*, certas qualidades que contornavam a linguagem como tida, como tida por uma comunidade como passível de linguagem. E o cerne, entretanto, não será isso que as danças carregam na história, mas, nas histórias, nas histórias dos bailarinos, como se fez vir a ser o exprimível – dançando. O desejo é o do motivo social do movimento por trás de cada sujeito daquelas mais de trinta nacionalidades vistas na companhia.

Ademais, as recusas de uma participação enfática nos meios do teatro e da dança se estendem, enfim, por dois motivos: primeiro, porque a busca de sua questão se entende enquanto seu próprio objeto assume que é possível questionar: não como algo que precise se definir enquanto inteiramente dança ou inteiramente teatro, e em que *Café Müller* o faria oscilar ou tremer, mas um horizonte cuja urgência expressiva convoca os dois a um mesmo espaço, como um *campo mais amplo “em nome” do qual foi necessário dançar e teatralizar*, suprimindo a centralidade da significação da palavra; um campo tomado de amplitudes que tentará se defender, inclusive, como “da comunicação”, cômico de uma tardia aceitação, dentro da pertinência das ciências humanas, de um ponto, ciência ou estudo do que seria “acontecimental”, sensivelmente partilhado, e partilhado porque crível pelo corpo da experiência (ZOURABICHVILI, 2016); segundo, e o mesmo servirá para a esfera teatral, que de nenhuma maneira se colocará aqui como secundária, a união das duas práticas de performance, quando colocada na qualidade daquilo que pode ser comunicável entre os seres, buscará, para reinscrever o espaço lacunar entre um sujeito e sua alteridade, as intermitências da linguagem que convocaram o movimento como dançado e a dramaticidade como teatralizada, sempre numa lógica do que ainda precisa encontrar partilha.

Pois que o vocabulário até aqui eleito tenha estipulado um campo gravitacional propício tanto a *Café Müller* quanto ao direcionamento das indagações, de seu objeto e de sua metodologia – queda, clausura, ritmo, impossibilidade, arrebatamento, estonteamento, liberdade, efusão, desvio, gesto, total, comunitário –, que todo um arcabouço aderente de montagens possíveis entre o dançado, o teatral e o comunicável sirva de termômetro ao que é pertinente abrir como feridas e questões dentro da obra de Pina, faz-se também convidativo e pertinente, porque prolífico em seu gesto de contestação, que aproximemo-la de um outro autor cujo ponto de ruptura em sua comunidade também só pôde se dar pelo movimento de indiscernibilidade em direção a

um projeto que nunca poderia se fechar, porque seu princípio nega aquilo que lhe faz ter de dizer – e ainda assim: há *comunicação*. Nada será lido sob uma ótica própria a este autor – tarefa supérflua –, nem muito menos cabe à escrita tomá-los por comparação ou analogia dessa especificidade de obra e lugar tidos como negativos. O gesto é simples: há entre eles uma primazia pelo movimento imperativo do corpo que diz mais do que só sobre si mesmo. E uma outra coisa: no que a ela coube dançar pelo luto das palavras, no que a ele coube buscar um limite para a ausência de Deus (SCHEIBE in BATAILLE, 2016, pg. 11), foi preciso, será preciso, aqui, ficar à espreita do que não tem nome. Ainda. Jamais.

b) Quem dança e quem assiste a Pina Bausch?, ou o retorno à espreita

Georges Bataille foi tão sistematicamente enfático quanto Pina ao instaurar um paradoxo semelhante entre o limite do que podia ser comunicado e a necessidade de inscrevê-lo, ainda que preservando o resíduo que “escapava à linguagem” enquanto efervescência sensível, a princípio ainda não participativa de uma ordem do saber. É deste resíduo, desse excedente sensorial ausente do corpo, mas capaz de retornar a ele por gestos e movimentos de dança, que este trabalho trata. Mais precisamente: de como essa ferida da língua, quando suscitada por Bataille na fragmentária conceituação da “comunicação” e como ensaiada por Pina especificamente em *Café Müller*, *predispõe ao indivíduo que a produção de saber possível a si mesmo precisa retomar ao corpo o elemento que o realiza sua sapiência com ele, para o qual e com o qual ele é mais que corpo*.

Seja na literatura, no diário, na teoria, naquilo que chegou a arrojado enquanto escrita, Bataille também parecia sempre se relançar num ponto de início a partir do qual se perguntar de novo como chegar do extremo de uma experiência interiorizada à sociabilidade gestual que a constitui e perpassa, fabricando um novo corpo, facultando aos sujeitos um deslocamento de lugar-no-mundo em que possam questionar os movimentos, questionar o que realmente e o que sensivelmente os *co-move*. E se de fato não é a partir de tal autor que buscaremos aproximações com a obra da coreógrafa, se não o utilizaremos como verificação ou trampolim conceitual, é porque lhe inquietaram, bem como a ela, até o fim da vida, indagações semelhantes, que um preâmbulo introdutório faz necessário sublinhar sob a diferença dos meios particulares a cada um – mas cuja insistência na insuficiência dos seres é latente, de forma que é preciso atentar

para os fenômenos, meios, passagens, *lugares* em que as noções de sujeito e objeto estão a se dissolver entre si.

Ao buscar antes o nó de um projeto inacabado, a evidência de um ininterrupto processo entre aquilo que é a alteridade e aquilo que é o ser, mas que também jamais pode ser *só ser, só um “a si mesmo”*, nem tampouco totalmente um outro, se delineava, na curvatura de um debruçar sobre o desencantamento com o comunismo e outras comunidades e o novos limites da ausência de Deus, a participação do não-saber no campo do pensamento, uma encruzilhada cuja autonomia para saída ou movimentação também dependia da permanência viva da pergunta, ou seja, de permanecer não sabendo; um outro artífice, enfim, para o qual o conceituar a comunicação e burlar a linguagem era tão imprescindível quanto se utilizar do erro, do falho, do incompleto, do disforme, do não-permitido, e que dirá sobre si mesmo que:

Se fosse preciso me dar um lugar na história do pensamento, seria, acredito, por ter discernido os efeitos, em nossa vida humana, do “desvanecimento do real discursivo”, e por ter tirado da descrição desses efeitos uma luz evanescente (BATAILLE in SCHEIBE, 2016, pg. 22).

Entre Georges Bataille, que no ano derradeiro da Segunda Guerra Mundial “findava” a escrita preliminar de sua trilogia que veio a ser conhecida como *Suma Ateológica*, composta d’A Experiência Interior (1943), O Culpado (1944) e Sobre Nietzsche (1945), e Pina Bausch, nascida em 1940, jaz um abismo de 43 anos. Para além da ausência de Deus, que para ele nos garantia um acesso a um infinito sagrado, o trabalho de entrada na *Suma*, “começado em razão dos acontecimentos, mas não para falar deles” (ibidem, pg. 12), dizia respeito tanto a um luto pessoal de Bataille quanto ao rompimento e dissolução da “comunidade” secreta *Acéphale*¹⁰, assim como dos escombros do comunismo enquanto sistema falho numa extensa geografia social. Às suas maneiras, ambos em vias de uma “involução” criadora por vias de dissolução, visto que seria contraditório creditá-los uma origem sistemática como um ímpeto diante de um “nada” na história das origens causais – há algo de um acontecimento interno mais amplo e envolvido na ruptura de seus olhares; ambos em recuos, persistências, desvios e extremos para tornar comunicável a integralidade sensível dos acontecimentos que à

¹⁰ Formada em conjunto com André Masson, Jean Rollin, Pierre Klossowski, Roger Caillois, Jean Wahl e Jules Monnerot, a *Acéphale* se dedicava a encontros e publicações (posteriores) dedicados particularmente a uma leitura antifascista de Nietzsche, como violentamente realizada em *Sobre Nietzsche*, último volume da *Suma*.

linguagem não era legível, mas ao corpo, à “ecceidade”, regime de quase totalidade do que *é*. Era preciso buscar o avesso e o múltiplo de seus companheiros, de seus dançarinos.

O fio de desvanecimento que os toca numa sinuosidade do possível, de alguma maneira, quer tanto de Deus quanto da palavra que suas “fraudulências” desloquem os olhos – todos os olhos – para a abertura da experiência interior como um fenômeno *comunicável* e independente de qualquer transcendência. Sua via de acesso é o fora do ser, sua *raison d’être* é saltar à razão, decerto, mas não há nada que não se produza fora da imanência do corpo. A rejeição obsessiva de Bataille contra o real tido como discursivo não é menos que a sublevação desse *local*, desse ponto invariavelmente fictício, invariavelmente total, social, do corpo, também percebido e experimentado por Pina numa práxis do gesto e da dança como escavados *por* e reencontrada *nos* seus bailarinos; uma produção de imagens tão entremeada das camadas de recolocação do corpo particular-social, que se faz mais amplamente possível ao seu espectador se aperceber num território de rícochetes:

Assim entendida, a plena comunicação, que a experiência que tende ao “extremo” é, faz-se acessível na medida em que a existência se desnuda sucessivamente de seus meios-termos: daquilo que procede do discurso e, então, se o espírito entra numa interioridade não discursiva, de tudo aquilo que retorna ao discurso pelo fato de permitir um conhecimento distinto – em outros termos, de tudo aquilo que um “eu” equívoco pode transformar em objeto de “posse servil” (BATAILLE, *ibidem*, pg. 155).

Esse tipo de fantasmagoria apropriadora que reacende no ser sua constituição por um diagrama sujeito/enunciado, ademais, se limitativa, é porque apenas parte da experiência se despe quando vai de encontro ao termo objeto, acreditando que a relação com a alteridade está completa tão-somente no fora de si. O objeto particulariza porque diz: “eu”, e se “o ser limitado não passa de um ser particular” (*idem*, 2017, pg. 225), aquele momento em que ele está menos particularizado é também aquele em que está mais aparente, mais *exposto*, curiosamente mais superficializado, posto que sua aparência, não sendo apenas aquilo que ele desenha para si mesmo em ocasionais mudanças, é também *tudo aquilo que existe*, que *pode* existir mesmo, aliás sobretudo e fundamentalmente quando, ao mesmo tempo, ele não se percebe e nem a alteridade o complementa por inteiro. “O ser é ele próprio redutível à aparência ou não é nada. [...] é a ausência que as aparências dissimulam” (*ibidem*, pg. 115). É este ser-lugar que

buscamos, o corpo de virtualidades e o corpo dos possíveis, aquele que salta a si mesmo para uma recolocação numa zona fronteira, angustiante porque nua, espectral porque sempre e nunca totalmente lá.

Tratando das “novas formas de vida e das novas criações de base econômica e técnica” (2009, pg. 53), Walter Benjamin também já havia observado o quanto de presença física sensível adorna e manifesta em intensidade dúplice o caráter das coisas quando tomadas em sua “coisificação”, em sua exibição civilizatória quanto esta passa a ver a si mesma – vendo. O movimento humano entre si e a partir de si mesmo, literalmente como numa massa, os materiais e a “pluri-texturização” dos espaços, o *display* dos objetos e dos sujeitos nas novas sociabilidades, tudo isto que fazia do espaço como representado, vivido, uma evidência embaralhada do afetivo e do que é da ordem do prolongamento. Se a aparência pode suportar essa carga, se só os seus relevos e micros nos repuxam a tapeçaria de um “pequeno mundo” (idem, 1987, pg. 27) para desvelar um plano de entremeio que *co-existe*, é porque algo nela é simultaneamente presença e técnica, a dança angariando para si, então, uma potência de criação dentro disto que é tópico. Seu meio é o corpo. Ela não tem meta. Encontrar seus gestos e movimentos é fazer espaço refazendo o acontecimento do corpo: sua nudez de compossível a um todo.

Que o dançado e o teatral lidem, portanto, com tais espectros da experiência desnudada, desapossada de seus objetos como se dele guardasse verdades um tanto veladas e diretas, uma metodologia dessa (*quase*, insistiremos) união também se articulará aqui, a nível sugestivo e aliciante, como tripartição aos capítulos que darão resto de corpo a esta dissertação, novamente estabelecendo como crucial à metodologia que os escritos de Bataille não serão a lente ou o pano *através do qual* discutir Pina ou Café Müller. Pela falta de um termo melhor: em muitos momentos, ele os colocará, os conceitos, em energia cinética ou hiper-contágio. Acredita-se que eles podem ter algo em comum a realizar entre si – ainda que hoje. É preciso reafirmá-lo, pois, ainda que dezenas de outros autores¹¹ a serem aqui convocados tenham se preocupado com os

¹¹ Uma bibliografia preliminar será adicionada após o final do primeiro capítulo e poderá delimitar melhor a variância e centralidade do campo teórico a servir de propulsor e contestador deste trabalho, mas alguns autores já podem e devem ser citados: José Gil, Marie Bardet, Gilles Deleuze, Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Gaston Bachelard, Henri Bergson, Anne Carson, Virginia Woolf, Alain Badiou, Emanuele Coccia, Simone Weil, Ieda Tuchermann, Roland Barthes, Michel Foucault, Paulo Vaz, Michel Bernard, Leibniz, Leonetta Bentivoglio, entre outros.

limites da linguagem como simultâneas vazantes do corpo: cada declinação disto que chamaremos “comunicação”, como vivido e experimentado por ambos autores em seus movimentos de separação e na forma de uma brecha para que algo pudesse guiá-los de maneira inesgotável, simulará para si um diálogo com o meio da performance do corpo mais adequado a seu parcial desvelamento. “Triálogo”, melhor colocando.

Como proposto de maneiras freáticas pelas três micropeças sugestivas que salvaram Pina de uma ruína da *Tanztheatre Wuppertal* e a lançaram em seu processo sem técnica, como encontrados de maneira dispersiva na Suma¹², que nasce em razão de um abismo suplementar à compulsão pelo esvaziamento do real discursivo, e sintetizados por Jean-Luc Nancy n’A *Comunidade Inoperante* (in SCHEIBE, *ibidem*, pg. 13), as refutações-substrato que guiarão as virtualidades da peça de Bausch são, como respectivamente alinhadas adiante, na capitulação: a) uma recusa da palavra em suas acepções e regimes de significação, seja como transmissora de um sentido, código ou mensagem, seja como representante de uma subjetividade para cuja ligação o uso é quase sempre analógico; defenderemos que a coreógrafa fará do vasculhar de uma experiência interior uma atividade de estilhaçamento dos significados até que sua parte mais íntima seja também sua mais impessoal; b) uma negação do isolamento enunciativo dos seres, para que suas interferências *na* comunidade não prescindam mais de um “eu” inviolável e riço nas considerações mais completas de si, uma vez que seu ponto de vista terá chegado o mais próximo possível do ser social que *é* (não que *ele é*), mas também para que eles possam dizer *da* comunidade que sua formação de saberes como comumente tida destrata o corpo enquanto fenômeno sensível e produtor de saberes “por si só”; em tal processo, observaremos como Pina parte da teatralização dos corpos para produzir gestos que sejam a fronteira ela mesma entre o ser e sua alteridade; c) por último, e por mais paradoxal que se avante o fator contrário à tudo posto até aqui, um apelo à negativa do próprio saber: de que formas é preciso permanecer *inconfessável*, interrogável, impertinente diante do conhecível, do sabível, para “atingir” aquilo que “ilimita” o ser: que ele *ainda não saiba*; a esse lugar pantanoso pensamos que o dançarino tem acesso quando se exige que não se pense, mas que se dance, que se

¹² O trabalho do autor desta dissertação é, em parte, tê-los recolhido, os fragmentos daquilo que Bataille sempre se preocupou em delimitar ou expulsar em sua conceituação da “Comunicação” ao longo dos três tomos da coletânea. O excerto de Jean-Luc Nancy foi traduzido por Fernando Scheibe e posto como argumentação numa nota de rodapé dentro do capítulo introdutório e comum aos três volumes da Suma como editados pela Autêntica entre 2016 e 2017, intitulado: “Por trás do universo não há nada”.

coloque em *display*, que (re)mova o pensamento deslocando-o do corpo para um espaço fictício entre um e todos. Neste último quesito também observaremos esses movimentos entre uma Pina vista em todos os bailarinos e todos os bailarinos vistos numa Pina, tratando o quesito da montagem como uma brecha entre um pensamento particular e uma assertiva comunitária.

Posicionados enquanto um acontecimento de comunicação, indistintos daquilo que no dançado pode ser só “dA dança” e ao teatral tão-somente “dO teatro”, tanto Café Müller quanto a via de acesso a ele, e a si mesma, como engendrados na montagem de Pina e na questão-Pina, em que a autora se submerge ao performar, performar aquela única e “última” vez, serão tomados como uma *práxis* da medialidade do si e como um inacabamento do corpo como colidindo no olhar e no gesto em movimento. Tarefa não impossível, mas deveras dificultosa, a de esquecer-se para retomar uma continuidade inviolável. Enquanto se puder dançar, sempre haverá que “alguém que viu”, e não estaríamos em devaneio: o que se dança nasce de tudo que pode se ver. Entre corpo e ar, história(s).

“[...] o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento” (2016, pg. 19), bem o disse Bataille.

CAPÍTULO 1. Onde não há dizível: dance

1.1. Decompor o imperativo

Café Müller, não se poderá negá-lo, é, à sua maneira, a peça de fato mais íntima de Pina Bausch, e o único necessário motivo que o comprova de imediato é o acréscimo subjetivo de material inserido por sua montagem e designificação linguística preliminar e pessoal: o tema parte da bailarina, e aqui, somente aqui, ela dançou e criou (encontrou a fuga de si mesma), submeteu-se a acessar e decompor a cartografia de um corpo cuja pele não formulasse palavras. A primeira a entrar no Café desértico e sobrelotado de mesas e cadeiras, de um total de seis dançarinos que performarão camadas de impossibilidades relacionais das mais pré-estruturantes, porque ausentes de fala, cegos a si mesmos e impresados, é também ela aquela que ofertará o fator primeiro: o lugar não é um lugar qualquer. O primeiro corpo do Café lhe denuncia a encenação intimamente conectada a uma realidade maior: ela (eles) não pode estar só dançando, uma vez que se relaciona mais gestualmente que tecnicamente a tudo que compõe o espaço. Mas não se chegaria a dizer que simplesmente se performa ou se

reclama uma evidência para si: há uma organização dessa ação corporal contínua para que o corpo realize a duplicidade de camadas.

São aproximados cinquenta minutos de duração num espaço tão a-ser-bagunçado quanto lúgubre, notabilizado pela abundância de uma pobreza e pela concentração de repulsas. Há duas portas orientadas por afastamento retilíneo em extremos opostos de paredes escurecidas, somadas a mais duas no total do espaço “separado” pela quarta parede: uma saída vazada ao fundo, envidraçada em seu percurso e pela qual só se sai, e uma quarta, com uma porta giratória além de um outro vidro. Todos os móveis são escurecidos, e o uso a eles reservado é o de afastamento, queda, breves momentos de sentar ou de reunião e choques ou desvios com o corpo. À parte de paredes e mobília, as luzes se acenderão num dado momento e se apagarão em outro, o movimento tendo iniciado antes e permanecendo depois de cada respectivo rompante “originário” e “final”, pela própria Pina. Algo de mínimo, de escasso e ausente ressalta a performatividade daquele lugar onde as saídas, relações, reentrâncias e participações são difusas, em que a instabilidade é tão a-tópica quanto física. Física de corpo, física das regências (leis). Seria caso de se pensar no lastro de Cafés europeus advindos da sociabilidade de início do século XX, nesse palco transformado e transtornado de resquícios de experiências (in)comunicáveis décadas depois, no pós-guerra, mas a impessoalidade de Müller é um ardil da montagem: cabem quantos “Cafés” ali quanto couberem redomas e diagramas sociais para os quais a parcela de indizível, de inconfessável, satura e não cessa de (se) mover.

Das três figuras discutidas na introdução e no esquete inicial proposta à peça, a ruiva de sapatos avermelhados (Nazareth Panadero) permanece, assim como as cadeiras (alteradas apenas pela adição de mesas e pela subtração do sofá) e o segundo homem com óculos (Jean Laurent Sasportes). Um terceiro homem de terno (Jan Minarik) e um casal, pois, são adicionados ao escorrer da ideia inicial, sendo o par ninguém menos que os dois componentes prestes a pôr em vias o ato de rompimento com a *Tanztheater Wuppertal* àquela época. Essa primeira e sexta figura, à parte de todos, num lugar mais que particular na peça inteira pela sua periferização invisibilizada, como se estivesse duplamente ausente daquele lugar, é a mesma que terá convencido Dominique Mercy e Malou Airaudó a participar do indício de sugestão, da quase impossibilidade de comunidade numa (quase) obra sobre este fator mesmo: a dificuldade inata que o ser encontra *para ser* com um outro, sobretudo quando lhe falham as palavras e quando

precisam dividir espaços. Ele anda às cegas, se despe, entra em choque, circula, desconhece se é impulsionado e por que vias estaciona(ria). Os bailarinos lembram das contendas que levaram até a pressurização coletiva em *Macbeth* (1978), em que o processo de perguntas e subtextos pessoais transicionando para um método aspeado se chocava com a incerteza sobre a sustentabilidade de um grupo e de coesão de uma obra:

Ela sabia que andávamos com problemas com os outros dançarinos, coisas do tipo, e disse: – Estou ciente da situação, que ela é um pouco complicada e que vocês estão fazendo um grande esforço; aceitariam fazê-la [a peça ainda a nível sugestivo]? Nós dissemos: claro que sim. E aquilo foi *Café Müller* (MERCY, 2018, pg. 547)¹³.

Os últimos três elementos da peça são musicais: dois excertos de óperas de Henry Purcell, *Dido & Enéias* (1688) e *The Fairy Queen* (1692), da primeira sendo utilizado o célebre Lamento de Dido (*When I Am Laid in Earth*), rainha de Cartago abandonada pelo amante sob o truque de uma feiticeira, e que lamenta o infortúnio pelo qual já temia num desesperador canto até a morte; da segunda, inspirada nos Sonhos de uma Noite de Verão de Shakespeare, três outras árias cantadas, uma pela deusa Juno, uma outra pela Noite personificada e uma terceira pelo Inverno, personificado também, para quais os temas estruturantes são, respectivamente, a perda de um amor que causa falta de Sono e Luz aos olhos, a dádiva de esquecimento do ruído, das preocupações, dúvidas e desesperos da vida que o Sono enxágua ao repousar as pálpebras, e o frio, o entorpecimento e o avanço da idade simbolizados pela vida invernal. Todas unidas pelo ensejo feminino dentro do qual um acontecimento rompe uma linearidade, uma realidade, para estabelecer a soberania que impera sobre o desejo do próprio definimento, da cessação definitiva de si mesmas, da vontade de lembrança pelo que foram, não pelo destino que lhes coube, os cantos são o excesso de dramatização dessas perdas: as palavras foram enterradas, os afetos mudaram em todos os sentidos. Muitos precisam ser inventados e reatualizados, discutidos, polemizados, mas para Pina, como para aquele que com ela *comunicou* através de um excedente de rachadura dos significados performando escondidos ali no corpo, eles são um combate contra o qual o

¹³ “She knew we had some problems with other dancers and things but she said: – I know the situation, that it’s a little bit tight and that you’re struggling, would you accept to do it? And we said: yes, of course. And that was Café Muller” (tradução do autor).

que nasce é a face oculta e simultânea ao surgimento das coisas. Coisas, *ecceidades*: aquelas que não precisam questionar a natureza do que são, como os sentimentos nos acometem a princípio.

Numa semelhança de concentração paradoxal com a Suma de uma negação que jamais se deixará de afirmar, uma peça cujo “acabamento” se funda na cristalina impossibilidade de determinar onde acabar o ser. Se Deus não existe, não é tão-somente que ele não exista de fato – como figura ou como o destinatário de uma luta, sabemos, ele certamente *existiu* para Bataille –, mas que Nele minha descrença tem de ser um quesito de vida ou morte além do enunciado. Proferi-lo, o ceticismo, seria vão. Foi preciso buscar no corpo, o único referente restante, a cegueira nua que é sentir o que nos acontece junto *com ele*. A palavra não seria suficiente, mas, pior: seria *o engodo*. Mas ao que Bataille conveio chamar “descontinuidade” logo em seguida, nos ensaios sobre o Erotismo (2017), palavra que já bem comporta a brecha mínima de descompasso a que a própria existência nos condiciona, outros contestadores como Pina tornaram um jogo de estímulo ao fantasma e seu território, de espera, não pelo instante, mas pelo vir a ser, de olhar os excessos, lacunas e resíduos da coisa, não a coisa; de decomposição, enfim. Montagem e remontagem do invisível. Apara. Observadores quase *zen*, como se comparam os fotógrafos aos arqueiros japoneses (LISSOVSKY, 2014): há uma espreita, há uma burla para retomar o acontecimento de um alvo – só para que o ganho seja o que não está ali, mas o respirar que antecipa a flecha. Dupla investida contra o que já não é, mas que permanece em suspenso e sendo por outras vias.

Num ensaio poético tratando do eclipse total do sol, em junho de 1927, vivenciado como frustrante a nível fenomenológico, Virginia Woolf, chocando a desapareição parcial do astro e as multiplicidades do olho humano em túneis de inter-relações sobre falhas, excedentes e assombros, e, diante do fracasso de um dia nublado que impossibilitava o evento, dispersa a visão para os recortes distintos que as poças de água e micro-lagoas formavam sob a escuridão das nuvens, resultando numa inquietante nota sobre os peixes que faz entrever, nessa borda entre os limites do ser e da legibilidade de algo que, a seu modo, não participa de linguagem, o apelo de um elemento ausente, “mudo”, ínfimo, mas simultaneamente *lá*:

O surgimento de uma bolha, desprezível alhures, é aqui um evento do mais alto feito. A gota prateada abre caminho através da água, subindo uma escadaria em espiral, para estourar contra a lâmina de vidro que aparece servir de tampa. Nada existe desnecessariamente. Os próprios peixes parecem ter

sido moldados deliberadamente e ter escapulado para o mundo apenas para serem eles mesmos. *Não trabalham nem choram. Na sua forma está sua razão.* Pois para que outro propósito, a não ser o suficiente de uma existência, podem eles ter sido assim feitos, alguns tão redondos, outros tão finos, alguns com barbatanas radiantes no dorso, alguns blindados por uma carapaça azul, alguns dotados de garras prodigiosas, alguns escandalosamente orlados com bigodes enormes? (WOOLF, 2017, pgs. 108-109, grifos do autor).

Essa existência de uma coisa por si mesma, em si mesma, cujo dizer é que ela simplesmente “diz que diz”, que *é*, coloca os sujeitos, em seus outros lados, diante da atividade para alguns angustiante, para outros, sublime, mas sempre necessária, de terem de fazer algo com aquilo que jaz para além do que já são, algo que a vida utilitária e a vida do trabalho desconhecem porque são investidas de um tipo de relação com a alteridade para a qual é preciso que o ser se empregue, quer com mais ou menos consciência, mais ou menos dependente da orientação de sua afetividade, mediante a dependência de uma linguagem a partir da qual o outro possa fazer sentido, lhe fazer sentido utilitário. Para que possam construir significado juntos. O gesto escolhido para lidar com esse residual de si mesmo, sendo aquilo para qual só se está parcialmente incapacitado, faz, portanto, da indiscutível evidência sensível do corpo particular algo que o “descarte” do palavriado, dos enunciados, não importa quão tardiamente a fenomenologia do sensível como observado “do interior” tenha preocupado a comunidade da comunicação, uma tão ampla cartografia de possíveis saberes ainda a serem *fabricados* para tratar das relações entre os seres, que o número de danças ainda a serem dançadas segue o sabor, mesmo que fraturado, do giro que uma questão e uma negativa são capazes de despertar.

Território distante de uma interioridade subjetiva “qualquer”, tão frágil se lida como o ímpeto de uma suposta totalidade emocional como pode ser dita por literalmente qualquer indivíduo, essa espécie de meditação arditosa para convocar a outra face do corpo que se subtrai de si mesma é a metodologia de um espaço que, com ela, atesta o vir a ser. O que se quer é o espaço onde essa elementaridade possa ser simulada, retomada, imaginada. Entre o primeiro passo de um silenciar e uma “dançateatro”, uma escolha *para* o corpo: seu dado cultural é ele mesmo, mas seu devir-humano é algo com o que ainda se vai encontrar, com algo que não se fixa. Os corpos de Pina em Café Müller são imagens espectrais de uma fugacidade para além do fator efêmero propriamente dito da dança que acaba e que consome seus movimentos

enquanto continuidade de sua própria feitura. Questionar, mas deixar um impronunciável em vista, pois, como o colocou Bataille, se nos resta alguma soberania, é a de preservar a questão (que é sempre o limite do que somos) (2017, pg. 170).

Em Café Müller, se escapa da palavra; mas ela também se emudece. O que se ouve são os rasgos da madeira, móveis despencando, o abafado de um corpo se estancando numa parede, uma queda, sapateados repetitivos e incertos ecoando, o estalido que advém do arremesso de uma massa de ossos à outra parede, quiçá também o vento caindo como um lençol de angústia – que são os braços de uma Pina de olhos cerrados. É preciso que suas ausências, a de Deus ou a da origem das coisas por uma palavra, de participação atual no mundo sejam o próprio quesito do que ainda, dali em diante, nos falta experienciar enquanto *possível*, agora que toda a virtualidade nos foi ilimitada, agora que se sabe que, para certos acontecimentos do corpo, não há encerramento traduzível. “Dali”, dizemos novamente, não como referencial de origem, mas de uma práxis infinita do nascedouro do porquê sobre a dança na medida em que se puder continuar questionando o ser - dançando. Trata-se, em outros termos, de preservar um inacabamento para preservar um futuro, de fazer do mergulho no passado e numa experiência interna uma magnetização daquilo que, nas operações de comunicação propostas por Bausch, pode-se situar como um imperativo do espaço atado à decomposição do movimento. A linguagem se abrindo, pois, à sua face inanunciável, devemos primeiro observar esse estreito laço que aqui parece se delinear entre “a perda de língua” e a experiência de despessoalização. Por que, nas situações em que parece não haver mais “eu”, participa-se de um movimento de perda de linguagem, de declinação da gestão das palavras, ao mesmo tempo em que alteridades se sublevam, que o registro do plural é dotado de movimento como numa encenação?

A literatura que disto se ocupou, talvez tampouco nada por acaso, é também vasta em suas formas, mas, mais que isso, caracterizada por um gesto semelhante da língua – porque foi *preciso* escrever – de se dobrar e se equilibrar sobre metamorfoses e imagens, adotar a impureza para falar das experiências do *quase* e do movimento de produção de um excedente que o fantasma que é a comunicação vem a ser.

[...] o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito: diante da iminência de morte, ela prossegue em uma pressa extrema, mas também recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca. A linguagem, sobre a linha de morte, se reflete, ela encontra nela um espelho: e para deter essa morte que

vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem num jogo de espelhos que não tem limites. No fundo do espelho onde ela recomeça, para chegar de novo ao ponto aonde chegou (o da morte), mas para afastá-la ainda mais, uma outra linguagem se mostra, imagem da linguagem atual, mas também modelo minúsculo, interior e virtual: é o canto do aedo que Ulisses já cantava antes d'A odisseia e antes do próprio Ulisses (pois Ulisses o ouve), mas que cantará infinitamente depois de sua morte (pois para ele Ulisses já está como morto): e Ulisses, que está vivo, o recebe, este canto, como a mulher recebe o esposo ferido de morte. (FOUCAULT, 2009, pg. 48)

Essa reflexividade e cintilância típicas do momento de uma iminência do ser para si mesmo, quando ele não compreende o que há, mas participa do que *é*, quando sua linguagem está perto da morte e ainda assim consegue se desdobrar, considera que há similitudes e simultaneidades ao processo de destruição, de aniquilação, e ao de formação de imagens. São encontrados lugares, dispositivos, dobras, capacidades, “eficiências” até mesmo, ao corpo quando ele se disjunta de si, quanto menos ele (ainda) sabe sobre o que o corporifica. Muito como nos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, em que a colocação das pertinências sobre o lado ausente da história segue uma linha de destruição, um plano de imagem aniquilando o outro numa prolífica contestação do imortal para que se olhe *o presente das coisas*, a urgência por essa imagem que falta e que é imperativo colocar deve se submeter a um estilhaçamento, partir-se de si mesma. Por detrás, ou talvez antes, de um “quem”, aquilo que fala de “nós dois” sem se sustentar em nenhum. Que nome dar a essa soberania que, impessoal, no entanto o corpo co-produz? Dança. Chegamos próximos à qualidade soberana daquilo que distoava da comunicação como tida por Bataille de seus grilhões de projeto ou bojo científico.

Posta junto à poesia, ao erotismo, ao riso, operações de uma indiscernibilidade entre sujeito e objeto, mas também de perturbação do espaço, a dança, excetuando-se com cuidado de exegese, mais uma vez, toda sua amplitude de outras evidências culturais, e aqui muito além de Pina – ainda que a coreógrafa lhe acentue precisamente este aspecto –, sendo indiscutivelmente uma colocação do corpo em movimentos para os quais é imprescindível *considerar, ali mesmo no presente de sua agitação, por menor que esta seja, tudo aquilo que não é corpo, e ao mesmo tempo compor a partir de uma matéria que não é nada além daquilo, daquela realidade em que ela existe* – a dança é uma inteireza que comunica porque seu único instrumento, o corpo, pelo meio,

produz algo que fala mais que si mesmo, que “cala” para ser, sendo (dança: *continuum*) já as imagens do que ele jamais pode realmente ser, ainda que precise tentar. Talvez fique mais despretensiosamente simples o quanto os conectores de receptividade aos autores até aqui citados, mas em particular num possível arquivo de memória do efeito-Pina¹⁴, já grafados por uma incomunicabilidade, desconforto e falta de enquadramento percebida indistinta entre os bailarinos e os temas, se refiram com tanta ênfase a um elemento humano mais geral e a um caráter de ligamento comunitário tido como dificultoso, quase inoperante, inconfessável. Antes da localização no lúdico ou no prazeroso, antes dos dados de disputa cultural, envolvimento comunitário ou religioso, antes do fator analítico que cada dança segura perante uma sociedade, enquanto instrumento para medi-la ou avaliá-la, o dançado é um território de disputas do corpo consigo mesmo e com outrem que embala a violência e a vigília interiores da sua própria razão de movimento.

