

CORPO ESPELHO DE FORÇAS: INVISIBILIDADES, DEVIR E OUTRAS AÇÕES CRIATIVAS

Doutorando Antonio Flávio Alves Rabelo (IA/LUME – Unicamp)

Resumo:

O objetivo deste artigo é tratar das relações existentes entre as forças invisíveis que atravessam os corpos em processos de criação no campo das artes cênicas contemporâneas. Baseamo-nos no trabalho Gil (2005), que busca desenhar essas forças a partir da ideia de um espelhamento que, em última instância, é o próprio corpo. Relacionaremos essas noções às experiências de criação vividas na realização do projeto Hotel Medea, an a overnight experience, cujo desafio principal é descobrir outras maneiras potentes de encontros na relação performer/audiência.

Palavras-chave: Corpo-em-arte, Invisibilidade, Espelhamento de Forças, Hotel Medea.

"O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual 'queremos fazer aquilo', mas 'desistimos' de não fazê-lo".
Jerzy Grotowski

Neste artigo traçaremos e esboçaremos algumas das relações existentes entre as **forças invisíveis** que transitam entre os corpos. Nossa reflexão será emoldurada a partir da colocação/compreensão dessas forças em determinados acontecimentos artísticos criativos.

De uma forma geral, a medida em que elas precisam ser acionadas pelos corpos, tais forças invisíveis também acionam neles fluxos de potência e expressividade; articulando, num movimento intenso, contínuo e retroalimentar, a organicidade de suas presenças. Esse processo ocorre cotidianamente entre nossos corpos, porém, numa velocidade muito acima de nossa capacidade de síntese perceptiva e de racionalização e em um território fluido e relacional de conjugação de forças que visam "sustentar a vida em seu movimento de expansão" (ROLNIK, 2011, p. 70).

Contudo, a decisão de enquadrar a reflexão sob os domínios de acontecimentos artísticos criativos surge do cultivo de experiências nesse campo de ação no qual, através da curiosidade do exercício do olhar, encontra-se e assume-se a própria incapacidade de a tudo ver. E, ainda de forma mais intensa, a decisão surge do encontro com as nuances quase

transparentes, mas consideravelmente potentes, entre as diferentes atitudes que nosso olhar a si e ao mundo pode adquirir. Pois, como diz o filósofo José Gil:

se o meu corpo se oferece à partida à vista de outrem, é porque o sei capaz de olhar – porque o meu olhar olhando-o olha o seu olhar. É o olhar que provoca a reflexão do visível: é preciso que o meu olhar se reflita no olhar do outro para que eu me veja nele e para que, ao mesmo tempo, nele veja um olhar outro. (GIL, 2005, p. 47-48).

Nos colocamos, assim, em um movimento de retorno a quem olha e a quem é olhado, atentos a sobreposição de olhares que nasce desse fluxo que se cria constantemente e se potencializa através de uma atitude de dissolução dos aspectos meramente objetivantes do ver. “O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos (...) todo olhar é olhar de um olhar” (GIL, 2005, p. 48).

A escolha vem sendo feita, também, no entendimento de que o corpo-em-arte é o mesmo corpo que age e padece no cotidiano; estando ele, assim, sujeitado ao mesmo espiral contínuo de forças que o atravessam. A diferença estaria localizada apenas nos graus de expressão que atualizam, a cada milésimo de segundo, a presença de cada corpo. Essa expressão tem sua potencia estabelecida pela própria relação sempre em fluxo que os corpos criam entre si.

A abertura de uma presença que se recria constante e ininterruptamente está atrelada a uma concepção de corpo que ultrapassa sua fisiologia visível. O corpo, nessa abordagem, é visto como um composto de partes extensivas e intensivas postas em relação entre si; só existindo a partir dos fluxos que ela revela. O que ela é surge como um adensamento temporário e instável dessas partes; a cada micro instante um outro ser. O corpo, assim, perde a clareza de seus contornos e dos “ângulos fixos de sua personalidade” e apresenta-se como se estivesse colocado numa arena de espelhamento de forças. Nesse estado, sou o que há entre mim e o outro, a cada encontro uma potencia viva a ser recriada.

