

Nós-em-obra, em-fluxo, em-incorporação.

Kenia Dias¹

Resumo

O objetivo desse artigo é abordar processos de criação em artes cênicas a partir da análise de trechos do diário de montagem da peça Nós do Grupo Galpão (MG) e do diário de whatsapp da Prática Aisthesis (DF). Para tanto, proponho analisá-los e relacioná-los em uma perspectiva processual, dinâmica, móvel e que está para além do armazenamento de informações, mas inseridos na complexa relação e mobilidade entre obra e processo. A reflexão é, também, sobre a manutenção dos processos nas obras a partir da ideia de fluxos, gerúndios e corporalidades presentes nas trajetórias de criação. O diálogo teórico se fundamenta nas pesquisas de criação em rede alavancadas por Cecília Salles nas quais destaca as pluralidades de pontos de vista e o aspecto relacional nos processos de criação, assim como, nos estudos de Diana Taylor que questiona e fortalece as relações entre arquivo e repertório.

Palavras-chaves: Artes Cênicas; Diários De Montagem; Processo Criativo; Crítica De Processo.

Abstract

In this paper the creation processes are studied starting from the analysis of sections of the assembly diaries of the play "Nós", by Grupo Galpao (MG) and the whatsapp diaries by Pratica Aisthesis (DF). Therefore, I propose to analyze and relate them from a processual, dynamic and moving perspective which is beyond the information storage, but inserted in the complex relation and mobility between play and process. The analysis is also about maintaining processes in works based on the idea of flows, gerunds and corporeality present in creation trajectories. The theoretical dialogue is based in the creations researches in networks impuled by Cecilia Salles in which is highlighted the plurality of points of views and the aspect in the creation processes, just like in the studies of Diana Taylor that question and reinforce the relations between archive and repertoire.

Keywords: Cenical Arts; Assembly Diaries; Creative Process; Critics Of The Process.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Adjunta, Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília. E-mail: keniaksd@gmail.com.

Ora em andamento lento
 Ora em andamento rápido
 Várias cenas
 E é pelo gesto
 Pela roupa
 Pelo tom
 Pela paisagem
 Que percebo a dança ininterrupta da vida
 Eu estou aqui agora
 Vamos respirar
 Vamos permitir
 (Dudude Herrmann)²

O objetivo desse artigo é abordar processos de criação em artes cênicas a partir da análise de trechos do diário de montagem da peça Nós³ do Grupo Galpão (MG) e do diário de whatsapp da Prática Aisthesis (DF)⁴. Para tanto, proponho analisá-los e relacioná-los em uma perspectiva processual, dinâmica, móvel e que está para além do armazenamento de informações, mas inseridos na complexa relação e mobilidade entre obra e processo. A reflexão é, também, sobre a manutenção dos processos nas obras a partir da ideia de fluxos, gerúndios e corporalidades presentes nas trajetórias de criação. O diálogo teórico se fundamenta nas pesquisas de criação em rede alavancadas por Cecília Salles nas quais destaca as pluralidades de pontos de vista e o aspecto relacional nos processos de criação, assim como, nos estudos de Diana Taylor que questiona e fortalece as relações entre arquivo e repertório.

O estudo de diários de criação nos confere uma diversidade de pontos de vista sobre os contextos individuais, coletivos e de criação dos artistas, assim como, os aspectos gerais e específicos de seus processos, entendendo aqui, que contextos

2 HERRMANN, Dudude. Colaboração NAVAS, Cássia; GARROCHO, Luiz Carlos; HILL, Marcos. **Caderno de Anotações: a Poética do Movimento no Espaço de Fora**. Belo Horizonte: Dudude, 2011.

3 Peça dirigida por Márcio Abreu, estreada em 2016. O diário foi escrito pelo ator e fundador do grupo Eduardo Moreira.

4 Prática Aisthesis foi uma pesquisa realizada pelos artistas Edi Oliveira, Francis Wilker, Giselle Rodrigues, Glauber Coradesqui, Jonathan Andrade e Kenia Dias no período de 2014 a 2015 e, posteriormente, de 2016 a 2017. O desafio da pesquisa era estudar a potência do instante da criação in loccu, no aqui e agora e com o público sempre presente. As distâncias geográficas (os artistas residiam em cidades diferentes) possibilitaram que todo o processo fosse registrado e realizado, também, virtualmente pelo WhatsApp. O diário, portanto, se configura nessa plataforma, escrito por todas e todos e composto por conversas cotidianas, de produção, de metodologia e de criação instantânea, de forma a questionar as noções de presença/virtualidade e permanência/efemeridade.

e aspectos estão em estreita relação e conexão. É no relacional que ativamos nossas análises⁵ e, sobretudo, é na dimensão do espaço íntimo e testemunhal que somos imediatamente deslocados e passamos a fazer parte.