Paradoxalmente à sua fragilidade e pouca significância na memória sensível da terra, se assim podemos dispor os termos como posto em valorações de anos, de história mensurável, pois que há outros seres mais antigos que o homem, paradoxalmente ao pouco sucesso de suas empreitadas despersonais, coletivas, de seus governos e vigilâncias, de seus sistemas e ideais, de suas fronteiras e da quantificação de suas experiências, da sobrevivência dos seus arquivos e da gerência de suas falas, *quem senão o corpo, um outro corpo*, pode chegar a registrar o volume do passado que também por ele vive? A história que é possível re-fabricar também (e sobretudo) porque ainda é possível gerir a soberania de movimentos e práticas do tipo, e uma vez, afinal, que já se falou muito. Muito se falou da própria história da fala. O que se concebe como mundo porque há fala está sobrelotado de enunciados. Pina compõe um teatro das danças sobre uma base desse outro registro que o corpo é: vem o gesto; ele dessubstancializa e exhibe. Somos levados a um extremo dúplice: fora dali, não é natural que o corpo dance, tampouco que ele se perceba a si mesmo. O que a teatralização provoca é, a princípio, o espelho, mas logo se aperceberá também do recuo que o devir-

¹⁴ O jornal mexicano *Excelsior* publicou, a maio do ano corrente, a notícia de que toda a obra de Bausch, um arquivo com imagens fotográficas, escritos, entrevistas, jornais e vídeos, será lançada na internet em 2020 pela fundação criada por seu filho, em Wuppertal. A notícia segue: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/todos-los-archivos-de-pina-bausch-estaran-en-internet/1315539?fbclid=IwAR2KnxuQQc81wQXNf-EvsxWEMFmzrLhR1vnsYSnJy6e7A159dSifhi8zgR4#view-3>. (Tradução do autor)

teatro produz: a provocação ela mesma, que o gesto implica, não ao “dizer”, mas ao gesticular: que entre um corpo e um outro corpo que o vê há um terceiro e simultâneo: o fator social e não inteiramente humano de somatório que o corpo *acentuado de si mesmo* comporta.

Descentrado de sua comunicação como imposta pela significação da fala, essa dramatização particular a que o corpo precisa se elevar no *tanztheater* de Café Müller – este já marcado, em gênese, pelo quesito da dissolução e da impossibilidade incorporados em tema, momento e imperativo da dança – quer da performance dessa sobrevivência (gestual e em fluxo) aquilo que do teatral, portanto, aqui nos concerne salientar como efeitos “principais”: a dialética do retorno e da visibilidade dos campos de forças. Dito de outro modo: a intensidade de devolução, de extremização do espelhamento a que é preciso se submeter quando o bailarino nega a si mesmo para alcançar algo maior que si, maior que “o” si. Ou mesmo, nas palavras de Bataille ao falar de Nietzsche, aquele que mais se afeiçoara a conceituar o pensamento como uma bailarina (BARDET, 2014): “O retorno é o modo dramático e a máscara do homem inteiro: é o deserto de um homem de quem cada instante se encontra desde então imotivado” (2017, pg. 32).

Mas, não havendo nada ali que não seja uma composição de algo que impreterivelmente retorna a si mesmo sob o imperativo de uma rachadura das palavras – em prática, em presença da performance, em constituição do arco geral de solitudes da coreógrafa –, tratar dessa ausência do nome fazendo também, pois, o nome se ausentar *daquilo*, se apenas considerado em sua operação de horizontalizar os meios a partir dos quais pode haver equanimidade, não deixaria entrever a totalidade da articulação microcômica que Pina desperta nos corpos enquanto constelações de suficiência, de comunhão, como pouco experimentadas pela organicidade retesada em suas funções. Retornemos, pois, à poeira deixada pela cintilância dos corpos. Observemos o que se passa no interior do Café: está, afinal, tudo ali, em maneiras mais palpáveis do que se poderia expressá-lo.

Em um dado momento da peça, a mulher arruivada de sapatos vermelhos (Panadero) que acompanhávamos no saltitar ininterrupto, quando em cena, atado à uma periferização obsessiva ao redor dos acontecimentos (fig. 2), vemo-la irromper da sobriedade escura de seu casaco, despir-se dos saltos e adentrar num solo (fig. 3) cujos dois primeiros relevos de destacamento corporal são de ordem de um para-outro,

mobilizações da primeira duplicidade constitutiva dos fantasmas do corpo: por três condições diferenciadas de posicionamento dos olhos e dos corpo ao seu redor, ninguém a vê, não cabe a ninguém vê-la – nem a Pina, nem aos dois com quem é deixada –, e, segundo, antes que uma espécie de antecipação sensorial do retorno de Malou Airaud, vestida, pela porta “principal”, façam-na se apressar, recolocar o casaco e os sapatos e retomar o tamborilar indeciso e sincopado até uma nova saída, nessa quebra de uma irrupção espelhada, há a contínua dramatização, um “pequeno eterno retorno”, de um desvio em seu padrão de imagens que ressalta que entre a *delicadeza* de seus movimentos, nas mudanças mesmas de suas ações, e a *incompletude* dos gestos de seu corpo há um nó. Um quesito à natureza *daquele* corpo e que pode se desdobrar a outros, posto que sabemos que foi com Nazareth que Pina concebeu *o desvio* Nazareth.

Sabemos também que só se coloca “a natureza em questão sob a condição de ser *ela*” (BATAILLE, 2017, pg. 140). Evitar que a formação de nome se aproprie dessa liminar, desse transicional suspenso, para que só então ela possa ser o mais-que-si-mesma, é, por alguma engenhosidade (e talvez como em nenhum outro “lugar”), tão adequadamente colocado como no bolsão em parcial e constante des-nominação dos sonhos, fabricar e sustentar um sistema semelhante àquele do ilimitado onírico. A pergunta retorna. Não pode ser outra. O que é aquilo? O que é aquilo escondido dos/nos braços do *pas de deux* dançado sozinho? O que é o gesto desse pisotear inaudível e quase sem peso de uma figura livre mas encurvada, dando forma ao passo único e capaz de torná-la quase e por um breve instante quase existente a si mesma? Perguntamos com assombro, como se a pergunta fosse também a afirmação de si mesma, a afirmação de que é possível fazer esta pergunta: *aquilo é mesmo... aquilo?* Ou a linguagem se fecha sobre si mesma, ou corre desavergonhada para provocar sentido.

Figura 2 – Nazareth Panadero, Malou Airaud ao fundo e Dominique Mercy ao chão



Fonte: Café Müller, 1985, dirigido por Peter Schäfer

Figura 3 – Nazareth Panadero e Malou Airaudó



Fonte: Café Müller, 1985, direção de Peter Schäfer.

Mas não totalmente. Jamais: seu empecilho é o que se confunde com sua transgressão: assim como é impossível que os acontecimentos do Café sejam plenamente apenas movimentos de deformações ou decomposições herméticas demais para produzir saber, em todo movimento, em toda interação mais elementar da

montagem (ainda se fala, afinal, de uma peça) está contido um virtual com o qual a alteridade vem a estalar junto. Não me coloco distante de algo para sobre aquilo falar. Faço aquilo ser aquilo, e se se é passível de *saber*, é porque o pensamento se impregna na pele, e voa delicada ou violentamente como uma bailarina.

Pina oferta o processo pelo qual há algo de experiência entre uma mulher e a medição de seu peso (para ser? Ser o quê?), entre uma mulher e sua presença no espaço, entre uma mulher e a imperceptibilidade de sua circulação, a melancólica ausência daquele com quem ela dança ou o saracotear fragmentário e solitário de suas costas e cintura – um espaço de deslocamento em que o corpo remonta quantos possíveis a sua memória e a sua incitação de uma gestualidade mais velada, mais “desnaturada”, podem abrir entre Panadero e qualquer outro, para falar dela e da “Mulher” que é esse Outro. Naquilo que ela é o seu “próprio” outro-qualquer: um *topos*. Futuro e passado (de si, para si, até nós, para nós) colidem no *tanztheater* como um relâmpago, uma fulguração vaga-lumesca. Ser e desaparecimento juntos. Mais que um ser, aliás; e “ele” pergunta, como que travestido da grandiosidade do *it* da língua inglesa: aquilo que não é aquilo, *você* entre nós – que não pode ser *isto* que vê, mas com quem é partilhado espectralmente a visibilidade do que nos faz –, você está olhando? Você viu o que jazia nas mulheres quando seus corpos eram a solidão e o receio, a desaparecimento e a liberdade que as *situava*, você que também é passado, cujo corpo também se consome como numa dança de si mesma cujo referente é um quesito de retomar uma continuidade soberana, cujo ser se pede agora que seja uma recolocação do elemento mulher e do elemento corpo num lugar em comum?

Pode-se ir além, no irrefreável e necessário movimento que é o vasculhar e medir de uma amplitude relacional na interioridade paradoxal do “si”, um instrumento de certo modo temperamental e metodológico, a oscilação como campo preliminar à atenção e montagem, semelhante à imagem de termômetro que a própria Pina inscreve para si como referencial dos primeiros vislumbres do que serão as peças, imagens que só podem advir de um encontro daqueles outros consigo mesma (CLIMENHAGA, 2009, pgs. 45-46), “dentro” de si mesma. Pode-se ir além, e não só o passado, como o presente, um presente de questões convidadas ao invólucro corporal comum, ganham uma sobrevida numa chicotada, digamos, fenotípica, que é tanto do olhar quanto do espaço que é simultâneo ao sensível: você, que vê o *tanztheater* de uma fenda que se assemelha e vem repousar sobre a própria pele, você que continua, neste movimento da

performance, partilhando “comigo” desse fato que é um corpo, você consegue enxergar, não a mim, mas o espaço cuja variância de posições e interpelações de nós independe, no entanto também nos constituindo ao mesmo tempo? Vê que, ainda que talvez não seja mulher, ainda que não conecte seu corpo co-presente e seus arranjos sensíveis e de memória *àquela* interjeição que a dança nos sublinha, *somente por partilhar comigo de uma diferença de corpo* nos assuntos do apagamento, da inexistência e da invisibilidade, do cuidado ou da suavidade encontrados num gesto de preservar o próprio silêncio, você vê que esses corpos-assuntos também lhe dirão respeito? Percebe, em seu corpo, que nosso isolamento corpóreo é também a matéria de nossa interconstituição, de um lugar comum que só pode vir a ser pela árdua exposição de um inconfessável?

O bordão agora coloquial, outrora frágil como o vento, outrora quem sabe psicologizante ou afetado demais, de que “o corpo lembra”, toma aqui uma tonal tão desviante que lhe parecia impossível conter um som assim inaudito: o que a experiência metodológica de Pina de decompor palavras para encontrar onde, no corpo, não podiam existir palavras ou se produzirem palavras, é o de encontrar um avesso, não um oposto, à significação do que os nomes podem nomear. Quando não há nome, não há “eu”, mas diante da impossibilidade desse último, é o “quando” que fica fragmentado para chegar mais perto desse ponto fictício que o corpo encena. Em *Café Müller*, esse avesso é levado a um extremo que nenhuma outra peça de Bausch comportaria, mesmo depois. *Vollmond* (2011)¹⁵, “Lua Cheia”, uma das únicas outras poucas peças disponibilizadas em vídeo até o presente, contém séries de movimentos singulares entre a explosão e o retraimento autorreferenciados do jogo erótico enquanto atividade lunar, de variáveis e forças, mas os solos e composições serão sempre intercalados por enunciados, em três línguas distintas, que ricocheteiam entre o pessoal do bailarino e o comunitário de sua pessoalidade e autopercepção amorosa – ou seja: ainda serão proferidos e selecionados alguns enunciados. O que esse excesso de contestação em Müller revela, em processo, é que há processos para os quais a vacilação da palavra é a virulência da própria contestação de uma referência “eu”, pessoal, uma ausência que só pode ser dançada se também for posta em *display*, se seu destacamento for também um extremo limítrofe ao próprio corpo.

¹⁵ A direção é assinada por Wim Wenders, que dedicou o último documentário-espetáculo em 3D em homenagem à coreógrafa, em 2014, “Pina”.

Ora, há ainda um outro autor para quem essa refuta foi um quesito tamanho de vida ou morte, que sua própria escrita parecia entrar em convulsões de férteis paradoxos. O início de seu salto, uma citação, ainda não por acaso, é o desejo de um apelo à continuidade obsessiva de Bataille sobre a economia e a experiência interior:

‘Na base de cada ser existe um princípio de insuficiência...’ (princípio de incompletude). É um princípio, notemo-lo bem, isso que comanda e ordena a possibilidade de um ser. Donde resulta que essa falta por princípio não anda ao lado de uma necessidade de completude. O ser, insuficiente, não busca se associar a um outro ser para formar uma substância de integridade. *A consciência de sua insuficiência vem de sua própria colocação em questão*, a qual tem necessidade do outro ou de um outro para ser efetuada. Sozinho, o ser se fecha, adormece e se tranquiliza. Ou ele é sozinho, ou ele não se sabe sozinho a não ser se ele não o é. [...] *O ser busca, não ser reconhecido, mas ser contestado*: ele vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega, a fim de que ele não comece a ser senão nessa privação que o torna consciente (está aí a origem de sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse*, ou caso se queira, como indivíduo separado: assim, talvez, ele ex-istir-á, provando-se como exterioridade sempre prévia, ou como existência de parte à parte estilhaçada, não se compondo senão ao se decompor constante, violenta e silenciosamente. Assim, a existência de cada ser chama um outro, ou uma pluralidade de outros [...] (BLANCHOT, 2013, pg. 17, grifos do autor).

O movimento de partida e dissolução dos significados concentrados numa experiência interior, também assinalado por Blanchot como intrínseco à experiência de Bataille de questionar a própria noção da comunidade dos que não tem comunidade, acaba por unir um terceiro tempo – agora mais que futuro – como trinca de uma metodologia do incorporal capaz de engajar o espectador a nível violento: se é pelo espaço reencontrado comigo, que não nos pertence a nenhum dos dois em particular, que minha dança faz um convite para que seu corpo se veja na condição de sempre componível, você, que está agora (sobre)vendo, perceberá que é pelo olho ser o elemento de partilha que ele também é o elemento de separação? Que o que nos unifica, a mim, mulher, e a você, independente de quem seja, é o quanto de diferença cabe no seu olho, o quanto de distinção cabe ao outros olhos ao longo de seu corpo circunscrever perante o que eles permanecerão não sabendo sobre o que é ser *isto*? Que o assombro ocular é repleto de acidentes aos quais agora é preciso atentar, sob o custo da exibição da performatividade entre nós? Porque, ora: ainda haverá corpo.

A princípio, mas também *por princípio*, o que não sabemos é o que nos unifica. Desconhecer produz comunidades possíveis. E Pina revira as superfícies de seus bailarinos. Mantém a pergunta aberta, falha, até que uma outra apareça. O desejo de descobrir um gesto ainda não visto segue o ímpeto do interrogar, porque sempre-ainda-não, ou sempre-quase. Padrões, repetições, retornos são sugeridos. Por meses, como se sabe escassa mas enfaticamente por uma porção de entrevistas¹⁶, nem Pina nem seus dançarinos conseguem enxergar qualquer massa ou linearidade consolidada que “feche” ou singularize uma peça. Há movimento, lampejos ainda fracos, e há a dificuldade de se mover com pouca luz. Um tema repentinamente suplanta aquele outro que se acreditava ser principal. Um corpo exausto de repetir, à beira da desistência, pela exaustão mesma pode vir a mostrar algo que ninguém esperava. Sozinho ou incitado. Os gestos se emprestam entre si: novas descobertas capazes de fazer variar os temas, ou falhas ainda mais olímpicas. Pareceríamos estar falando da peça, pareceríamos estar descrevendo o processo que antecede qualquer peça daquele *tanztheater* como gestado pela coreógrafa. O desmanchar dos fios é imperativo aos dois: tudo é nudez: *o gesto suspenso do desnudamento contínuo*.

O que se quer é o ser naquilo que o corpo *é para, sendo mais que para si*. Que se performe o encontro desses três tempos, em que o dado de comunicação que ele é esteja exibido junto ao imperativo que o faz ser, que o faz querer – ensaiar – que seja possível que ele se mostre ao máximo do que pode. Antes, ele não via assim. O arrebatamento é a culminância do processo-Pina. Dedos, vacúolos, olhos, inclinações, excessos, a mínima distinção – tudo é evidência, como numa natureza fantasmática mas exuberante. Café Müller discretamente, ainda que por vezes nem tanto, toma emprestada a cenografia de um extremo palco de sociabilidade e individualidade para encenar essa performatividade que não se sabia: ela *é* o imperativo, e assim como suas operações tratam sempre de algo mais amplo, mais dramatizado, mais desconhecido nessa aquosidade semionírica do *socius*, trata-se de saber de onde surge o imperativo que diz do corpo que é por ele se desconhecer que ainda lhe é possível saber, e não o contrário.

Se o *tanztheater* é a preservação desse paradoxo do que há de in-comunitário no corpo, aquilo que lhe é mais valioso é seu grau de proporcionalidades: quanto maior a intimização a que me submeto, quanto mais me inter-penetro para encontrar algo de

¹⁶ (BOWEN; CATTANEO; FELCIANI; JOWITT in CLIMENHAGA, 2012).

desconhecido ou até ali nunca visto, mais meu movimento interior é também aquilo sobre o que, até certo ponto, menos sei. É necessário que alguém me veja perdendo a mim mesmo. Aquilo de que quase se desiste, às cegas, devém aquilo que mais se deve fazer. A dança é sua soberania: em nome de que se dança? Do dançar. O processo é a angústia de confiar, à Pina, o tempo de algo que sequer lhe concerne propriamente, mas que só ela pode compor para fazer ver, só ela viu para poder compor.

O incorporal corpóreo e reiniciado no fluxo de sua continuidade perdida quer dizer do corpo, enfim, ou antes faz o corpo “dizer”. O incompleto é o tema. A incompletude se rebate. Se se depende de algo que não está ali, *Café Müller* é o silenciamento disto que já é espectro. Mas o que é *isto que faz?* Isto que faz dançar, isto que atesta que o diz-que-diz é algo que é soberano ao ponto de se escusar das palavras, que faz da dança algo tão “maior” quanto fundamental à comunidade, porque vital para além da forma-humana do ser submetido ao que lhe fecha. O que é resta de possível ao corpo experimentar além de seu jogo com a ciência, além de seu acerto com a jurisdição, além de sua conformidade e regramento como ditados pela medicina, além da codificação agressiva dos signos visuais e sensíveis que lhe dizem o que pode e como chegar até onde pode?

Estaríamos num precipício, beirando um passo sem som no abismo do erótico, da economia e dos desdobreres da poesia, para os quais o lance com a alteridade envolvem uma parcela de indistinção, perdas e gastos do “si”, não estivesse a dança também contaminada de *-theater*. Deve-se investigar, agora, o liame entre a necessidade de teatro como dissolvida no desfalecimento ininterrupto da dança e essa outra feitura que é a do imperativo, o imperativo que liberta a energia cinética do deslocamento de si. Decerto implicada no desnudar que a performance coloca, essa ligadura parece, contudo, mais afeiçoada da utopia do que de uma simples passionalidade medial ou voluptuosidade do corpo em dedicar-se, por escolha própria, a uma atividade. Mais que “um amor de ofício”, um amor pela pergunta, uma preferência por não dizer de certas coisas. Que Pina precise das potências do teatral, que a peça em questão, “silenciando-se”, exacerbe o corpóreo e o que assim lhe alicia a quase tão-somente sê-lo, é uma questão de duplos e do por que dessas duplicidades, espelhamentos, desvios.

O estranhamento lhe assombra por todas as abordagens possíveis àquele Café – enquanto dança para ser vista, comunicada na interatividade de seu circuito mais ou

menos fechado –, naquele Café – enquanto articulação dos movimentos dos bailarinos –, *daquele* Café primeiro de seus pais onde se diz que Pina foi criada e onde vivenciou, por grande parte da infância durante o pós-guerra, “adultos que encenavam suas conexões sociais e, ocasionalmente, paixões emudecidas” (CLIMENHAGA, 2009, pg 4)¹⁷. Como na tradição folclórico-cinematográfica do gênero de grande pluralidade e persistência do cinema horror japonês¹⁸, para a qual a narrativa situada pela casa, ou, melhor ainda, pelo espaço interior qualquer, assume o reflexo disforme de um elemento vivo carregado de uma afetividade mal acordada, não-enunciada, em consequência da qual a morte dos sujeitos causa a pregnância de fantasmas, vazamentos, espacialidades em decomposição aquosa e que respondem por si mesmas, o espaço, naquele Café Müller, é a encenação do jogo de forças, humores e relações de que ele é o próprio lembrete. A matéria toma para si o corpo do que não se ausentou totalmente. Seu acúmulo, a persistência no tempo que ela é, faz do sensível, do aparente, do traço um dado virtualizado da memória. Arquivo, lugar e materialidade se confundem porque há movimento e há experiência naquilo que toma corpo. Olhar: gesto de interferência virtualmente perigoso desses acontecimentos da performance do corpo que fala por todos.

1.2. “Was ist tanz?”¹⁹

¹⁷ “She was raised in her parents’ café, often playing underneath one of the tables and watching the patrons as they played out their social connections, and occasionally, their muted passions in front of her” (tradução do autor).

¹⁸ Por questões de espaço, e ainda que consciente do caráter lacunar da analogia, o autor se decidiu por não citar nenhum exemplo fílmico ou autoral da dita tradição: cada diretor, inserido ou não em certa tradição cinematográfica, cada filme, por extensão narrativa ou particularidade cenográfica, traria uma demanda por uma descrição demasiado longa sobre o entrelaçamento de suas operações com as questões comunitário-familiares do país. Podem ser citados, entretanto, alguns exemplos, a título de qualificação do argumento: *Em Futuro Brilhante* (2003), *Licença Para Viver* (1998), *O Guarda do Subsolo* (1992) e *Antes Que Tudo Desapareça* (2017), do premiado e comentado Kiyoshi Kurosawa, assim como em *Água Negra* (2002) ou *Ringu* (1998), de Hideo Nakata, ou *Gozu* (2003), de Takashi Miike, o elemento da água percorre o definir familiar e social a partir de diversos núcleos de casas ou experiências corporais entre o fantasmático e o pulsional. A *nouvelle vague* japonesa também criou importantes metáforas espaciais a partir da areia, do templo, do sol, do espaço da cidade, da floresta, das estações ferroviárias, através de diretores como Yoshishige Yoshida, Nagisa Oshima, Susumu Hani, Yasuzo Masumura e Hiroshi Teshigahara.

¹⁹ Primeira pergunta feita à coreógrafa à ocasião do documentário *Das hat nicht aufgehört, mein Tanzen*, de 1994, dirigido por Eva-Elisabeth Fischer e Frieder Käsmann depois da feitura da peça *Ein Trauerspiel*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GiB8ZQCV6RI&t=4s>>.

“O que é dança?”, lança de volta a pergunta, soprando a fumaça de um cigarro e num aparentemente simultâneo suspiro de cansaço perante a vastidão das perguntas simples, antes de responder mas já respondendo por um gesto da voz, Pina, ao rosto invisível da documentarista que registrava o processo e acompanhamento de turnê de uma peça em meados dos anos 1990. Mais de 10 anos se passaram desde Café Müller, e a pergunta, direcionada a mais que sua obra, ultrapassaria-lhe a vida como o fez o canto ouvido por Ulisses e descrito por Foucault na primeira parte deste capítulo. Mas antes que adicionemos mais palavras, mesmo que as parcas e de origem dela mesma, ainda uma outra experiência de dissolução pode ilustrar, com a fluidez e a delicadeza por vezes comuns ao gesto dançado, ao mesmo tempo: “por que se dança?”, e: “por que isto que é a dança precisa se mover junto com o comando de convocação autorreferente e dramatizada articulada por um teatro, digamos ‘expressionista?’” No excerto, embora tipicamente atado ao campo ficcional e ao fluxo de consciência, é à oscilação do quesito do lugar e do quesito do eu que queremos atentar. Monólogo de um entre seis temas musicais de vozes desagregadas, ademais, ele defende-se sozinho:

– Se eu tivesse nascido sem saber que uma palavra segue a outra – disse Bernard –, talvez, quem sabe, pudesse ser qualquer coisa. Mas do modo como as coisas são, encontrando sequências por toda parte, não suporto a pressão da solidão. Quando não vejo palavras enroscando-se como anéis de fumaça ao meu redor, fico nas trevas – sou nada. Quando estou só, caio em letargia, e digo debilmente a mim mesmo, enquanto remexo as cinzas através da grade da lareira: a sra. Moffat vai chegar. Ela vai chegar e limpar tudo. Quando Louis está só, vê com espantosa intensidade e escreve algumas palavras que poderão sobreviver a todos nós. Rhoda adora estar sozinha. Tem medo de nós porque dispersamos a sensação de existir, que é tão extrema na solidão – vejam como ela agarra seu garfo: sua arma contra nós. Mas só começo a existir quando o encanador, o vendedor de cavalos, ou seja lá quem for, diz alguma coisa que me incendeia. Então, como é adorável a fumaça de minhas palavras, erguendo-se e tombando, ostentando-se e tombando sobre lagostas rubras e frutos amarelos, enlaçando tudo em uma só coisa bela [...] Assim, meu caráter é parte do estímulo que outras pessoas fornecem, e não é meu, como o de vocês é de vocês. (WOOLF, 2004, pgs. 99-100, grifos do autor)

Sequências por toda parte. Do “nada” a um incêndio. Da repetição à irrupção. Protocolos, retardo, desapareição, enchimento, exibição, aliciamento. Uma coisa repentinamente estala: uma segunda a forneceu a centelha e rodopiou junto com ela;

“Não há fumaça *sem* fogo”. Padrão e a novidade de ser, a novidade *do* ser, unindo-se como moléculas que sublinham o próprio micro-movimento de sua unção. O que aproxima Pina de Woolf não é menos os lances entre as extremidades interna e epitelial do que a externalidade que é o “con-vocativo” para isso que começa a ser um ser. *No meio* das palavras e do incêndio, Bernard, como o grande narrador de Proust que é ele mesmo – e não o é –, se desvela numa sequência sinestésica, flutuante, texturizada, de linguagem e “eu” em gerúndio. Palavras o colocam em ação, desaferrolham o movimento. Caráter: caractere: como distinguir uma formação de coisa daquilo que a faz vir a ser, sendo, na coisa, a impressão de sua distinção de todas as outras? Bernard-palavra ou Bernard que fala? Mas tanto Woolf quanto a quintuplicidade de vozes de seu *As Ondas* partem e encontram seu veículo pela linguagem da palavra. Das similitudes perturbadoras entre as duas autoras, curiosamente semelhantes também por essa insatisfação perante uma clausura de si, de suas obras, de seus manuscritos ou processos de corpo, algo deve ser distinguido.

Ora, no meio dos gestos e dos movimentos que lhe acompanham, há também isto que (no *tanztheater* propulsionado por Pina) move. “Não estou interessada na maneira como as pessoas se movem, mas *no que move* as pessoas”, lembraremos bem da máxima infelizmente calhada a um ilustrativo. Mas agora, e de uma vez só, a sentença (de vida?) se incendeia num sentido outro e mostra suas infinitas faces ocultas, porque *aquilo que move só pode ser aquilo que também faz dançar*. Na língua inglesa, em que majoritariamente circula e transita por entre seus bailarinos, a frase ganha um sopro dúplice, ainda que o uso coloquial do português lhe reserve um minúsculo lugar de estado-movimento na polissemia do verbo: *To Move* refere-se tanto ao rebuliço que é o movimento quanto à experiência de comoção *To Be Moved*. Aquilo que co-move é o movimento acrescido, atado, à alteridade que o repuxa, e do gesto brota a impessoalidade social do que não sou eu. Mas esse movimento de acréscimo é carregado também de dramaticidade. Desconjuntado de si mesmo para mover, porque ainda é preciso quase sempre “ser”, o que o agarramento de uma tensão nuclear entre o movimento particular e interior e a sociabilidade do corpo atestam, e que Pina se lança ao trabalho de fato hercúleo e inacabado de (de)compôr, especialmente como postos ali em Café Müller, é a sensação de excedente, de uma “suplementaridade”, de que em dados momentos o corpo eminentemente vislumbrou algo maior que si, mesmo que dentro dos próprios “limites físicos”. Ainda sendo corpo, como se partilhasse

especialmente dele, aliás, com uma espécie de inchaço sensível que parece lhe advir de dentro, e certamente assim também o é, é possível dizer que o que o outro lhe rebate, em maior ou menor grau, é a própria performatividade que *ali* lhe instou, ao “primeiro” corpo, a *co*-existir com este outro. Operação soberana, extática, dançar o teatro de si para atender ao chamado de não ter de falar.

Essa exaltação dramática, performática, tão essencial à Pina dentro e na composição da peça enquanto também dançada, parece de fato encontrar no corpo o empurrão de uma falha na comunicação que precisa atentar, com extrema termometria, ao que já é aparente, ou ao que precisa vir a sê-lo. Repetir uma série para que a forma eventualmente se quebre. Emprestar o gesto a um outro para que ele descubra um contorno novo ou desfaleça em sua fragilidade. Ocasionalmente, alterar escandalosamente uma peça às vésperas da *première*, porque algo surgiu. Olhar, de forma fatal, até que o corpo que você não vê interfira em algo que ele mesmo não sabe. Meses de fraturas e da centralidade quase muda de um corpo cuja tarefa é centenas de outras contidas no olhar, nessa espécie de panóptico, *num* olhar exercitado enquanto gesto de transfiguração – assistida e feita; ativa, acionada e agenciadora. No último tomo da *Suma Ateológica*, num delírio de linguagem nietzschiano que se transmutava em dezenas de vozes para atender à inteireza das coisas incomuns ao homem, questionando o que nos comunicaria a magnificência do mundo, caso este nos pudesse falar, Bataille escreve, num diário, num tempo em que a dançarina figuraria quiçá com quatro anos:

“Esse destino que te calha, quer o olhes como teu (o deste homem, que és), quer como o do ser em geral (da imensidão de que fazes parte), sabes agora, nada permite reduzi-lo à pobreza das coisas – que são apenas o que são. *Cada vez que, pelo contrário*, mesmo que tenha havido aí uma mentira acidental, *uma coisa é transfigurada*, não ouves o chamado que nada em ti deixa sem resposta? [...]” (BATAILLE, 2017, pg. 99, grifos do autor)

As coisas estavam se transfigurando para uma criança num continente em colapso, num país em severo desconhecimento de si mesmo, de seu estilhaçamento social, de sua parcela individual rompida na composição da comunidade? A transfiguração das coisas, de todas aquelas manifestadas aparências, agitava, ali “imperceptivelmente” mas não “inexistentemente”, naquela criança, o devir-mulher de alguém para quem faltariam, dali em diante, mas desde então, palavras? Um corpo ao qual seria mais necessário dançar, por vezes, que viver, ou que falar da vida? Por mais

seguros que pareçam os palpites, e isto por um quesito estritamente da *comunicação*, um que assume que as coisas não estão isoladas entre si – eles ainda serão palpites? Ou algo pode provar a atualização e co(-)moção, lá, daquele corpo? O espaço que é o corpo: isto, sim, lembra; e agora podemos afirmar que um gesto de memória, de recompor algo espectral daquela experiência de presença limítrofe, é também um gesto de imaginação. De certa forma absoluto em sua irrepresentabilidade, é preciso inventar o passado de fora. Retornemos, pois, ao olho de Pina olhando a si mesmo. Ao Café.

Aos aproximados 20 minutos do decorrer da peça, Dominique Mercy se imobiliza ao chão, arqueado, em meio à serpente espaçada de mesas e cadeiras derrubadas que seu movimento anterior havia causado. Dos fundos do salão, sempre periférica a todos os outros acontecimentos e até então reservada às bordas do espaço, Pina caminha de olhos fechados e braços abertos, como se carregasse um peso sem peso (uma densidade ausente) ou adiantasse uma recepção, que também pode ser um cuidado. Os afetos se misturam num substrato de impossibilidade. Seus passos são um tatear entre o receio e o desconhecimento, e o reinício de seus gestos, instantes depois de respirar de volta à posição totalmente vertical, na borda das cadeiras que margeiam um drama, repentinamente repõe o movimento do lugar inteiro, junto ao início d'O Lamento de Dido, de Purcell, por ato de *mise-en-scène*. A uma sucessão descontínua de outras imagens é enviada uma continuidade simultânea desoladora. A performance da medialidade aciona memórias, devires e possibilidades entre gêneros, posições, interferências, atitudes, partilhas. Trata-se de uma comunidade. Encenando e dançando algo tão particular e encontrado que só pode fazer deles coisas, fazê-los desfalecer em coisas outras. “A morte, agora, é uma hóspede bem-vinda”, canta a rainha à amiga na ópera, ofendida pelo destino. “Quando eu repousar sob a terra, que meus erros não perturbem teu peito/ Lembres de mim, mas, oh! Esqueças o meu destino”. Pina havia iniciado gestos que a identificam, ainda que isoladamente, por ressonâncias *daquele* corpo que é todos os seus, com a espacialidade não “em que”, mas *na qual e pela qual* existe.

Seus braços ascendem e mergulham ao colo como o repouso de misteriosa velocidade que é a queda de um véu. Ascendem de novo, e um retrai o outro por um semicírculo até o ventre mais uma vez, mas só pelo tempo suficiente para que uma explosão os relance por trás das costas, de onde um casulo de membros finos parte para acariciar a própria cabeça. Ela os estenderá ao ar e formará um outro círculo para o qual

a cabeça continua sendo um lugar associado. *Ao mesmo tempo*, ao fundo, Airaud se veste. O homem de terno inicia um movimento pendular de a suspender como uma peça dura e atirá-la no chão com suavidade. Mercy retoma por despencar e atirar os braços para cima por entre o salão. O homem de óculos lhe nega as cadeiras. Por bem das colisões evitadas ou pelo mal da falta de sossego que seria finalmente sentar, o outro fica resumido aos limites. Este se choca na parede, não se sabe se quer alcançar algo ou se já não tem mais forças para tal. Os sapatos vermelhos continuam num transe pelo salão: não interferem, não se fixam, não se desvencilham da incertitude, não acompanham a cabeça que os segue na outra extremidade, como se olhos dali estivessem descompassados, mas *por isso mesmo* podemos acusar aquela mulher, distinta certamente também pelo vestuário, de uma interferência, de uma fixação em não ausentar sua falta àquilo que não para de acontecer, de ao mesmo tempo nem ver nem participar daquilo de que participa e está vendo.