Aqueles que estão envolvidos em processos criativos, realizados ao vivo intra/entre corpos, muitas vezes se deparam com situações que colocam em crise sua capacidade de expressão das experiências vividas. E, ainda, situações com ocorrem noutra campo de visão, além da capacidade de clareza e organização do que se pensa, do que se sente e de como se age e reage. Essa crise de expressão pode passar exatamente pela super valorização racional e “objetivante” dada em nossa cultura ocidental, pela maneira como necessitamos de colocar cada coisa em seu lugar e

geralmente separadas e etiquetadas sob juízo de valores supostamente rígidos.

O ofício presencial dos artistas do corpo leva à urgência de aprendermos a encarar a vida também em outras instâncias, visualizando não apenas o que cada coisa é, como se ela fosse algo em si pré-determinado, e sim entendendo que o que se é está sempre em jogo com o que se tem ao redor, que cada coisa/corpo existe nessa espiralada manifestação de um presente em eterno fluxo. Para tanto, aos artistas corporais cabe o desafio de criar juntos com o caos de toda a diversidade de acasos e riscos que a vida entre os corpos pode gerar, de se colocar em composição também, e, talvez até, principalmente, com as forças invisíveis que circulam entre os corpos que se encontram no mesmo tempo/espaço.

Criamos, assim, o recorte reflexivo desse texto seguindo uma intuição que aponta para relevância dessas forças invisíveis no campo problemático que envolve os movimentos de expansão da vida, que são, por opção ou sina, a tarefa transversal do corpo-em-arte.

Um breve desvio: “como fazemos” ou compatibilizando as forças em relação

Antes de prosseguirmos, se faz necessário criar um espaço um pouco mais amplo para se falar brevemente sobre como tornar compatível o campo problemático que orienta a pesquisa e a forma como ele é pesquisado.

O que se tem feito é assumir uma atitude não hierárquica e não dualista da criação de um saber que em muito deve as práticas de processos criativos, ao mesmo tempo que se impulsiona pelo comprometimento com algumas teorias. Habitar esse território é assumir o lugar da dúvida e do risco em todas as instâncias, ate mesmo e, talvez, antes de tudo, sobre a própria feitura de uma pesquisa em arte. É preciso apontar que abrimos mão da busca por uma verdade que valide nossa experiências e reflexões e que não agimos na premissa que estabelece uma clara distinção entre sujeito e objeto de pesquisa.

Encontramos suporte para esses riscos metodológicos de nossa pesquisa a partir do encontro com o método da cartografia (cf. Rolnik, 2011; Passos *et al.*, 2010); que assume uma postura que:

não opõe teoria e prática, pesquisa e intervenção, produção de conhecimento e produção de realidade. O ato cognitivo – base experiencial de toda atividade de investigação – não pode ser considerado, nesta perspectiva, como desencarnado ou como exercício de abstração sobre dada realidade. (ALVAREZ E PASSOS, 2010, p. 131).

Essa postura se cria junto ao entendimento de que o trabalho de pesquisa é engajamento contínuo e, também, um território de passagem entre quem pesquisa e o que esta sendo pesquisado. Quanto aos procedimentos executados também estamos no território dos “entre-espaços”, no qual o vínculo é criado por um comprometimento.