A dinamicidade é o que os caracteriza, assim como, as lacunas, a não linearidade, de forma que as relações temporais e espaciais operam no campo da incerteza, onde os momentos de decisão e escolhas dos materiais selecionados e descartados fazem parte, também, desse percurso íntimo e coletivo, sendo ele, traçado em suportes variados, seja no diário de papel, ou virtual, ou em vídeo, e-mail, cartas, onde, em determinados casos, o próprio registro do processo é material e organizador dos elementos de cena.

No caso específico desse artigo, os diários citados, referem-se a dois processos dos quais fiz parte como artista: o Nós do Grupo Galpão por meio de um ateliê de criação que conduzi no início do processo e a Prática Aisthesis que estive todo o tempo inserida como performer. A dimensão da intimidade, nesse caso, torna-se vasta, pois ao rever e ainda reviver, re-criar e re-olhar tais processos, outras camadas do íntimo se manifestam, se poetizam quando a proximidade e o detalhe fazem sonhar, imaginar e “ante uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite para continuar o devaneio que a criou”⁶ subvertendo a perspectiva – aquela que é a vista que atravessa - do dentro e fora, do vasto e exprimido, do longe e perto na experiência da criação.

04/11/14 10:19:49: Jonathan Andrade: Queria a paulista inteira de ar no meu pulmão

04/11/14 10:20:01: Jonathan Andrade: Carros e buzinas de oxigênio

04/11/14 10:20:09: Jonathan Andrade: De fé

04/11/14 10:20:49: Jonathan Andrade: Fé - partículas pequenas q gentilmente concedem ao ar a vitalidade q ele precisa pra tudo existir

04/11/14 10:21:01: Jonathan Andrade: Fé - anticorpos vestidos de amanhã

04/11/14 10:21:26: Jonathan Andrade: Fé - minha mãe fazendo café, envelhecendo e me pedindo pra trabalhar menos

04/11/14 10:22:07: Jonathan Andrade: Fé - um corpo q se permite morrer, virar a esquina ou q se confunde nas raízes de um pequeno pe de hortelã

04/11/14 10:22:32: Jonathan Andrade: O chá de hortelã no sebinho custa 4 reais e cinquenta centavos

5 SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado**: Processo de Criação Artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

6 BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 61.

04/11/14 10:22:40: Jonathan Andrade: Socializaram a hortalã. (Diário Aisthesis WhatsApp, criação instantânea entre Brasília e São Paulo).

Na palavras de Salles,

Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nas quais as obras se concretizarão... As linguagens que compõe esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo.⁷

Nesse sentido, a estrutura do diário da peça Nós do Grupo Galpão se instala na conversa por e-mail entre o ator Eduardo Moreira e o diretor Márcio Abreu misturada com reflexões e descrições dos ensaios ao longo do processo. Uma conversa que vai desde o convite enviado ao diretor, passando pela tentativa de negociar as agendas, até o pleno processo de criação. Diálogos entre eles sobre o contexto político o qual vivíamos (ano de 2015 e 2016) e sobre a continuidade, ou não, da companhia se misturam com os aspectos da criação relacionados aos processos de atuação: despadrãozização de um modo de trabalho, onde se estuda em verticalidade questões relativas às qualidades de presença das atrizes e atores e ao mosaico dramatúrgico, no sentido amplo do termo, para além do texto.

A ideia de um grupo, um coletivo que se choca com suas individualidades até o paroxismo de fazer com que um de seus elementos, a mais velha de todos, seja expulsa (na peça), pode trazer diferentes leituras. Estamos pisando num terreno de uma interpretação pouco afeita a mascaramentos. Um teatro que se aproxima da performance, como algo mais permeável no aqui e agora, sem representação. Os riscos são grandes e, certamente, um dos grandes desafios, será o de amarrar uma estrutura que seja fixa e consistente e, ao mesmo tempo, que preserve a espontaneidade e a explosão viva do momento.⁸

Já, na prática Aisthesis, o diário se estabeleceu durante o percurso sem a intenção de sê-lo. Percebemos no meio do processo que o whatsapp era nossa sede, nosso ponto de encontro e por meio dele as conversas sobre produção, metodologia, criação instantânea e sobre o cotidiano se relacionavam e uma nova rede se fazia, onde processo e obra eram um mesmo acontecimento virtual/presencial. Era o que trazia singularidade a nossa trajetória poética redimensionando, portanto, a noção de presença e de um tempo e espaço a serem confiados e reconhecidos como um importante organismo vivo, em-obra. Assumimos a virtualidade e sua materialidade nos encontros presenciais e vice-versa.