O que importa a todas essas possíveis imagens e à desejada abrangência de seus encaixes é a identificação do vivente que aqueles corpos invariavelmente são com o meio no qual inevitavelmente estiveram implicados. Disto se produz um gesto que se encanta com movimento, abrindo o território da comunicação aos movimentos de sua soberania, que é já aliciar o outro que ali também assiste àquela supressão, ou mesmo concentração, dos três tempos. Um outro autor a quem preocupou essa simultaneidade (do movimento e do corpo enquanto co-produtores) a ser apreendida foi o italiano Emanuele Coccia, que viu na forma sensível das plantas uma aspectualidade da mistura semelhante, em meios, à atividade filosófica, caso esta pudesse ser mais amplamente tida num ponto de borda entre o filósofo e sua vida:

Se a vida está indissolúvelmente ligada aos meios fluidos é porque a relação entre vivente e mundo nunca pode ser reduzida nem à oposição (ou objetivação) nem à incorporação (que experimentamos na alimentação). A relação mais originária entre vivente e mundo é a da *projeção recíproca*: um movimento graças ao qual o vivente delega ao mundo o que ele deveria realizar com seu próprio corpo e, ao contrário, em que o mundo confia ao vivente a realização de um movimento que deveria ser exterior a ele. (COCCIA, 2018, pgs. 32-33, grifo do autor)

Projeção recíproca: retomar o momento social em que um sujeito era, com o mundo, sendo. A teatralidade do termo formula aquilo que diante da falta de palavras, de seu afastamento, foi preciso chacoalhar para que o corpo “disse” daquilo que é

maior que si e que nele se incrustou. O que o bailarino não consegue ver e onde o olho de Pina precisa continuar provocando e recusando é a aparência “perdida”, deslocada, do que o gesto pode recortar para que ele, não seja, mas devesse isto que não cessa de ser tema: a reiterativa incomunicação das partes que compõem aquela e possivelmente qualquer comunidade. A dos que precisam dançar porque não há palavras para a precisão de certos acontecimentos. “Dance, dance, senão estamos perdidos” (BAUSCH in MACEDO, 2000), Pina reconta sobre uma garota que a aborda e a convida para o movimento coletivo, reconhecendo-lhe o medo e a aflição de dançar junto de uma comunidade cigana, num dado momento, a quem a coreógrafa prestava visita numa das turnês da *Wuppertal*. E ainda mais uma vez a comercialização do bordão não é suficiente para o que o alcance da face oculta de suas palavras consegue arrematar: *que também certas cartografias são invisibilizadas, esquecidas, “perdidas”, quando o imperativo do corpo de performar a si mesmo não é passível de legibilidade a todos os outros enquanto “comunicação”*; quando não se dança, sendo esta jamais somente uma técnica, mas um modo de vida e de narrativizar o corpo pela sua performance.

Oito anos antes de recontar o acontecido não menos “epitáfico” do que “epifânico” – lembremos que os tempos se cruzam e se atravessam no Café e na vida –, no discurso supracitado, à ocasião da titulação de *honoris causa* na Universidade de Bolonha, a coreógrafa respondia, uma outra vez, à pergunta que só agora devemos ressuscitar, ainda que seus corpos sejam essa própria Questão, já aberta: além de ser isso sem cujo o imperativo de movimento ficamos à deriva, numa correnteza de extraviação do que é vital à comunicação,

“O que é a dança, afinal? Primeiramente, a dança não é somente um estilo específico; há tantos *estilos, culturas, razões diferentes para dançar*; não podemos chamar de dança somente certas técnicas modernas ou de *ballet*, ou dizer que isto é a dança e aquilo ali, não. Para mim, *muito mais é dança* do que outras pessoas conseguem pensar” (BAUSCH in MEISNER, 1992, pg. 16, grifos do autor)²⁰.

O que quer que seja, e precisamente porque não cabe respondê-lo aqui no que um enunciado pode solidificar de definitivo, a dança, também pela atividade soberana

²⁰ Bausch asks, “What is dance anyway? First of all, dance is not only a certain style, there are so many different styles, cultures, reasons to dance; we can’t only call certain modern or ballet techniques dance, or say this is dance, this is not. For me, much more is dance than other people think of” (tradução do autor).

que a percebemos ser, é a razão mesma pela qual se se põe a dançar. Mais do que pela efemeridade da performance cronometrada, ela acaba ali. Razão do corpo, mas não daquele nosso primeiro corpo que se leva a um fim e diz “SER”; não do corpo “que vive”, posto que ela não é meio. É a razão performativa, quase impossível, daquele que viveu, daquele para que se viverá *e* do vivente, melhor dizendo. Outra dança terá outros imperativos. Aquilo de que o *-theater* lhe torna indistinta, que diz “dance!”, mas não diz “d’A” Dança, é aquele corpo gestual e transfigurado do ser para-outro no momento em que ele deseja que haja relação. O trabalho de encontro com ele, passando pela participação do ponto cego, da rachadura, do recuo, do súbito *display*, é esse gesto medial que não está nem dentro nem fora, mas que o corpo pode momentaneamente reabrir, fazendo-se o espaço onde o comunitário pôde se veicular. É perturbadora a precisão dos bailarinos no Café em, no movimento mais emudecido ou naquele mais estuporante, estar em plena relação de mistura composicional com aquilo com quem dançam.

É somente mantendo essa falha, esse vórtice em que não se é nem a si, nem ao outro, que o corpo comunica, que dispensa as palavras para provocar um saber que, ele mesmo, não é menos que um pedido de despessoalização do olho que vê aquilo. Ora, o que se passa ali *é exatamente o que Pina conseguiu entrever*. Ninguém poderia dizê-lo melhor que ela mesma: não há palavras, e se eu dissesse o que há ali, apenas estaria lhe dizendo sobre quem sou eu. Quando se vê, a visão está partida no instrumento ocular e na visão mesma em ato, na visão daquilo que excede o corpo biológico (COCCIA, 2010, pgs. 60-61). Há um elemento de desvio já apontado por Virginia Woolf e que faz desse corpo que não pode ser visto mais do que uma questão de ponto de vista, de localização, agora podemos arriscá-lo. A metodologia é dúplice: fazer o bailarino desorientar-se, extraviar-se de si mesmo o suficiente para que alguma coisa de excedente, de um outro tempo e concernente a mais de um seja vislumbrada como num relâmpago. Curiosamente, os gestos mais mencionados desse processo, o de questionar, repetir, emprestar, sugerir, pedir de novo, são aqueles que pensaríamos mais apropriados ao encontro com uma definição, solução, encerramento ou resposta. E eles surtem precisamente o contrário. Não é nada disto que se quer. Ela quer a falha do olho, a visão que é o cultural desencontrado de cada um. Viu (ou seja: tomou para si), para que isto acontecesse, que todos se decompussem, ela incluída, para que esse outro “lado sujo” da visão recolhesse algo de geral. Não é que a peça seja aberta, mas ela

certamente se abre para algo menos desastroso, ainda que duro, do que o multiculturalismo comunicacional muitas vezes já almejou engendrar por uma “via positiva”. Se se podia considerar gregária ou humanitária a pluralidade de nacionalidades de seus dançarinos, aqui ela traz uma granulação quase geossocial como trunfo comunitário (ainda maior) de uma separação que *cria, imagina* algo em comum separando.

Quando Pina dança o teatro do que não pode dizer sobre si mesma porque há coisas que não são palavras, ela não mostra tão-somente o que é lamentável ao destino tido comum à mulher. Não: a similitude enxaguada e objetiva dos vestidos que de certa forma a conectam com Malou Airaud (são mulheres mais nuas do que se estivessem despidas) não deve “significar” nada certamente, e se o fizesse, *não o faria menos* do que para “dizer” como é possível visualizar, na forma-mulher, um espaço em que se lhe retirem as possibilidades de co-existir com alguém, de consolidar um futuro para si e para outrem sem que “terceiros” os arrematem em sequências e movimentos pré-concebidos, ou mesmo sem que façam isto eles mesmos, acreditando-se cegos e impotentes. Um espaço ao corpo e um espaço do corpo, ao que parece. Café Müller aciona a sempre suspensa verossimilhança que as superfícies podem estender.

Mas este jogo dos epitélios tem mais uma coisa a transfigurar diante do silenciamento da significação pela palavra.

1.3. A porta-giratória

Pela sua transparência, por seus compartimentos, vértices, linhas, e pela refração e reflexão físicas que compõem a fenomenologia da relação que ela inscreve entre o dentro e o fora, *e ao contrário do que se pensa*, o lugar da porta-giratória é um de aparente “entreabertura”. Ela separa, mas deixa ver. “Narrar-se-ia toda uma vida se se fizesse a narrativa de todas as portas que se fecharam, que se abriram, de todas que se gostaria de reabrir”, diz Gaston Bachelard (1974, pg. 501) em sua Poética do Espaço. Objetos são as narrativas de si mesmos e daqueles com quem, através costumeiramente do uso, participam. O uso de uma porta-giratória, entretanto, ainda que borrando a zona entre esses dois pontos para os quais a perspectiva será de fundamental importância, porque vista em sua maioria por instituições em que a segurança é fator definitivo (financeiras, por exemplo), toma para *Café Müller* uma potência cênica de transparência

dentro da qual essa réstia de abertura tem uma função expressiva de despir mais do que se pode imaginar. Foi também Bachelard quem disse que

na superfície do ser, nessa região onde o ser *quer* manifestar-se e *quer* esconder-se, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados também de hesitação, que poderíamos concluir por esta Fórmula: o homem é o ser entreaberto (ibidem, pg. 500).

Mas estamos longe das fórmulas no tatear por este Café. Interessa, aqui, mais, a nudez que impede o formulaico. Aos dois minutos de peça, Nazareth Panadero circula uma vez pela porta-giratória, não olhando nem totalmente para o chão nem totalmente para frente. Ela adentra no espaço onde, até agora, Pina “imobilizou” seu sonambulismo hesitante, logo ao lado da abertura pela qual o movimento de entrada dessa curiosa figura é o que incendeia as luzes no teto do Café. Um espetáculo de nudez que já havia começado invertido, porque nem dança nem teatro, nem manifestado nem escondido, tem “origem”. Paradoxalmente, ela não é um personagem, não é possível lhe atribuir caráter ou caractere. Assim como a porta: ela *é*. É a própria impressão, o próprio motivo que (a) causa, e aí reside o seu despir-se: em parte da causa que é a sua própria pele. O movimento a mantém unida a tudo isso. Mas o que é essa “entreabertura” em que o *tanztheater* a coloca, como a todos os outros, como se expondo o espaço de uma ferida ausente? Essa distorção entre o evidentemente visível e o duvidosamente invisível é talvez não aquilo o que faz, mas o que garante à recusa de Pina em definir *uma* dança uma territorialidade comum entre quem assiste e quem dança – em particular, também, porque o papel dela, em certo sentido, não foi menos que assistir e remontar. Há um espaço fabricado, e nele dançar é saber-se em comum.

Seus dançarinos estão em igualdade perante os “assistintes”, melhor inclusive chamados, sob o risco do pouco gosto que as palavras por vezes carregam, de “participantes do que é *ser* humano”, não porque demonstram, nessa ocasionalmente simples gestualidade reveladora, que talvez se possa dançar daquela maneira, mas porque os quesitos que a partilha de uma visibilidade e de um espaço podem estabelecer estão postos nessa comunidade que é o corpo, ele posto em dúvida. Não há perguntas ou impressões erradas, somente *novas perguntas*, perguntas mais concebíveis a certas incógnitas, ou seja: estritamente, novas possibilidades atualizando-se perante isso que é o próprio ser. Ser para um outro. A história que esses corpos contam é a história do que se viu, do que se vê, do que se pode vir a ver, ao mesmo tempo. É a história do

impossível possível. A falta de uma qualidade encerrada de obra persiste assombrando, e o silêncio de Café Müller duplica o quanto de “vida”, de vivente, de evidência comunicável está contida na falha das palavras e nos espectros do espaço. Uma dança de si mesma, a linguagem de Foucault coloca, mais uma vez, com estonteante nudez:

O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidades do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível. Daí sua profunda afinidade com o espaço que, entendido dessa forma, está para a ficção como o negativo está para a reflexão (quando a negação dialética está ligada à fábula do tempo). (FOUCAULT, 2009, pg. 69)

Prossegue, aliando ao pensamento do fictício e do espaço um anel com um autor aqui já citado; um anel que enrodilha também Pina no olhar sobre o exprimível o ausente:

Tal é sem dúvida o papel que desempenham, em quase todas as narrativas de Blanchot, as casas, os corredores, as portas e os quartos: lugares sem lugar, umbrais sedutores, espaços fechados, proibidos e, no entanto, escancarados, corredores nos quais batem as portas abrindo quartos para encontros insuportáveis, separando-os por abismos através dos quais as vozes não chegam, mesmo os gritos se abafam; corredores que terminam em novos corredores onde à noite ressoam, além de qualquer sono, a voz sufocada daqueles que falam, a tosse dos doentes, o estertor dos moribundos, a respiração suspensa daquele que não cessa de viver; quarto mais longo que largo, estreito como um túnel, onde a distância e a proximidade – a proximidade do esquecimento, a distância da espera – se reaproximam uma da outra e se distanciam perpetuamente (ibidem, pgs. 225-226).

Plano aberto e ao mesmo tempo escancaradamente pessoal de relações e não-relações, presas umas nas outras, o Café de Pina é, também, esse “lugar sem lugar” que paira entre os seres e suas performatividades. Nem *a* vida nem *a* realidade, porque estaríamos andando em círculos, dizendo demasiada e totalitariamente de nós mesmos, mas tampouco uma ficção, uma vez que jamais se destacaria daqueles corpos tidos enquanto realidades, dados culturais, evidências de si mesmos. Núcleo fictício, pois?

“O dicionário, repito, é o objeto concreto que dá conta o mais perfeitamente possível dessa qualidade contraditória da linguagem”, disse Roland Barthes (2004, pg. 242). É possível transfigurar seu enunciado para o estudo da dança, do corpo e da

questão comunitária, dizendo *de certas ferramentas que ordenam e significam o que pode ser um ser* – a exemplo da palavra que diz “eu” – que estas por vezes também são as mais transparentes contradições do que pode ser tido como comunitário, ou ainda como “pertencente a todos os seres”? Sabemos, até aqui, que o engajamento da coreógrafa em manter seu processo de elaboração e montagem fendido, circulatório e passível de desmanche é mais que uma escolha: é um imperativo do material humano, gestual, minimamente dúplice, entranhado nas virtualidades do passado do corpo. Questão ética entranhada num processo. Sabemos que aquilo que se vê nas peças de Pina, por uma fratura metodológica, pode ter sido alterado menos de vinte e quatro horas antes, que aliás a mais crucial importância disto é precisamente manter a questão aberta, a questão que é o próprio movimento de sua continuidade no mundo. Sabemos que, em Café Müller, a incompletude de assertivas sobre isso que pode ser a dança, o teatro ou aquilo/aquele que está dançado é uma questão de espelhamento, posto que a ferida sobre a linguagem é sintomática à perturbação do “ser”. Levitar por essa borda, então, mantendo algo entreaberto.

Se cambiássemos também a pergunta “do que é a dança” para “*onde* está a dança?”, o espaço clamando ele mesmo por espaço, aqui, em todas as direções, chegaríamos inevitavelmente a ainda um outro espaço, flutuante, aquoso como num sonho: ela não está totalmente no corpo, no tema, no movimento, na interação, nos objetos, na intensidade de um gesto, em lugar nenhum, mas *possivelmente em todos eles ao mesmo tempo*. Fictício: caráter (marca, traço, pele) daquilo que é ficcional, duvidoso, perturbadoramente verossimilhante porque *parte* reconhecível, com-partilhável, *parte* questionável, aberto, passível de partilha. Tornar fictícia essa ausência de palavras e dizer que alguns movimentos interiores são mais complexos é dizer que alguns contextos, relações e lugares se desviam, recuam de si mesmos. A peça de Bausch traz, então, a) o espaço que o corpo é acrescido b) do espaço com o qual ele é. Dúvida, questão entre os seres, porque a comunicação e o saber – ou outras comunicações e outros saberes – contém e dependem dos recuos que os constituem, sem os quais não há comunidade. Dançar pelo motivo de dançar, pelo imperativo da circunvolução que é não ser, e ainda aí inscrever um rasgo nas tecnologias da comunicação, na comunicação ela mesma, no ato. “Sou muito brechtiano para não acreditar na necessidade de coexistirem a crítica e o prazer” (ibidem, pg. 247), continuaria o mesmo Barthes. Sem essa espacialidade autoindagadora, a ser olhada e posta em gesto de visão por quantos

espelhos e dobras se puderem criar, ao que parece, não pode existir o teatral na dança de Pina; sem uma razão para pôr a si mesmo perante um outro (não necessariamente sujeito) que o engaja a ser, não haveria movimento às questões da coreógrafa.

O silenciamento do fronteiroço é a exaltação excessiva dos três tempos. Não é de se espantar que o ponto de ruptura da forma-teatro que lhe questiona a parede da “ilusão” tenha sido o ponto de encontro e de recarga de suas atitudes ou abordagens mais revolucionárias. Transfigurar o espaço a partir do qual os indivíduos performam é borrar o que pode haver entre a performatividade e a realidade que depende majoritariamente da significação, que se articula por entre a legislação dos enunciados. Cindidos como quem os via os considerava, o *tanztheater* foi aos dançarinos de Pina uma permissão, uma licença, para que em suas mãos e pelos seus olhos eles se desprendessem e dançassem junto à multiplicidade dos corpos possíveis a uma temporalidade de vida. Comovem, de fato:

Eu faço tantas perguntas durante o trabalho. Os dançarinos precisam ter fé para responder o que sentem – dentro do grupo, em frente a todos os outros. E eles precisam ter a fé de que eu vou fazer algo com aquilo, mas com respeito, para que eu tenha a liberdade de pergunta-los qualquer coisa. [...] Também há um momento em que os dançarinos precisam ter bastante paciência comigo, quando estou tentando fazer algo com esses extratos. Aí sou pungente e detalhista e faço as coisas mais estúpidas. Tento todos os possíveis, e ainda assim posso não encontrar como a coisa deve funcionar. De repente, não acredito no que estava pensando ou no que havia planejado. Só acredito no que vi. É tão simples. Às vezes acho que estou fazendo as perguntas erradas o tempo inteiro. De alguma forma, eu sei por onde ir. Não sei exatamente nomeá-lo, mas quando você encontra uma forma [para a coisa], sabe onde ela pertence. (BAUSCH in DEUTER; WILNIK, 2004)²¹

Dançar de olhos fechados: colocar em questão o gesto-marco que liga o indivíduo ao comunitário pelo imperativo de um reencontro com o corpo, com o fora de

²¹ “I ask so many questions during the work,. The dancers need to have faith to answer what they feel – within the group, in front of everybody. And they need to have the faith that I will do something with it, but with respect, so that I have the freedom to ask them anything. [...] There is also the time when the dancers need to have a lot of patience with me when I am trying to do something with these extracts. Then I am penetrating and persnickety and I do the most stupid things. I’ll try anything possible, but I still may not find how it should work. Suddenly, I don’t believe in what I was thinking or what I had planned, I only believe what I have seen. It’s so simple. Sometimes I think I’m asking the wrong questions all the time. Somehow, I know where it wants to go. I can’t exactly name it, but when you find a form for it, you know it belongs” (tradução do autor).

corpo: isto que quase não se vê, não tivéssemos todos nós corporeidades. Manter uma porta entreaberta, mas também girando. Como ordenado nos últimos parágrafos do capítulo introdutório deste trabalho, o passo seguinte se debruçará sobre o teatral para encontrar o que, nele: primeiro, tem como capacidade de colocar em visão, em rasgo, em sublinhar, o próprio quesito das antinomias do olho e seu jogo de perspectivas e assujeitamentos nas conjunturas coletivas; segundo, no que ele atenta para a superfície corpórea como um campo produtor e condensador, liberador e ensaístico, na comunicação, especialmente pelo que o físico e o aparente gestuais comportam de cultural co-interferente.

Também nos prolongaremos sobre essa necessidade de olhar o que continua ressurgindo, como impureza fértil, de *-theater* na *tanzen* praticada por Bausch, sobretudo quando o afastamento de palavras despessoaliza o bailarino e o coloca ainda mais próximo de um pensamento, de uma pluralidade metodológica por si só. Ele dança e performa no tabuleiro de sua sociabilidade. Perda, desatenção, descentramento, impossibilidade – o fugidio parece possibilitar outros corpos. Adensar as linhas e vértices, o ver e o visto, girar, suplantar o repouso. O espaço é utópico: devemos desnudar o ardil de sua fuga, de sua permanência, do seu diz-que-diz.

Capítulo 2. O pináculo, o teatro

2.1. O método de dramatização: uma técnica-pele

2.1.1. Afastar para ir de encontro

A única parceria de Pina com o território brasileiro a desaguar numa peça – denominada *Água*, em 2001 –, esta já fruto de outras visitas ao país em décadas antecedentes, conseguiu com que fosse produzido, concomitantemente à investigação da coreógrafa e seus bailarinos através de Salvador e São Paulo, um livro-diário de Fabio Cypriano em cuja introdução por Michel Chaia²² há uma pequena chave para a continuidade deste trabalho, uma em que as cargas poética e quase literal abrem ainda para um terceiro deslocamento da sensação de mundo, do mundo enquanto magma dos sentidos – é uma posição filosófica que exige uma particular manutenção descentrada. Um livro de natureza também em trânsito pelos movimentos de jornalismo, caderno de notas, teoria e álbum de imagens, a chave que ele porta é o retorno a uma metodologia que, como a de Bausch ou de Bataille, opera sempre à espreita de um segredo que se preserve diante do peso dessa noção de todo, de *alguma* linguagem mais extensa, total, por detrás da comunicação alargada, nua, ao menos a princípio, de seu estado enunciativo. Num comentário aliás precisamente sobre a profunda “generalidade” do teor humano, coletivo, “universal” das questões de Pina, bem como sobre o reflexo multinacional da composição da própria companhia *Tanztheater Wuppertal*, o pesquisador irá em frente, lembrando que, “como o que importa é o ser humano

²² Michel Chaia é professor e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC-SP.

genérico, sendo o homem a medida de tudo, qualquer lugar do mundo é um ponto para a artista atracar o seu barco de teatro-dança. *Percebemos que para ela o mundo não tem um centro.*” (CHAIA in CYPRIANO, 2018, pg. 10, grifo do autor)

Ora, se sabemos da predileção de Pina pelo que chama de universal, se é implícito ao comentário que não há, num mundo que diríamos razoável, posição de valores ou poderes (nacionalmente falando) que possa humanamente clamar ser um centro, um polo de orientação legislativo ou marco da superioridade de um povo sobre outro, esse povo “genérico”, cuja ideia demanda que se permeabilizem as fronteiras ao máximo, tampouco deverá ser tomado como um povo sob o julgo daquilo que é mediano, ao modelo, por exemplo, de uma classe dita média ou de um retrato geracional aritmético, *mas como o máximo de neutralidade possível a partir da qual se poderá falar de um termo comum entre sujeitos.* O exercício desse ponto neutro acontece pela dança? Pela língua? Decerto que sim, e ambos os autores poderiam prová-lo por essas obras sem fins-de-obra. Pelos cadernos de anotações que não cessavam de sofrer as mutações dos movimentos corporais e de pensamento, reconhecendo que o termo comum é o infinito da questão entre ter de escrever, ter de dançar – para viver – e a escrita, e a dança. Poderiam prová-lo, também, pois “falaram” o mais abertamente possível dessa desorientação do que não é, ao mesmo tempo, pessoal nem totalmente uma outra coisa (que já não seja também o deslocamento, um modo de transfiguração ou de transferência entre eles).

É preciso ir além, então, uma vez que o processo metodológico de Café Müller recua duas vezes perante a fala para alcançar o plano desse termo; posto que se trata de posicionar-se também adiante do simples esfacelamento de um epicentro de normatização: quando se fala do bailarino como se este fosse aquele que concentra o *desterritório* talvez por excelência – é ele que oferta, recebe, pesa e responde àquilo que, no seu corpo, gravou-se de vida, da vida ao redor e da vida no meio; ou seja: é ele que dança o estrato do próprio trânsito que de alguma forma se retomará enquanto *comunicação* –, não é apenas que o mundo assista a seu suposto diagrama hegemônico ruir, não é apenas que a centralidade imbuída ao senso de ‘eu’ precise ceder espaço para outros arranjos-pensamento possíveis. É também e ainda, que, despido de um imaginário do meio-termo como fator de uma pontuação justa, mas que já finda por apaziguar e quiçá subtrair para conseguir *acertar*, o encontro desse termo “neutro” aconteça, afinal, por um gesto de afastamento mais do que por um de aproximação.

Afastar cada termo para uma posição em que eles se encontrem devidamente, cada qual, em sua zona de experiências, mas ainda mais para que se afirme o espaço de distância no qual elas se manifestem sem que seguramente pertençam a nenhum dos dois.

Porque ainda não se perguntou o suficiente sobre isto que é escancarado na própria invisibilidade que o sustenta: o que há de mínimo na instável edificação das peças de Pina, que espécie de exigência é essa que não mais se abandonou e que foi quase capaz de trazer uma companhia ao solo, não cessando de extrair dos bailarinos por vezes uma palavra a mais, por outras um gesto horrivelmente qualquer e “sem sentido”? Que inexaurível reserva sobre o que foi encenado, que poupança de palavras se atestando como consequência direta sobre o espetáculo, o que é isto que reflete, sobretudo ao nível de espectralidade, numa demanda de observação e aproximação a mais particular possível, rigorosa e simultaneamente corpórea e pensante? Pelo meio de que artifício de montagem é cabível falar de um, de seguramente e pelo menos um aspecto fixo às peças, que funciona na medida indubitável de um esqueleto, e que em Café Müller é já dúplice, *a saber*, o silenciamento da necessidade de justificação, o (novo) ápice de sapiência de algo que funciona como uma questão colocada na afirmativa? É que, para Bausch, tudo parece partir e se encerrar, tudo parece estar seguro nesse término que é também começo, nesse primeiro jogo de lance que é o lance de uma derrocada – tudo, para dar os primeiros sinais e para de algum modo perecer, deve participar do rigor que consiste em *afastar as coisas entre si*.

De onde pode vir essa obsessão em que as coisas recuem, a começar pelo tortuoso processo de extração *de algo que ainda sequer se sabe o que será* dos bailarinos – literalmente: o que será do bailarino na peça, e, num sentido outro: (a emoção) que funcionará como espinha, será preciso extrai-la dos bailarinos –, até o assumir de certo escândalo, de que falar daquela dançateatro labiríntica seria simplesmente falar de si mesma, sendo portanto inútil adicionar palavras ali onde elas não estiveram? Em todos os sentidos – não haverá melhor cargo/palavra para descrevê-lo do que uma simples, como se verá –, esse ofício que consiste essencialmente em a) possibilitar que os seres sejam empurrados além de si mesmos para que b) observem o movimento que os coloca em questão, c) abrindo-se ao âmbito de uma atividade extática, sem valor de emprego, cujo excesso, cuja raspagem pode ainda ofertar uma experiência de saber tão próxima ao corpo que o pensamento se aproxima, num estágio limítrofe, da ausência de mediação. Ali, hiper-físico, desmedido só para se mostrar

invariavelmente humano e passível de infinitos quebra-cabeças, esse método de fabulação sintático sobre uma neutralidade desvairada, sempre experimental, nós o chamaremos de *dramatização*.

No delirante e imiscuído último tomo da *Suma Ateológica*, assim como Bataille se utilizou para falar do encontro com os estados de arrebatamento, de acordo com Nietzsche, quando foi necessário à sociedade ocidental – e a eles mesmos – substituir um deus caído por outros êxtases que cumprissem o papel de salvação e resgate (BATAILLE, 2016, pg. 43) individuais e comunitários, a técnica que ronda essa atividade quase mítica do dramaturgo será, ela também, curiosamente, a de um estranhamento que traz para perto, não porque quer fazer reconhecer o ‘mesmo’ num ‘outro’, não porque regimento a alteridade sobre o reinado de um Uno a ser encontrado ali entre esse mesmo e esse outro, mas porque apresenta ao escopo das ações humanas um conjunto de *en-cenações* seriais em que ser e sentir-se vir-a-ser com as coisas, *como num sonho*, confundem-se, mesmo que ao custo de também expulsar de uma centralidade do sentido, de um centro de significações já sistematizado e estável. Um lugar em que não há nudez, ou quem sabe onde a nudez se dispa ela mesma de toda sua vulgaridade estigmatizada, esse acrescentar de uma noção por detrás de algo que a palavra já carrega. E já que aquilo que não se justifica tampouco se realizou sob o auxílio do gancho que torna a coisa precisada de verificação – a palavra silêncio, por exemplo, sendo ainda um barulho (ibidem, pg. 44), um rumorejar sobre o silêncio ‘ele mesmo’, anulando qualquer possibilidade de que ele *seja* – a dramatização se assemelhará de imediato a um não-saber-nada enquanto essa nudez, mas já sabendo dessa *desrazão* extrema que sua súplica sem resposta é um encontrar talvez dos mais difíceis – e que ele se desdobre numa metodologia, numa montagem, é ainda uma outra surpresa.

A Pina que dança em Café Müller não estaria mais nua se retirasse a camisola em algum momento da peça, com o faz Airaud; ela não precisa atestar “que se despe” por algo de uma retirada que se imante ao sentido do extrativo, do redutivo, mas tão-somente dançar de olhos fechados na margem onde se debate o enamorado numa queda pendular ao meio do salão, como se sua presença liberasse soltos os nervos de quietude logo ali onde ela participa somente nas extremidades; vestir um casaco três vezes maior que seu corpo e trepidar com uma peruca ruiva por entre cadeiras num espaço sem luz, empréstimo de palhaçaria da terceira mulher que refuta a participação nos jogos de

amor e poder; ou ainda caminhar repetidamente de braços abertos em direção a uma parede, num movimento que a falta de visibilidade não a impediria de prevenir, fosse seu choque movido por um *sentido* em que as coisas são feitas semelhantes se resolvendo entre si. Sua nudez consiste, antes, ao que nos parece, em misturar-se estando quase ausente. Em incitar que aquela cúpula de trânsitos melancólicos possa de algum modo estar interconectada não se tratando particularmente de nenhum deles.

Sua nudez ainda anterior teria sido a de embalar-se, pela própria história, de volta e adiante nesse lugar que funcionava como uma peneira do pós-guerra; por tê-lo feito aguardando, ela também, por si mesma ali onde não havia “estar”, assentamento puramente memorável, mas também impossível na medida do possível, porque sempre recuando; tempo extraordinário que não é temporalidade nenhuma, mas uma cúpula dos humores em veículo que pode vir a questionar a efemeridade dura de qualquer época. O que também não quer dizer que se invente, que se fantasie num redemoinho ficcional, mas que sua presença é um salto por entre aquele espaço liminar em que não existiam palavras, mas havia afetividade retesada em tudo o que poderia vir a falar sem saber que “dizia”.

Não é por acaso, e aqui o repetiremos somente para não deixar que se interrompa o espanto diante do enigma que é o cálculo de Pina ao desenhar segmentações àquilo que já é rachado, que o insistente e mais perspicaz princípio da coreógrafa seja o de *dispor-se à atenção*. Por que é tão absurdo quanto objetivo dizer que sua fonte não é outra que não “a própria vida”, esta que desfila diante dos olhos?, quando o investimento sobre ela é feito na medida do que sempre ainda não veio, se todo gasto é um gasto *para*, visando a fração do sujeito que não está lá? Certamente, quem atenta, atenta a algo porvir. Concluiríamos, então, que para além dos movimentos de dissolvência, para além das reminiscências do passado, o vivido é também o que ainda não se fez jamais, não podendo estar senão já-feito, pelo que a memória, em Bergson, já se mostrou crucial para pelo menos o aspecto motor do presente (1999), sendo talvez a ‘originalidade’ um fator que a necessidade sempre presente vem exigir? Mas que demanda é essa, a mais presente possível, senão aquela que rasga com a questão que, não deixando de perguntar, empurra-nos para uma existência tolerável tanto pelo êxtase quanto pelo afastamento do meramente útil?

Não saber (para deixar a pergunta viva), ao que se supõe, bem como dançar para que não nos inclinemos interminavelmente numa linearidade histórica perdida e de

mapas prescritos, se levam os movimentos extáticos para algo muito além do puro gozo físico limitado ao lúdico ou ao prazer, é talvez porque elevar-se ao pináculo dessa experiência para ir de encontro com o fator que desvia o humano pode de fato constituir para o indivíduo um “saber” próprio, uma zona de interface, aliás, não consigo mesmo, mas com sua parcela que o impede, primeiro, de ter de falar para, segundo, ter de ser, de significar alguma coisa. Uma experiência, enfim, que urge do movimento de atualização mais arrebatador, mais vital, que esse ponto escuro sem finalidade reduza-nos, como já o exemplificamos, à intimidade silenciosa de um arqueiro com um alvo que é menos um ponto do que uma distância, um peso, uma intensidade. Semelhante ao estupor de Paul Valéry diante de uma bailarina imaginária cuja ausência de peso e cujas flutuações pelo ar implicariam a possibilidade do pensamento de encontrar uma “mobilidade em todos os sentidos” (BARDET, 2014, pg. 46), esse encontro com um desencontro diz da atenção que é possível ao corpo entrar em relação consigo mesmo por uma descoberta que é redescoberta e, ademais, (co-)realizada especialmente através daquilo que a física – enquanto campo – não apenas determinou como Leis, como colocou o mais distante possível dos sujeitos, dentro da abstração pontual dos enunciados.

Relembremo-nos. Multiplica-se a aceleração de um projétil por sua massa corporal: temos uma força cuja resultante se expressa pela medida de atração exercida pela terra sobre um corpo; velocidade e concentração de matéria compondo, por fim, o grau de uma potência necessária às medições científicas que nos servem por razoáveis e múltiplos *usos*. Ao código de leis, pelo que nos parece, estabelecer a pujança das forças também é necessário, uma vez que, a exemplo da legislatura recente que tem se debruçado sobre o uso coercitivo/abusivo da “força” dos homens sobre as mulheres em âmbito doméstico, bem como pelos modos pelos quais ao poder policial é permitido intervir sobre presenças sociais e privadas diversas, o grau de dominância de um corpo sobre outros pode beirar a total inviabilização. Utilizamo-nos da palavra “abstração”, mas seriam esses sentidos da força tão imateriais assim? Em termos ideais, estariam eles distantes, seriam eles uma outra coisa, ou quem sabe até *a* outra coisa extremamente distinta e peculiarmente próxima daquelas células de força que os blocos de Café Müller ensaiam? A grande lacuna circundando a língua e o *socius* não estaria antes evidente na coerção que consiste em dizer *de onde partem e onde se encerram esses movimentos qualitativos (fortes) que a quantificação das forças as mais diversas compreenderiam*

em termos de números, mas jamais compreenderiam na mais improvável das dimensões?