Parte-se, então, do pressuposto que o leitor não vai ter acesso a potencia dos encontros vivenciados durante a pesquisa – assim, não se está aqui tentando traduzir esses encontros, nem falar sobre eles. Mesmo nos momentos onde o texto assume uma formatação mais narrativa ou de uma descrição, o que se pretende é apontar singularidades, tendo em vista as possibilidades de afetação que elas podem gerar. O desafio que aqui se apresenta continua sendo o mesmo; criar condições para uma disposição e abertura ao momento presente; encarando os desafios de criar outros encontros potentes entre o que aqui se escreve e quem um dia irá ler. Para isso, busca-se compor uma escrita que entende seu lugar de desaceleração de um processo potente, mas que, por isso mesmo, assume a possibilidade de criar outras fissuras e gerar outras potencias. Acredita-se que qualquer tentativa de tradução ou explicação de uma experiência levaria ao esvaziamento dela, pelo fato que essa tentativa, ao se firmar, estaria negando as especificidades complexas das forças envolvidas em cada situação dada.

Podemos sugerir, então, que o que estamos fazendo aqui é o encontro do encontro do encontro. Um jogo de espelhos em composição infinita. Uma rede de agenciamentos de desejos formadores de territórios existenciais, sempre temporários e que se estabelecem rizomaticamente.

O encontro entre essas questões e a iniciativa de problematizar a criação conceitual, especificada a partir das forças invisíveis, foi se formando, como já afirmamos, a partir de um conjunto de experiências. Vividas, por um lado, como artista no projeto *Hotel Medea, an overnight experience*, e, por outro, como pesquisador integrante do grupo coordenado pelo Prof. Dr. Renato Ferracini, com o Projeto Temático “Memória(s) e Pequenas Percepções”. Ambos os espaços se configuram como a zona de articulação de procedimentos e confluência de inquietações ao mesmo tempo coletivas e particularizadas. Plataforma onde todos os corpos – fisiológicos, conceituais e afetivos – se põem e se expõem.

Realizando aqui já um desdobramento de nossa reflexão, vale afirmar que neste momento de escrita e de articulação conceitual há, em potencia, corpos que criam. Por mais óbvia que pareça esta informação, este destaque é necessário para não deixar dúvidas sobre as relações e embricamentos constantes e retroalimentáveis entre o que comumente chamamos de pesquisa prática e a pesquisa teórica. Para nossa pesquisa é importante se colocar sempre diante do acontecimento criativo/coletivo, seja junto com um

livro, uma tela em branco do computador, um companheiro de cena ou de um participante/observador/leitor. Com isso, afirmamos, também, que a continuação de sua leitura implicará numa decisão de se envolver neste ato de criação. Estamos sempre procurando multiplicar a responsabilidade sobre o ato criativo e problematizando-o conceitualmente como conjunto de experiências coletivas.

Dito isso, seguimos agora para mais detalhamentos sobre o processo criativo que se agencia nessa pesquisa.

Hotel Medea – o risco do outro; o paradoxo dos territórios existenciais

“A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total - não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido”.

Jerzy Grotowski.

As cores, traços e intensidades aqui articuladas buscam atualizar também algumas experiências como performer/criador do projeto *Hotel Medea, an overnight experience*¹, apresentadas, no momento, apenas em primeira pessoa. Em um próximo passo, a essas primeiras reflexões serão acrescidos materiais de outros artistas integrantes do mesmo projeto e, de maneira mais específica, será traçado, a partir desta coleta, uma cartografia do trabalho de criação do treinamento e direção de atores desenvolvido pela artista yemenita PJM, intérprete de Medeia e diretora geral do projeto².

A criação do treinamento específico e das cenas do projeto tiveram como premissa e estímulo inicial possibilitar esse momentos de “encontros reais”, nas singularidades tempo-espaciais do projeto – uma trilogia realizada durante a madrugada, entre à 00hs e às 6hs da manhã – e cujo o desafio é de testar outras maneiras de encontro na relação performer/audiência.

As perguntas que atravessam esta reflexão são: como pode-se levar o corpo ao limite? Como abrir o corpo como potência do espaço/tempo, ou como ativar o espaço/tempo em potência corporal? Trata-se em descobrir como retirar o corpo do seu território de conforto e repetições para intensificá-lo no território fluido das experimentações.