23/01/15 18:06:33: Giselle Rodrigues: Queridos vcs receberam o meu convite do dropbox para vcs terem acesso a todos os áudios?

7 SALLES, Cecília. **Redes da Criação**: Construção da Obra de Arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2014, p. 95.

8 MOREIRA, Eduardo. **Perto**: um Diário de Montagem. Texto inédito. 2016.

23/01/15 18:06:53: Francis Wilker: Sim...vou aceitar

23/01/15 18:07:02: Giselle Rodrigues: Coloquei tudo na pasta dropbox e compartilhem com vcs

23/01/15 18:07:16: Giselle Rodrigues: Quem não recebeu?

23/01/15 18:13:29: Jonathan Andrade: Eu não sei mexer nisso. Vou pedir ajuda aos universitários.

23/01/15 18:13:41: Francis Wilker: Kkkkkkkkk

23/01/15 18:14:32: Giselle Rodrigues: Basta aceitar e clicar no link que te leva direto pra pasta com todos os arquivos.

23/01/15 18:22:24: Jonathan Andrade: Ta ok!

23/01/15 18:49:37: Glauber Coradesqui: kkkkkkkkkkkkkkk

23/01/15 18:52:30: Glauber Coradesqui: <imagem ocultada>

23/01/15 18:54:00: Giselle Rodrigues: Aha muito bom

23/01/15 19:02:03: Francis Wilker: Adorei

24/01/15 02:30:10: Francis Wilker: Aisthesis é como roda de samba...entra, sai, muda o foco, é alegre, triste, é festa e encontro, não é solene

24/01/15 07:07:43: Giselle Rodrigues: 👍👏👏

24/01/15 12:22:01: 🤔 Deu certo!(Diário whatsapp Aisthesis - conversas cotidianas e de produção).

Salles nos aponta que a obra está espalhada em seu percurso. Em Aisthesis, processo e obra se espalham em si. E, em Nós, aspectos da criação constatados no diário relativos ao engajamento do corpo no processo de atuação avançam e atualizam a peça, assim como, a peça já se anuncia desde o início do processo.

Salles discorre:

Estou mais interessada, no momento, nos objetos que são, por natureza, processuais: obras que são formas que se transformam. Nesses casos, a obra é processo... As artes chamadas por alguns de artes do tempo, como dança, teatro e música, são, por sua própria natureza, obras em processo. O que quero dizer é que teatro, por exemplo, deixa de ser teatro se não acontece nessa mobilidade. Esta questão se resumiria na afirmação, conhecida tão bem pelos atores, bailarinos e músicos, de que nenhuma apresentação é igual a outra.⁹

Entendendo que a efemeridade e o não enrigecimento de um modo de estar nos processos, peças e performances faz parte do trabalho e é um desafio para os artistas da cena, tenho tentado compreender (na função de diretora de

9 SALLES, 2014, p. 163.

peças em contexto pedagógicos, profissionais e diretora de movimento em outras encenações) no corpo desse artista a manutenção do estar “em” obra, “em” trabalho constante. Procedimentos de ativação de uma experiência que não se resume à técnicas e repetições de exercícios, mas que tem o intuito de escavar em si outros possíveis “sis” por meio dos músculos, dobras, fluxos, velocidades e procedimentos que deem suporte para tal experiência. Por meio, sim, da movência da carne adormecida, ou acordada demais, sem descanso. Somos nós-em-obra¹⁰, em-trabalho, em-estudo, seja nos ateliês e salas de ensaio, seja nos palcos, ruas e galerias. Não é apenas a execução de procedimentos e cenas, mas, a cada ensaio, laboratório ou temporada, a ativação da disponibilidade e engajamento corporal para uma experiência móvel, mutante.