Naquele que classificaríamos como o segundo movimento da peça²³, num possível impulso iniciado estrategicamente “para lá” da cena dos amantes levados à exaustão pela roboticidade de movimentos impostos, como se finalmente liberada depois do abate daquela outra mulher sentada, exposta dos ossos à carne murcha, a figura de peruca arruivada irrompe em seu lúdico solo, e aquele espaço que só poderia ser sentido na medida do arrasamento de um campo de guerra lhe empresta aos gestos do pé um anonimato mais neutro que a invisibilidade. É dele que tratamentos, por enquanto, para que a dramatização, o pináculo de desaparecimento exibicionista chamado *tanztheater*, se esconda ali “quando” o pé é mais silente quanto mais se aproximar do estrondo de uma mudez. Ela inicia paralela e precisamente o canto da *Noite* no segundo ato de *The Fairy Queen*, de Purcell, e três curtos gestos postos em dança resumiriam seu paradoxal esgarçamento de problemas. Uma estranha boneca que se permitiu o encantamento da vida, o peito de seu pé se suspende como se o peso lhe tivesse sido sugado, e, recurvada, ela parece ao mesmo tempo medir o volume do próximo passo, que se faz com o outro pé também emudecido em delicadeza. Ela gira o eixo de seu corpo, ficando de costas, e agarra um parceiro ausente dali pelos ombros, a perna direita ligeiramente suspensa, a fulguração quase ridícula, a aposta de que *algum* corpo, ali, ou *por ali, pelo meio daquele espaço abraçado (fora) dali*, também *esse corpo* estaria pedindo licença ao ar. De volta ao chão, a grafia de um círculo tímido se faz por passinhos giratórios, palma a palma dos pés, seu movimento de retornar a um ponto de partida – que é ele mesmo só transição, salto – se confundindo com a mensuração do próprio giro subdividido. É neste momento da peça que Pina nos lança uma outra armadilha, pois que se a retirada de Airaudó pelos fundos do Café parece reafirmar a possibilidade de que aquela dança, mesmo que em linha reta, seja a conquista de uma

²³ Seria de fato impossível precisar quantos fragmentos, núcleos ou “partes” Café Müller comporta, e isto pelo ágil e “pacificante” motivo que também garante que a peça sequer se compõe como uma unidade originada ou encerrada, uma vez que seu Todo é também seu Aberto; no entanto, atemo-nos, aqui, a uma divisão que se baseia em certos humores a serem despertados pelo par de enamorados enquanto ignições que alteram as ações gerais dos outros quatro bailarinos: primeiro, um intervalo marcado pela célebre sequência entre Mercy e Airaudó citada na primeira parte deste trabalho e, depois, nas turbulências que se seguem ao beijo trocado entre Mercy e a mulher arruivada, pensamos, o tom de interferências no espaço e aquele das permissividades dos dançarinos/personas oscila de sequências “trágicas” a outras “delirantes”, uma transição a ser assinalada nas próximas partes deste texto.

liberdade sobre uma contenda que significa também a garantia de que não será vista, ou seja, *de que algumas disputas são também contratos*, o canto de Purcell vem cindir aquilo que se estava vislumbrando supor e aturdir mais uma vez a garantia de *aquelas sejam mesmo pessoas*:

(Noite)

Veja, até a Noite ela mesma compareceu

para corroborar com teu Desígnio;

E seu pacífico trem está próximo,

Em que ao inclinar-se para o Sono embarcam os Homens.

Deixe que o Barulho e as Preocupações,

a Dúvida e o Desespero,

a Inveja e o Rancor,

(Júbilos de teus Inimigos)

Estejam banidos daqui em diante,

Deixe que o tranquilo Repouso,

cerre as Pálpebras Dela;

E que, murmurando, Fontes

tragam prazerosos Sonhos;

Deixe que nada seja dito que importe malícias. (PURCELL, 1692, tradução do autor)²⁴

Na cena, o quesito do *timing* de repente transborda, os sentidos não pairando apenas múltiplos ou rasgados, mas jamais numa agitação tamanha, jamais tão próximos da amplitude de desnudamento da *Questão* que até aqui viemos discutindo em ziguezagues, essa questão que é uma experiência de acontecimento da “pura falta, ali onde no entanto há consumação de ser” (BLANCHOT, 2007, pg. 187). Assim que a voz fala da “Noite aqui” presente, Panadero dispara pelo salão e se veste novamente, sapateando num desespero que deposita ainda outra camada sobre a dúvida: já não sabemos se sua corrida praticamente não consegue completar-se de forma alguma (numa outra ação), se ela é a interminável dificuldade sobre como conceber um

²⁴ “*Night: / See, even Night her self is here, / To favour your Design; / And all her Peaceful Train is near, / That Men to Sleep incline. / Let Noise and Care, / Doubt and Despair, / Envy and Spight, / (The Fiends delight) / Be ever Banish'd hence, / Let soft Repose, / Her Eye-lids close; / And murmuring Streams, / Bring pleasing Dreams; / Let nothing stay to give offence.*” (o trecho da ópera foi traduzido do original com preocupações reduzidas ao sentido central da voz que vem entregar o sono como ponto de pacificação das tormentas do mundo, ou seja, de dar palavra à Noite enquanto personificação tanto da morte quanto do estado dos sonhos)

engajamento, se é uma prevenção agoniada diante do que ela pressente que irá se mover, ou se correr, que é sua ação praticamente única, é em si *a sísifca agitação daquilo cuja falta de lugar, de encaixe, condena que se corra talvez como punição, talvez como único gesto, afinal, possível.*

Mas o rolamento das perguntas não se detém, e antes mesmo que seu tatear encontre uma saída, *aquilo que não se sabia que podia ser pressentível* (ao pensamento-corpo, que se descobre nu) adentra pela porta principal: Airaudo retorna “como antes”, olhos fechados, braços estendidos à frente, topando de frente mais uma vez com seu amante, este agora ajoelhado e que lhe levanta pelas solas dos pés. A gestão de um caos das forças se tornando ainda mais complexa quando o mesmo Minarik que havia lhes posto em sequência cenas atrás repete a impessoalidade de uma interferência. Ele como que complementa a suspensão de Mercy levantando a mulher acima deste e adiante, impessoalidade outra levitando na pele de uma mulher que é um quadro que é uma desaceleração, quando também pelos pés ela simulará passos sobre o vento num vaivém tão suntuoso quanto um carrossel, retornando às mesmas mãos que provavelmente já deviram-solo. Ora, que estranha semelhança distante é essa que se desvela na repulsão entre pés e a chegada de uma Noite que de repente já estava ali? De que Noite, afinal, se trata?

Ela era o atraso que notificava tarde demais à mulher travestida que o interdito à sua liberdade viria na forma do retorno, *cego*, daquela outra? Ela é a espécie de termo comum entre todos aqueles de olhos cerrados, todos aqueles trajando uma sociabilidade distintiva e aquela menina que viveu o inenarrável silenciamento rebatendo dentro de um Café? É o estado *inhumano* de torpor irresolvível, a sensibilidade do ponto cego, da desviada interrupção, da inevitabilidade que é não saber, não possuir-se por inteiro, é o humor da negatividade feito caractere geral? Não se poderia imaginar que, o que quer que tivesse de ser, de significar ou representar, a grafia de uma maiúscula, “ela sozinha”, facultaria à Noite e ao espaço do teatro qualquer coisa próxima da circunvolução do mais rasteiramente humano e do mais humanamente divino.

Àquela atualidade, a caracterização de algo aparentemente tão datado não poderia projetar melhor esse ponto suspeito de dobra em que os indivíduos, considerados nos limites de sua humanidade só até onde ela é *também* linguagem, ofertam uma parcela de si mesmos àquilo que os exterioriza, não para ouvir respostas, mas para afirmar a distância íntima que é dúvida, o *silêncio* de onde algumas palavras

nunca saíram. Comentando sobre um jogo de escrita de altíssimo requinte que Heráclito teria desenvolvido, um jogo em que fosse possível às frases e palavras se reinvestirem de um poder de enigma e da parte do sagrado concernente à linguagem, bem como retomar a obscuridade unida a todo entendimento como se ela fosse um signo do rigor necessário à atenção (ibidem, pg. 14), é também Blanchot quem irá salientar nessa economia dos chamados “nomes divinos” a transmutação de um discurso outrora sagrado num discurso da *physis*, selecionando específicas palavras em suas modulações de um neutro singular – como *a Noite* – “para designar, por uma espécie de não designação, o que seríamos tentados a valorizar chamando-o de o essencial” (ibidem, pgs. 11-12). Nessa personificação imposta por Bausch como uma colagem cênica que mais opera para destituir os corpos de seu rijo paradigma limítrofe atrás do qual tudo é “Homem” e além do qual tudo se reduz à “Natureza”, mas, repentinamente e também, sobre o qual dançar é desejar o fator de *Escuro* onde não só não se vê, como não se vê de onde poderá advir aquilo que virá, *caso venha*, cada movimento é uma abertura que

opera como um cosmos, um arranjo minuciosamente calculado em que os termos estão em relações extremas de tensão, jamais indiferentes à sua localização ou à sua figura, mas como que dispostos em vista de uma Diferença secreta que tão-somente indicam ao mostrar, a título de medida, as mudanças, as conversões visíveis de que... [o movimento]²⁵ é o lugar separado. Arranjo fechado: cada forma é tacitamente suficiente, ela é única, mas em unidade com o silêncio que a abre e fecha e que reúne virtualmente a perigosa sequência das alternâncias ainda não dominadas. (ibidem, pg. 13)

No tensionamento, pois, desses pés (termos) que se dispõem para indicar a estranha reciprocidade com uma profundidade de estranhamento ainda mais escura que o próprio anoitecer, o admissível rebobinar que nos faria chegar de volta à Pina e à dissolução coletiva/linguística enquanto *possibilidade de tornar comunitário*, imaginando para a peça um pontapé tão suposto quanto fechado, parece fazer plausível

²⁵ A citação foi interrompida e abriu espaço a uma substituição, aqui, não só para estar paralela e conforme ao período que a inicia, mas para que a troca de “frase” por “movimento” pudesse, à maneira como tomamos Café Müller *em relação* a Bataille, colocar Pina diante de Blanchot: preocupados em chegar a um diálogo possível com experiências que colocam a linguagem numa relação com o infinito através, respectivamente, da ausência de palavra e da retomada da parcela supra-humana do discurso pela Natureza, ambos os artífices teriam realizado em suas obras mais que uma mistura entre forma e conteúdo, mas uma asserção de que tudo *o que é*, é logo seguido de sua própria e prolífica contestação.

e assombroso que, no movimento dessa atenção, uma parte do corpo mais associada ao involuntário e ao imundo tenha sido aquela cuja formulação o pensamento possa vir a “entender” que está em relação liminar com a ausência do enunciável. Aquilo que não se pode dizer é recíproco ao espaço que, percorrido, diz de tudo aquilo que nunca se pôde expressar, sem no entanto dizer nada. Aliás: não dizemos “chegando a não dizer nada”, mas: “chegando a dizer: NADA”, e implicando nesse vórtice de dois rostos uma latência sobrelotada de peso, cautela, não-participação, rompantes, desejo, lamúria, de uma guia que não se guie pelo visível, de um jogo provocado por um jorro tão necessário que precise ser inaudito, feito às escuras.

Noite?, perguntamos, e não haverá senão o brotamento de um canto mudo dos pés, um canto do gênero tanto quanto das trevas. Que um bailarino dance *algum* sentido – evento raro que não denomina nem liberta plenamente, ou seja, faz de ‘algum’ algo mais plural que o ‘qualquer’ –, este será o de *um movimento de sentido*, de sensação movente já sentida e *ainda* se direcionando, não o de um consentimento (semelhante àquele que gritam os soldados em sincronia).

Isso que se resolveu por denominar “soberania da Diferença” (ibidem, pg. 18) entra em colisão como o grande gesto de refuta de Bataille por um termo *outro* que o êxtase da dramatização simula no mesmo movimento de ascese que rebaixa o sujeito a um abismo – condição de buraco de um fugitivo perpétuo, de perpétuo escape de uma queda –, a um simultâneo a) antecedente, b) presente indiscreto e c) improvável futuro de si mesmo numa forma co-rompida. Numa cruz próxima à da dispersão, a atenção se despedaça de si mesma para entrever uma continuidade alternativa *e exageradamente opcional, extra-humana somente pela sua disponibilidade em não ser ninguém e sobretudo, em não ser útil: não é somente o que se pôde ver, é o que foi possível ver na durabilidade daquilo que se dispõe a ter o que não se sabe ainda que se possui*. O fator humano de Pina, essa “Vida”, devém a humanidade impossível daquilo que não foi de forma alguma pertinente ao limite dito ‘sujeito’. E não é típico do ‘universal’ pensado como arroubo de linguagem que compreenda sempre e caricatamente mais do que o singular possa querer afirmar, espécie de língua dos anjos em que aquilo que é compreendido, “a mensagem”, não foi comunicado por nenhuma forma de linguagem acessível aos indivíduos? O risível, o banal feito na banalidade de uma inserção impensada, a tolice retoma seu rigor de distinção extrema. O conhecimento, o conhecimento sentido como um plano de chamados, assombros e reconhecimentos na

Noite, se vê reformulado no próprio acontecimento que concebe alguma cognoscibilidade, e aquilo que repentinamente se sabe, sabe-se: experiência do sujeito na nudez dúplice, quase sem lugar, de uma sabedoria que não é de modo algum inteligível, no sentido de que, ao menos a princípio, não é pensamento, pois força que se reconheçam conhecimentos distintos por outras parcelas e outras involuções do corpo, e de um *espaço* de relações com essa alteridade extrema que parece reconhecer a si mesma, desdobrando no indivíduo também uma *zona* em que ele preserva um saber que não sabe como veio a ser, ainda que ele, misturado a tal sapiência, *reconheça-se na medida em que não entende*.

Essa relação entre o conhecimento e o espaço, que parece achar um exemplar projecionista naqueles movimentos de pés assumindo-se numa escuridão luzente, se a prolongamos, é para ir de encontro ao afastamento prolífico entre dois tipos de superfícies: a surpreendente volubilidade da pele, o sonoro espaçamento que é o chão – e o trânsito pelo corpo que dramatiza devolvendo fissuras ao entre-sujeitos, mas que só devém na fugacidade de um relâmpago que se apaga para devolver a escuridão. Reflitamos: se é preciso, entre dois, que se entenda(m) algo, que a medialidade da relação se faça visando o entendimento... ora, o que isto coloca? Que este algo que deve ser compreendido deve, primeiro, sair do escuro, que é, afinal, também algo que ocupa espaço, para que então entremos em algum acordo ou desacordo – a questão não sendo a refuta ou concordância do interlocutor, mas a capacidade do primeiro de tornar algo *comunicável* através de um meio-termo que possa não traduzir, mas colocá-los de acordo com funcionalidade dessa passagem. Dizemos “sair do escuro” somente sob o aviso que fincou raízes em nossa cultura e que diz de todo conhecimento que é uma luz em oposição às trevas. Mas o acontece nessa comunicação que só pediu da palavra as suas costas, sua intuição sensível de que algo acontece sem que no entanto uma virada possa formular, afirmando: “então é isto”? “Aquilo que chamo de noite difere da obscuridade do pensamento: a noite tem a violência da luz” (BATAILLE, 2017, pg. 144). Parece-nos que esses dois autores centrais convergiam no ponto em que a obscuridade “dá a ver”, rompendo não só o que se pode considerar do pensamento enquanto racionalidade transmissível por clareza, mas exigindo ir diretamente aonde ele ainda não se formou para *retomar*, no mesmo golpe em que se aposta *descobrir*, aquilo que não lhe é particular, e que por consequência não limita o corpo à medida do sujeito-palavra-clara. Pensamento desvairado, esse que cogita que a “sua” particularidade corre

o risco de não ter sido *sua*, assim como de não mais estar restrita ao fechamento daquilo que afirma que ali há sujeito “humano”, que o ‘eu’ assim o é “*porque...*” (ou seja, pelo signo de uma explicação que reconheça identificando):

Essa pretensão do Eu é o signo de sua impostura. O eu nunca foi o sujeito da experiência; o “eu” jamais o consegue, nem o indivíduo que sou, essa partícula de pó, nem o eu de todos que supostamente representa a consciência absoluta de si: mas só a ignorância que encarnaria o eu-que-morre ao aceder a esse espaço em que, morrendo, ele não morre nunca como “Eu”, em primeira pessoa. [...] Experiência que não é um acontecimento vivido, muito menos um estado de nós mesmos: no máximo a *experiência-limite* onde talvez os limites caem e que só nos alcança no limite, quando, tendo o futuro se tornado presente, pela resolução do Sim decisivo, afirma-se a ascendência sobre a qual há mais domínio. (BLANCHOT, 2007, pg. 193)

Recuamos duplamente: há acontecimentos que despersonalizam e desumanizam numa negatividade insólita, e que ao mesmo tempo podem comunicar como se o fizessem rasgando ainda mais uma chaga que era, enfim, desconhecida. A aproximação com a morte não poderia ser mais violenta se o espetáculo desembocasse na própria morte, numa morte anônima-singular como a dos trágicos e anedóticos acontecimentos em de salas de cinema, e fizesse de Pina o escândalo de uma paixão cuja sentimentalidade levou ao espetáculo final dos afetos, como a morte sîgnica de Cristo. Morrendo sem morrer, e tão continuamente que, ao último segundo de peça, *ressurrecto*, possa ser dito que “tudo aquilo” foi tanto que (se) esgotou e não houve Nada, esse espectador de Café Müller encontra-se quiçá em algum enlaçamento com as solas daquelas mulheres: *nem alguém nem ninguém*, de olhos fechados, ele não se vê (acolher-se numa percepção?, seriam verbos e sentidos de extrema inexactidão), mas antes *vê-se* (ele é a possível coisa monstruosa EM QUE o ato da visão seria o mesmo não da ‘visão do outro lado’, mas de uma *visão que se vê vendo*) sentindo, agindo, “sabendo”, comunicando por algo que não adveio pela luz, que não é e nem está nem nele nem nelas. Medindo o pisar num pesar que *é* a suficiência de seu próprio movimento nunca exterior a si, *ele é peso, é toda experiência cabível e até ali jamais revelada, literalmente quase impensável, em que o movimento e a existência já se submeteram ao peso que lhes era simultâneo e incompreensível às ações mesmas que realizaram.*

A partilha desses dois lançamentos atentos – um em que dançar é colocar em trânsito e perpétua correlação todas essas tensões físico/sociais, o outro em que observar

é participar dessa neutralidade neutralizando o julgamento e a razão da linguagem-liame sobre si – coloca algo que na comunicação normativa funcionaria com a violência de uma impostura pública: convidado por algo muito além da visão a *considerar-se* totalmente, tendo interditos para si os predicados, a repentinamente integrar *aquilo que é* (numa afirmação tão forte que lhe pareça um supra-pensamento, um pensamento que não verifica senão ao se esgotar na veracidade corpórea da parte do acontecimento que não lhe diz respeito (a algo que seu ‘eu’ possa acariciar)) *àquilo que ele é* (ao presente de seu corpo, que é sempre, como vimos, o depositório daquilo que ele estipula vir a ser), o espectador de Pina não entra em relação ao Café, à dança, aos bailarinos ou consigo mesmo *como* algo/alguém, mas *desde então tornado ele mesmo qualquer possível acontecimento em que aquilo que acontece excêntrico ao corpo lhe comunica da exceção constitutiva á sua humanidade, onde na verdade e infelizmente escolheu se resolver e de onde só pode entender-se já saindo pelo delírio com outrem* – por um *tanztheater*.

Há pés. Há pés entre(-)nós. Pés participam dessa desvelada cegueira, desse peso de matéria humana que só pode me vir quando me desfaço da contrariedade da contradição e a negativizo, negativizando-me; quando a aceito esticando-me por ambos os lados: sendo tão leve que não me seja possível *ser alguém*, tão flutuante àquela relação que não me seja mais permitido ser *ninguém*. Esse espaço-limite, se foi comumente permitido caracterizá-lo através da afinidade que a dança estipula com a loucura, aqui encontra outro tipo de personagem para lhe romper com um conceito: *a ignorância*. Queremos, por escândalo também, dizer que é somente porque ignoramos, porque em alguma medida nos ignoramos, porque por todos os modos uma parte maldita (BATAILLE, 2016) de nosso corpo nos é ignorada e ignorante, mas, sobretudo, *porque sempre permaneceremos, em grande parte, ignorantes que nos é possível dramatizar a existência para dela, vez ou outra, extrair algo que permita questionar a utilidade como propósito derradeiro*. Atentemo-lo mais uma vez: o ignorante não é a epítome da desatenção, da burrice, não é mais a figura cuja parca participação informacional bastaria para classificá-lo como a excluída excelência de todas as formalidades e interesses sociais ou pessoais possíveis: ele é também, de início e principalmente, aquele que permanece sendo não-instruído. Não é que não saiba que direção tomar ou aquele pensamento que deve apreender e saber, mas que, não tomando, *não selecionando nenhuma direção e assim encurralado estando, ele*

definitivamente se encontra à parte daquilo que já lhe é por sintoma alheio, de forma que não se mover é poder estar aberto duplamente a movimentos: inerte, ele se movimenta no desconhecimento mesmo (na parte obscura) daquilo que acontece a seu redor; em grande (e incorporal) parte ausente deste mesmo espaço, ele talvez melhor compreenda, mensura, caso decida por permanecer pouco movente e por simplesmente atentar, aquelas partes do acontecimento de que ninguém pode saber por não sê-lo, como certamente nem ele sabe que é.

É que estivemos falando o tempo inteiro de uma Pina que observa não para aprender mais, não para que esteja “na corrente” (*au courant*), mas para que se entreveja o despistar da razão, dessa razão feita termo razoável e visibilidade da ligadura entre os seres: ela assiste àquele que está se deslocando para fora, aguardando a distinção que não lhe pertence ao mesmo tempo em que não pertence a ela, que viu e que testemunhou, na medida em que o testemunho passará ele também por uma abdicação, aquela mesma que parece também parte inconcebível do arsenal do ignorante: *foi preciso deixar de ver a si mesmo* – de ver o testemunho enquanto visão, mais do que desapegar-se da visão como centrada em si –, para, digamos, subvisualizar o que está em jogo, sob risco no espaço ‘–entre’ que constitui o vislumbre de uma comunicação. Para Pina, não tenhamos medo de afirmá-lo, permanecer excepcionalmente à beira de tudo, de tudo enquanto forma-nomeada, é talvez o maior louro, a única e determinante exigência possível à vida e à vivência de seu ofício. Observar, sem dúvidas, exigia-lhe, portanto, um dispêndio, e não é tampouco por acaso que o ignorante é quase indubitavelmente aquele que mais gasta e que mais exaure pela simples presença. Ele não precisa fazer quase nada além de perguntar ou sugerir para causar as mais inquietantes intempéries. Ele coloca o império de entendimento sob o risco de um terremoto com a adição da imprevisibilidade.

Estamos longe de taxar a ignorância de Pina. Ela não só não o é: não poderia sê-lo porque ao fim, em peças, por montagens, opta por uma maneira, seja ela eficaz ou não, de fazer com que algo seja sabido abertamente – não há hierarquias – através do corpo e sem que a sabedoria precise do intermédio da língua. Ela escolhe o corpo, ou melhor, corporificar, ao passo em que ao ignorante enquanto *personagem* não interessa o resultado corpóreo excedente a seu próprio empreendimento. Ela não dirá nada postumamente à peça, romperá mesmo o domínio significativo das palavras para que aquilo tenha uma base a partir da qual acontecer. Só lhe interessa assistir ao que criou

para intensificar aquilo mesmo, a pergunta, e se anota de forma extra à montagem inicial ou quando todas as células parecem prontas, é para noticiar e abrir-se àquilo que ainda lhe é incompreensível – que desfamiliariza ainda mais profundamente o evento/sentimento dispersado naquelas peles. Tudo isso não quer dizer, entretanto, que ela não possa *escolher a ignorância enquanto permanência fora da direção referencial do sentido dos enunciados para estar receptiva à faceta deste não-sabido que um espaço entre-gestos pode velar*. Não quer dizer que, ao perguntar a uma bailarina (BAUSCH, 2002-2003) o que significaria para ela ‘estar exposta’, recebendo da mesma a ida até uma parede para lá se estender de braços abertos, a coreógrafa não possa refutar a resposta inteira pela referencialidade óbvia, “explícita”, já-finda, “isto-é-isto”, e não porque a técnica não funcionaria prática e exemplarmente diante de um público, mas seguramente porque “aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido” (BATAILLE, 2016, pg. 33). Ou, ainda: “A *expressão da experiência interior deve, de algum modo, corresponder a seu movimento, não pode ser uma seca tradução verbal, executável em ordem*” (ibidem, pg. 36).

É-nos possível ir ainda além, porque o que Bataille dirá pouco em seguida tem a mesma capacidade daquela Noite cantando seu acalento: se sabemos que essa experiência não é de fácil acesso, que ela deve ser vivida e que fazê-lo exige alto custo, seria preciso distingui-la terminantemente, no caso de Bausch, pelo seu interior mesmo: aquilo a que ela assiste se desmontar pelo corpo e pela fala de seus bailarinos e a fiação que culmina na *stück* são desenvolvimentos diferentes, ainda que, como no caso de Müller, por exemplo, a experiência do silenciamento seja ambicionada e persista em ambos os casos. Não é algo, aliás e ademais, que o simples ato de montagem possa diferenciar, sendo o trabalho anterior um “ensaio” e o espetáculo a finalização em si (sabemos também que a peça *nunca*, por essência, está terminada): ambas as exigências são de um encontro desviante sobre aquilo que *co-move*. Pois que “vida” é essa, então, a que se assiste incansavelmente para achar, mas também cuja fulguração logo desaparece, deixando apenas uma pergunta ao que lhe sustém? Que espécie de organicidade inaudita e invisível demanda da atenção que esta recue ainda mais para devir gesto? Como a atenção, enfim, pode chegar tão próxima dessa vivificação, que um ato dos mais tipicamente passivos possa conquistar uma asserção que, de um golpe só, é estética, intelectual, moral, passional, passada e vindo a ser? A gravidade meditativa de tal experiência é ainda mais severa: “A experiência atinge, para terminar, a fusão do

objeto e do sujeito, sendo, *como sujeito, não saber, como objeto, o desconhecido*” (ibidem, pg. 39, grifos do autor).

O que temos recolhido até aqui? Fusionados, o não saber e o desconhecido são a experiência de extração, de encontro e de montagem por um modo atento gestual. Eles são a vida a que se prestou atenção, aquela que corre aparentemente nos interstícios dos indivíduos, aquela desvelada e questionada no *tanztheater*. Mas se “o gesto é comunicação de uma comunicabilidade” (AGAMBEN, 2008, pg. 5), se ele não tem finalidade e sua exemplaridade é “tornar visível um meio como tal” (ibidem); se, como vimos com Brecht, ele é inerentemente social, a medialidade que é o corpo encontra um ponto (extenso) inédito em que, de um lado, não há sujeito, do outro, há de início *NADA* (chamaremos, por enquanto, deste modo aquilo que é o desconhecido). Deparamo-nos com um estágio como que pré-social, pré-individual, em que perguntar *por que tem de haver alguma coisa* é o mesmo que perguntar *como pode ser que, entre nós, haja qualquer outra coisa que não nós mesmos?*, que não seja finalidade ao indivíduo ao mesmo tempo em que a ele se descobre atada? E a resposta não seria tão-somente: “corpo”, mas: a vida correndo solta no corpo, uma corporeidade até então impossível que lhe diz respeito estando sumariamente destacada dele. Retornamos ao *espaço*, ao *espaço que é um corpo e entre o(s) qual(is) transita algo como uma energia, uma memória in-humana*. Trocando em miúdos: “nem o observador, nem o objeto percebido são indícios da percepção, mas sim o espaço situado entre eles” (GREINER in CYPRIANO, 2018, pg. 139).

E o que é um espaço? Na confluência entre o que não se sabe e o que não veio ainda a ser conhecido, ele existe. Mas perguntamos: existe? Ora, o espaço é mensurável. O Café de Pina tem dimensões dadas em metros, o espaçamento daquelas cadeiras, ainda que em constante desmanche e remonte, tem também uma área, participa de uma área. Quando dois daqueles três sujeitos trajando roupas sociais se sentam aos fundos do salão com um Mercy cabisbaixo e uma Airaudo jazendo no chão ao lado, a aparência daquele círculo fúnebre tem também uma definição mais ou menos mensurável. No sentido explícito de uma participação, de uma interferência, de uma clausura, abertura ou impedimento, enfim, não é difícil entregar ao espaço sua própria palpabilidade. Mas e esse espaço observado, esse que a dança também traz, que ela convida talvez não a existir, mas a se espacializar, e, espacializando-se, a abrir para uma ritualística que deixa a medialidade solta, deixando também que os fios se conectem como se veem (por

cada um)? É que, quando supomos que o corpo participa de uma espacialidade outra, que o espaço, a seus modos, pode devir corpóreo, o que está implicado nisto é que nesse mundo sem centro há um tipo de visão que opera como uma Noite, e que esse tipo particular de ver está muito próximo de um visionar, *indo de encontro a um meio a partir do qual aquilo que está duplamente distante – por não estar ali e por participar de uma sapiência ainda não manejável –, neste afastamento mesmo, produz outros acordos possíveis entre os sujeitos que um código ou nome não compreenderia:*

A noite é ela própria a juventude e a embriaguez do pensamento: ela o é na medida em que é a noite, o desacordo violento. Se o homem é desacordo consigo mesmo, sua embriaguez primaveril é a noite, suas primaveras mais suaves se destacam sobre o fundo da noite. [...] Bêbada de beleza, de impudor, de juventude, a bacante dança com o personagem da morte. *A dança maravilha por isto: cada um dos dois ama no outro o rechaço do que ele próprio é, e seu amor chega aos próprios limites onde a veia temporal estoura.* [...] A tensão nascida de um caráter suspenso é necessária ao desacordo de que o acordo procede: *o acordo é tanto mais acordo na medida em que se recusa a sê-lo* (BATAILLE, 2017, pg. 144, grifos do autor).

A dança, então, abre um espaço para a morte se recusando a morrer, e ao mesmo tempo, nesta morte, àquilo que repele para acordar. O que Bataille estipula que se abre entre a bailarina e morte personificada é um tempo estourado: na experiência-limite onde o tempo permanece suspenso em sua própria dissolução, essa latência de quase morte que já chamamos de nudez toma para a repulsão um outro sentido: aqui, ela não é exatamente o que repele pela aspereza ou pelo asco, mas a expulsão do desacordo para um lugar o mais longe possível não por sua distância dimensional: o mais longínquo entre seres torna-se precisamente um termo-comum, uma vez que a provocação de um tal desencontro despessoalizou como também desviou do fator humano já existente, determinado. É por isso que a pergunta, para Pina, não é exatamente um meio interrogativo, mas um de legítima sobrevivência fora do tempo que afirma a marcha de um progresso e para o qual a emoção *deve limitar-se a um lugar e ocasiões*. Quando os amantes, já próximos ao final da peça, começam a lançar um ao outro em direção à parede (fig. 4), tendo a porta principal fechada ao lado e sem interferências de nenhum outro bailarino, numa intensidade cujo acréscimo vai do estranho suporte à violência imprevista, essa brutalidade arfante e de uma alternância cuja razão é inlocalizável surte o mesmo efeito de desvio para o sentido daquilo que *repele*: o que quer aconteça entre

Figura 4 – Dominique Mercy, Malou Airaudo, Jean Laurent Sasportes, Pina Bausch



Fonte: Café Müller, 1985, dirigido por Peter Schäfer

eles se despede de uma razão-de-repulsão e desliza para a necessidade daquele espaço de ofensivas para questionar até que ponto uma relação de desejo não é também uma relação em que os indivíduos se arremessem somente para que possam alternar os arremessos entre si. Mas, aqui, já não se trata tampouco de um movimento dito barroco, em que amor e tragédia sísifca coexistem num mesmo enunciado ou núcleo de gestos. Não falamos mais do pesaroso enlaçar de uma contradição, das-duas-coisas-em-uma.

Desejo *e* violência? Melhor diríamos: desejo, violência. A sequência ensaiada por Pina tem o poder que a substituição da oração aditiva por uma sequencial desvela violentamente. Antes de dois afetos díspares concentrados num movimento só: desejo. *E depois amor*. Eles não estão tão lado a lado como estão *em sequência*. O que a vírgula faz é retomar, pôr num mesmo movimento aquilo que só alguém externo àquelas emoções e a si mesmo poderia ter captado. E o que o *tanztheater* realiza é a duplicidade desse escape e dessa continuidade reencontrada. Não é, em definitivo, um tempo particular à vida vivida; essa temporalidade inexistente precisa ser invocada pelas brechas e raspas desses corpos gestuais, o que implica também em supor que entre a nudez do matrimônio entre o desconhecido e não sabido e esse outro espaço dito limítrofe (*-inter*) há uma relação aproximativa. Ir até onde é possível encontrar-se nu é instalar-se no dificultoso espaço de atenção em que o corpo tem, pois, de se subtrair duas vezes: ele tem de saber *menos* do que acredita já saber, mas também deve saber,

desconhecendo-se, que há algo como um *desconhecido, uma Noite*, dentro da qual é possível mergulhar estando à espreita.

Uma vez que, para Bataille (2016, pgs. 43-45), esse estado de dramatização consiste em *simplesmente ser*, obrigando-se a estar nu para sentir o gelado do vento e indo além daquilo que é sentindo em naturalidade, para que tal movimento de contestação esteja o mais próximo da independência de qualquer objeto externo, que ele retorne à pele dançada parece enviar-nos num lugar contraditório. Onde estaria, afinal, isto que *co-move*, se lhe é impossível estar totalmente num Fora? Ora, não é a pele esse órgão limítrofe? Não é ela quem poderia questionar, por si só, o que é dentro, o que é fora? Na segunda seção deste capítulo, nossa segunda aposta pede, pois, permissividade: que seja possível ao gesto atento de Pina simular um devir-pele, e, ainda: que na abertura dessa probabilidade epitelial esteja um dos possíveis acessos à percepção e criação deste espaço de colagens e trânsitos, também ele uma pele, em que alguma universalidade possa ser concebida à comunicação.

2.1.2. A pele, o tabuleiro.

Impreterivelmente vestida de preto, cadernos cheios e eventualmente sobrelotados sempre à mão, guiados pelo crescendo de direções que logo se reduzirão ali na página mesmo, como se o devir da peça fosse atravessado por fases mais instáveis que os quatro segmentos lunares, Pina observa e pergunta. Anota, pede que se repita, e pode perguntar novamente, desta vez com a potência de abertura e deslocamento multidirecional que não precisa de uma interrogação – para a peça *Walzer*, de 1982, por exemplo, as questões direcionadas aos bailarinos em roda podiam ser: “qualquer coisa de puro”, “fazer uma armadilha a alguém” ou simplesmente “renunciar” (BENTIVOGLIO in CYPRIANO, 2018, pg. 33). Mas não é suficiente. Seu trabalho inicial, afinal, não é um de improvisação. Então ela pede ainda uma outra coisa, ou, meses depois, sugere que se repita algo deixado nos primeiros dias, mas sempre numa economia de palavras que assombrava os bailarinos – e não interrompe o movimento de anotar. “Meu trabalho é uma pesquisa” (NOISETTE, *ibidem*), diz, e, semelhante ao anedótico preenchimento dos maços de escritos de Proust, notórios pela chegada à editora com um inchaço de rabiscos e adições até que as bordas das folhas se tornassem incompreensíveis e tornassem também incompreensível os limites do que era o texto, a coreógrafa carregava consigo o estigma de uma personagem-conceitual de si mesma.

Pelo mesmo grau de estranhamento com que parecia trabalhar para montar a reunião de escritos, vídeos e memórias, como se tudo se fizesse sorratamente a ela mesma, crescia, por um outro lado, o medidor de familiaridade indistinta uma vez que a peça estivesse “pronta” – como vimos no depoimento de uma bailarina no filme de Wenders, era de fato quase indissociável o quanto de Pina havia sido de alguma forma depositado (ou encontrado?) neles.