¹ Os vídeos da trilogia do Projeto Hotel Medea podem ser vistos em www.vimeo.com/hotelmedea.

² O projeto Hotel Medea também é dirigido pelo artista brasileiro Jorge Lopes Ramos.

Persis Jade Marvalla é Associada ao *The British Grotowski Project* e ao conhecido coletivo de *performance art* “*La Pocha Nostra*”³ e seu trabalho é, em linhas gerais, fruto da tensão entre os princípios, por vezes antagônicos, desses dois universos de criação. Algo que podemos descrever como um paradoxo constante entre disciplina e espontaneidade; uma busca entre a capacidade de estabelecer padrões rígidos de como abrir o espaço para que o trabalho possa acontecer com segurança, intimidade e força e, ao mesmo tempo, permitir que esse padrões se mantenham vivos e não se cristalizem ou endureçam ao ponto de estrangular as potencialidades envolvidas.

Hotel Medea é um ato de protesto. Hotel Medea é uma ato de resistência. Esta ação de pressionar/empurrar o mundo tem sido para nós um ato diário. A quantidade de oposição e desafio/provocação que temos enfrentado de modo a podermos continuar a realizar este espetáculo/show... bem, digamos que tem sido uma luta e tanto. Toda a gente nos diz que o show/espetáculo não é viável. Que é impossível. Que nós nunca seremos capazes de fazê-lo. Que é uma loucura. Mas eu penso que como temos sido capazes de estar á altura e de ultrapassar todas estas resistências que encontramos diariamente de certo modo isso tem determinado a qualidade daquilo que nós realizamos. Isto não é fácil. Nem deveria ser. Eu posso dizer isso, mesmo que ás vezes eu me sinta tão cansada de tudo. Digo isto porque acredito que, quando somos confrontados com obstáculos terríveis isso apela-nos, insta-nos a formar grupos com forte determinação e imaginação. E também traz as pessoas até nós. As pessoas que estão determinadas, como eu estou, a ver Hotel Medea acontecer e que assumem enormes responsabilidades para realizar esta produção⁴.

³ Ela é ainda convidada regularmente a contribuir com programa artístico na *Central School of Speech and Drama*, *East 15 Drama School*, *Canterbury University* e na *University of East London*. No verão de 2006, Persis-Jade trabalhou com o artista mexicano Guillermo Gomez-Pena para apresentar *Aqua Bar*. Também nesse período executou a performance *Heart Full of Holes*, um solo dirigido por Jorge Lopes Ramos do grupo Zecora Ura, no Rio de Janeiro, em Briggton no the Hackney Empire and at the NAYT Festival. Esta performance integrou a tecnologia móvel e wireless com a investigação vocal de Jade e a investigação psico-física do martyrdom feminino, e sua pesquisa autobiográfica sobre o "corpo como a memória" - que ganhou um *Chisenhale Dance Space Residency* em 2007. Diretora e Performer do Espetáculo *Hotel Medea, an overnight experience*, cuja trajetória de 05 anos deste projeto inclui apresentações no Brasil (Temporada na Oi futuro Flamengo e Tempo Festival; Rio de Janeiro; 2010), Inglaterra (*Lift Festival*; Londres; 2009/2010) e Escócia (*Fringe Festival Internacional* de Edimburgo 2011 – onde ganhou os seguintes prêmios: The Herald Angel Award Winner 2011; Total Theatre Award Nominee for Innovation 2011; Time Out Critic's Choice).

⁴ Texto de Persis Jade Maravala enviado por e-mail aos artistas do projeto Hotel Medea.

De certa forma, podemos afirmar que o que se vê e vive durante as seis horas de duração do evento Hotel Medea é também fruto dessa tensão entre essas forças paradoxais. Claro que esses paradoxos são embalados ainda pelo desafio da própria madrugada e todos os seus contornos e segredos insinuados.