Essa mobilidade a qual Salles pontua acima se relaciona diretamente com o nós-em-obra, ou com o artista-em-obra, com o ofício cotidiano daqueles que, por sua vez, tem a capacidade de insistir e durar nos contextos criados e suas conexões com a vida, mesmo, de cada um. Ativa-se, aqui, uma vitalidade, uma outra qualidade de presença que não é etérea, ao contrário, é pesquisada no corpo com toda sua concretude muscular, nevrálgica, óssea e articular.

Perguntei a algumas artistas sobre o que seria esse estar-em-obra.

Giselle Rodrigues (Aisthesis e professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB/DF), por exemplo, diz: “estar “em” é a dimensão do devir, da experiência do momento, sem a preocupação do fim”;

Ana Paula Lopez (atriz e dançarina/SP) se refere a “estar dentro, acordada, viva, curiosa, instigada a me mover e a me tornar viva, orgânica, detalhista”;

Cris Lozano (diretora e atriz/SP) elucida que é “quando esqueço que estou trabalhando, quando sou a coisa em si...”;

Luanna Jimenes (atriz e performer/SP) nos diz que “é chegar ao extremo das coisas. Entrar. Mesmo que seja em uma estrutura plana... ou trivial...”;

Wagner Miranda (ator e diretor SP/RJ) diz que: “é estar em vida. Acho que é essa permeabilidade entre corpo–mundo–corpo que se expande no tablado, rua, espaço de criação. Não consigo separar estar em obra de estar muito vivo e exercer violentamente e poeticamente esse estado de vida.”

Margô Assis (dançarina/BH) nos fala que:

¹⁰ Nós-em-obra é um projeto que coordenei no período de 2016 a 2020 no *estudiofitacrepe-sp ateliê* de som e movimento, do qual fui fundadora junto com Ricardo Garcia. Nesse projeto convidava artistas e pesquisadores para falar de seus trabalhos e trajetórias poéticas. Nós-em-obra e Corpo-em-obra são também o nome de dois ateliês que ministro em festivais e processos de criação em diversas cidades do país, passando, inclusive, pela cidade do Porto/PT.

estar-em é... seguir... guiada por tudo que me atravessa de maneira violenta e, em outras, pela potência da poesia. Sem fórmulas... transitar atraída por um vestígio deixado pelo passo dado anteriormente, ou pela questão gerada por ele... habitar nas bordas... errante... borrar fronteiras... perder... encontrar... arriscar... fracassar... um dia acertar... não importa... seguir... ampliar os sentidos, as relações, as experiências... farejar o rastro buscando a presa, sem saber sobre a sua forma, nem origem... ser capturada por algo que ainda virá...

Dudude Herrmann (dançarina, improvisadora, diretora), nos inspira quando nos responde:

Quando estou no espaço possível de uma improvisação eu necessito estar à serviço deste “algo” e, para tanto, preciso me desmanchar enquanto pessoa nomeada de mim. Preciso ser mais uma na composição que se dará naquele justo tempo, assim me coloco em um estado de Obra, mesmo que efêmero, na perseguição de virar, desvirar coisas que em uma velocidade peculiar vão a seu modo e necessidade significando, designificando, resignificando, escavando o espaço e gerando possibilidades de aparição.

Eduardo Moreira, em determinado momento do diário, se refere ao estar “em” da seguinte forma: “Estamos tentando uma dissociação entre o tempo da ação e o tempo da fala. Buscar o tempo da experiência que nos exige não pensar em nada e simplesmente nos colocarmos “em” situação”.¹¹



Fig. 1. Peça Nós do Grupo Galpão. Fonte: Guto Muniz.

Percebemos que na fala dos artistas entrevistados há o entendimento (a partir de suas práticas) daquilo que é vivo, arriscado e sensível e que se manifesta de forma apurada em uma experiência de criação, seja ela relacionada à laboratórios, ensaios, ou temporadas. Estar “em” , se instala na frequência

¹¹ MOREIRA, op. cit.

geradora de vitalidade criativa individual e grupal. Não é metáfora, mas concretude.

Alguns artistas ativam o “em-obra” por meio de repetições de movimentos, sequências e respirações até a exaustão, ou ficando quietos em meditação, ou dançando e se relacionando com o espaço e suas materialidades, ou não se preparando demais que é, por si só, uma maneira de entrar no trabalho, ou ainda, permitindo que o “não saber o que fazer”, ou o erro, seja assumido, também, nos percursos dos processos e obras. Ao que parece, quanto mais conseguirmos sustentar e expandir o lugar da não eficiência por resultados e respostas em nossas práticas diárias e trajetórias poéticas, talvez mais “em-obra”, mais atentos e porosos conseguiremos estar e, ainda, mais a serviço do processo, de forma a estabelecer vínculos éticos com o material criativo. Nesse sentido, quando Dudude nos diz que “preciso me desmanchar enquanto pessoa nomeada de mim” ela está se desmanchando do sujeito padronizado que é. Desmachando-se do corpo padronizado e ativando outras possíveis singularidades, ângulos e urgências do corpo, de si.