Era um acontecimento que ela se dispusesse a ouvir, porque o fazia com uma atenção a mais dedicada e extrema possível (ibidem), ao mesmo tempo em que raramente partilhava com a companhia daquilo que via: um material que é sempre, afinal, não “deles”, mas *elas*. Há, pois, que se notar que não somente o liame interno à peça permanece segregado, não somente esse fio é ele mesmo frágil, podendo ser alterado para um espetáculo seguinte ou poucos dias antes da estreia, a questão ainda mais misteriosa é *o que, do lado desses bailarinos, podia continuar sendo ofertado durante meses, quando não se sabia nem mesmo o que ela procurava*; quesito certamente pouco suavizado se se tratava de dançarinos de longa data na companhia. Ao que parece, a partilha já estava, às suas maneiras, ali mesmo onde não se esperava, num ato involuntário de tornar cada vez mais obscuro o solo, lugar onde as perturbações à clareza e à unidade atingiam a linearidade de um processo: que Pina *atentasse* como um gesto aberto e quase no imperativo, pondo-se em alerta mais do que se pondo em guarda, é porque talvez, para pensar o liame emocional “dorsal” para cada peça, bem como para preservar uma abertura, em algum lugar da visão, sobre o corporificável virtual àqueles acontecimentos cujo substrato ainda não se conhece, *fosse necessário ao olho, ao pensamento e ao corpo que percebessem que aquilo que os solicita é, também, o não familiar*. Como fazer dessa abertura/percepção uma práxis, eis o que cinde o palco e deixa que brote o enigma.

Quando versava sobre as relações dos jogos do pensamento com uma experiência de fala, de conversa, que pudesse expor ambos os falantes ao limite da familiaridade e do estranhamento presentes naquilo que se expõe, ora deslocando o diálogo para uma insensatez, ora para um derramamento lúcido, foi mais uma vez Blanchot quem outorgou à atenção esse caráter de uma excentricidade que afirma repelindo:

Esse espaço outro que abre a intimidade não familiar do pensamento é o da atenção. [...] A atenção está sempre entre um e outro: o centro de encontro, o

signo desse meio-termo que aproxima separando. *Ela esvazia o lugar de tudo o que obstrui e o torna visível.* Ela é uma profunda ausência, às vezes escavada dolorosamente, a partir da qual e coincidindo com ela pode afirmar-se a presença de fala. Atenção *impessoal*, no sentido de que *não é atenção de ninguém*, mas a própria espera do que está em jogo [...] entre os que ali estão (BLANCHOT, 2007, pg. 198, grifos do autor).

Notemo-lo bem, pois que logo será preciso atar as pontas entre o método de dramatização e o desvio de precaução – comunicacional – dado nessa latência de uma espera: há um tipo de atenção que, não pertencendo a ninguém, nem a quem olha, nem a quem é olhado, digamos, empresta visibilidade ao lugar daquilo que funciona como obstáculo, como tapamento, desobstruindo-o nesse mesmo movimento de tornar visível. Há, aqui, pelo menos duas assunções espantosas, a) a de que um estado atento possa ser impessoal e a b) de que possa se afirmar que aquilo que obstrui uma relação, num modo geral, na verdade tem um lugar, um espaço próprio talvez fora dos planos do poder. Ora, se esse estado de espreita é ele mesmo o desvio que escaparia aos interlocutores, não seria correto prosseguir com o pensamento de Blanchot e dizer dele que sua impessoalidade é tão próxima à ideia daquilo que escapa ao particular quanto daquela que compreende o in-humano? Não aquilo que, com efeito, não pertença ao humano, mas seguramente o fator não-humano, de individuação, que não deixa de compor, com a ‘humanidade’, um corpo outro? E, mais, que se a atenção é um aguardar, a espera por esse escape que “contorna” e salienta o *entre*, não seria ela um jogo duplo, despossuindo aquele que olha da centralidade pessoal da observação, bem como da racionalidade enquanto sintagma comunicativo, mas também destituindo aquele que é observado de uma finitude ou de uma completude sensíveis enquanto reduzidas, restritas somente à forma de apresentação de um corpo? E, no entanto, não sejamos místicos, não se trata, aqui, de forma alguma, de uma invisibilidade a ser captada por faculdades extra-sensíveis.

O que Blanchot parece dizer em uníssono com Pina é, não poderíamos negá-lo, que *há algo na pele que, sendo (quase) imperceptível a ela mesma, pode ser encontrado, retomado ali quando ela é (quase) incessantemente solicitada a repartir a memória plural que sua existência sobre-humana grafou, lapidando a rachadura das palavras, e que o fruto desse encontro não é senão um reencontro com a parte excedente, densa, da matéria humana feita literal*; não aquela que nos faria sonhar novamente com a continuidade perdida, mas uma corporeidade insólita cuja descoberta,

sendo tão física quanto sem lugar, tão corpórea quanto virtual, relampeja aos sujeitos como o encontro com uma literalidade viável à expressão “peso do mundo”. Essa matéria rememorada *em peso*, a coreógrafa a tornará matéria também para a contestação na montagem e na dramaticidade do termo medial, ou seja: densa, ao mesmo tempo em que virtual, ela é o símbolo deste termo comum. Mas ao invés de perguntarmos “como fabricar os meios para que o peso apareça”, mais prolífico pareceria lançar a questão: no corpo, que outro elemento de medialidade tem o potencial mais explícito de alcançar *algo que*, *PARA O ESPAÇO CONSIDERADO ENQUANTO CORPO, FUNCIONRIA EXCEDENDO A SENSACÃO DE NEUTRALIDADE DO PESO?* É a pele.

Durante muito tempo considerado o signo por excelência da atividade medial do sujeito com seu ‘tal outro’, ofertado por duplicação (COCCIA, 2010), signo *mater* da relação ocidental com a alteridade, *o espelho* permanece sustentando a referência mais próxima do que temos para pensar o paralelismo atento *inter*-individual. Seu pôr-se no meio, até certo ponto, parece resolver, mesmo que para disjuntar em direções opostas, a situação limite, mas também “básica”, da percepção daquilo que é inédito entre dois corpos fixando-se suspenso, inapreensível a ambos. Se pensarmos-lo adiante, no entanto, ele recuará por no mínimo três movimentos diante do potencial laboratorial da pele: a) ele não pode ofertar uma experiência senão do sujeito-com-seu-outro baseada no *mesmo*, ou seja, na expectativa de algo àquelas duas imagens que possa assimilá-las assemelhando-as por algum sinal, mesmo que difiram; b) por mais que tenha participado de forma monumental – social, literária, psicológica, esotérica, estética – de toda uma literatura e de um pensamento do *estranho*, pelas formas dessa duplicata que desvela algo do não habitual, o espelho acaba reduzindo o indivíduo a um interesse em preservar a integralidade de suas “metades”, também como se sua única possível cisão se limitasse a ser considerado em dois; c) não importam os níveis de estranhamento que tal figura é capaz de suscitar, seu potencial de recepção está irredutivelmente preso ao corpo único que lhe emite uma imagem, o que não quer dizer, obviamente, que espelhos replicam apenas corpos num sentido singular-restritivo, mas que essa espécie de esterilidade da devolução se dá na medida em que ele não pode devolver senão imagens.

O primeiríssimo movimento de Müller é categórico em lançar tal hegemonia ao estilhamento: quando Pina tateia sua entrada pelo Café e se congela, ao acender das luzes, logo à saída de Panadero, simultaneamente à entrada de Airaudó também já de olhos fechados e com uma camisola flutuante, essas duas mulheres estariam em relação

por espelhamento? Simplesmente porque, ainda que assíncronas e sob uma mesma sequência de ondulações oníricas pelos braços mensurando espaços ausentes, duplicariam o mesmo estado ou situação de sonambulismo, estando já de início replicadas pelas vestimentas, estas que são tanto o tecido mais propício à fuga quanto aquele menos protetor contra as quedas e atritos daquela agrura cega? É pelo signo acetinado, perolado dessas mulheres feitas como que prisioneiras numa torre de sono que algo com um espelho irrompe no palco? “Deixai-me chorar”: a colagem insere o canto, e aquele afago sobre a extensão do peito que se recolhe numa concha com a mão não poderia ser *menos* um mútuo reconhecimento: elas não se identificam nem identificam alguma coisa como uma dor exprimida cuja localização é peitoral, elas não dizem jamais que há algo como uma dor solidária entre mulheres que está ali se expurgando e se desmedindo pelos seios. Mas estará interminavelmente colocado, todavia, que, entre a agrura de uma mulher e certas impossibilidades ao seu movimento “total”, que por aquela impessoalidade, aliás, já deixam de dizer respeito tão-somente ao feminino – nem a soma nem uma generalidade, também não a possibilidade de que alguns deles, desses movimentos, sejam sígnicos mais que outros, mas toda a virtualidade do que é mover-se tendo de ver mais ou menos a si mesma –, é algo *semelhante e extremamente distinto de não poder mais sustentar-se pela centralidade de um peito que poderia dizer de tudo aquilo que é invisível e lhe tolhe, sendo também a visibilidade trágica que é estar livre para não se fixar a nada*. O que Sasportes faz, extirpando dela o repouso do sentar, é dizer que, em definitivo, aquelas duas não são a mesma, identificando-se porém pelo que não encontram de pacificação?

Ora, ele antes as coloca no insensato e sugerível tabuleiro epitelial em que todas as possíveis forças cegas e não-humanas são também as mais explícitas porque corpóreas, invariavelmente dizendo respeito à pele enquanto corpo da desmedida; em que a carne murchando está tanto para o tempo quanto para a própria presença do retrair, sem no entanto acolhe-las ou repeli-las, as forças, para longe de si. Dançando esses gestos do choro que é choro porque não é massa de palavras, ao invés de apontar para algo incomunicável que só pode advir por pranto, elas criam a disputa *onde o fechar do mundo só pode ser contestado pela violência de uma abertura que dispensa o significado*: sem cruzar os lamentos para costurá-los, fica antes possível ao pensamento do incomunicável que exista um corpo para contestar o limite mesmo daquilo cuja afirmação *ele é*. O pranto é pedido, talvez, exatamente para que se dance. Que as duas

se choquem na parede como molas sensíveis ao som é também um pranto. *Pranto de quê? De si mesmo. Ele sabe, ele co-move-se.* O pranto devém espaço de prantear, e, sendo “o espaço o fora” (ibidem, pg. 18), a *comunicação daquilo ao redor da incomunicabilidade que é agrura torna-se algo muito além da causa-efeito*; a parede repentinamente encontra tudo o que não é Café: e há, ali também, pranto. Não razões para ele, não as raízes fundantes de um interminável lamento, mas a indivisibilidade ampla da lástima, tornada já *in-humana*.

E agora podemos dizê-lo de todo: é somente porque há algo como uma pele, algo com um tamanho grau de medialidade, que a memória do mundo pode extrapolar o corpo do sujeito, que tudo aquilo que diz respeito aos indivíduos pode ser recolhido, não estando jamais somente numa memória cerebral, assim como que é pelo mesmo motivo que sobretudo ele, o corpo, pode retomá-la, essa memória extra-corpórea do corpo inteiro de sua vida, exercitando o mínimo de sujeição possível. O *in-humano*: a elevação *ao soberano*. A precisão com que Bataille sintetiza a tarefa delirante de Nietzsche, incompleta por natureza assim como sempre derradeira, chamando-a do “problema do homem inteiro” (2017, pg. 27), rebate por entre a pele dessas duas sonâmbulas de maneira espantosa, como se estivessem os quatro pisoteando com a mesma mortalha fina:

“A maior parte dos homens”, escreve ele, “oferece uma imagem fragmentária e exclusiva do homem; é preciso adicioná-los para obter um homem. Épocas inteiras, povos inteiros têm, nesse sentido, algo de fragmentário; é talvez necessário ao crescimento do homem que ele só se desenvolva pedaço a pedaço. Assim, é preciso ter em conta que se trata sempre, no fundo, de produzir o homem sintético; que os homens inferiores, a imensa maioria, são apenas os prelúdios e os exercícios preliminares cujo jogo concertado pode fazer surgir aqui e ali o homem total, semelhante a um marco quilométrico que indica até onde a humanidade chegou” [...] Mas o que significa essa fragmentação, ou melhor, qual é sua causa? senão a necessidade de agir que especializa e limita ao horizonte de uma atividade determinada? [...] a atividade que subordina cada um de nossos instantes a um resultado preciso apaga o caráter total do ser. [...] Toda ação especializa, já que toda ação é limitada. [...] Só posso existir totalmente superando de alguma maneira o estágio da ação. (ibidem)

Pois o *tanztheater* é uma ação que não se faz ação? Retomemos o percurso medial de Bausch, porque é ainda à pele que retornaremos: como encontrar perguntas?,

como formular questões *para chegar a questões outras, questões que atam o indivíduo à impossível corporeidade total dos limites dentro dos quais ele pode se considerar, despersonalizando-se de si mesmo?* Pina pesquisa: não trabalha tão-somente com memórias, não lhe interessa o fechamento compreensível do arquivo memorialístico dos bailarinos; ela pesquisa, observa para que se entreveja, na verdade, a delicada dobra onde a memória esteve tão alargada que dizer “eu” seria, isto sim, incompreensível. É algo que a pele, sozinha, *literalmente não compreende*, que o trabalho da consciência sobre o inconsciente não resolveria. Pensemos: assim como a memória, ela é interminável sem que precise que se saiba. O que Pina recolhe é essa espécie de autorreunião, de “autoconsciência”, em que o sujeito estava tão des-limitado que não se trataria mais sequer de pensar nos termos do passado verídico ou legítimo à relação de incomunicabilidade: antes na amalgamação de um tempo quarto em que possível e impossível são tão plausíveis quanto o for a *força dessa contestação de si*. A pele não para – e, no entanto, dizemos que é preciso refutá-la. Refutar isso que, na própria lógica física, antecede nossa falsa centralidade cerebral; isso que trabalha não para que algo de tolerável possa sempre se tentar estabelecer entre nós, mas fazendo da tolerabilidade um quesito da separação. Se ela guarda, então, o fator disjuntivo ao mesmo tempo em que impede que o mundo seja uma mistura plena, não seria ela *o mais próximo de um lugar?*, desse lugar do distinto, do lugar assimétrico onde a distinção se faz e pelo qual há algo como um movimento de diferença?, desse Fora onde as forças jamais cessam (FOUCAULT, 2004) de afirmar suas impessoalidades mesmas, mas também onde tudo o que não é força só encontra resposta à altura quando pergunta o que não é forte *não sendo senão soberano, livre de qualquer externalidade?* E o que seria, afinal, capaz dessa contenda tão poderosa quanto o foi refutar a Deus? A dança: a dança é: *dance*.

Sua ação é menos que uma ação no sentido de que não participa do jogo do útil, mas, mais que isto, como se se enrolasse no manto de um abismo maior – como o é, por sinal, o espaço do Café, como se torna mais-que-si aquela duplicata de camisolas, a orientação como que trágica, sísifca, dos movimentos, a recusa da fala em detrimento da neutralização do significado, do apego pela identificação enquanto resposta ao que poderíamos vir a ser já tendo sido –, pelo exercício peculiar de engajamento com uma tarefa sem fim e interminavelmente às cegas, cuja finalidade não é senão subtrair o bailarino de toda a finalidade possível, ou seja: *vendo*, deve-se buscar meios para que em sua visão também exista, de alguma forma, tudo o que ele não vê, assim como tudo

que, vendo, não precisa ver para ver: a cegueira daquelas duas mulheres, por algum instante, não nos pareceria de antemão, portanto, sequer uma cegueira. Algo como a negatividade do negativo, *uma nudez que só a dramatização poderia, artilosa, estipular*. Algo que, na linguagem, na comunicação, expõe uma ferida: o arrebatamento de recuo em que as coisas ficam o mais próximo possível daquilo que as mata, daquilo que as nega. Não: faltar palavras. Sim: *onde possam não haver mais palavras, mas onde, ainda assim, se “diga”*.

Ora, pois, mas e as palavras, então? Ignoramo-las em seu labor de mediação porque o trabalho de Bausch é o de recusá-las, de partir de uma elementaridade que não precisou passar por elas? Seria, de todo, enfim, suficiente. Mas sigamos: palavras, afinal, não seriam elas também pesadas? Não há uma outra literatura ainda mais volumosa concernida precisamente em se desdobrar não *sobre*, mas pelo peso mesmo que seus arranjos e medidas podem vir a compor, ou, melhor, pela densidade já contida nesse avesso da leveza imaterial das letras? Decerto que ‘m-o-r-t-e’ jamais compreenderá a experiência de uma morte. Decerto também que não só o conjunto dessas cinco letras existe que possa vir a falar sobre o pesar de um morto. E, no entanto, não cessamos de falar ou de escrever. Não é curioso que, à exceção dos sentidos figurados (o que ‘oprime’, que ‘fatiga’, o que ‘atormenta’), o peso seja dificilmente traduzido como algo além da “qualidade daquilo que é pesado”?

A língua se encerra como uma cobra; não é sempre, ao que parece, que consegue (se) resolver. O advento dessa questão passa por um deslocamento mais sutil: é que, simulando uma experiência de peso, a maior parte das palavras com isto concernidas o faria exatamente como o dicionário já o aponta: é preciso que variáveis sejam incitadas pelos jogos de palavras para que uma variância outra se dê, transtornando o limite entre letra e densidade. Não é nem de perto o que Pina buscava: ela não queria algo que parecesse, que lembrasse, que fizesse jus ou referência a um peso – como poderia realizá-lo, por exemplo, o serviço de uma metáfora, o que seguramente não é o que Panadero realiza ao medir o peso de alguma coisa sob/sobre o peito dos pés –, não desejava algo que, *por qualidade, pudesse vir a ser pesado*, pois que a resultante seria simples, “identificatória”: *isto*, como quer que me venha a ser dito ou escrito, é, afinal, pesado. A tarefa estaria encerrada. Não buscando, ademais, algo que fosse pessoalmente pesado ou já sabidamente denso, seria preciso que essa matéria pudesse ter, entretanto, um meio semelhante ao meio que o espaço é; um meio de medialidade pura onde,

afinal, se faça sentir algo que não tem um lugar próprio. Se retornamos à pele, não é porque ela já foi sugerida.

Emanuele Coccia dirá dos meios: “[são eles que] impedem o mundo de se fechar em sua natureza e em sua verdade, pluralizando as formas” (ibidem, pg. 38). Apliquemo-lo à pele, grande paradigma do fechado/aberto, permanecendo, por enquanto, com sua lateralidade que participa da separação e do fechamento: se ela é capaz de pluralizar as formas, uma vez que esteja excluído do pensamento o fator meramente biológico conectado aos fenótipos e às transformações submissas aos efeitos do meio, não seria correto assumir que a responsabilidade por essa variância aparentemente essencial à vida – *que é distinguir afastando* – seja, ao mesmo tempo, um acesso à natureza como arrombamento do “até-então”, dessa totalidade que Nietzsche entendia como o acúmulo dos feitos dos indivíduos? Os gestos de Café Müller se nos aparecem, agora, como mais compreensíveis (abrangentes, dimensionados no seu potencial de dispersão das medidas): compreende-se, ao menos, que só eles podem ponderar aquilo que ainda não se sabe, não sabendo. E não é que isto facilite: o acordo talvez desvelado entre acordar repelindo o acordo de uma língua, de um termo comum, é também a transparência de uma vida tornada quase nua de sua mediação: intolerável, portanto. E Pina nunca abandonou a recusa – ética, de dança, de retorno *justo*²⁶ – de que a peça estivesse terminantemente ali, acabada ali por um quesito meramente temporal: *é que a dança é também A vida, sendo tudo o que acontece quando não se está “vivendo”*. O *tanztheater* precisa, do cênico, do dramático em tabuleiro, dessa capacidade de, num quadro, afinal num quadro, falar precisamente da falta de quadro (de qualquer totalidade encerrada enquanto sistema) pela falta de um quadro ainda maior – a língua, mas já considerando mesmo que possa haver algo como uma língua “universal”, como *comunicação*, esta de uma vez por todas se afirmando mais como órgão da nudez da pele do que como aquele da boca. A dança é, aliás, maior que a vida sem que isso lhe possa ser útil. Tarefa louca? Ignorante, quem sabe. Intolerável que A neguemos, portanto, mas mais intolerável ainda seria se tivéssemos de encabeçá-lo, um tal empreendimento negativo, (se) nos obrigando a falar.

²⁶ O justo é, por sinal, de acordo com Blanchot (2007, pg. 20), a própria medida dos Deuses, e, como consequência-limite, da refuta Deles: o momento em que a fortuna é lançada sobre o campo de guerra, favorecendo aquele que contra ela melhor responder, deixando a glória suspensa o máximo possível: no caso de Pina: afirmando ser QUESTÃO.

Não é simplesmente, portanto, que para alguns sentimentos não exista palavra suficiente: é também que essas *sensitividades* com um poderio de reesquadrinhar posições e direcionar afetos, aliás tão presentes quanto o são aquelas exigidas pela dinâmica do trabalho ou do engajamento político, individualizam-se por processos que não resultam em indivíduos, nomes ou documentações. Sob as intempéries só aparentemente autoevidentes do subjetivismo, elas não angariaram legitimidade o suficiente para compor ou (re)esquadrinhar uma história nacional oficializada, para extrapolar os dispositivos de comunicação e adentrar nas instituições e legislaturas como “verídicas”. São a tormenta e a maldição do que se apelida de efêmero e ao mesmo é posto no rebaixamento enquanto efemeridade, e, no entanto, fariam dos mais sólidos corpos sociais a tensão de um frágil nervo sob pinças, trariam a burocracia de regimento dos afetos e suas medidas formuláveis, carimbáveis, nomeáveis ao ponto do explicitamente ridículo e do intoleravelmente gasto. Elas são não a carne, não são a tinta, não são a espinha, nem muito menos a liga que sustenta ou que se esconde por detrás do “sujeito da história”: são – ou confundem-se com – esse sujeito na díspar medida em que ele é sem precisar ser, mas já participando mais daquilo ao seu redor do que o fazem as ações e soluções que exigem que ele se identifique.

“Por que, para nós, no âmago do dia pode aparecer alguma coisa, talvez, que não seja o dia, alguma coisa que, numa atmosfera de luz e limpidez, representasse o arripio de pavor de onde saiu o dia?” (NIETZSCHE in BLANCHOT, *ibidem*, pg. 3),

seria uma pergunta com a equivalência corpórea à da rígida metodologia que Café Müller não cessa de se impor, se refazendo com gestos jamais terminados e sempre findos em si mesmos, mas que se o fizesse sem estalar esse curto-circuito improvável entre pés, silenciamentos, distâncias, pesos, estranhamentos, relatividades, sem fazer da dança uma dúvida mesma de até onde ela vai, do fundo maior de onde pode ter vindo algo como dançar – sem todo o jogo de pés e pálpebras daquelas três mulheres não teria a mesma *pujança muda*, esta pergunta que só se pôde fazer cega: *de onde vem o desejo do desejo?* De onde vem que, encontrando-nos, já estejamos também desencontrando? *Ela só chega ao primeiro encontro com o amante tropeçando, chocando-se com ele naquilo que é (também um abraço); sua repetição sequencial mesmo depois que o(s) homem(ns) lhe solta(m) só pode ser tão aprendida, artificiosa, tragicamente funcional, quanto também o for em organicidade; quando ela retorna como que já-anunciada pelo susto em forma de pés da ruiva, é já ao mesmo tempo*

como condenada e como repetente de um amor pela própria cegueira que o ata a ele. Afinal, a Noite é, para Pina, o próprio lugar em que a nudez é mais nua que aqueles ossos: se não há verificação, se não há “verdade”, tampouco pode haver repouso. É possível que eles se lancem à parede como sonâmbulos por isso mesmo? Para não interromper a latência que é permanecer sem resposta, permanecendo dançando a dúvida, mas também machucando um ao outro? Decerto que sim. Para Roland Barthes, a noite é também um dos signos cruciais para aceder a tamanho desnudamento, em que não saber mistura-se a possibilidade de que não se saiba nada, sabendo ainda de alguma forma, sabendo em intimidade com o escuro que é o avesso da pele: (apaixonado)

1. Vivencio *sucessivamente* duas noites, uma boa, outra ruim. Sirvo-me, para dizê-lo, de uma distinção mística: *estar a oscuras (estar às escuras) pode acontecer, sem que haja carência, porque estou privado da luz das causas e dos fins; estar en tinieblas (estar nas trevas) acontece-me quando sou cegado pelo apego às coisas e pela desordem que daí provém.* (BARTHES, 2003, pg. 259, grifos do autor)

Precisemo-lo mais uma vez, porque o embaralhar é também sua única medida: noites *sucessivas, não coexistentes*: primeiro, a privação da luz cuja iluminação desvelaria os motivos e finalidades; segundo, as trevas não tanto de uma ausência de luminosidade, mas da ausência de si que é já é apego incessante e desordem total das coisas. E não há mais que uma semelhança com o método de pergunta, atenção e registros de Pina? Decompor, primeiro, *o modelo de mundo e de interatividade que se faz no liame dos enunciados motivados/úteis*, para que restem arcos incompletos, ações menores que ações, gestos soltos que dizem respeito mais ou menos ao trânsito sempre impessoal das relações – ou seja: exigir algo quase impossível como uma “fala” que não se chegou a ser falada em primeira instância, e que cujo “dizer” só se faz para deixar entrar, aparecer, algo que não se sabia ser ‘novo’, sendo também a princípio insignificante –, e, depois, para que se apegue ao caos do espaçamento entre os sujeitos, *onde as coisas podem vir a estar depositadas mas também perdidas*, prostrar-se como que cegamente, ou seja, *junto, o mais indiscernível possível, às coisas que são mais abrangentes que um nome possa assentar enquanto tão-somente nomenclatura.*

Chegamos de imediato ao segundo aspecto das observações de Blanchot: aquilo que inviabiliza, que sobrelota o espaço relacional de sua própria capacidade de servir de distância comunicativa é desvelado pelo mais atento e menos pessoal dos atos: *na atenção, não apenas é revelado aquilo que É; aquilo que bloqueia, religado ao corpo*

*por insistência de um método, aparece à Pina Bausch como um emotivo que não pode ser senão composto, mas que não está em nenhum dos dois lados, de forma que Café Müller é antes a criação de um estado de exceção em que o silêncio ou o silenciamento não sejam nem a causa, nem a resultante nem o ‘caráter’ das relações daquele tipo, mas um estado tão limítrofe ao pensamento e ao corpo que o acesso à tamanha nudez deva se dar, ao menos aqui, por um violento processo de dramatização em que silêncio e despir-se abram para locais semelhantes de performatividade. Como na descrição com que Homero (2009) singulariza o reino do submundo, onde Odisseu deve descer para concluir a eternidade de provações que o trariam de volta a seu *oikos* (é mais um conjunto de relações que dota a *familiaridade* de algo que pode se chamar ‘casa’ do que o espaço propriamente restrito de um lar, digamos, que ele busca resgatar resgatando a si mesmo), é necessário o auxílio do grande mensageiro dos deuses para àquilo sobreviver: *no inferno não há língua*; ou, dito mais violentamente: a travessia pelo lugar mais próximo de algo como a morte deve ser feita sem a ajuda de uma comunicação que seja fala, discurso, *sem uma comunicação que, sendo poder, possa vir ela também a matar*.*

O inferno, portanto, essa noite sem língua em que os gestos mais escuros se reconhecem sozinhos, não é a *perda* de fala, ainda que a passagem por tal êxtase escuro recenda a uma subtração; é antes a possibilidade-limite de que, não havendo algo como falar, existir seja ainda e também minimamente heroico, pois que se está o tempo inteiro à beira da morte, submisso a nada mais que contestar a si mesmo contestando também o mundo. A cegueira, para Pina, não é um estado nem uma condição; ela é, aliás, o *custo*, como a parte sacrificial que Orfeu paga ao olhar Eurídice, oferecido na acolhida de algo que não finaliza nada e nem possui finalidade ao labor do mundo, e que não faz senão refutar, neutralizar o ‘sujeito’ como epicentro de algo como a experiência. Dançar, pois: duplamente perigoso ao poder. Que algo como a linha de uma pele possa resgatar essa espécie de pré-paingéia imaginada, quando/onde o mundo era, unido, o próprio movimento do que iria diferenciá-lo – há algo, de divino, de cósmico, de “adâmico” na dança como Pina a toma, na dança enquanto exercício da distinção “pura”: no mais próximo de *não ser* um espaço, um meio, confundir-se lá mesmo com ele –, certamente a coreógrafa só o faz arriscando morrer, *o que seria o mesmo que não mais dançar*. Mas a aposta que gostaríamos de lançar é que quiçá fosse mais danoso, mais derradeiro e fatal para Pina *literalmente não poder mais ver, porque para ela a visão e a dança são*

constantemente ensaiadas não “como”, mas na contestação-limite de que SEJAM a mesma coisa já não sendo mais só as ações de ‘dançar’ (para) ou ‘ver’ (para), mas a vida em si:

Você mesma, agora, só performa em Café Müller. Por que isso se dá?

Porque há muitos anos eu me planejo para criar um papel para mim mesma e nunca encontro tempo, já que todo mundo está sempre “me engolindo”, sabe? Todo mundo quer tanto dançar ou estar sempre cheio de trabalho – que a coisa nunca acontece para mim. Então eu estou em pé na lista de espera por muitos anos, na minha própria lista de espera! (BAUSCH in MEISNER, 1992)

Ver: não ver; dançar: não dançar. Bausch joga mais com a língua do que ao simplesmente anulá-la. Porque se dançar, para ela, era a salvação (“...do contrário estamos perdidos”), como pôde a aderência a uma tarefa sem-tarefa, sempre inconclusa e árdua porque invisível à própria tessitura, ao ter assumido a *Tanztheater Wuppertal* e tê-la reformulado no lançamento mesmo *da incomunicabilidade NO processo*, como pôde essa dedicação que é só aparentemente tudo menos dançar tê-la mantido viva? A resposta é mais simples do que aquela que poderia resumir e dobrar ao meio, fechando por finalidade, estipulando simplesmente que “ver dançar é também pôr-se a dançar” (BARDET, 2014): quando coloca seu interesse num vértice paradoxalmente móvel entre o meditativo e o desejo de encontro desenvolvido em atenção, para ali aguardar pelo que *co-move* – isto que nem sempre pode aparecer, mas que também pode fazê-lo pelo corpo de um outro bailarino que não aquele que o produziu, e ainda pelo retorno de uma outra questão que, esta sim, levará ao gesto –, o exercício não seria esse de achar o fundo da coisa, como Barthes descobriu as trevas ainda além do escuro, ou como Blanchot o explicitava ao falar do que há de mais traiçoeiro sobre a luz, quando esta ilumina impossibilitando que se veja seu fundo, sua fonte mesma, quando “é apenas com essa condição que vemos claro: com a condição de não ver a própria clareza [...]” (2007, pg. 129)?

Qual é, pois, esse “fundo” do movimento dançado? Chamá-lo-íamos de pré-dança? “No começo era o movimento. Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento (GIL, 2001, pg. 13). Ora, dança não é como o pensamento da espontânea origem, ela não surge “do nada”

nem temporalmente, nem nos termos de uma nulidade cinética. Dançar é de fato um resgate, minimamente a recuperação como que tornada consciente (consciente, aqui: consciência de todos os corpos e extensões ao redor) dessa continuidade de que não podemos nos aperceber totalmente, mas também, nesse ponto máximo-mínimo onde queremos nos debruçar, recuando duas vezes ao invés de excedendo. Ela é a recuperação desse termo terceiro que, já sendo dança ele mesmo, convida a que se dance em conjunto. – ou ainda: que se dance *o* conjunto. Este termo não é tão-somente uma memória, assim como é algo do *copresente* (uma Questão) que o solicita só para lançá-lo adiante: ele é uma *possibilidade* que Pina reconhece em sua inteira fragilidade. Pois que sendo duas vezes dança, esse lugar anterior talvez não seja anterior num sentido propriamente temporal: ele é o recuo, é *o espaço cedido* – para que a dança seja desde já uma técnica do mais-de-um – *e a quem se concede espaço* – porque dançar é tornar a espacialidade do corpo uma medialidade das nossas possibilidades físico-relacionais – para que a parte presente do dançado entre em jogo.

Para o bailarino, pois, sob um literal risco de vida, recuar é entrar num sério pacto multiforme com a atenção: ele deve manter o material escavado vivo, concentrar-se na corporeidade total do palco e também no limite corporal a que lhe submete o transe que é dançar – as cadeiras e os olhos, esses locais difusos onde jaz o enlace com o repouso, seriam detalhes meramente cênicos de uma impossibilidade só “temática”? Estariam eles atados só por um surpreendente paralelismo dos impedimentos? Mas o homem que as afasta, as mulheres que os cerram, por que nos recusaríamos a vê-los como gestos de nulificação geral, quando eles podem também almejar a *preservação daqueles objetos e partes?*, pois não são eles, afinal, que regem o descanso? Mas é inclinada à Pina que a encruzilhada aponta, e ainda não respondemos como dançar pode se conter num não-dançar, o argumento quem sabe agravado pelo fato aditivo de que ela recua sempre pelo menos uma vez mais: quando não dança; quando, ao dançar uma única vez, faz-se de si mesma material. Quanto à segunda, nada podemos dizer: não há arquivos, sugestões ou direções que apontem para como a coreógrafa encontrou seus próprios gestos, e, “pior”, como os misturou ao *patchwork* de Café Müller à exceção da escolha de reencenar o ambiente em que sua infância acompanhou artistas, desesperados, emudecidos pela guerra, pequenos dramas, tramas escandalosas esburacadas pelos dias; até mesmo convites para suas primeiras aulas de dança, como revela (in FINKEL, 1991).

À enganadora celeuma da primeira assertiva, pois que é uma coisa: aquela que dança não se vê dançar, e é *uma outra coisa*: aquela que vê dançar, à sua maneira, está dançando, ao mesmo tempo em que a partilha visual lhe garante acesso à visível corporeidade *daquilo* – da dança ou da vida, pela falta de um nome – que não está no corpo, nem na abstração dos gestos, nem na relação com os outros bailarinos e nem no espaço específico que compõe o Café; *aquilo* é, em exclusiva e solitária garantia, *corporal*, e é por isso que ele sabe, sendo também *disso* que ele sabe. Assumamos sem dúvida que Pina seguramente ocupa ambos estes espaços. Mas é ainda uma terceira coisa diferente: aquela que, “imóvel”, questiona e, questionando o fundo do movimento, deseja o rompante de impessoalidade capaz não só de sobrepor a medialidade da língua, como também de, nesse movimento que deixa uma neutralidade, “apontar” algo do ser afastando-o de toda a totalidade do que já fez ser – aquele que faz da atenção ao dançado uma pergunta, e do jamais-cessar da pergunta uma busca pela partícula que põe em aceleração a impessoalidade de uma emoção²⁷ que no entanto só pode ser invocada pela facete não familiar da pele, essa que só pode ser uma asceta não teria descoberto, por seus próprios meios, que a natureza dessa partícula de seu maior interesse é *tanto não-saber quanto a saída dramática que deixa um resquício, a sobrevisão de um duplo fora de si do qual, aliás, a dança é, em todas as considerações de sua feitura?* Podemos estender ainda mais a imagem de algo que paira desde que o pronunciamos a primeira vez. *Um mundo sem centro*: uma posição analítico-despossuída de alto custo em que ver se fabricar o fundo da dança é lançar-se, mesmo que por um momento, em reconhecer onde ela se esgota: não onde ela vai parar, mas onde nunca começou: na vida que, insuportável e gloriosa por não ter sido dançada, não deve ser outra coisa senão feita dança. Pesquisar rasga o véu de passividade. Pesquisar é, querendo saber que não se sabe, para Pina observando, dançar mais que a própria dança, e isto porque trata-se de encontrar uma dança possível à altura de uma vida ainda não contada.