A montagem é resultado do desejo de permanecermos constantemente acordados num mundo anestesiado e encontrar nosso público cara a cara, de um para um. Para fazer a ponte entre o encontro real e o virtual durante a performance, continuamos a pesquisar e queremos reinventar aspectos mundanos da comunicação diária e da interação humana⁵.

Essa questão se apresenta de forma mais específica quando debatemos como criar e manter esse elo de intimidade e confiança durante as seis horas do evento? Como não deixar que a grandiosidade de alguns aspectos do projeto criem barreiras que nos afaste uns dos outros (artista – artistas, artistas – produção, artistas – técnicos, artistas – plateia, produção – técnicos, produção – plateia, técnicos – plateia)? Como potencializar os encontros mesmo numa estrutura de trabalho considerada pelos próprios integrantes como grande, complexa e intensa?

Pensando especificamente sobre os momentos de cena, Jade muitas vezes em conversas fazia questão de lembrar que a plateia não é um monstro de 100 cabeças; que são 100 pessoas diferentes, e por isso devemos buscar estar com cada uma delas em específico; não querendo “conquista-los” todos ao mesmo tempo; estabelecendo a relação através de um contato íntimo com cada uma das pessoas que estiver com a gente durante a madrugada, seja ela um outro ator, um técnico ou membro da plateia.

Lembro também que no final da temporada 2010 em Londres, Jorge e Jade fizeram uma série de entrevistas com os artistas envolvidos no projeto complementando o material gravado dos treinamentos, ensaios e apresentações. Jorge fez uma rodada específica, levando os atores para conversar em pequenos grupos sobre a seguinte: qual o ator necessário a um projeto como Hotel Medea? Quais as suas características? Eis o que escrevi um tempo após a conversa:

Ele precisa ser um criador. Jogar com seu corpo também no plano das ideias, opinar, pesquisar, apontar problemas,

⁵ Fragmento de texto de apresentação do projeto.

trazer soluções impossíveis, adaptar soluções impossíveis em soluções possíveis, forçar seu conhecimento de mundo para ser capaz de realizar ações impossíveis. Acreditar que entre o possível e seu reverso ha toda nossa capacidade de criação. Ele precisa ser autônomo, saber conduzir seu processo criativo de forma independente, sabendo também contaminar seus parceiros com suas criações, assim como deixar-se contaminar pelas criações alheias. A criação num processo coletivo como hotel medea precisa correr solta pelo ar, assim como no treino que fazemos com a bola pelo espaço. As boas ideias antes de se atualizarem em ações e/ou objetos concretos circularam entre os corpos disfarçadas de problemas, limites, dúvidas e más ideias. E entre um e outro elas iam se transformando, adaptando, ganhando força, perdendo excessos e, por fim, concretizando-se. O ator, envolvido neste tipo de processo, precisa saber lidar com esse fluxo de transformações constantes, abertas as variáveis mais diversas. Os variados espaços; a saída e entrada de integrantes; os elementos tecnológicos; os limites físicos da jornada intensa de trabalho; limites de orçamento; a relação personalizada e íntima com a plateia. Ser capaz de atuar em simultâneas camadas de dramaturgia (a dramaturgia da ficção; com as figuras – Medeia, Jasão, Amas, Clã, *Campaign team*, padres, soldados, *paparazzis* - e a dramaturgia do evento – minuto a minuto, a madrugada a ser vencida e cada encontro experienciado). Atuar em níveis bem variados de projeção das ações e desenho físico. Atuar na relação um a um ou com pequenos grupos. Atuar com uma grande quantidade de pessoas.