Vianna ressalta sobre o estar “em” processo:

“insisto que mais importarte do que o desfecho do processo, é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido. No trabalho corporal, quando definimos objetivos exteriores a nós, acabamos por converter o processo num meio de alcançar apenas determinados fins e, com isso, perdemos de vista o próprio corpo, tornando assim, mero instrumento das nossas vontades e idealizações.”¹²

Tanto em Aisthesis, quanto na montagem do Nós o estar “em-obra” é um dos princípios que direcionam a trajetória e, também, as escolhas dos rumos a serem tomados. Vale aqui acrescentar, que Salles¹³ elucida, ao discorrer sobre a mobilidade das trajetórias, que “a forma nominal associada a processos é o gerúndio... nada é, mas está sendo”, enfatizando, lucidamente, continuidade na trajetória experienciada, onde não há inícios, nem fins (a não ser no tempo cronológico das agendas), mas percursos sendo traçados e processos que se misturam. Edgar Morin em diálogo com o astrofísico Michel Cassé redimensiona essa noção de continuidade ao refletir sobre o Sol e a nossa vaga carne:

M.C: O Sol não vai explodir, mas depositará um cadáver, quase eterno, a que se chama a anã branca. Falamos da morte do Sol, grave engano. A morte de uma estrela é a passagem, se quisermos, de uma perfeição luminosa para uma perfeição obscura. Assim, qualquer coisa continua.

E.M: Certamente, mas a morte de um ser vivo é a passagem de uma organização para fragmentos dispersos. Isso significa que nada morre materialmente.

12 VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005, p.100.

13 SALLES, Cecilia. **Gesto Inacabado**: Processo de Criação Artística. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 34.

M.C: *Realmente nós somos seres mortais feitos de elementos imortais.*¹⁴

No registro no diário WhatsApp Aisthesis segue Giselle,

26/01/15 21:22:04: *Giselle Rodrigues: Eu percebo que eu esqueço, e quando eu esqueço eu percebo que estava esquecendo. Dispositivo para a ideia de perceber:*

eu percebo que...

Eu aproveito que...

Eu esqueço que...

26/01/15 21:23:40: *Giselle Rodrigues: A palavra é um dispositivo que pode desencadear associação, e a associação pode gerar narrativas.*

26/01/15 21:25:20: *Giselle Rodrigues: "Ninguém é plano" (Giselle)*

"Mas quando nós fazemos planos?" (Jonathan)

26/01/15 21:37:37: *Giselle Rodrigues: Para Glauber respeitar (ouvir) um impulso não é só deixar ele aparecer. Ouvir o impulso é tb o que vc faz com ele. Vc pode controlá-lo, contradizê-lo, modulá-lo. Não é só o espaço que vc deixa pra ele vir livremente (Diário whatsapp Aisthesis, criação instantânea entre Brasília e São Paulo).*



Fig. 2. *Prática Aisthesis. Museu da República/DF/2014. Com Edi Oliveira, Glauber Coradesqui e Francis Wilker. Fonte: Luis Meneguetti.*

14 MORIN, Edgar & CASSÉ, Michel. *Filhos do Céu-Entre Vazio, Luz e Matéria*. Lisboa: Piaget Editora, 2003, p. 89.

Eduardo, ainda sobre o “estar-em-obra”, em 11 de novembro de 2015, escreve no diário sobre a potência do que não é esperado, do inusitado, e, por isso, necessário:

Os erros (do Júlio) na execução dos acordes do violão suscitam uma discussão sobre a potência do erro no teatro. A necessidade de deixar a precariedade aparecer... Márcio diz que a perfeição no teatro é como uma visita ao cemitério. Diante da morte, só nos resta imaginar nossa própria morte. O erro daria uma qualidade de presença fundamental no teatro.¹⁵