Retornemos ao Café.

Sob o som do primeiro excerto musical da peça, quinto ato de *The Fairy Queen* de Henry Purcell, em que uma Juno inconsolável canta que lhe deixem chorar, eternamente lastimar por aquele que não lhe será mais permitido ver, há um momento em que, minutos após suas entradas, pouco depois do início do movimento insensato

²⁷ Já nos é possível chamar de emoção aquilo que a filosofia de Deleuze ressuscitará como “afeto” (1993).

daquele homem formal que impede que as mulheres se sentem ao mesmo tempo em que afasta a obstrução, Pina e Airaudo repetirão o mesmo solo como se atadas por um movimento celular feminino misteriosamente impessoal, por vezes em lugares alinhados e em tempos quase síncronos (fig. 5), outras vezes completamente distintas em intensidade, movimento e temporalidade. Entre o caos sonoro das cadeiras ao chão e no tímido recuo pelas beiras do Café, a duplicidade performada do solo se constituirá de seis movimentos basicamente concentrados sobre um mesmo eixo de partes do corpo e de formas despertadas nessa inquietante insônia misturada a um transe cego. Silenciosas, praticamente imperceptíveis – não fosse a presença nos espaços um quesito do energético e do vibrátil tanto quanto do visível e do sonoro que lhe tomam como categorias maiores –, antes que se diga que seus movimentos “são sobre” um lamento, como cantam os versos de Purcell, não seria ainda mais sugerível que os tomássemos menos como informativos do que como a abertura de uma contenda espacial em que se debatem as mulheres quando tolhidas da visão, da visão enquanto claridade do que está diante ao mesmo tempo que *adiante*?

Figura 5 – Malou Airaudo, Pina Bausch e Jean Laurent Sasportes



Fonte: Café Müller, 1985, dirigido por Peter Schäfer

“A menina” (quem é, afinal, Pina nesta peça?, quem é ou foram as mulheres que participaram do Café sendo quase evacuadas dali?) repousa uma mão sobre o antebraço

suspenso e o acolhe como uma onda para dentro de si, acolhendo-se tanto na medida de um membro outro que a vem empurrar “para dentro” quanto na possibilidade de que ela pode policiar seu excesso ela mesma. Esse empurrão suave e sem peso que convoca o ondulatório, em parte, não será jamais algo além de uma mão e um recuo inspirado, e será o tempo inteiro algo que foge dali no mesmo instante em que trova sua ainda-não enunciável já-sido (e não “já-dito”). Àquilo que não articula o sentido, o desprazer de duvidar afirmando. A espécie de involução se desdobra num estourar: dessa onda que parecia expropriada, expatriada do próprio corpo, os braços irrompem acima da cabeça e seguem em direção a um segundo fechamento, desta vez emoldurando a cabeça e fazendo com que dela deslize uma prisão braçal até a dissolvência dos membros num movimento de recepção que finda por criar uma forma oval no ventre. Ambos os enlacs guardam algo de anônimo, a neutralidade das dúvidas agora sequer fixa somente nas mulheres, e isto não porque é Sasportes, um homem, que encabeça a severa transmutação daquele espaço. Todo toque de recolher, todo dispositivo de proteção, toda vaga, seja torrencial ou sutil em seu espumar, não é a própria denúncia de um exterior atuando na indiscernibilidade categórica do atual?

O quarto movimento surge então, ainda mais emudecedor. Silente na brusquidão do invólucro de onde se arranca, um semicírculo se arqueia numa impressionante fugacidade, desenhando-se além da cabeça e indo repousar à altura do chão; as mãos partem espalmadas e se recolhem perto da linha dos ouvidos da mesma maneira, como se abafando um som ou esmagando algum barulho ou tensão circunvizinha. Num dado momento (fig. 6) dos solos paralelos desse primeiro quinto de obra que se entenderá em breve como um primeiro movimento da peça, o espalmado da mulher vibra no ar, bambo, as mãos quem sabe ensaiando uma angústia, quem sabe mais distantes do cuidado de si do que os olhos (não) conseguirão enxergar, e por detrás dela Pina repete

Figura 6 – Malou Airaudou, Pina Bausch, Jean Laurent Sasportes



Fonte: Café Müller, 1985, dirigido por Peter Schäfer

o mesmo movimento num atraso que não é acidental, porque antes mesmo do gesto que vem fechar a sequência, fechá-la somente enquanto plano-base delineado pela partilha daqueles seis bailarinos, perceberemos que é ainda com outro aspecto dessa dança das cadeiras jamais jogada que o *delay* vem se misturar para esgarçar ainda mais a invisível transparência que é o lance de lugares no quesito do sociabilidade das emoções. Um aspecto tão singelo em sua inerência, aliás, em sua excepcional vizinhança, que nos parecerá uma elementaridade repentina das “coisas” que elas jamais sejam tão-somente a si mesmas.

Ele afasta, ele impede, ele desobstrui, compõe, recompõe e parece cultivar uma sede em antecipá-la. Sua atenção é tamanha que parece-lhe servir de função que a cegueira *encontre caminho*: quer (se) bata, quer (só) vague, ela não sai e também não descansa. Assíncrono, o paralelismo continua. Mas: paralelismo? É este o termo mais próximo da experiência ali realizada? Ou seriam antes duas variações “colocadas *uma dentro da outra*” (DELEUZE, 2010, pg. 52)? Porque, formando um *continuum* no qual os gestos dos bailarinos, o lugar e os objetos “desempenham o papel de variáveis em transformação” (ibidem, pg. 54), simplesmente por uma estar mais recuada, falsamente solitária, e a outra sendo alvo dessa negação das cadeiras ao mesmo tempo em que sua própria presença de algum modo ameaça o Café quando ela ameaça a si mesma, *não é nada menos que a repetição que as tomará como parte unida de uma separação total*. Assíncronas, espaçadas, uma mais possível que a outra?, decerto, mas não menos, por

isso, uma repetição que faz variar os temas; não menos, por isso, uma mais genética que a outra por primeiro ter adentrado ali ou por primeiro ter deixado soltos os gestos – nem muito menos porque a centelha inicial do tema teria advindo dela. Parafraseamos novamente Deleuze, quando ele escreve sobre o teatro crítico de Shakespeare feito por Carmelo Bene: se [Pina] tem necessidade de um tema [ou de algo como substratos temáticos], não é para *falar dele* [para torna-lo eixo central de representação], mas para *subtrair dele*, e ver o que acontece (ibidem, pg. 29).

O que Pina desde início subtrai? Ora, Blanchot já nos deixava entrevistados alguns vestígios ao supor que o “eu” jamais poderia ser o verdadeiro sujeito da experiência, mas talvez um ignorante, ou, antes, a *ignorância* encarnada nesse “eu”-que-morre, iluminando, em sua própria noite²⁸, pela textura apreendida daquilo que é tão escuro quanto carnal, e portanto, quem sabe, mais que “o verdadeiro”: ela recria *uma* experiência a partir de algo que não pode ter sido vivido em completude pelos bailarinos, algo que não lhes sucedeu, não lhes passou como um estado; a experiência-limite, no máximo, de algo de que ela não precisa saber, mas que aqueles corpos, elevados ao limite de um quase literal trava-língua, sugerem exatamente não-sabendo: é a ignorância sobre si mesmos que deve relampejar a Pina como material. O que ela busca subtrair não pode ser outra coisa, sendo já duas: não só um dos maiores instrumentos de poder de que nossas sociedades até hoje mais se dispõem – as palavras –, mas junto delas, na medida mesma em que propõe uma peça que não fala e *não poderia fazer um sujeito falar senão por si mesmo (e não em nome dos Temas), esse poder de nomeação que se auto-outorga mais ou menos pré-concebidas, mais ou menos já-finalizadas e identificáveis, as relações entre indivíduos*. Dito de outro modo, como Café Müller o coloca no limite mais extremo de uma performance que nunca acabou nem começou, Pina não se desfaz tão-somente do lugar de sujeito: a impessoalidade dos gestos lhe assegura que aqueles bailarinos sejam como que objetos *sem sujeito*, ou melhor: corpos desatrelados do vício linguístico-econômico que formula “produtos”, sejam de enunciados, sejam de relações, aí sim, propriamente econômicas, sociais ou de gênero.

E não diríamos, tampouco: a coreógrafa é o centro, ela é o novelo perpassando o labirinto, é a inevitabilidade impossível daquele vórtice; dizemos que o afastamento

²⁸ “Também a noite é um sol” (NIEZTSCHE in BATAILLE, 2016, pg. 25).

inscrito naquela partilha de gestos, independente da semelhança dos vestidos entre elas, aproxima, e o fazendo ali onde elas são tanto separadas (não isoladas) quanto impessoais, é somente a impessoalidade que pode garantir que Pina participe de outras afecções completamente diferentes das abertas em Airaud, mesmo quando seus corpos ensaiam “os mesmos gestos”. Trata-se mais do que implicar que haja um ricochetear somente porque os três partilham do *mesmo* lugar: na verdade, eles não só não o fazem – decerto que são Cafés diferentes e que os habitantes daquele Café de seus pais no pós Segunda Guerra tinham experiências dessemelhantes naquele espaço que é comum –, como aquilo que distingue a experiência de uma angústia “irrepousável” para os três é a *i*-mensurabilidade desse excedente perante o fator “temático”, dessa “parte maldita” (BATAILLE, 2016) que contorna o humano sem aparentemente jamais ter saído dele; uma distância que *é comunicação* sem nome, sem peso presente, improdutiva mas dolorosa, cuja ausência e densidade são as mãos, as quedas e os espaços vazios que ensaiam fazer vista. Como explicitar essa lacuna móvel entre os sujeitos sem falar demais deles, deixando que a distância seja invocada por si mesma, na cinética mesma daquilo que distancia? Estamos de fato próximos do que a máxima de Pina dizia que *co*-move, desse termo comum e neutro que reafirma por que Café Müller, mas também todas as peças de Pina, dispensam do cortinado inicial ou final, um motivo aliás já desimpedido do binômio representação/realidade.

Como ela consegue isso é certamente, pois, uma questão mais relacional que representacional, *mais pulsante no espaço de que a medialidade se constitui* do que numa segurança “velada” que buscasse obstruir, obscurecer as relações individuais para dizer delas que são simplesmente dificultosas ou impossíveis, uma que falar não é suficiente. “Toda a questão gira em torno [disto que Deleuze chamou de] *fato majoritário*” (2010, 59) dentro daquela parte do teatro que se concerne com o popular, com tudo isso que é o mais coletivo possível; essa seriedade quase infeliz, melancólica de que Pina nunca foi escusada. Esse fato não é exatamente análogo aos temas de Pina, como por exemplo poderíamos afirmar com certeza de que, pela existência daqueles amantes, a peça trata da inevitabilidade e das agruras impessoais dos desencontros (ainda mais entre sexos diferentes). Mas ele é sem dúvidas tão enfático *em seu movimento de contestação* quanto o excedente de substrato que não deixa de percorrer, tão louco quanto possivelmente sensato, a intensa reformulação do que é aquele Café –

do que ele nunca deixou de ser: variação. “A variação contínua não seria o devir minoritário de todo mundo em oposição ao fato majoritário de Ninguém?” (ibidem)

E o que é coercitivo à majoritária relação do indivíduo com o sensível, e portanto com a parte desconhecida do Outro (também: do Outro em si mesmo) que é sensível, e não puramente existente, dada? Que a comunicação esteja, ela também, já dada como a) o resultado fixo de operações vigiadas b) dentro de uma língua. E o minoritário, aqui, não será de modo algum aquilo cuja quantidade numérica diz ser menor. Seu devir implica, na verdade, naquilo que a metodologia de Bausch mais percebe como árduo: que essa amplitude ameaçadora ao comunicacional aterrisse nos bailarinos desviando o máximo possível de suas individuações humanas puras. Não “o que significaria para você desejar” ou “o que você deseja”, mas, talvez: “como o desejo deseja?”, “como se fazer atraente sendo o menos desejável?”, “em que momento se deixa de desejar?”.

São apostas. Mas isto não o é: o que Pina encontra?: *a obstrução que é um desejo*: enquanto a amante jaz como que nula, deitada ao lado da mesa onde minutos antes havia sido o próprio fator imperceptível, a mulher arruivada impede que Mercy se retire do Café por todas as portas possíveis disparando à sua frente, ainda que ligeiramente atrasada, e beijando-o o mais calmamente possível, e, debaixo do movimento de desejar, no mínimo três ações em sequência se enraízam no que o senso comum as faria partir em direções completamente distintas; *o ridículo que teria o poder de um desejo realizado*: essa mesma mulher, para realizar seu solo, como o dissemos, retira o casaco, mas também o faz quando os empresta à Pina ao final da peça, quando as luzes se apagam e ela continua a vagar, jamais tão pouco melancólica, de forma que um desenhencilhar e um empréstimo, não sendo este menos uma retirada que aquele, tratarão da mesma realização de um desejo que sequer sabíamos ser oculto, que sequer sabíamos poder ser desejável, tudo isto separado “mais do que por minutos” dentro da peça. São, afinal, questões, mas de uma qualidade mais capaz de afirmar (sem resolver) que um imperativo. E, no entanto, se apostamos no “desejo” dentro desses dois movimentos, é pela exigência de sustentar o infinito contido na aposta. Na peça, se houver a evidência de algo como um desejo pelo indício de um observador específico, evidentemente essa individuação desejante estará solta nessa corporeidade de um espaço partilhado. O verdadeiro poder da palavra, afinal, não é separável de uma representação unificante do poder de nomear – e o que quer que haja ali, não (se) representa.

Questões – antes de perguntas. Questões, mais do que movimentos visando à dúvida pacificada. Questões: aquilo que perdura uma irresolução, um contrato feito teso. Ela não precisa de declinação interrogativa para ser: ela *é* – e abre uma abertura sem métrica. Assim como o *vento* que Bataille desejava por cima do enunciado do vento, esse sexto movimento do solo dividido de ambas “mostra”, retoma o advento até então desconhecido do que significa poder estar nu além da pele *sentindo uma pele*, repentinamente posto num tabuleiro ao mesmo tempo em que não se joga pelas suas próprias peças nem estas respondem a seus comandos. Nele, o ponto de fissura é pele, afago e cabelo, e é nessa insignificância quase fora de moda, grafada a um específico tempo, que a distância ganha *ecceidade*. Com uma das mãos aplacando a testa, as mulheres acariciam o topo dos cabelos, inclinando-se num balanço que incita às próprias cabeças a um jogo, para dizer um mínimo, entre o metonímico, o memorial, o defensivo, o enterrado. Aquilo pode nunca ter existido, pode ter sido a única via de existência estando expropriado delas. O gesto se faz capaz *da mesma qualidade* dúbia e incerta sobre a qual falamos ao dizer da Pina-observadora, cuja labuta consistia em encontrar o movimento de estranhamento em que se confundiam o a) não-saber e b) a dramática partida dos bailarinos de si mesmos. Ou seja, o gesto, duplicado entre aquele que inicialmente se fez encontrar e entre aqueles outros que na peça se colarão, é capaz de *(re)produzir* o momento em que a ejeção se faz imperativo não tendo sido jamais feita antes, em que o não-saber se torna uma estranha necessidade, isto é, um não saber que, agora, memorável, torna-se algo de *sabível*; mas também em que aquilo que permanece não-sabido, sempre Fora (e não mais *antes*), faz desse sabível uma contestação, uma questão que, não vindo e nem indo a ninguém, nem muito menos servindo *para* nada, não pode senão concernir a todos, a uma totalidade inclusive mais palpável, agora, que a adjetivação do ‘universal’ pode simular, porque é essa impessoalidade mesma que garante à comunicação que sua nudez seja travessia mais potente e abrangente que a referencialidade sintática da palavra. Perda inevitável, no entanto; espectral dentro de uma tarefa que sempre está sob o risco da própria desistência. Nada se aproveita, nada garante, nada é permanente ou autossustentável. Pouco se sabe.

2.2. Desejo e pobreza no meio do desconhecido

Como se assunção dessas inevitáveis lacunas fizesse os intervalos metodológicos, relacionais, filosóficos, corporais e vividos dispararem pelos quatro cantos do Café, seria perturbador que não falássemos do desejo menos como consequência do que como o outro fator operando à surdina no embate entre o saber e a comunicação, entre o dançado e as qualidades concebidas ao movimento dramático de vida. E não porque a natureza do desejo seja por essência lacunar, mas porque é típico daquilo perceptivelmente ocupando o mesmo espaço enquanto afirmativa de questionamento que vez ou outra se deseje (como o fazem todos os bailarinos do Café entre si), mas que se deseje também aquilo que afasta, nem que para deixar individuar. Em sua predileção pelo desejo de ignorância, de que aquilo que advenha dos bailarinos sempre se faça parco na mesma aparição, não sendo nem suficiente em si para informar, e nem suficiente enquanto enunciado para que se chame de um saber formatável por palavra, quando é na peça montada que Pina mais acusa ter articulado, mesmo que sob tectonia, um descentramento da comunicação para que devenham as perguntas nos movimentos extáticos plurais (sempre repetir: também as não especificamente humanas), há talvez um aspecto que melhor possa assegurar a essa totalidade de espetáculo sua permanência no sumariamente aberto, repelindo sem interrupção que o não-saber não se saiba de todo, ou seja, arriscando o reconhecimento do corpo que *é*.

Esse fenômeno entre peles é a pobreza ela mesma; ou melhor, um tipo de pobreza cuja produção do espaçamento, na subtração fabricada e multiplicada por tudo isso que *é* (que não se adere a mais nada), complique o desejo, fá-lo ficar acuado: *ou ele deseja desejar saber isso que não sabe, e o faz por outras vias, ou a peça, mais que opaca, fica reduzida a Nada – sendo que ele é o desejo de sua inevitável e própria saída*. Entre a repulsão e a esperta impermanência do fundo das coisas, subsiste um Café traiçoeiramente feito máquina de desejo. “Dance”: deviam se chamar todas as peças de Pina, mas sobretudo esta, porque não é a menos que esse desejo que estão reduzidos os bailarinos e observadores, não é por menos que a *vontade ainda não descoberta e sempre reconhecível de dançar* que ela traça o denominador comum a esse exercício de linguagem-de-todo-o-globo.

Colocando observador e bailarino o mais próximos possível, não por essa distância relampejante da divindade do corpo, mas pelo ridículo arrebatamento de gestos inúteis e dos mais desavergonhados e desnudados, ela coloca-nos sob o peso da

unidade por uma distinção das mais distantes. Mais uma vez, seu método corre em canto de contestação ao lado das notas-diário de uma negativa:

Todos os seres, no fundo, não são mais que um só, e fico enjoado só de pensar. Mas, ao mesmo tempo que são um, existe em cada um deles o obstáculo pessoal que anula essa identidade. Entre dois seres, excepcionalmente, os obstáculos vêm a faltar. A impressão de *déjà vu* significa justamente a queda (súbita e pouco duradoura) dos obstáculos que separam [...], da repulsa essencial. A repulsa é, em nós, a coisa calhada, o elemento fixo. [...] O desejo em nós define a chance: é a transparência, o lugar da opacidade. (BATAILLE, 2017, pgs. 104; 394)²⁹

E, em conversa direta com ele, aquele que também não deixou de escrever para participar da comunidade na medida em que a afasta, interrogando por sinal o mito de Orfeu e Eurídice:

O desejo é a própria separação que se faz atraente, é o intervalo que se torna *sensível*, é a ausência que volta à presença, é essa volta em que, quando tudo desapareceu, no fundo da noite, a desapareição se torna a espessura da sombra que faz a carne mais presente e torna a presença mais pesada e mais estranha, sem nome e sem forma, que não podemos então declarar nem morta, nem viva, de que tiram suas verdades todos os equívocos do desejo. (BLANCHOT, 2007, pg. 163)

A pluralidade de canais pelos quais esses autores (se) comunicam seria capaz de mobilizar e reestruturar toda uma teoria da negatividade e dos movimentos extáticos, mas nos ateremos sobre dois deles, na verdade compondo já uma bifurcação: primeiro, e ainda que se nos produzam pelas hegemonias técnico-sociais do reconhecimento, é o estranhamento o elemento fixo que nos toma em relação; segundo, que é o intervalar no meio dos indivíduos que devém *sensível* quando se trata de desejar. Pois o que se obtém é que, nesse espaço *inter*, entre-nós e também naquele Café, a escolha é dar continuidade (não ligar, nem fechar) “narrativa” pela *montagem do pouco, do menos*, ou melhor, sempre pela montagem que afasta os objetos e pela qual os “objetos” acabam causando afastamento – as cadeiras, as paredes, mas também as mãos, os pés, os olhos, o enlace, o beijo. Isso quer dizer que o que é fixo é o sensível; que o que é estranho

²⁹ Como na única tradução para o português dos três volumes da *Suma Ateológica* há um apêndice denominado “notas da edição francesa das obras completas de Georges Bataille”, em que as notas reformulam ou adicionam escritos que não foram tomados na revisão final de nossa edição, na citação, a duplicada de páginas, e não sua sequência, significa que ambas as notas e o “original” de publicação foram utilizados, visando enriquecer o texto.

sensibiliza para além de transportar uma emoção: dizendo da emoção que ela é transporte. Talvez entendamos melhor por que, sem realmente poder variar tanto quanto aparenta (as cores, raças, climas, condições, o psíquico e uma outra gama de fatores também a faz variar, mas não variar *a tessitura receptiva que é sua compreensão*), a pele seja o lugar extremo da pluralidade.

Se for por ela que as coisas continuam, distinguindo-se, é porque é ela que garante aos gestos que eles variem (ao serem trocados, por exemplo), que eles variem a experiência do fechado ao múltiplo (do fechado como formato linear-conclusivo do movimento pessoal enquanto enunciado da razão). Receptora, quadrante do desconhecido, esse ser das imagens (COCCIA, 2010, pg. 24) que ela torna sensível é uma espécie de fantasma da incompreensível distância na qual tudo pode se conceber um peso ao vir partilhar de um mesmo espaço. Mas o devir-sensível de uma coisa e o processo pelo qual ela existe sendo impulsos diferentes, o nó de que o *tanztheater* é responsável é um que coloca o possível no encarnado, por assim dizer: *é um nó extremamente semelhante ao movimento de gênese*, se o consideramos na medida do ceder espaço, o gesto de despossuir-se sendo ao mesmo tempo entremear-se de uma diferença. O que equivale a dizer, para a peça como um ‘todo’, que o que a impede de se fechar é sobretudo o que a impede de ser a mesma, de que quaisquer de suas partes possam, com o tempo que passa, recair sempre na mesma coisa. Atentemo-lo: não se diz, por exemplo, que em dois momentos distantes de Café Müller aquele desejo inicial do papel de Airaudo por seu amante se extinguirá do percurso das emotividades de uma vez por todas, uma vez que é preciso já estar “falando de outra coisa” pela trágica trajetória dos “personagens”, mas que o desejo não pode não variar, ou confundir-se ou anular, em/por/em nome de uma outra coisa que ainda é, ela também, desejo. Repetindo-se, ele difere, e não por acaso um dos temas que mais se afirma serem reiterados na peça (CLIMENHAGA, 2009) é certa inevitabilidade cíclica às relações humanas.

E, no entanto, o que essa constante despossessão incorpora ao jogo sem centro é, além da metamorfose constante dos objetos nas linhas e recuos do poder, a amplitude do intercâmbio entre os objetos e os indivíduos devindo-objetos sem sujeito (fixo ou “identificatório”) entre si. Logo, o que é subtraído e afastado não somente os lança na aparente tragédia de uma minoridade de resposta em relação a esses poderes, mas circulando na imensurável dimensão na qual, subtraídos por um instante de uma

inteireza de humanidade, é a objetificação que pode afirmar sobre a pobreza de nosso sistema de submissões e medidas. A mulher de peruca precisa tirar o casaco e os saltos para dançar a timidez de suas pegadas. O que coloca uma distância quase infinita entre Mercy e os outros dois homens é, também, a simples distinção entre um terno e uma camisa de botões. O que revela de uma vez por todas o estado farsesco por detrás de toda rígida dramaticidade do incomunicável é o depositar daquela mesma peruca sobre a cabeça de Pina, que de frágil e ossuda pode deslizar pela palhaçaria de uma menina que também fez daquele Café espaço de gozo e brincadeira.

Mas, ainda adiante, num momento limítrofe da peça em que todos realizam, separados em núcleos, a tensão simultânea de uma orquestra da dissolução dos sentidos: ao fundo, deitada, Airaudó é suspensa e enviada ao chão pelo gigante Minarik, reta e dura como uma flecha; ao meio, Pina paira ainda de olhos bem fechados e braços estendidos, surpreendentemente imóvel e sonolenta ao passo em que Mercy, logo à sua frente e jamais tão próximo, quica em movimentos plenamente incompletos e desesperados de um lado ao outro do salão, Sasportes lhe retirando as cadeiras e Panadero mais uma vez despida do casaco, mas ainda sapateando em pequenas corridas sem nunca chegar a participar. Ele lança os braços acima, se joga como um foguete à esquerda e direita, como um pêndulo duplamente viciado e, ao ficar em pé, seus braços tentam circundar um balão defronte a barriga, por onde ele tampouco consegue passar um dos pés. A incompletude se despedaça ela mesma.

Nessa tripartição nucleada que dura, na verdade, poucos instantes, o tornado de objetificação, à semelhança de uma sinuca ininterrupta, sem jogadores, onde os tacos jogassem sozinhos, pega emprestado 1º) da absurda continuidade, 2º) da a-significante e impessoal dobradura dos próprios gestos sobre si mesmos e 3º) dessa improvável relação *posta sob crítica* para formular um potente tabuleiro em que eles sejam tomados menos por aquilo que seguramente os conecta – um poder coercitivo – do que por aquilo que os torna *afastados* – o excesso de movimento de que também dependem e a que inevitavelmente são submetidos para, em todos os níveis, sobreviver. Esse meio sem sujeito

não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. Era a ideia de Virginia Woolf. Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário, é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se

comunicam. Não é nem histórico nem o eterno, mas o intempestivo.
(DELEUZE, 2010, pg. 35)

Pina não advogava, afinal, por tempo algum, por um modelo futuro ou já preciosamente criado em alguma seção da história em que os afetos teriam encontrado maior liberdade ou sanidade. Parece-nos que lhe interessava mais atentar para a gangorra multidirecional desses excessos que nem as instituições têm conseguido podar e controlar, nem o êxtase solto acabaria por resolver e purificar. Se lhe obcecava alguma coisa, esta coisa era *dançar*, e fazê-lo ademais tanto ao público quanto em público³⁰. Como, pois, “minorar [...], como impor um tratamento menor ou de minoração, para liberar devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma” (ibidem, pg. 36)? Através das fórmulas mais simples: *perguntar*, para romper a hegemonia do significado; *dançar*, e nessa dança deixar livres os gestos sem razão, porque dançar é movimento de uma neutralidade como Ninguém e Alguém. Mas, sobretudo, na montagem dessa matéria *trans*-individual, empobrecer o substrato da camada platônica de seu “contexto”, subtrair qualquer coisa que se assemelhe à figura do poder, à imagem da instituição, ao órgão de uma representatividade, se por nenhum melhor motivo, porque o teatro já ele é mesmo uma zona sob o risco constante de seus próprios poderes. O teatro de Pina se desdobra somente nas relações de variação que eliminam o percurso linear das nomenclaturas funcionando como claridade de algo sabido. Se não há “os sujeitos” nem “os representantes” do poder, fica desobstruído também o espaço para considerar as formas e os sujeitos para além dos temas e identidades que a eles possam se atrelar. Em diversos sentidos, a peça estaria terminada. Na verdade, assim o fosse, *ela nem teria começado*.

Parecida com o recuo metodológico das perguntas que lhe garantem uma essencial e constante ignorância, ao operar a subtração dos personagens pela imantada subtração do Poder justificado e verificado em figura, o que Pina sempre faz é impedir seus bailarinos (previamente *e*, *depois*, em performance), por completo, de realizar ações que seriam como completudes, isto é, do que seria a completude ou plenitude de

³⁰ N’O Lamento da Imperatriz (1990), filme dirigido pela própria dançarina, os bailarinos não só dançam ao redor de toda uma cidade, mas partem dela para elaborar as performances. Além disso, ainda que saibamos que Pina preferia a encenação teatral àquela aberta, sua ininterrupta preservação e dedicação a algo como uma linguagem que pudesse falar a todos, uma língua corpóreo-teatral dentro da própria ideia de comunicação, provavelmente a torna mais “pública” que muitas peças ensaiadas num espaço sem paredes.

uma ação *enquanto necessidade para que realizemos seu sentido*. Ou ainda, como lá está, de uma vez por todas: *ela não precisa ver para VER, não precisa estar de olhos abertos para que algo como uma visão se desdobre dentro de si no que pode ser uma sensibilidade ao som, ou o medo diante da tragédia de um homem que, apavorado, não consegue parar, ou mesmo o retraimento de uma sobrevivência que pode se dar quando ela dança sozinha, à parte daqueles condenados mas quem sabe, por alguma linha de concentração, dançando a dança mesma de suas quedas através de outros gestos*. Toda a metodologia da coreógrafa consiste nessa dupla extração que é como a poesia, a exemplar “criação por meio da perda” (BATAILLE, 2016, pg. 23): inicialmente sacrificando o sentido (*o movimento vetorial de sentido que diz o sentido*) de uma coisa que ainda não se descobriu como emoção, ou que ainda não descobriu nela o anonimato de uma emotividade, ela reverte o lugar do afeto em relação ao gesto: indo para fora dele sem contudo se tornar inteiramente virtual, a experiência atinge como que os fundos do desejo sem precisar transitar por ninguém em específico, mas pairando no espaço de estranhamento que devolve à pele uma sapiência sem intermédios, nua. Em uníssono com as necessidades e linhas que Deleuze estipula entre aquele mesmo teatro de Bene e a literatura, é ela que mais uma vez traça seus desenhos no mais limítrofe *continuum* de uma dança. É notável como o personagem Percival, d’As Ondas, cumpre um papel em tênue liame com o de Mercy, sendo contrária somente talvez a qualidade do sentimento que ambos provocam:

– *Desconhecido*, com ou sem segredos – disse Rhoda –, não importa. Ele é *como uma pedra caída em um tanque de água repleto de peixinhos coloridos*. Como peixinhos coloridos, nós, que disparávamos para lá e para cá, *disparamos todos para rodeá-lo quando chega*. Como peixinhos coloridos, conscientes da presença de uma grande pedra, *ondulamos e redemoínhamos contentes*. Uma sensação de conforto baixa sobre nós. Corre ouro em nossas veias. *Um, dois; um, dois*; o coração pulsa quieto, confiante, em um transe de bem-estar, um êxtase de bondade; e vejam – *as partes mais longínquas da Terra* – sombras pálidas no mais longínquo horizonte, como a Índia, por exemplo, *estão ao nosso alcance*. *O mundo que fora encolhido, arredonda-se*; províncias remotas são retiradas das trevas; vemos estradas lamacentas, florestas intrincadas, bandos de homens e o abutre que se alimenta de uma carcaça inchada, *como se estivessem dentro do nosso meio*, como parte da nossa esplêndida e altiva província, pois, cavalgando sozinho, uma égua mordida de pulgas, Percival avança por uma trilha solitária, tem sua tenda

presa entre árvores desoladas, diante de montanhas enormes. (WOOLF, 2004, pg. 102, grifos do autor)

No prolongamento contínuo de uma ação que só se revelará depois, e somente para mostrar-lhe na sua realização de um desconhecimento maior, a pontuação e as sequências de imagens de Woolf parecem mais afastar as coisas, colocá-las cada qual em seu lugar na sequência “marítima” turva, do que apontar para uma simultaneidade. “Um, dois”, e depois “um, dois” já não sendo “de novo”, os peixes vêm a ter um mundo ao alcance, mas tanto que repentinamente lugares outros, estranhos, estejam na verdade dentro do meio deles, e tudo acontece depois de uma queda capaz de provocar redemoinhos e ondulações como ímãs. Aliás, é inicialmente por desconhecimento e, depois, também por um desconhecimento quiçá ainda mais estranho que Percival e o amante do papel de Mercy *acontecem e produzem outros acontecimentos* a todos às suas voltas, acontecimentos estes que são também um Café destituído de sua inteireza limitante e figurada, bem como relações para as quais os trânsitos, as velocidades e o aumento de intensidades são mais categóricos que seus nomes ou os nomes de seus estados. *A peça é amputada de uma história porque esta seria um marcador temporal*, e, portanto, identificaria toda sua continuidade, bem como suas partes, às cenas de *alguma* vida diante da qual lançar *algum* julgo enternecido ou revoltado, e sacrificaria toda sua abertura em nome da representação da história de vida daqueles bailarinos – o que, convenhamos, não interessa, e não porque eles sejam menos que seu público ou que seus temas, mas porque, não sendo essas histórias desde já tão-somente suas, fazê-lo seria apenas responder, e, o que é pior, a eles mesmos. É por isso que, *a*-sujeitados, destituídos dessa relação com um sujeito a partir do qual só então eles vêm a ser algo, esses objetos, lugares e corpos podem se conjugar consigo mesmos livremente e numa variante sequência com tudo de fora, sem precisar jamais, para tal, serem nomeados.