Como a plateia é parte essencial da ação das cenas, percebemos que alguns elementos do treinamento foram pensados para criar as estruturas fluidas de ações físicas que seriam colocadas em jogo com a plateia durante o evento. As reuniões de notas tem um grande espaço por equalizar detalhes da própria estrutura de ações, sua execução (incluindo as rotas entre os espaços e o tempo de duração de cada parte da trilogia, que também entra em jogo dependo de fatores climáticos – se o dia amanhece as 5hs ou as 6hs por exemplo; da quantidade de plateia e da variação existente entre elas - cada madrugada a combinação entre as pessoas estabelece um ritmo de resposta e participação único e praticamente incomparável com a madrugada anterior. Apesar de todas essas variáveis, há uma estrutura de seis horas de espetáculo que precisa, ao mesmo tempo, acontecer dentro do planejado e ensaiado e assumir e potencializar os riscos e a intimidade de cada encontro.

O que a articulação conceitual que estou envolvido vem me mostrando é que o projeto tem, mesmo em sua estrutura mais visível e molar, aspectos

e características das dinâmicas fluidas das forças invisíveis que nos compõem. Percebemos que sua estrutura cênica se articula num jogo que visa potencializar a instabilidade dos encontros quando assume a participação da plateia como elemento chave do evento.

No trecho a seguir, destrincho essas linhas conceituais que vem nos ajudando a compor os fluxos da pesquisa.

Linhas de emissão de forças, diferenciação e espelhamento

Para traçar essa reflexão, no sentido de uma sobreposição de olhares, entre os espaços aparentemente vazios e silenciosos que os corpos-em-arte percorrem na busca da elevação de sua criatividade e presenças, usaremos inicialmente algumas passagens da palestra do filósofo português José Gil⁶ e trechos de seu livro “A Imagem-Nua e as pequenas percepções” (cf. Gil, 2005). Nossos recortes do pensamento do filósofo foram realizados para desenhar estas tais forças invisíveis a partir da ideia de um **espelhamento** que em última instância é o próprio corpo, encarado em seu aspecto relacional; continuando, assim, a problematização que percebe esse corpo em estado de dilatação num campo vasto de atuação que vai além de sua materialidade visível.

Como já foi indicado anteriormente no texto, Gil (2005) nos demonstra algumas variações de atitudes entre o VER e o OLHAR, indicando campos de atuação que são completares mas possuem naturezas diferenciadas. O olhar, segundo o autor, “escava a visão, imprime sulcos na paisagem, diferencia-a em múltiplos núcleos de forças, modula a luz e a sombra, introduz os primeiros filtros seletivos da percepção” (GIL, 2005, p. 52). O que se cria nesse encontro é um jogo de tensões entre as partes que se olham e são olhadas aos mesmo tempo; onde uma se permite ‘aprisionar’ pela outra numa ‘sedução’ que nunca se completa. Essa incompletude é fruto do próprio movimento inerente a essa relação entre olhares; visto que um olhar nunca verá no outro uma imagem exata, haverá sempre um novo excedente a cada vez que olhar completa um ciclo da relação. Esse aspecto de **espelho deformante** que o olhar insinua em sua atividade, aponta para o fato de que ele não se restringe a uma estrutura visível que envolva os corpos que se olham, mas sim que envolva, em seu movimento, os espaços entre, os intervalos vazios existentes, vagando para além da imagem mimética e se encontrando também com as forças invisíveis.

⁶ A transcrição completa dessa palestra realizada na Universidade de Évora está nessa mesma edição da revista.

Se entro na paisagem quando a olho, é porque alguma coisa do meu olhar envolve os objetos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acaba também por me englobar. Este alguma coisa é um vazio animado que vem do sem-fundo do meu olhar e que eu transmito às coisas que vejo; é um espaço vazio onde me venho colocar e que me é oferecido pelo conjunto da paisagem. Reenvia-me o espaço da atitude do meu olhar: como um topologia do espírito, uma paisagem exterior de um interior. (GIL, 2005, p. 48).