O ator-em-obra gera, mas é, também, gerado pelo fluxo de criação, que por sua vez, estão em íntima relação. No processo do Aisthesis tentamos entender na prática e com muita persistência tal fluxo. É individual e coletivo ao mesmo tempo, pois um afeta o outro, embora cada artista tenha uma maneira própria de fazê-lo acontecer, perceber e durar. Ele, o fluxo, está inserido em um campo extenso de aspectos da criação e situações como, simultaneidades, focos, durações, pausas, aglomeramentos, assuntos falados diversos, assuntos de movimento diversos, desenhos de cena, rabiscos de ideia no espaço, silêncios, incertezas, decisões, interrupções, velocidades, espacialidades. Dudude, nos inspira mais uma vez quando diz que o fluxo de criação é:

Presente já

Em si existe passado futuro

Possibilidades de um presente onde intensidades atravessam o espaço e o fazedor precisa seguir

Ali as demandas, não o fazem parar, conceituar, pensar

O fazedor, o movedor talvez saiba que precisa se deixar em fluxo, pois em seu íntimo, sabe, que o fim deste tal fluxo (daquele momento) irá com certeza chegar.¹⁶

Se o “em-obra” pode ser, também, um desmanchar do corpo padronizado ativando a escavação em si e o risco da borda, podemos pensar no fluxo como intensidades que atravessam e são atravessadas pelas espacialidades, entendendo, aqui, que o corpo é, também, espaço. Já, Rengel nos diz, que pela perspectiva labaniana, o fluxo é a conexão ininterrupta de ações do universo que pode ser controlado, ou liberto: “Laban tem uma perspectiva universal sobre o emprego do fluxo, no sentido de haver semelhanças de manifestação de fluxo do movimento no universo e em todos os corpos”¹⁷.

Não vemos o fluxo, mas sabemos quando ele está presente, ou não. Giselle Rodrigues diz em entrevista que estar no fluxo: “é me despreocupar, sentir meu

15 MOREIRA, op. cit.

16 Entrevista concedida à autora em 2019

17 RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 71.

corpo quente, deixar a atenção flutuante. Virar meus ângulos de visão de cabeça para baixo, friccionar com outros corpos. É brincar”.

Wagner Miranda nos diz que: “é o que se dá entre essas correntezas que atravessam minhas relações com o espaço/mundo. Idas e vindas, em cima, embaixo, todos os lados, dentro e fora. Trânsitos vitais, sanguíneos, etéreos, concretos. É o “estar”.”

Teria o fluxo, então, conexões profundas com a instantaneidade e a in-visão?

Morin & Cassé refletem:

*E.M: O invisível não é ausência, mas pelo contrário, é presença. Estamos, então em um domínio, onde é necessário reconhecer a presença do invisível, não um invisível qualquer, não o dos mitos, ou dos fantasmas, mas esse invisível, desconhecido, no qual nos encontramos e banhamos.*¹⁸

E Cassé responde: M.C: “A realidade é essencialmente invisível e o visível, de alguma forma, irrealista de tão excepcional que é. Na verdade, o não visto é o invisível próximo”.¹⁹