Café Müller não deixa de ser um Café, mas está sempre se transmutando em todos os espaços dentro dos quais o abatimento, a desistência, o ridículo, o riso, a agressão ou a depressão não são finais, nem somente o que “são”, mas visíveis em toda sua invisível dimensionalidade por um *display* tão violento quanto o desejo é capaz de transformar os lugares. Como nos espectrais espaços de Woolf, aquilo que é limitado se arredonda: num dado momento, num outro solo para o qual a mulher arruivada estará checando as reações de Minarik ao mesmo tempo em que o influencia a correr de um lado ao outro nos fundos do salão, como se ele também fosse suscetível, em sua

impessoalidade previamente “superior”, ao medo, ela gesticula um mergulho com as mãos espalmadas que se recolhem brevemente e olha para trás, para ele, em seguida tapeando um braço estirado ao lado do corpo no mesmo instante em que sua cabeça vai ao contrário, voltando a virar para trás. Não sabemos se é uma vergonha que a faz verificar se ele ainda corre, se é um prazer “silencioso” que a incita a continuar, bem como a continuar olhando-o, ou se é sua repentina diferença (de vestuário, de posições) que a libera para com ele interagir por movimentos sempre com um lado contrário; mas *é agora ele que não cessa de tamborilar encapotado, sem conseguir sair, sem chegar a completar nada, não como se tivessem trocado de lugar, mas como se o enrodilhar, a ideia do enrodilhado, lhes tivesse propiciado afetos muito diferentes e muito semelhantes*. Sua corrida se arredonda, volta-se contra si mesma, mas por alguma linha obscura ela também *arredonda a peça, arredonda as possibilidades do Café e torna-se ela mesma um corpo para o qual o espaço é um redondo: todo gesto encontra um despistar, como se ela fosse mais dupla-face do que simplesmente duas-em-uma*.

Mas não só isso: experiências que só evidente e tipicamente não pertenceriam a um certo lugar passam a ser “visualizadas” ali sem que imagens particulares sejam necessariamente impostas ou sequer “apontadas” como referências. Mais uma vez, ver devém sua própria negação, devém tudo o que está no Fora e para além da compreensão do que *se sabe ser possível à visão*, ao sistema observador-visto. Durante a sequência inicial em duplicata entre Airaudo e Pina, um outro ato do *The Fairy Queen* de Purcell é inserido à peça, em que, após o epitalâmio cantado por Juno para dois noivos, segue-se o célebre “Lamento” de uma mulher que roga para que lhe deixem chorar, prantear para sempre: o amante partiu, e ela nunca mais o verá. Os versos, que a princípio de razão seriam dedicados inteiramente à pane transtornada de Airaudo, no momento imediato em que findam o canto que reconhece essa espécie de maldição, ricocheteiam para Pina, pois que ela de repente se põe fixa contra a parede (fig. 7), e ao seu sonambulismo sensível, à sua inquietação vibrátil que só pode ser como uma cegueira se adiciona um repouso cuja fragilidade prestes a despencar dura contra o chão é um excedente de visibilidade logo ali onde, não sendo vista, ela supostamente não

Figura 7 – Pina Bausch e Jean Laurent Sasportes



Fonte: Café Müller, 1985, dirigido por Peter Schäfer

participava. “Aquilo que a mulher não vê”, o que não enxerga assim como o que não concebe adiante para si, transforma-se, por aquele repouso outro e distante, na impossibilidade de seu repousar, isto é, o que ela vê, ela certamente passa a “ver” na medida em que sua visão é seu *desejo de movimento*. Mas do lado de Pina, a mudança é ainda mais brusca: “aquilo que a mulher não vê”, aquilo que para uma outra mulher seria como ser tolhida do possível pelo visível, ela vê ao sentir que, diante de tudo o que acontece, *tampouco ela é vista, vista como irrevogável participante na medida de todos os sentidos*, e o estranho local para onde fugia, na condição de insone, para realmente não ter de dormir – o Café dos pais – se dobra ao meio, porque naquele lugar que é certamente *outro* ela também é invisível, mas já de uma outra forma. Ela é a pele ignorada cuja invisibilização deveio técnica. Seu repouso contém todos os movimentos pelos quais as pessoas, numa cegueira tão cega quanto não ver, se faziam vistas. Mais que um corpo-sem-órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, pgs. 8-27) capaz de alternar a própria lógica de funcionamento e fazer de um pé, por exemplo, um devir-pálpebra, o que acontece é também a nível da *comunicação*: que, entre sujeitos, a legibilidade das coisas pela relação da visão com a imagem e da imagem com o verificável pode, agora, submeter o não-visível à potência de uma visão excedente sobre o que não é considerado presente estando em carne, e as imagens à fulgurante espectralidade do

fantasma, já não mais necessitadas de uma superfície para torná-las atual, uma vez que o tempo foi surrupiado para fora.

Aqueles corpos não são, afinal, a matéria delimitada pela biologia, pela medicina, pela funcionalidade orgânica, nem tampouco os corpos imaginados das escrituras. Como se o processo de perguntas e a inferência trocada dos gestos lhes extraísse do que já sabem sobre si mesmos, na mesma subtração pela qual eles “entram na angústia” de *ver (de saber) desfeito o arco normativo da compreensão, o modo mesmo pelo qual alguma coisa é sabida e identificada*, abre-se a eles e à Pina, uma experiência seguida da outra, a dúplici gênese de uma estranha corporeidade que não é senão possibilidade e pergunta: é invocado 1º) um novo corpo, um corpo plural porque de Ninguém e de todos, isto é, um espaço corpóreo de questões na afirmativa mais do que de funções, mas também um corpo plural porque produtor dos seus próprios fluxos num movimento variável de descobertas e de relações que são também e sobretudo políticas; bem como se deparam todos, mas especialmente aquela que os assiste, com 2º) a possibilidade de um modo de sabedoria que toma o corpo como objeto sem sujeito, transformando a comunicação num jogo infinito com a impossibilidade feita possível, e que abre o humano à experimentação com tudo aquilo que, apelidando de natureza, ele havia previamente excluído de si mesmo para lançar em relações de poder estanques, eliminando também a si próprio como *uma* natureza, diagrama móvel e imprevisível de meios. Isso porque:

A compreensão, inclusive, modo essencial da possibilidade, é essa subsunção que reúne o diverso no uno, identifica o diferente e relaciona o outro com o mesmo, por uma redução que o movimento dialético, após um longo caminho, faz coincidir com a superação. Todas estas palavras: subsunção, identificação, redução escondem esta rendição que existe como sua medida no conhecimento. É preciso concordar, é preciso que, aquilo que tem que ser conhecido, o desconhecido, deve render-se ao conhecido. Surge então esta questão aparentemente inocente: não existem relações, quer dizer, uma linguagem que escape a este movimento da potência pelo qual o mundo não para de se realizar? *Neste caso estas relações e esta linguagem escapariam também à possibilidade.* (BLANCHOT, 2007, pg. 87, grifo do autor)

Ora, numa das leituras que se pode fazer do excerto, surge uma pergunta pelo caminho contrário daquilo que se ambiciona contestar: a *incompreensão*, o não-saber, o ainda inacessível, ou ainda o modelo compreensivo de relação antes baseado na imediata impossibilidade que abre espaço ao corpóreo do que na possível nomeação que

denomina o sentido e o sentido do sentido, se desfazemos o tríptico de Blanchot, ela é uma *diversidade que diferencia o outro de mim e nos aproxima ao des-identificar*, isto é, no movimento de sua distinção extrema, a incompreensibilidade deixa que se entreveja o *Outro do outro, sem que esse seja para mim nem eu para ele como um sujeito o é para um objeto, e vice-versa?* Que alteridade é essa ainda mais afastada na distância daquilo que é o outro? Blanchot a chamou de “Outrem” (ibidem, pg. 124). Mas interessa-nos talvez não nomeá-la: antes dizer dela, primeiro, que ela abre àquilo que é inacessível e, segundo, que essa impossibilidade tem algo a ofertar ao real enquanto zona das possibilidades dos sujeitos – possibilidades de dançar, de contestarem a si mesmos, de reformular, num relâmpago, o que seria a comunicação e de considerar até onde o corpo é matéria para a ciência, até onde é matéria para o movimento de afirmação.

O imediato excluindo todo imediato, assim como toda mediação, nos diz algo sobre a própria presença. A presença imediata é presença daquilo que não poderia estar presente, presença do não-acessível, presença excluindo ou ultrapassando todo presente (ibidem, pg. 80),

coloca, ainda, ele. Esse não-acessível amalgamando ao corpo e à corporeidade de uma presença algo que o ultrapassa além do ‘agora’, e o que é melhor, além do presente na medida em que este é também a parede e a brecha do que foi possível totalizar às ações políticas e sensíveis ao humano até então, neste vislumbre que Café Müller trata de equalizar desde os ensaios até a peça, vislumbre que é tão gestual (físico) quanto pertinente ao espaço atemporal do Fora,

a possibilidade, neste novo sentido, é mais do que a realidade: é ser, mais o poder do ser. A possibilidade estabelece a realidade fundando-a: é somente com o poder de sê-lo que se é aquilo que se é. *Aqui, vemos logo que o homem não tem somente possibilidades, mas ele é sua possibilidade. Não somos nunca pura e simplesmente, nós somos apenas a partir e em função das possibilidades que somos* (ibidem, pg. 85, grifos do autor).

O que o pensamento do exterior enquanto ausência de obra escava nas formas de uma cascata entre Bataille e Pina toma, enfim, a proporção de uma agressividade plural que não podíamos conceber antes: não é somente que a obra não seja final, total ou fechada; não é somente que os bailarinos não sejam atores, personagens nem figuras representativas; não é somente que o entendimento submeta as coisas a estarem de acordo com aquilo que (já) é, e que a ignorância feita como remanejar das proporções do não-sabido desobstrua o corpo para outras zonas em que o sensível se alia às

involuções de um contestar simultaneamente ao pensamento, ao político e ao temporal; não é só que “o teatro não existe na sala de espetáculos, nem na cena” (UNO, 2012, pg. 39), mas na factível e nua teatralidade dos gestos e movimentos que continuam o trabalho do sentimento e a impossibilidade de palavra; nem tampouco é que a emoção, que para Pina deve funcionar como substrato assim como as trevas estão para a Noite, seja esse sentimento devindo “movimento ou a onda que preenche, que atravessa o corpo humano” (ibidem, pg. 20) – o que só podemos assumir agora é que, *do processo de questionamento à dança sempre refeita que se encontra na peça em espetáculo, nem a obra, nem os sujeitos num geral e nem os bailarinos SÃO, SERÃO ou TERÃO SIDO ALGUMA COISA, mas os três estão o tempo inteiro, por uma exigência tão ética e pessoal quanto metodológica, propriamente devindo, e não simulando, isto é, estão no transe de um lançamento – chamado tanztheater – no desconhecido, no imperceptível, ou, em outras palavras, entre o que são sem nunca ter sido e o que serão sem nunca chegar a ser.*

No fundo desse movimento extático que é dançar e performar num mesmo golpe, jaz o desejo, a espessura de uma inconsequência que é dançar para, agora literalmente, *ter sempre à distância algo ininterrupto que seja como a sobrevivência.* Ao invés de tratar o processo dos ensaios como o resgate de uma memória oscilando entre o dolorido de seu legítimo ‘encontro’ e a feliz contenção de seu sintagma, indo na direção contrária ao pensamento revolucionário ou vanguardista sobre um futuro diante do qual vale a pena apostar pela descoberta de um êxtase de performatividade capaz de derrocar a mais dura e institucional “Bastilha”, o que conta é, sobre a mais imediata das questões, devir as trevas que se incumbem de co-criar, co-mover o espaço no qual o desejo de dançar se funda: o corpo, o corpo desconhecido, o corpo do desconhecido, o corpo onde do desconhecido se sabe tão pouco que só resta o arrebatamento que é comunicar seu estrangeirismo.

Capítulo 3. Uma estrangeira dentro da própria língua

3.1. Uma dançarina no limbo, ou o peso do exterior.

Quando terminei de escrever *Fale com Ela* e voltei a olhar o rosto de Pina, com os olhos fechados, vestida com uma exígua combinação, os braços e as mãos estendidas, rodeada de obstáculos (mesas e cadeiras de madeira), não tive dúvida de que essa era a imagem que melhor representava *o limbo* no qual habitavam os protagonistas de minha história. (ALMODÓVAR in CYPRIANO, 2018, pg. 40)

O limbo: o que é? Há dois troncos de definições que, por acidente, entrelaçam linguagem e mítica como anéis elásticos pregando dois indicadores juntos numa pegadinha: há a aproximação com uma exterioridade extrema, o bordejar, a margem cuja declinação ao sentido figurado facilmente se transfiguraria ao qualificar algo de ‘indefinível’ e com certa transitoriedade indecisa, assim como subsiste a *zona* onde, de acordo com o misticismo católico, jazem ou esperam aqueles que não foram batizados, ou, simplesmente, onde se encontram aqueles no latente desencontro de um pecado original: o de não terem sido purificados, sacramentados de uma chaga originária. Ora, isso que *sempre ainda não entrou e que não participa “do meio” pelo menos duas vezes* – pensemo-lo: aquele que está num limbo não está tão-somente fora, está também ausente da possibilidade de centro –, e, logo ao lado, esse não-lugar que é ao mesmo tempo um corpo a menos, uma vez que não foi iniciado pelo nome (e pelo Nome (*aquele* que primeiro disse do nomear)), onde se encontram, afinal, esses dois foras de circunferência divididos pela linha de uma extrema mediação? Na medida em que são forasteiros permanentes, mas, mais que isto, forasteiros que guardam, por essa excentricidade mesma, como que uma chave-paradoxo, uma fixidez que é puro movimento de exterioridade: ali onde não há definição ou sacralidade de nome, existir, lidar com tudo aquilo que não cessa de fazer do próprio esquecimento o excesso de possibilidades de uma origem que é seu próprio mistério.

Tão estendida quanto aberta, tão incerta e vulnerável ao choque quanto movente *mesmo assim*, adentra num deserto de cadeiras e sombras uma mulher cujo tatear implícito pelo cerrar dos olhos logo devém algo de terminante, de explícito, uma vez que seus gestos, sua velocidade e sua relação com as cadeiras, com o solo e com a parede tomam o corpo inteiro por uma noite maior. Não é apenas pelos olhos que ela não vê: suas costas estiradas no branco de um vestido quase sem espessura tampouco parecem permitir às coisas que se assegurem, que se verifiquem por algo como a visão. Isso que a única certeza só poderia resumir como uma intensidade incerta é talvez a condição *e* o centro cinético dessa sentença corpóreo-adverbial. Ela inclui um

movimento às coisas ao mesmo tempo em que é incluída por elas, seu caminhar pelas bordas da parede devolve-lhe um afastamento que é uma travessia: não sendo sujeito daquela peça, e não sendo esta senão um passeio por aquele lugar que se chama Café Müller, ela deve primeiro retirar do lugar todo assujeitamento. Então para. Toma seu tempo. Vira-se. Vira-se, e as coisas aceitam a virada com ela, porque do momento em que a porta-giratória iniciar a rolagem em diante, nada em absoluto para de rodopiar. Dito de outro modo: ela extrai de todo movimento uma paragem, o repouso que era a única finalidade da analítica, e o faz “subtraindo de sua entrada o batismo preso à origem”, de forma que, antes de perderem seus nomes, as coisas entram num espaço límbico como o é aquele de um café: essa mulher que não vai parar, ela nem caminha, nem anda, nem tateia pelo abafado dos pés; ela sequer *tende para uma direção*, e muito em breve aquilo que nos parecia os fundos se tornará um centro sem meio.

Aos aproximados oito anos, Philippine Bausch é o vértice memorial de um sentimento, de uma série de ondas que falam, talvez, não exatamente da incomunicabilidade, mas da impossibilidade de fixar um afeto a um só nome, a uma só máquina de entendimento diagramático capaz de cimentar, institucionalizar e coagir sobre o arco de emotividade nas relações, e o diagrama que lhe foi estipulado para tratar desse exercício que é como o atingir de uma língua maior nos chegará como insuficiente, ou será melhor que o vejamos menos no ponto matemático que orienta seu gráfico do que na interminável metodologia desse limbo que lhe atinge com a força de um avesso. Sua pesquisa não é tanto um fundo vertical de onde parte uma seta para as subjetividades, nem sua ambição por uma amplitude expressiva toma o *tanztheater* como um eixo horizontal capaz de melhor esgarçar as fronteiras geográficas (ibidem, pg. 11). Se o que ela faz em Müller é, aliás, semelhante a uma linguagem, o uso desta opera mais de acordo com uma variação do que segundo uma enunciação (DELEUZE, 2010, pgs. 44-45), que de todo modo não lhe renderia um minuto sequer de material – poucas vezes a enunciação é capaz fugir da zona do traduzível, em que diz de si mesma ou diz ao outro dizendo de si, e adentrar nesse espaço entre-nós onde o indivíduo é mais um estrangeiro dentro da própria língua. Sendo absolutamente estrangeiro, “desconhecido”, “o outro”, e *nisto mesmo presença*, aquele que está sozinho (BLANCHOT, 2010, pg. 110), Pina ergue o que nela existe de forasteira e fá-lo encontrar-se com a tarefa inabandonável de atritar o mais longínquo com o mais presente e imediato, o que é pouco familiar com aquilo que é mais familiarizável *no*

corpo, *pelo* corpo e *ao* corpo. Além de um quesito linguístico, defendemos que ela está sempre buscando o lugar, ou antes o desvio que é também lugar, em que *crença* e *comunicação* se disjuntam para pesar uma experiência outra, a alteridade extrema de algo experiencial. Esse limbo é o espaço entre vida e morte?, entre o exprimível e o sensível?, ou seria ele esse trânsito por algo tão desprovido de funções que sua única função acaba por ser o drama da medialidade pura, esse repentino tudo-ou-nada em que o ser oscila entre uma *questão que O É* e a corporeidade fugidia do que ele não pôde (ainda) questionar ao se mover, e porque a descontinuidade que lhe faz ser assíncrono às coisas é também a pele que pode exceder seu resíduo?

“Sempre coloquei em meus escritos *toda minha vida e toda minha pessoa*, ignoro o que possam ser problemas puramente intelectuais”, diz Bataille (2017, pg. 284, grifo do autor), e essa separação aditiva só atesta, em Pina também, a distinção que (se) nos impõe um nó: o movimento pelo qual a vida conflui é diferente daquele através do qual se diz que há pessoa; ou seja, isso que ele chamou de uma experiência da mais interior guarda um acesso de outro tipo a toda a virtualidade imensurável e além-do-orgânico a que chamamos vida: é também quando ela mais recua a si mesma que ela mais pode *crer*. O verbo ganha, aqui, o contorno colorível do que não se verifica pela verdade porque não opera sob a positividade do verificável que assegura e une, mas precisamente pela lacuna que diz: *quanto a isto*, é preciso que participe do mundo *sendo uma contestação tão íntima que lhe sentimos ser o ápice de um novo comum*. É uma experiência do imediato indubitável em que a sobrevivência se estipula ali onde é mais impossível existir junto, bem como *a partir de onde* não se pode mais negar aquilo que nos nega não tendo (ainda) a especificidade com que costumamos tratar os lugares. Há estados que *são*, que afirmam algo cuja improdutibilidade despista as coisas de seus lugares e extrai delas a própria localização. Este “algo”, Pina parece lhe atribuir uma qualidade que decerto é ao mesmo tempo cinética, plural, corpórea e digna de um pensamento, mas seu traço majoritário consiste em empurrar o relacional para o perigo de um espaço comum a ser sempre passível de *re-disputa* em seu esquadrihar mesmo, o cruzamento de algo tão extático quanto angustiante:

O não-saber que diz *comunicar* o êxtase não retira em absoluto a validez do saber, como tampouco o não-sentido, encarnado momentaneamente na experiência, não desvia desse movimento ativo pelo qual o homem trabalha incansavelmente para dar-se um sentido. *Ao contrário, volto a insistir, é apenas além do saber acabado*, aquele que afirmava Lênin ao afirmar que

um dia “tudo” seria compreendido, *que o não-saber se oferece como a exigência fundamental à qual é preciso responder*, não mais esse não-saber que é apenas um modo de compreensão (o conhecimento posto entre parênteses pelo próprio conhecimento), mas o modo de relacionar-se ou de manter-se numa relação (que nem que seja pela existência), ali onde a relação é “impossível”. (BLANCHOT, 2007, pg. 191, grifos do autor)

Sempre inacabado, pois, esse indivíduo recuado de sua relação-por-finalidade e de sua finalização, ao *afirmar que afirma* e mantendo-se além da ontologia ou da dialética (ibidem, pg. 192), lança-se no devir soberano “de uma morte impossível de morrer” (ibidem, pg. 193), e, ao ultrapassar a circunscrição puramente humana daquilo que faz com o tempo que lhe é concebido, está de uma vez por todas cara a cara com um fim duplicado: ele pode não padecer “enfim” (ele pode ser lembrado, pode prolongar-se pelo excedente que conseguiu criar além de seu próprio corpo, e que no caso de Pina seria a inteireza cristalina de um método para a dança ou para o teatro), mas tampouco pode resistir à morte menor que no entanto é a que vai impedir seu trânsito, que é também aquela que, em vida, ele só pode vislumbrar como o mais asqueroso dos limbos: sua única aposta é a de que não “saberá-se”, que viverá algo que é menos que um sonho ou um sono. É que “existem na verdade dois tipos de *extremo*”, interpõe Bataille: “aquele que, de fora, parece extremo à média; aquele que parece extremo ao próprio sujeito que experiência situações extremas” (2017, pg. 141), e mais uma vez a colagem de Pina é afiada em desdobrá-lo, esse do segundo tipo, colocando a extremidade *literalmente em lugar nenhum, um salto mais que um hífen, uma vida desencontrada e sem ponto particular*.

No segundo movimento da peça, quando Airaudó já estará despida e disposta sobre a mesa, a dançarina-Bausch adentra na faixa intermediária do Café numa precisão bipartida, repetindo os mesmos gestos que tinha dividido com a outra mulher no início e agora defronte a Dominique Mercy, que também produz gestos intermediários entre a feitura e a dissolução. Sentado, ele estende os braços acima, concentrando um vazio entre as mãos. Deitado, arqueia as costas propulsionando o corpo quase na direção oposta, como se algo lhe atingisse na espinha ou o chupasse pelo centro do umbigo, somente para cair ao chão de novo. Quando despenca entre correrias só aparentemente iguais à da amante, sua queda já implica a suspensão de onde arranca novamente, e ele nem quica nem é rebatido, mas parece estar imerso numa correnteza de arfares, prantos, súplicas, mensurações e afastamentos cuja sequencialidade é o que os torna confusos,

confundindo ele mesmo entre um verbo ou um estado. Diferindo e diferindo-o, sua repetição descontínua, obscurece aquele jogo relacional “jorrando uma luz” sobre essa outra relação que é de desprendimento ininterrupto e múltiplo.

Por isso o movimento, *o movimento de queda das coisas e afetos de seu céu de medidas da palavra e do divino*, é menos uma escrivência que teria assumido sua insensatez, elevando-se ao poético que se deslimita por algo como uma loucura, e mais uma *escuta de corpo inteiro*, uma atenção alargada e tão despersonalizada que esse movimento possa comportar também sua co-mobilidade, aquilo de que não tomamos consciência ou que a regularidade de uma relação já dada, acreditando igualar, estar à altura, mataria mais que a morte. A escuta “por detrás” daqueles gestos e incêndios reformulando o salão é tamanha que a aparente aleatoriedade temporal da resposta de Pina àquele homem é precisamente essa abertura ao exterior que *um gesto como escutar* traz (BARDET, 2014, pg. 226): *é sendo aparente que ela é imediata, que sua certeza é um deixar-se atravessar mais amplo, mais seguro que uma afirmação, ao questionar e questionar logo em seguida tudo o que partilha do mesmo espaço; e é sendo imediata que ela pode compor-se tanto como o Destino quanto como uma resposta intempestiva a ele, confronto que só dançado poderia se dramatizar*. A invasão do lamento de Dido à sua amiga Belinda, já na outra peça de Purcell *Dido & Enéias*, implode que haja qualquer coisa como uma resposta “ao que viemos a ser” e circunvoluciona num outro circuito a *ecceidade* pela qual se estendiam se entendendo os sujeitos da ação. As últimas palavras do último ato cantam a morte da rainha cartaginesa ao ser abandonada pelo guerreiro troiano Enéias, ensandecida pelo truque de Júpiter para que o guerreiro pudesse seguir seu Destino e soerguer a nova Tróia na região do Lácio:

DIDO

[Cupidos surgem no nevoeiro sobre sua tumba]

A tua mão, Belinda, a escuridão envolve-me,

Deixa-me repousar sobre o teu seio,

Queria mais, mas a Morte invade-me;

A Morte é agora uma hóspede bem-vinda.

Quando estiver estendida na Terra, Que meus erros não provoquem

Tormento no teu peito;

Lembra-te de mim, mas ah! esquece meu destino. (PURCELL, 1688, tradução do autor)³¹

No excerto da peça, a música funciona como um trançado sem local, um lugar sem vértice, como o da morte, onde a trágica inevitabilidade de seu lugar e a força das ações contrárias acolhem-na, a personificação do fim, para lançar ao futuro a memória *dela, e não daquilo contra o que não pôde responder*. Mas sendo a morte já o único destino, e vindo sob o signo do visitante, *da estrangeira*, é esse salto de Dido que a garante uma “vida” que é já uma “sobrevida”, tendo de perpassar-se para fazer durar o que não pôde concluir aqui. A rainha admite que os limites de sua ação foram tolhidos por essa espécie de contaminação que é a Morte, desdobrando-se num acontecimento prolongado tão terreno quanto “subcutâneo” e *sous terre* – ela é, aqui, literalmente uma passagem da inação ao limbo propriamente dito de silêncio que é morrer, “para quem parte, para quem fica” – e, não lhe sendo mais possível *simplesmente* repousar um descanso, como o teria completado ao seio da amiga, sua última ação será a de um salto encantado por uma duplicidade particular: “quando estiver estendida na Terra” não é tão-somente ser sepultada e viver o limbo das catacumbas como esquecimento do terreno, assim como *a queda pela qual ela estará estendida*, por um gesto simples, o que não quer dizer, de todo, que tenha sido fácil, *devém dança na morte e dança de todos os possíveis corpos, em vida, para os quais todo movimento de salto foi também o pânico de um despencar sem fim, quiçá mais mortífero que o próprio encerramento que interpõe a Morte*. Concebido por Pina para que ela, Airaudo e Mercy caíam, este gesto, no entanto, não é uma *reprodução* do trecho de Purcell, e sua artimanha dramática é relembrar à queda que ela é também uma questão de pesos, pois que esse despencar só se fará com os dois pés suspensos, e, pior, não há nada de teso ou duro em seus corpos quando caem a não ser pela estagnação dos pés no ar.

Menos pelo ilustrativo que o repuxar de um pingente por um fio poderia resumir, uma densidade escapa em direção aos pés e impede a totalidade de mergulho que a morte operaria caso (se) representasse; o corpo agonizando ao chão, se agoniza,

³¹ Assim como na tradução de *The Fairy Queen* feita no capítulo precedente, o intuito foi o de preservar a personificação de algumas figuras e o fluxo decadente do lamento da mulher que é arrancada de seu amante pelo Destino, interessando menos a correta tradução e adaptação à linguagem da época. O trecho original segue: “DIDO / [Cupids appear in the clouds o're her tomb] / Thy hand, Belinda, darkness shades me, / On thy bosom let me rest, / More I would, but Death invades me; / Death is now a welcome guest. / When I am laid in earth, May my wrongs create / No trouble in thy breast; / Remember me, but ah! forget my fate.”

não é mais só e nem jamais pela caricatura de sua tristeza, mas porque *sabe* – e sabe, ademais, *em vias de descobri-lo* no desaparecimento de uma dança-gesto – que a inevitabilidade do “saltar”, *das fabricações de deslocamentos que sejam como saltos, cegos e jubilosos*, para continuar desejando e dançando é de uma mesma qualidade de risco que a da colocação em questão que busca um somatório possível contra a morte, fazendo dela um salto, se não para a salvação, ao menos inclinado a que sua memória transborde das ações o que elas não poderiam totalizar em vida (útil).

Sendo impossível pensar Deus pelo mesmo motivo que é impossível pensar a Morte, *a não ser tornando-se algo de divino ou algo de ilimitado perante as origens e os fins* – porque são, ambos, feitos de alguma matéria que escapa ao próprio acontecimento, uma vez que, ao menos “filosoficamente”, nos limites do pensamento, Deus teve de se afastar da própria criação para que ela viesse a ser (BLANCHOT, 2007, pgs. 43-69), bem como a morte pode ser trapaceada se nos lançamos à frente, em salto de memória pelo atual, ou morrendo de mortes mais danosas ainda em vida – colocar-se em questão se faz, para Pina, num movimento tão olímpico quanto de empobrecimento, na medida de uma catapulta cujo objetivo não é sustentar-se até a conquista daquilo a que mira, mas enganar o próprio dispositivo para permanecer “no ar”, nesse espaço só aparentemente zerado em que os verdadeiros mistérios do silêncio e da ausência de palavra se preservam *desconhecidos*, mas sempre passíveis de *dar lugar para que algo tenha procedência*. De certo modo, Café Müller é, então, o pedido de que seus dançantes se calem para que a companhia Tanztheater Wuppertal viva; é a súplica de Pina para que aceitem essa possibilidade de visão que é uma necessidade ininterrupta de ver menos, para que algo de *outrem* suplante a autorreferência e a semelhança estáveis como primados das relações. A busca é por onde os sujeitos faltam – onde não há somente *alguém* –, por onde faltam sujeitos – falta o encerramento identitário das coisas por vias do excesso de *outras*, que se tornam essas alteridades ao extremo e tornam extrema nossa mais limítrofe alteridade – *e, sobretudo, por onde não existam sujeitos que falem* – que escapem à amplitude da questão colocada, dessa questão que, perdendo seu estatuto de pertença e fixação a alguém em particular, não pode senão falar a todos, e “falar” já por isso que coloca aos indivíduos a questão da comunicabilidade, isto é, do que afirma nosso não-isolamento ao custo de uma subtração já outra de nós mesmos. E aqueles pés ao ar, que não eram particularmente de ninguém, devem propriamente de Ninguém: não só aos sujeitos concerne “pensar” o

peso; não é só pelo pensamento que algo pesa; é em algo além da carne que há coisas que possam ser pesadas.

Os seis bailarinos ricocheteiam ao redor do limbo da bailarina e da criança (Pina estando inclusa e separada de si mesma, agora): ela foi o tempo inteiro esse ponto de encontro e o será em todas as peças subsequentes, um ponto encontrado pela visão fora do olho e que o torna dispensável, ou, antes, torna dispensável a visibilidade restrita a seu globo e à extensão do campo imagético; um lugar onde a angústia do que já (se) foi é também aquela pelo que já foi feito, e o júbilo por como ainda podemos responder é aquele de uma questão, não deixando que ela participe sem que sua *vida colida com sua pessoa*; onde, pelas vias menos centradas possíveis, só pode, no entanto, haver *ela mesma*, isto é, tudo aquilo *fora do que* sua parte intelectual só conseguiria identificar com o que ela acha de si, e não com o que viu. Porque *ver é também entrar no limbo que não é dançar nem falar, mas onde se descobre o que há de dançado pelo espaço à frente, o tabuleiro dos outros corpos que só se esquadrinha ao retirar-lhes do poder e devolver-lhes o excesso energético a que já estiveram expostos quando não contava o tempo*. É este, então, o seu não-lugar? Que sua plenitude seja a mesma coisa que sua angústia? Que seu movimento de vida seja o golpe ético de uma crença não mais depositada nos enunciados e palavras dos especialistas, mas *numa força de contestação apta a responder ao incansável que é característico de uma relação sempre inédita e problemática, de uma tão imprevisível quanto injustificável relação de termos* (ZOURABICHVILI, 2016)?

Aproximemos a espinha decisório-sensível de Café Müller da terminologia de Bataille, e esta espécie de “religiosidade ateológica” trará um modo ainda mais violento de colocar o *tanztheater* junto ao extremo movimento de comunicação. Porque a soma dos esforços que ela tem de realizar para dançar *sem dançar* – reunir, melhor dizendo, pois se trata, afinal, de um trânsito a que se submete com o corpo do outro e nessa alteridade intervalar que é também passível de ganhar corpo, mas somente se o escrevêssemos, por exemplo, como um “(corpo) pesado”, ou seja, uma visibilidade só visível por algo que, pesando, teve de se ausentar – é igual àquela do desejo de que ela é convencida a nutrir quando faz algo *não por si*, mas para manter vivo algo como o fundo de *um desejo*. O desejo de colocar-se em questão, em risco para que algo de si se transfigure juntamente ao limite (o desejo), recuando-o com seu objeto. E se o desejo coloca em questão, Pina também dança, de fato, seu estado pleno de não precisar saber.

Dançar é, aliás, sua plenitude, algo que ela pode fazer *de olhos bem fechados, um nível de crença e de emprestar ao crível uma interpelação à sua comunicabilidade no mesmo passo que a cinde*. Já nos é indubitável: aquilo que a esgota é o que a permite estar viva vivendo mais que sua *vita* biológica. Esta findando no descartável, na inevitável inutilidade dos esforços que somarão zero para todos, como no canto de Dido, paradoxalmente, *é também a morte, essa morte maior, que a faz acreditar que há algum investimento possível*, sendo ele tanto contrário ao tempo quanto contrário àquilo para o que quer(em) dizer que há nome: *a dança*. Exageradamente próxima a tal espécie de movimento, essa visitante agora familiar é o que lhe consome e o que ela, não produz, mas escuta e vê para poder conquistar num lance sempre único sobre sua finalização: morrer. Morrer não seria, pois, também dançar?, não seria o grande salto que é tanto o desfalecimento quanto o riso do dançado (BATAILLE, 2017, pg. 362)?

Aquilo que nunca acaba nem nunca começou, a dança é também uma relação sagrada com essa tensão que é como um estado de palavra das coisas, e isto para que qualifiquemos a experiência de uma glossolalia, ou melhor, pois que não se trata de uma língua tão particular que se aproxime de um balbucio: a experiência de *uma palavra* que não foi jamais proferida mas cuja afirmativa soberana é a garantia de que aquilo “por detrás” dela não precisa de mais nada, incluindo que se fale. Dançar o *-theater*, o *display* da própria nudez como que por um fino vestido, é a relação com essa espessura ou com esse peso que é o de uma palavra perfurada pelo limbo: ela tem um lugar somente quando, na exterioridade do que nunca se disse, o que ela “diz”, o que ela ainda quer dizer mas que já *se sabe*, só pode fazê-lo devindo-textura, devindo-gesto que comove e é reencontro com a força que faz mover (BARDET, 2014, pg. 297).

Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não definidas, de tecidos esfiapados de afetos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço. Forma-se uma atmosfera não-verbal que rodeia toda a linguagem. Quando Pina Bausch propõe “ternura” como palavra-chave, desperta nos seus bailarinos essa camada atmosférica não-verbal. Não se trata do silêncio, mas de que qualquer coisa que não é ordem nem da ausência nem do “branco psíquico”, qualquer coisa *que quereria falar* e não pode. Qualquer coisa que se passa entre a fala e o silêncio e é o murmúrio do corpo que compõe seu sentido irradiante (GIL, 2001, pg. 218),

E é a esse aspecto atmosférico, de localidade transfigurada num afeto que paira –entre, que devemos nos dirigir para ir de encontro ao método que desvela a

espacialidade política que a dança é capaz de reproduzir ao subtrair o indivíduo o mais totalmente possível de sua descontinuidade com o mundo, adicionando-o de volta *e pela primeira vez* ao jogo total de uma sociabilidade plena, ao mesmo tempo em que ele é adicionado para fora em num teatro extático de dramaticidade. “Considerar sua vida interior como um drama”, como se posiciona Bataille num capítulo da *Suma Ateológica* dedicado aos estados místicos, “é um grau superior ao simples sofrimento” (2017, pg. 284). O gozo possível a esse movimento que é político ao afastar os sujeitos sem fim se revela, e adicionaríamos, nós também, a ele, o desejo de dança. É notória a visibilidade de tudo o que ele enuncia por entre os lampejos e atritos no(s) Café(s) e fora dele(s), mas sempre retornando enquanto o espaço de trânsito que ali é a única lei possível:

[242] Estados em que *transfiguramos* as coisas e as *enchemos* com nossa própria plenitude e nossa própria alegria de viver: o instinto sexual, a embriaguez, as refeições, a primavera, a vitória, a zombaria, o trecho de bravura, a crueldade, o êxtase religioso. [...] *O mais longínquo, o mais profundo do homem, suas altitudes de estrelas e suas forças monstruosas, tudo isso não ferve no tacho de vocês?* [...] É preciso querer *viver* os problemas, pelo corpo e pelo espírito. (ibidem, grifo do autor)

3.2. O pensamento, o dramático, o movente: experiência do solo.

É tempo de que outra experiência literária possa nos aproximar do solo pelo qual Pina Bausch coloca suas questões. Questões que não são específicas à dança e que não nos conduziram a uma historiografia desta, uma vez que não nos serviria “adequá-la à sua época”, isto é, entender como o *tanztheater* se delineou, por sua metodologia própria, desde os anos 70 até a primeira década do século XXI, e como essa passagem pôde articular avanços ou retrogradações à “contemporaneidade” da dança que fazia. Interessando, como o reformulamos o tempo inteiro, a partícula de dois fundos que *co-move*, essa transfiguração dos lugares por meio de uma experiência poética de perda é também aquela capaz de produzir o espaço dramático em que dançar é participar, relembrar *e poder propor*, em sequência, a ressonância como uma dimensão política. A ressonância seria, gostaríamos de propô-lo por nosso lado, o “*ainda assim...*” que se descobre nos confins da impossibilidade que, afinal, ressoa; que, mesmo diante daquilo que comunica ao instalar um nó, torna o eco, a transmissão do esgotamento, um quesito do comum que ainda será possível realizar. Ora, isto por si só não poderia vestir com uma outra espessura aquela mulher que deixa os pés palpitem até que, mesmo cega,

encontra o amante? Sua cegueira não seria *compossível a uma visão que, feita pelos pés, não somente não é menor que a dos olhos, mas apresenta também uma possibilidade de encontro – do tomar conhecimento que sempre esteve atribuído ao ver – ali onde definitivamente encontrar, compreender, sustentar era impossível?*

O movimento de seus pés pode muito bem comportar, afinal, a possível incerteza desse “ainda que”: *ainda que* pelos olhos seja insuficiente perdurar o amante, por esse caminhar é possível ao menos que nossa impossibilidade nos seja visível, ou seja, *compartilhada em extensão*, e portanto passível de nos fazer observar sempre mais uma vez o que ainda nos falta. A operação, que à sua maneira efetivamente não produz nada, no entanto, deixa solto um espaço: “Isto” (que veste, que torna a superfície uma outra coisa além de si), dizemos: o pensamento é capaz de devolver e modificar a corporificação do corpo. É pelos gestos feitos possíveis ao pensamento que o corpo descobre transgredida, e sempre a ser ultrapassada, por uma sobrevivência que é com efeito louca e risível *porque soberana*, sua limitação biológica, funcional. O pensamento é um espaço digno de corpo, se assim nos propomos a pensá-lo. Mas pensamento? Logo isto *na* dança, *onde* tudo o que se faz é, aparentemente, não pensar ou intelectualizar, nem muito menos ser, mas *dançar* (obedecer ao “si mesmo” que extrapola o pensante)? É que o último capítulo desta dissertação assim se encerra, abrindo o si ao si; abrindo o fora, enfim: “[35] O que queremos não é “conhecer”, e sim que não nos impeçam de acreditar no que já sabemos” (2017, pg. 245), disse Bataille. E esse movimento que desconhece ao afirmar que sabe por uma outra via, que, aliás, *se sabe por uma via soberana que dispensa o retorno*, reverbera ao pensamento na forma de uma continuidade *tanto com o corpo, que movimenta, quanto com o desconhecido, que torna o pensante um limite do corpóreo* . Impossível, mas não inatural, a virtualidade que se produz é dança: este movimento (final) é dançar.

Nos últimos anos de sua vida, naqueles próximos ao suicídio e em que teria escrito seus poemas mais “simbólicos” e pesarosos, vivendo uma estranha epigênese sempre tardia *da mais violenta* impossibilidade de vida e do não-lugar em termos de transfiguração (ou não) pela linguagem, num duelo que é decerto o ritmo do fôlego e o ritmo da imagens *da/na* própria poesia, um poeta conhecido pelo hermetismo pelo qual seria mais ou menos penetrado escreveu:

AINDA POSSO VER-TE: um eco,
palpável com palavras-

táteis, na crista do
adeus.

Teu rosto teme e se esvai,
quando de repente
em mim lampeja
no lugar onde
com dor maior
se diz Nunca. (CELAN, 1985, pg. 165)

Acompanhemo-nos saltar por dentro dos versos, o *co-movente* no tom de uma voz. O que se vê é o eco *e* é alguém em partida que, esvaindo-se, deixa um rosto que é também *um lugar* onde o Nunca ressoa, uma palavra-lampejo que, sem necessariamente tê-lo dito de fato, *diz do que nunca poderia ter sido*. O lugar em que é possível que esteja dito e vibrando esse nunca “maior”, portanto, não sendo tão-somente o lugar virtual do que não veio a existir, devém um som estendido, um som que se repete até o “ali”, até o *ainda posso* (presente mais que o presente, porque imediato na medida de sua fantasmagoria). Mas aquilo que nunca poderia ter sido, exatamente aí onde é puxada uma impossibilidade maior, puxa também aquilo que *poderia, mas só agora, só intempestivamente agora* – ao anúncio de um retorno que deve sê-lo diferindo em possibilidade. O possível, ao que parece, é de fato um termo do ‘vislumbrar’. E essa distinta diferença, assim como a dança, *é: e é-nos*, logo em seguida, escapando a si mesma. Deve-se dançá-la como o resgate árduo que, afinal, propõe Bausch; dançá-la como o olho dança pelo declínio dos versos ali onde diferença, pensamento e corpo necessitam de uma instantaneidade pela qual se esgotar e se afirmar, cedendo espaço a uma origem que já é em definitivo espaçamento, lacunar. *O Eco, o rosto, a visão*, participando de um *jamaissido*, o fazem por meio de uma assimetria con-juntiva, de uma discrepância ao sentido na qual estas três instâncias de naturezas diferentes possam fabricar a espacialidade de uma relação que seria preciso que “*existisse para que...*” pudéssemos tentar, mais uma vez, ir ao encontro. Por isso mesmo, o que a produz, essa diferença que era só a princípio *falta de igualdade*, é, em sequência, 1º) uma diferença ao pensamento que se desabrocha à compossibilidade, esta que é uma das exterioridades da palavra, e 2º) uma dissimetria que, produzindo-se pelos mesmos meios pelos quais um espaço devém relação, não tem como não passar, como não saltar por esse outro

espaço onde tudo o que *se vive*, vive-se em parte indistinto dos sujeitos e paralelo à subtração chamada *vivido* – falamos do corpo.

Ou seja, acessar, encontrar, pesquisar e rachar, para essa Pina de Café Müller, está mais próximo de uma transfiguração possível ao pensamento-corpo do que de um encontro a ser verificado na medida de seu encerramento, encerrando também o pensamento. Ora, mas o que é possível, antes que seja apropriado pela dobradura do paradoxal, não seria o possível estando junto, não seria a presença possível por uma compatibilidade que seja, e mesmo que isto que é compatível se apresente numa distância? Mas junto *de quê?*, perguntamos. *De uma vontade de possibilidade* – reafirmemo-lo: é preciso desejá-la –, *de uma união já disjuntada e não una*. Uma mulher que vai de encontro com os olhos cerrados. Uma outra que adentra um recinto do mesmo modo e para quem os choques com os objetos a tornam objeto de ninguém. Um homem que promove uma sequência a um casal e repentinamente sairá, estando ali na medida mesma em que seus movimentos são uma ausência e uma durabilidade. Uma terceira mulher que se encanta fazendo gestos de timidez a si mesma e ao homem que de seu rubor endiabrado participa correndo, ele agora *o fugitivo*. O amante que observa sua amada nua e como que nulificada sobre uma mesa e que a abraça sem contudo poder sustentá-la, deixando-a escorregar para substituir seu repouso e partilhar dele com outrem, agora já numa reunião fúnebre para a qual os fins são princípios. E um terceiro homem também, cuja disponibilidade é a de retornar sempre ofegante e preparado para que nada tenha retorno nem início nem cessação. Uma impossibilidade? Pina o responderia melhor, refazendo-se numa pergunta que sempre virá para afirmar a afirmação:

Um crítico outrora notou que um dos temas mais longevos de Bausch era “a impossibilidade de comunicação entre os sexos” [...]. Perguntei como ela se sentia sobre essa declaração, e ela respondeu: “Impossibilidade, não. Dificuldade. Se fosse impossível teríamos parado de tentar, mas não vamos. Tentamos, sem parar, encontrar um ao outro” (BAUSCH in CLIMENHAGA, 2009, pg. 68)³²

³² “A critic once remarked on one of Bausch’s long-standing themes as ‘the impossibility of communication between the sexes’ (The Search for Dance 1994: video transcription). I asked Bausch how she felt about that statement, and she responded, ‘Not impossibility. Difficulty. If it was impossible we would stop trying, but we don’t. We keep trying, always, to find each other.’” (tradução do autor)

Onde essa dificuldade se lança à resolução ao mesmo tempo em que se percebe e se distancia, onde tamanha imediatez é também a propulsão a uma política a ser feita como que pelas propriedades sutis do tempo, mas violentas pelo excesso de comunicabilidade espaiada além do individual e aquém do plural? Pina não quer o caminho do encontro dado – como a palavra que se liga a seu referente e, explicando a ambos, fecha-os –, mas a dificuldade de ir ao encontro que faz querer ir encontrar. Há um buraco, e essa lacuna se dispersa “para baixo”, para *o solo*, o laborioso devindo aquilo que confere espaço ao próprio trabalho de coexistência. O que ressoa, afinal, mais que o solo, em sua qualidade área e sísmica, arejada e densa, nutritiva e destrutiva, sensível a tudo o que é comum e à vida mais comunitária possível, a das plantas, para quem a utilidade da própria preservação se dobra junto à preservação de tudo o que é útil à sua volta? Emanuele Coccia chamará a vida desses entes pelo que elas possibilitam entender de uma “metafísica da mistura” (2018), e o que as plantas têm a ensinar a esse modo de colocação em questão já minimamente dúplice e que é um recuo para ver a medida da compossibilidade é que essa espécie de simultaneidade provada exige do pensamento que, longe de satisfazer somente a si mesmo e aos limites do sabido, ele deve experimentar a retirada do corpo de sua separação com o mundo; ou seja, que é preciso que ele devesse tornar-se vulnerável “para que o outro deixe de ser um simples objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma *presença viva*, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade” (ROLNIK in BARDET, 2014, pg. 120, grifo do autor). Ora, isto só se faria experimentando, ademais, que os corpos estão sempre “um passo” além de si mesmos e dentro de uma zona do desconhecido, sendo necessário que aquilo que os faz indefiníveis devesse tornar-se perceptível. Atentemo-lo: este indefinido não é o vago, o irresolvível ou o inexplicável, mas algo próximo do ilimitado e que o olhar não sustentaria alcançar, mas a *visão* sim – esta mesma que, como compusemos, não se restringe ao olho –, estendendo-se numa outra dimensionalidade compreensiva.

E o que é uma presença viva? Já podemos dizê-lo bipartido e sem receios: é uma que demanda empenho para que se compreenda, já sabendo e nunca sabendo o suficiente dessa compreensão, pois que ela não se totaliza mais pelo arco do “entendível” e não ambiciona mais que o pensamento que a inscreve se faça num regime da alteridade redutível ao *mesmo*, isto é, ela não busca nem assemelhar pela simulação de um corpo *ou* de um pensamento próprios – a esta altura, eles já devem

estar tão emaranhados que se confundam –, nem subtrair dessa extremidade mesma que é a alteridade do já-outro. Essa compreensão não quer o comum dos indivíduos que sentam à mesa para acertar e, separando-se, como que o fazem porque assinaram um contrato.

É esta, então, a história que contaríamos para a cena do Café em que Mercy deixa escorregar sua amante ao chão para se sentar com os sujeitos de trajes sociais mais finos?, a de que as influências econômicas interferem agressiva e fatalmente no enlace amoroso, estando claro que o apagar das luzes e a mulher sem peso no assoalho sintetizam que, para alguns, certos acordos, ainda que melancólicos e estatuários para todos, estão acima e são a causa das quedas e derrocadas de outrem? Decerto que não, pois antes que o *Inverno*, em *The Fairy Queen*, surja para cantar o entorpecimento do frio e do incessante avanço da idade em que coexistem, *por desejo e ainda assim*, um canto que seja como o sol dos cantos prévios, Mercy terá despencado ao chão para se debater novamente em seu solo de semicírculos e quase-saltos. Não há acordo que dure *por natureza*: não há sentido e não há sensível que durem *por acordo*. A peça é, inteira, assombrosamente feita para que nada dure *no mesmo movimento* em que um êxtase solar se despedace dançando. Essa dança, aliás, talvez seja precisamente isto, uma cobra engolindo a própria cauda: a dança daqueles bailarinos no Café extrapola seus papéis e seus corpos mesmos, suas próprias historiografias, não deixando de respingar em ambos; ela é o que os comove para que se movam, para que seus lugares de mundo contratuais se transfigurem juntamente ao sentimento, o que sabemos não ser bom ou ruim, posto que não participa da esfera dos juízos de valor, mas das paixões em literal transe; ou seja, o *dançado é a qualidade do fundo* daquilo que os faz desejar *quase todas as coisas*; mas é também é *co-movente*: o dançado deixando que se veja e que se produza “a aventura política que é a divisão do território”, redistribuindo as tensões coletivas e interrogando como se constituem, afinal, os espaços, e que outras maneiras são possíveis para habitá-lo (GODARD in *ibidem*, pg. 84).

O conflito do que as coisas realmente são talvez lhe seja um tema ainda mais “propício”, então, do que a incomunicabilidade. E é por essa mesma desvairada e inconstante duração que as palavras estão ameaçadas tanto quanto aquilo que elas vêm a compactuar – por outro lado, ou melhor, num espaço feito comum, que não seja surpresa: pelo mesmíssimo motivo de uma fragilidade cristalina no tempo da página, do

olho, da sintaxe, é que elas *também* assumem uma potência chamada literatura, o estranho poder de anular tudo o que é palavra e extasiar esse fundo.

Parece-nos, portanto, que a presença viva é uma em que o *vivido e o vivível* entram um no outro pela colisão de uma nudez e apunhalam o tempo do relógio para experienciar uma insólita duração. Pode existir, pode ser concebível à experiência que um corpo enquanto memorabilia de si mesmo – na medida do que já sabe, do que já compreendeu que sabe e sem que precise recorrer a essa força cerebral de motricidade que *relembra e torna habitual*, tão habitual quanto o, por exemplo, é andar – esteja, num dado momento, reunido e atado a esse outro corpo que só é na medida de uma corporeidade, posto que aquilo que lhe acontece acontecer também lhe escapa, tamanha sua imediatez? Aquilo que não se sabe: não se saberá? É propriedade do desconhecido sempre recuar? Seguramente sim. Mas o que Pina deseja é exatamente o não-saber. Difícil, não impossível recriar esse tempo. Como fazê-lo? Não dançando, não simplesmente escavando por gestos, mas *mostrando que se dança*. *Tanz-theater*: a faculdade de uma exuberância, o *possível equilibrando-se sobre a linha do mostrar que é possível*:

[...] a situação inverteu-se. Não é mais a impossibilidade que seria o não poder: é o possível que é apenas o poder do não. Deveríamos então dizer: seria a impossibilidade o próprio ser? Certamente, sim. O que equivale a reconhecer na possibilidade o poder soberano de negar o ser: o homem, a cada vez que ele é, a partir da possibilidade, é o ser *sem ser*. *O combate pela possibilidade é o combate contra o ser*. [...] [e] é ainda o ser que vela na possibilidade e que nela encontra sua negação, para melhor preservar-se desta *outra* experiência que sempre o precede e que é sempre mais primordial do que a afirmação que nomeia o ser. Os antigos, sem dúvida, reverenciavam essa experiência com o nome de destino, aquilo que desvia de toda destinação, e que tentamos nomear mais diretamente falando do *neutro*. (BLANCHOT, 2010, pg. 92, grifos do autor)

Esse possível encontro que vem sobre a forma de uma equivalência exercitada é já uma outra coisa: a equivalência devém uma dupla mínima presença onde, mesmo e sobretudo na diferença de si consigo mesmo, para aquilo que jamais se pôde ser, há um mesmo valor de comparecimento. O que quer dizer que a subjetividade e a relatividade são parâmetros-nome demasiado frágeis e insuficientes para conceber relações, ao menos relações de certo tipo, como a dança propõe. Elas implicam simplesmente que um sujeito, dois ou mais podem coexistir somente quando suas diferenças jamais se

tocam e quando seus espaços não são partilháveis, pois se confundem erroneamente com as diferenças mesmas. Elas só vão até o ponto onde se distingue. Na metodologia de Bausch, e nisto já está implicada a faceta energética e concebivelmente (ao pensamento enquanto sobrevivência do limitado tido como necessário) áspera do trabalho, o que ela pede, bem como a razão de seu olhar, confluem ambos para essa contestação em que ser e em que o ser perdem sentido conjuntamente. Não é só doloroso, pois, mas necessário que eles não entendam do próprio processo, e nem muito menos ela. *Porque não há, no fim, metodologia.* Tudo está sempre ao ponto de ser desmontado e a peça varia não só porque uma performance nunca será igual a sua seguinte: outras coisas já foram descobertas e, enfim, a própria duração e movimento de seu contexto *É variação pura.* Uma coisa é feita para não ser mais a si mesma logo em seguida. O possível se contraria, se engole para ser possível mais uma vez, sendo já outra coisa. E não é curioso que em pouco menos de cinquenta minutos de peça os gestos sejam realmente parcos (nenhum dos seis bailarinos faz mais que duas ou três sequências diferentes de gestos)? Que seja parca também a variação dos objetos em si, não havendo nada além de cadeiras, um piso, paredes, mesas e portas?, para não falar da limitada extensão em que está inserido o deslocamento destes gestos. E, no entanto, a repetição difere. Mas difere o quê, ou de quê?

É a exterioridade que os faz diferirem entre si mesmos no contexto móvel das paixões, mas é também ela que difere, que distingue, que põe em assimetria constante aquelas posições no espaço que devém lugares, não “de fala”, mas quem sabe *de vida.* E como tratar esse exterior senão chamando-o de teatro, ou de espaço dramático, ou de *mise-en-scène*?, senão arriscando empobrecê-lo? “A exterioridade – tempo e espaço – é sempre exterior a si própria”, dirá ainda Blanchot, e “a diferença é a retenção do exterior” (2007, pg. 127). Mas essa diferença é “a que está em jogo ali onde se opera a dissimetria como espaço, a discrição ou distração como tempo, a interrupção como fala e o devenir como o campo “comum” dessas três relações de deiscência” (ibidem).

Afastar, portanto, não eles uns dos outros, como se a lei da peça fosse uma exclusiva e constante repulsão, e seus temas subsistissem somente ao redor de um bojo de melancolias. Não no sentido próprio de uma distância, mas *recriando* suas assimetrias sem fim, afastando os movimentos daqueles seus aliados de sentido, tanto o vetorial, o que diz de onde algo parte e aonde vai, quanto o de significação, de modo que esteja verificada, experimentada, a igualdade de seus lugares *no* trânsito relacional,

e não de suas subjetividades. É por isso que, tanto quanto todos os objetos cênicos e suas reformulações pela dança, o solo é de extrema necessidade à Pina. É ele que retorna a *coisidade* do peso à bailarina que despenca e fá-la *pesar* além de seu corpo e além de qualquer corpo, estabelecendo a relação ali onde ela se encontraria sozinha; é ele que, a esse tipo de relação, faz do retorno ao chão de um salto incompleto a incompletude que é retornar, mas já não *onde* se estava: ao ponto em que será preciso pular de novo e que não é mais um ponto espacial, e sim o nível de pontualidade e de estagnação “de onde” será necessário, intoleravelmente, pular de novo. E é ainda o solo que realiza, para essas repetições, o lugar de um avesso e de uma diferença entranhada nas coisas vivíveis, uma vez que a distância que ele é capaz de colocar escapa à métrica dimensional e compõe a insustentável e superficial medida do que pode ser profundo e profundamente extensivo.

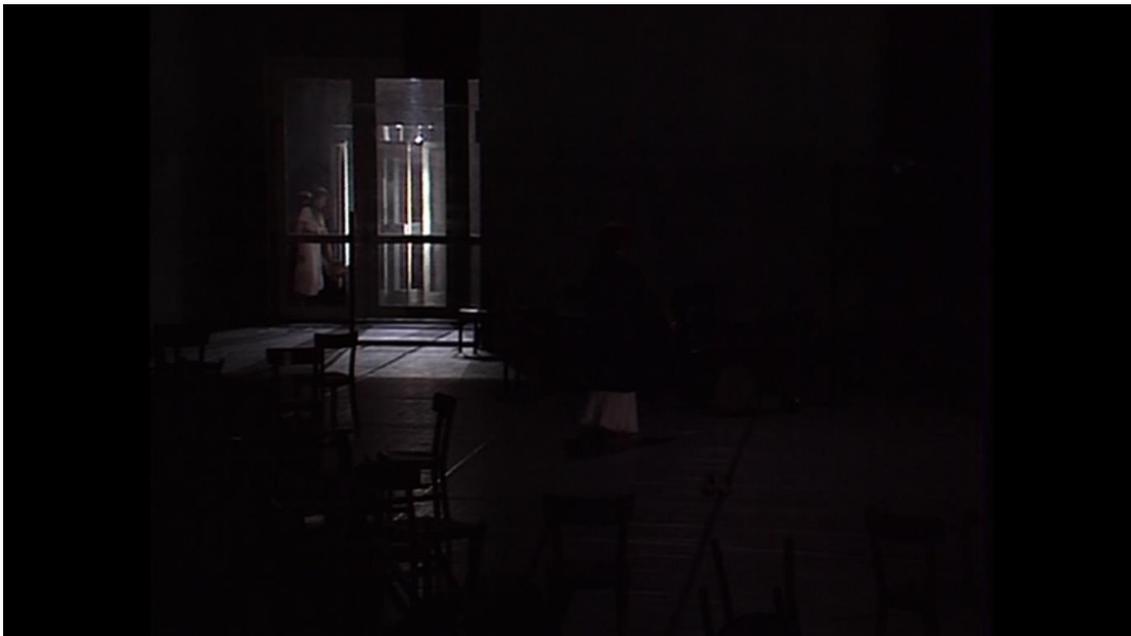
Chegamos o mais próximo possível das razões pelas quais Bataille dedicou um capítulo especial de sua *Suma* à risada de Nietzsche (2017, pgs. 303-311), bem como do por que, depois de um intenso estudo dedicado à infelicidade e à gênese do mundo e dos sujeitos sob os textos de Simone Weil, Blanchot chega à conclusão de que “somos essa brincadeira de Deus” (2007, pg. 57). E também o mais limítrofe possível, como o guiam as questões deste estudo, do risco que será afirmar de Pina que aquilo que a crítica talvez tenha lhe resguardado e observado de mais perturbador e notório é seu fator híbrido teoricamente mais “bobo”: que o riso, o cômico e o zombeteiro consigam coexistir em peças tão explicitamente dedicadas à contestar os sujeitos e exibir, deles e em todos os sentidos, as penúrias de desejar relações. Pois não é numa gargalhada estridente e de luzes apagadas que a peça se dirige ao seu movimento final, ricocheteando numa redução que sintetiza e multiplica toda a elementaridade do Café até que o mais ridículo esteja em equivalência com qualquer possibilidade de personificação, significado ou tema dado *àquilo*? Não é a essa especificidade anônima, afinal, que o riso “se dirige”, esse gasto sem referente e sem objeto que é uma intensidade? Os amantes saem pelas portas do fundo: ensaiarão enlances e serão mais uma vez movimentados por aquele Minarik de sobretudo. Mas não saem de todo, uma vez que entre a porta-giratória e aquela prévia há um espaço, espécie de limbo onde eles pela primeira vez se instalam e onde estarão sendo como que perpetuamente inscritos; isto porque ali permanecem por uma duração não familiar à peça, e ainda mais porque é agora Pina quem toma conta de um salão tão espaçado de suas próprias cadeiras que seu

centro é mais um palco duplicado do que um centro propriamente dito. Em seus últimos movimentos, Panadero volta a sapatear em círculos incertos, mas agora já ao redor de ninguém, *e é ainda como se não se ligasse àquela “menina”, como se continuasse ausente de tudo somente quando está coisificada pelos acessórios, que ela lhe deposita a peruca e o casaco enquanto Pina ainda termina seu solo, acompanhada como nunca.* Retira, finalmente, os sapatos, e sai também “de cena”, deixando que os últimos minutos da peça se constituam puramente de uma bailarina ossificada de braços e mãos estendidas quicando por entre cadeiras cujo ruído do afastamento é tão brusco que só lhe multiplicam a caricatura: ela o faz (fig. 8) *sem que nenhuma direção seja uma direção, mas um limbo pleno de uma farsa.*

E, de repente, toda a peça poderia ter *sido* o vislumbre de uma palhaçaria entorpecida, ou o eterno vagar sonâmbulo de alguém rindo de si mesmo, ou a brincadeira que é também uma sonolência entristecida e que não foi ouvida por ninguém, ou um fantasma, a virtualidade teatral do sonho encabulado de uma menina. Ou simplesmente: a trama, o drama infinito de algo impossível: viver dançando numa Noite sem fim.

Em princípio, rir é a reação que o impossível provoca quando a simpatia não coloca em jogo pessoalmente. Seja porque o impossível atinge os indiferentes, seja porque atinge seres a que a simpatia me assimila, mas sem colocá-los verdadeiramente em jogo, posso rir do impossível como humano: o impossível deixa então o essencial do possível intacto. Rindo do impossível que me atinge, rindo por me ver soçobrar, sou um deus, que zomba do possível que ele é. Não coloco mais a vida à altura do impossível para eludir, como o faz a natureza na tragédia, de acordo com a teoria da purgação de Aristóteles. Zaratustra tornou o riso *sagrado. Posso agora dizê-lo com insistência, mas o riso é a leveza, e, se o próprio Nietzsche o tivesse feito, teria malogrado sua intenção. A transparência e a leveza da dança do amor fati não teriam sido atingidas. Colocar, sem elusão, a vida à altura do impossível exige um momento de amizade divina.* (BATAILLE, 2017, pg. 308, grifos do autor)

Figura 8 – Dominique Mercy, Malou Airaud, Pina Bausch



Fonte: Café Müller, 1985, dirigido por Peter Schäfer

Rir, finalmente. Dançar para atingir o salto de uma impossibilidade de cuja transparência só se goza saltando – como no riso – e cuja levitação tornam-nos mais próximos do divino que de Deus, o divino já sendo um problema e um desvario na consistência pouco durável de existir. Dançar para nada. Dançar para: que *se* seja, que o *si* venha a ser, sempre vindo, sempre dançando. Dançar para se saber desconhecido e, neste desconhecimento, sabendo-se mais do que qualquer movimento de enunciação. Dançar para não ter de dizer, dizendo-o já por outra via. E sobretudo não acreditar em deuses que não dançam, como também colocou esse que riu – ou que nunca chegou a fazê-lo, mas que nesse Nunca dá a mais alta gargalhada.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto, n.4, p. 09-14, 2008.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: CIVITA, V. (Org.). *Os Pensadores XXXVIII*. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1974.
- BARDET, Marie. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O grão da voz: entrevistas, 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. *A Parte Maldita: Procedida de “A noção de dispêndio”*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. *O Culpado: seguido de A aleluia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. *Sobre Nietzsche: vontade de chance: seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zarastustra e o encantamento do jogo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAUSCH, Pina. Come Dance With Me. *Revista Dance and dancers*. “Come Dance with Me.” Set/Out, 1992, pgs. 12–16 (Entrevista concedida a MEISNER, Nadine).
- _____. Dance theatre from Rudolph Laban do Pina Bausch. *Revista Dance Theatre Journal*. Out, 1987, pgs. 37-39. (Entrevista concedida a PARTSCH-BERGSOHN, Eva).
- _____. Dance, senão estamos perdidos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2000. Tradução de José Marcos Macedo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2019
- _____. *German Coreographer Pina Bausch in Rehearsal*. In: Universidade de Stanford, 20 out. 1999. (Palestra com lançamento de imprensa promovido por Diane Manuel).
- _____. Gunsmoke. *Revista The New Dance Review*. Out/Dez, 1991, vol. 3, pgs. 3-10 (Entrevista concedida a FINKEL, Anita).
- _____. “Ich glaube nur, was ich gesehen habe.”. *Revista K. West*. Out, 2004, pgs. 5–10 (Entrevista concedida a DEUTER, Ulrich; WILNIK, Andreas).

- _____. 1985. “‘I Pick My Dancers as People’ Pina Bausch Discusses Her Work With Wuppertal Dance Theatre”. *Revista On The Next Wave*. Out, 1985, pgs. 14-19. (Entrevista concedida a LONEY, Glenn).
- _____. “Pioneer Dance”. *Revista San Francisco Focus*. Out, 1996, pgs. 66–70. (Entrevista concedida a STENDAHL, Renate).
- _____. Pina, Queen of the Deep. *Sydney Morning Herald*, Sydney, 17 jul. 2000. Pgs. 18-19. (Entrevista concedida a LAWSON, Valerie).
- _____. *What Moves Me*. Discurso publicado à ocasião da “Kyoto Prize award ceremony”, 2007. Publicado pela Fundação Inamori. Disponível em: <<http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me>>. Acesso em: 11 jul. 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A Comunidade Inconfessável*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- _____. *A Conversa Infinita 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. *A Conversa Infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARSON, Anne. *Glass, Irony and God*. Nova Iorque: New Directions, 1995.
- CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica: Paul Celan – Poemas II*. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985.
- CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. Abingdon: Routledge, 2009.
- _____. *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*. Abingdon: Routledge, 2012.
- COCCIA, Emanuele. *A Vida das Plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- _____. *A Vida Sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O Esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010).

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- FLORES, Livia; MACIEL, Katia. *Instruções para filmes*. Rio de Janeiro: Editora +2 e circuito, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, Vol. 5: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- HOMERO. *A Odisséia*. São Paulo: Atena Editora, 2009.
- LISSOVSKY, Maurício. *Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2014.
- MERCY, Dominique. On Pina Bausch's Legacy: an interview with Dominique Mercy. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 8, n. 3, pgs. 539-554, Jul/Set. 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n3/2237-2660-rbep-8-03-539.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2019.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Burgois, 1983.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. 1. ed. Lisboa: Editora Vega - Coleção Passagens, 1999. v. 1. 199p.
- UNO, Kuniichi. *A gênese do corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições, 2012.
- ZOURABICHVILI, François. *Uma Filosofia do Acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- WOOLF, Virginia. *As Ondas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- _____. *O Sol e o Peixe: prosas poéticas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Referências fílmicas e teatrais/musicais

- ÁGUA. Direção e *mise-en-scène*: Pina Bausch. Intérpretes: Azusa Seyama; Regina Advento; Ditta Miranda Jasjfi; Helena Pikon; Dominique Mercy e outros. Wuppertal Tanztheater, peça teatral: 2001.
- BARBAZUL. Direção e *mise-en-scène*: Pina Bausch. Intérpretes: Oszkar Kalmann; Jan Minarik, Beatrice Libonati, Olga Haselbeck e outros. Wuppertal Tanztheater, peça teatral: 1977.

CAFÉ Müller. Direção: Peter Schäfer. Produção: Pina Bausch; Rufolf Rauch. Intérpretes: Dominique Mercy, Jan Minarik, Jean Laurent Sasportes, Malou Airaudo, Pina Bausch, Nazareth Panadero. 1985 (49min.).

DAS hat nicht aufgehört, mein Tanzen.... Eva-Elisabeth Fischer; Frieder Käsmann. Roteiro: Eva Elisabeth-Fischer; Frieder Käsmann. Intérpretes: Pina Bausch, Lutz Förster, Silvia Farias Heredia e outros. 1994 (42min.).

DIDO & Aeneas. Direção e composição: Henry Purcell. Coreografia: Josias Priest. Londres: 1688.

MACBETH. Direção e *mise-en-scène*: Pina Bausch. Intérpretes: Josephine Ann Endicott; Hans Dieter Knebel; Dominique Mercy; Malou Airaudo. Wuppertal Tanztheater: peça teatral, 1978.

NEFÉS. Direção e *mise-en-scène*: Pina Bausch. Intérpretes: Silvia Farias Heredia; Rainer Behr; Milan Kampfer; Julian Stierle; Michael Strecker e outros. Wuppertal Tanztheater: peça teatral, 2003.

PINA. Direção: Wim Wenders. Produção: Gian-Piero Ringel; Wim Wenders. Intérpretes: Ales Cucek, Aida Vainieri, Andrey Berezin, Asuza Seyama, Rainer Behr, Lutz Förster e outros. Neue Road Movies, 2011 (103min.).

THE Fairy-Queen. Direção e composição musical: Henry Purcell. Coreografia: Josias Priest. Londres: 2 de maio de 1692.

UN jour Pina a demandée.... Direção: Chantal Akerman. Intérpretes: Pina Bausch; Chantal Akerman. Belgische Radio em Televisie, filme para Televisão, 1983 (57min.).

VOLLMOND. Direção: Wim Wenders. Produção: Gian-Piero Ringel; Wim Wenders. Intérpretes: Asuza Seyama; Pablo Aran Gimeno; Ditta Miranda Jasjfi; Dominique Mercy; Helena Pikon e outros. *Mise-en-scène* e coreografia: Pina Bausch. Neue Road Movies, 2011 (116min).

WALZER. Direção e *mise-en-scène*: Pina Bausch. Intérpretes: Jean Laurent Sasportes; Nazareth Panadero; Helena Pikon; Malou Airaudo; Josephine Ann Endicott e outros. Wuppertal Tanztheater: peça teatral, 1982.