Esse campo de invisibilidade relacionado aos procedimentos do corpo-em-arte é o terreno principal de nossa pesquisa de doutorado⁷ e pelo qual abordaremos os atravessamentos aos quais ele - corpo que se põe a criar - se submete. Acreditamos, assim como Gil (2005), na fecundidade do debate sobre a expressividade do corpo-em-arte a partir desse campo específico das invisibilidades. Campo este que vem se desenhando como um espaço paradoxal das coletividades e das trocas intensivas, permeado pelo desejo constante de, numa fusão entre Arte e Vida, reestabelecer a própria potência criativa dos encontros.

Os conceitos apresentados por Gil (2005), nos interessam por tratarem exatamente de acontecimentos que comprometem a potência do corpo no tempo/espaço. De modo mais específico, o referido filósofo trata de um tipo de comprometimento corpo/tempo/espaço que se dá para além do campo do visível, tanto do(s) corpo(s), quanto do(s) tempo(s)/espaço(s) em questão. Ou, como ele mesmo afirma, um “estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeito (por isso mesmo) no visível” (GIL, 2005, p. 18-19).

Uma linha importante a ser destacada, assim como já insinuamos, é que este campo de invisibilidade que mencionamos a partir de Gil (2005) não se restringe aos limites de nossa retina, não estamos nos referindo a um invisível retilíneo, ao que os nossos olhos não conseguem ver objetivamente. Como ele afirma, “não se trata já de um invisível retiniano nem de um invisível sensível ou quase-inteligível (como as generalidades de horizonte de Merleau-Ponty), ambos dependentes, de uma maneira ou de outra, da definição fenomenológica da experiência perceptiva” (GIL, 2005, p. 16).

Então, que invisível é esse, e como ele se manifesta? Segundo o filósofo português, “através da presença sensível, graças a uma visão lateral, à charneira de duas cores ou dois raios de mundo: seja como for, é sempre por um espécie de presença perceptiva sensível que o invisível se dar a ver” (GIL, 2005, p. 26). E o caminho para a presença perceptiva sensível do

⁷ Projeto de pesquisa “O visível e o invisível na expressão do corpo-em-arte”, vinculado ao Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Unicamp, com orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini e com bolsa FAPESP.

invisível haverá de passar por uma maneira outra de entender a própria percepção, alargando o que chamamos de experiência perceptiva até o seu reverso, sua sombra. Uma percepção posta em devir. O invisível, ainda Segundo Gil (2005, p. 25), “é a <<impercepção da percepção>>, o que torna esta última possível”.

A abordagem escolhida, se desenha, assim, num campo de invisibilidade imanente (nem transcendente nem essencial); numa invisibilidade material, micro-perceptiva e em constante fluxo de virtualização e atualização. O que desejamos com essa abordagem é afirmar a concretude e materialidade destas forças invisíveis, situadas na virtualidade sensível que nos atravessa. Essa materialidade, ou invisibilidade concreta, se desenha na potência caótica dos encontros (intra/entre corpos). Em nossa pesquisa, assumimos essas forças invisíveis como forças micro-perceptivas. Esta postura afirmativa em favor da sensação, desta zona invisível micro-perceptiva, não visa suprimir o valor ou espaço da razão (síntese da consciência) nos processos criativos. Buscaremos, apenas, retirar sua posição hierarquicamente valorizada, colocando-a também num fluxo constante, suprimindo sua síntese.

Focando ainda um pouco mais, colocando essa análise em relação ao trabalho dos atores, Gil (2005)⁸ afirma que esse **espelhamento de forças** entra em jogo quando os elementos que compõem uma cena⁹, atualizam suas presenças num jogo fluido de deixar-se invadir uns pelos “outros”, criando singularidades refletidas que passam a existir nesta zona de troca constante, onde “já não se sabe mais quem é quem”.