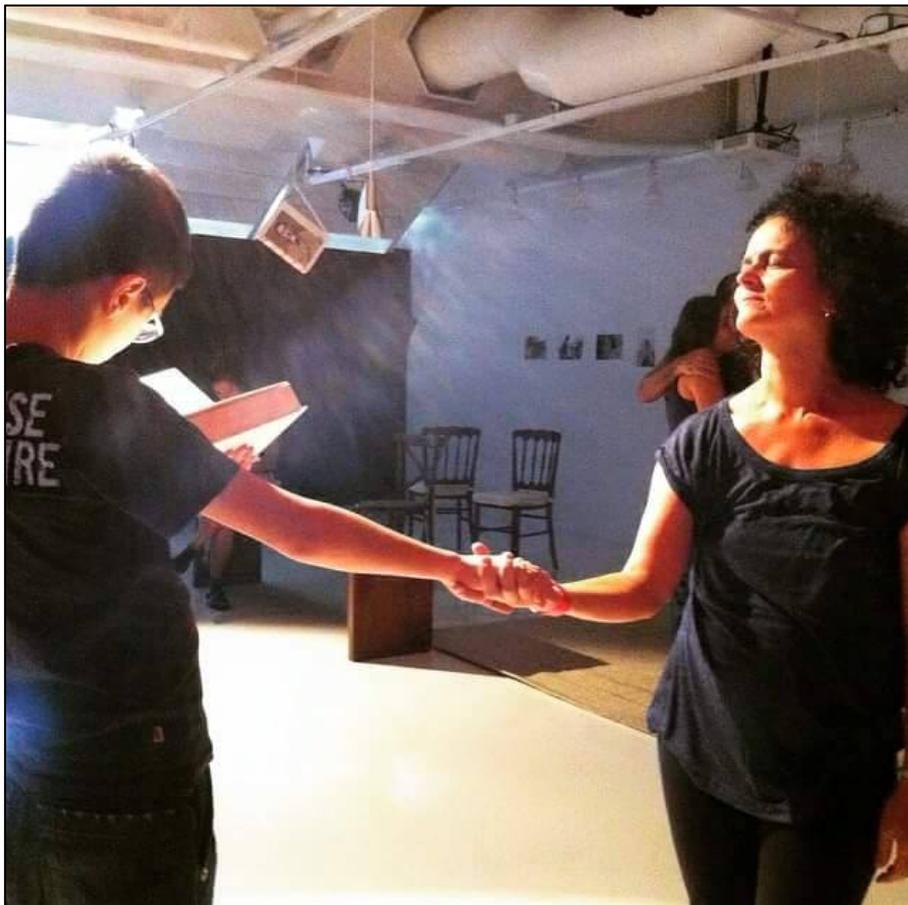


Fig. 3. Prática Aisthesis no Itaú Cultural/SP, 2015. Na foto Giselle Rodrigues com uma pessoa do público. Fonte: Luis Meneguetti.

18 MORIN; CASSÉ, op. cit., p.41.

19 Ibidem.

A experiência do visível e o invisível, do estar em-obra e no fluxo, obviamente, se instala na materialidade corporal, na incorporação de uma experiência. Nesse sentido, Taylor²⁰ contribui em muito ao analisar o roteiro colonial latino-americano, quando a escrita (trazido pelos frades nos séculos XV e XVI) passou a “substituir a incorporação e a se colocar contra ela” (Idem), fincando a ideia de que no “novo mundo” a vida dos povos indígenas havia desaparecido, pois esta (a escrita) não havia em sua cultura. Tal argumento incentivou, portanto, ao longo da colonização, a desvalorização e a tentativa de apagamento das memórias e modos de vida dos povos originários que, por sua vez, eram baseados, tanto em práticas não verbais como, danças, rituais, culinária, desenhos, jogos, quanto na língua falada. Uma cultura enraizada na incorporação que, pela perspectiva dos colonizadores, não era considerada uma forma válida de conhecimento.

Asserções manifestadas por meio da performance – seja a ação de amarrar as vestes para significar casamento ou reivindicações de terra performatizadas – deixaram de conter valor legal. Aqueles que tinham dedicado suas vidas a estudar as práticas culturais, como esculpir máscaras ou tocar música, não eram considerados “especialistas”, uma designação reservada aos pesquisadores formados por meio de livros. À medida que a Igreja substituiu suas próprias práticas performáticas, os neófitos não poderiam mais pretender utilizar seu conhecimento ou a tradição para legitimar sua autoridade.²¹

Por outro lado, a pesquisadora polariza com os tempos de hoje ao dizer que, a revolução digital está deixando o corpo em suspensão, “prestes a desaparecer no espaço virtual que foge à incorporação”²². No entanto, ao analisar o diário WhatsApp e a rede Aisthesis é nítido que há muito corpo na virtualidade e muita virtualidade na presença física, o que nomeio nesse artigo de vitalidade e virtualidade incorporadas.

Taylor ressalta que, tanto no roteiro colonial, quanto no espaço da virtualidade “a expressão incorporada continua e, provavelmente, continuará a participar da transmissão do conhecimento social, da memória e da identidade pré e pós-escrita”²³. A defesa da pesquisadora, obviamente, não é anular a força da linguagem escrita em prol da linguagem do corpo que tudo experiência, mas repensar as suas relações e dialogismos, pois uma depende da outra, apesar da escrita depender muito mais da cultura incorporada que o inverso.

A fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como

20 TAYLOR, Diana. O Arquivo e o Repertório: Memória Cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 45.

21 Ibidem, p. 48.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual).²⁴

Arquivo, Arkhé (um edifício público, um lugar em que se guardam registros), etimologicamente, o que sustenta o poder: “a memória “arquivada” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança”²⁵. Supostamente, pois sabemos da sua fragilidade e susceptibilidade podendo, assim, ser alterado, ou destruído por causas desde naturais a atos de corrupção, ou manipulação política de documentos. Segundo Taylor, o que muda no decorrer do tempo é o valor dos arquivos e a maneira como eles são vistos, estudados, interpretados e, até mesmo, incorporados: “O que torna um objeto arquivado é o processo pelo qual é selecionado para análise”²⁶.

Por outro lado, o repertório se refere a atos vistos como conhecimento efêmero e não reproduzíveis. Etimologicamente, “uma tesouraria, um inventário”, também permite a agência individual, referindo-se também a “aquele que encontra, descobridor”²⁷. O repertório requer presença, pessoas fazendo, desfazendo, transmitindo e transformando: “A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la... os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento... Podendo replicar a si mesmos por meio de seus códigos e estruturas”²⁸. Isso significa, segunda a autora, que tanto o arquivo, quanto o repertório, são mediados, pois todo o processo de transmissão que envolve edição e memorização se faz no interior de seus próprios sistemas de reapresentação: “Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro”²⁹.

Taylor, portanto, ao refletir sobre a cultura da incorporação redimensiona as relações entre o arquivo e o repertório no e sobre o corpo, seja em atos performáticos, ou em performances cotidianas. Incorporação é um termo que pode ser compreendido por diversas perspectivas. Mas, aqui, suas reflexões expandem a noção de repertório como “atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido social”³⁰ por meio da prática incorporada que, por sua vez, torna visível todo um espectro de atitudes e valores. Apesar do tensionamento, arquivo e repertório trabalham em conjunto, embora a “tendência tem sido banir o repertório para o passado.”

24 Ibidem.

25 Ibidem.

26 Ibidem.

27 Ibidem, p. 49-50, 52.

28 Ibidem, p.51.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

Estudar processos de criação nas artes da cena, portanto, é emaranhar-se em suas práticas incorporadas e efemeridades, onde a ação de analisar, estudar, criar conexões, valorizar, conferir e, principalmente, de lembrar! torna-se, assim, vital e um ato de resistência ao esquecimento do imaterial, dos corpos em obra, em fluxo, em incorporação.

Tal emaranhar-se nos desloca para o aspecto relacional dos documentos e não, somente, a descrições das etapas de um processo. Salles observa que o potencial de imaginação e observação por parte do pesquisador são aspectos importantes a serem considerados e conquistados em uma análise.

Para que isso se estabeleça,

Devemos nos apropriar de um olhar interpretativo relacional, que seja capaz de superar nossas tendências para a segmentação das análises e que se habilite a estabelecer nexos e nomeá-los. As descrições de segmentos isolados devem, assim, abrir espaço para interpretações das relações que os conectam.³¹

Até que ponto, portanto, podemos conhecer os processos pela materialidade dos arquivos imagéticos, textuais e virtuais expandindo a vista à experiência vivida e enraizada nos corpos que os fizeram e que, por sua vez, ativam e atualizam novos repertórios? E o corpo de quem pesquisa os processos de criação? Há nele, também, uma trajetória de incorporação que recebe e reformula, cada um a seu modo e com sua experiência, tais processos? A própria leitura e fruição do arquivo não exige, a priori, uma incorporação?

ator-em-obra
fluxo de criação
incorporação
são termos com latitudes e longitudes imensas
nos arriscaremos
a
compreendê-los nos processos aqui analisados
e a sê-los
nessa, também, trajetória
de criação
incorporada-arquivada que são essas páginas

Pensar o processo em rede lida, ao mesmo tempo, com o aspecto relacional entre indivíduos, mundos e poéticas, enquanto se aceita um pensamento multidimensional, não binário, incerto e desviante. Processos de criação e seus registros são resistência a fórmulas e certezas de um modo padronizado de fazer/pensar uma experiência, por isso, um ato de resistência, por isso, um ato político.

31 SALLES, Cecília. Arquivos de Criação: Arte e Curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010, p.16.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- HERRMANN, Dudude. Colaboração NAVAS, Cássia; GARROCHO, Luiz Carlos; HILL, Marcos. **Caderno de Anotações: a Poética do Movimento no Espaço de Fora**. Belo Horizonte: Dudude, 2011.
- MOREIRA, Eduardo. **Perto: um Diário de Montagem**. Texto inédito. 2016.
- MORIN, Edgar & CASSÉ, Michel. **Filhos do Céu-Entre Vazio, Luz e Matéria**. Lisboa: Piaget Editora, 2003.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.
- SALLES, Cecilia. **Redes da Criação: Construção da Obra de Arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2014.
- _____. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____. **Arquivos de Criação: Arte e Curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Memória Cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.