Este espelhamento, ainda segundo Gil (2005), tem sua origem na capacidade que todo o corpo humano possui de admitir essas forças invisíveis - descritas por ele como partículas intensivas - de outro corpo e acolher estas forças como suas. Qualquer corpo humano pode receber e incorporar tais forças enviadas por outros corpos; e ainda, ao mesmo tempo em que recebe é também capaz de reenviar estas forças, criando, assim, um fluxo de espelhamento entre os corpos envolvidos. Gil (2005) afirma que este fenômeno é facilmente percebido cotidianamente quando as lágrimas ou o sofrimento do outro podem nos fazer chorar, ou quando somos impelidos a uma pulsão violenta depois de ter recebido uma ação também da mesma natureza. Isso corre porque uma singularidade reconhece a singularidade outra, diferente da sua, e assim, a partir dessa diferenciação estabelecida entre elas, misturam-se, abrem-se à e em troca. Gil (2005), contudo, recorta em sua fala um aspecto importante neste jogo de espelhamento, afirmando a necessidade de um certo grau afeto (no sentido apresentado por Espinosa¹⁰)

⁸ Em sua palestra na Universidade de Évora, transcrita nessa mesma revista.

⁹ Atores, ações, textos, luzes, sons, plateia, espaço, tempo.

¹⁰ Assim como estruturou sua teoria sobre Deus e a mente humana, Espinosa (2011) cria sua teoria dos Afetos a partir do estudo de sua natureza e origem. Para o filósofo, os afetos são propriedades humanas que precisam se entendidas por mais que não possam ser

entre os corpos envolvidos para que este se espelhamento se intensifique. Sem este afeto, esta força não teria a expressividade necessária.

Gil (2005) estabelece sua fala através da relação entre atores e seus personagens, vistos também enquanto corpos, e como nesse caminho de aproximação onde um se funde no outro através da criação o espelhamento de forças é um aspecto de composição que não deve ser esquecido ou desconsiderado.

Devido as experiências que nos trouxessem até aqui e por conta de nossos objetivos de pesquisa, esta problematização sofre um pequeno desvio de aproximação, sendo desenhada na relação entre performers/performers e performers/participantes; tendo como reagente o questionamento sobre qual a especificidade da linguagem cênica performativa enquanto indutor de tal espelhamento de forças. Estamos pensando nessas questões do ponto de vista do performer imerso num processo de criação, levando em conta que a organicidade de sua presença se estabelecerá nos momentos de intensificação desse espelhamento de forças; no qual os corpos envolvidos no acontecimento artístico estariam abertos nesta zona híbrida de contaminação. Entretanto, como criar durante a efemeridade do ato performativo esse grau de afeto para que a intensificação ocorra? Apontamos um caminho onde o corpo coloca-se como potencia de atravessamento e o conhecimento se dá através dos encontros, pelos fluxos de composição.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Trad. Guerra Neto, A.; *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

dominadas, visto que sempre estamos expostos a causas externas que nos fazem sofrer. A todo instante, agimos sobre nós mesmos e sobre o mundo e padecemos, a cada mesmo instante, de tudo que está ao nosso redor e nos atravessa. Para Espinosa, cada ser em si seria o esforço de potencia de existir sempre colocado em embate com as forças externas. A cada encontro, essas forças podem aumentar ou diminuir a nossa potencia, ou seja, a nossa capacidade de articular a nossa existência no mundo. Ao pensar os objetivos do trabalho do corpo-em-arte, acreditamos que ele haja no intuito de aumentar a potencia de existir das coisas do mundo.



_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Diferença e Repetição**. Trad. Luís B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

ESPINOZA, B. de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. 238 p.

FERRACINI, R. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores/Fapesp, 2006.

GIL, J. **A Imagem-Nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia**. Trad. Miguel Serras Pereira. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'água, 2005..

LÉVY, P. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Trad. José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**, transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2011.

PASSOS, E.; *et al.* (Orgs.) **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____; ALVAREZ, J. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, E.; *et al.* (Orgs.) **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.