

QUANDO AS PALAVRAS SÃO COGUMELOS PODRES MODOS DE PERCEPÇÃO, INTELI- GIBILIDADES, PROCESSUALI- DADES

*WHEN THE WORDS ARE SPOKEN MUSHROOMS
MODES OF PERCEPTION, INTELLIGIBILITY,
PROCEDURES*

Matteo Bonfitto

Ator-performer. Doutor pela Royal Holloway University of London.
Professor Livre-Docente do Departamento de Artes Cênicas da
Unicamp.

matteobonfitto@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5961-1082>

Gisela Dória

Bailarina, coreógrafa e atriz. Doutora pelo Instituto de Artes da
Unicamp. Atualmente desenvolve uma pesquisa de Pós-Doutorado
junto ao Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.
gisadoria@gmail.com

RESUMO

Refletir sobre um processo criativo específico, gerador de uma obra intitulada Palavras Corrompidas é o objetivo primeiro desse texto. Mas ao adentrar no território dos processos criativos através do exercício da escrita, visto aqui como procedimento de ampliação perceptiva, torna-se inevitável um deslizamento, uma ação de recuo. Recuar nesse caso não

BONFITTO, Mateo e DÓRIA, Gisela. **Quando as palavras são cogumelos podres. Modos de percepção, inteligibilidades, processualidades.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

288

somente para “ver melhor”, mas sobre tudo para buscar suspender os nossos próprios pressupostos. Assim, o ato da escrita em fluxo não se dissocia aqui do campo investigado, tomando a forma ele mesmo de uma criação, onde o “falar sobre” torna-se também um “falar através”, simultaneamente. O fechamento da moldura que envolve o material proposto aqui requer ainda uma consideração: trata-se nesse caso de uma escrita a duas mãos - sendo uma das vozes marcadas pelo uso do itálico - e portanto, dois pontos de vista, duas lógicas se entrelaçaram em momentos específicos desse artigo/ensaio

Palavras-chave: *palavra; ação; colaboração.*

ABSTRACT

To reflect on a specific creative process, generator of a work entitled Corrupted Words is the first objective of this text. But when entering the territory of creative processes through the exercise of writing, seen here as a procedure of perceptive enhancement, it becomes inevitable a slip, an action of retreat. Going back in this case not only to "see better" but above all to seek to suspend our own assumptions. Thus, the act of flow writing does not dissociate itself here from the field investigated, taking the form itself from a creation, where "talk about" also becomes a "talk through", simultaneously. The closing of the frame surrounding the material proposed here still requires a consideration: this material is a two-hand writing, and therefore two points of view, two logics will intertwine at specific moments of this article / essay.

Key-words: *word; action; collaboration.*

Artigo convidado para publicação como parte do dossier “Artes da cena e práticas contemplativas”: 31 de Janeiro de 2018.

Da Criação de Processos

Talvez um dos aspectos mais intrigantes e fascinantes dos processos criativos esteja relacionado com as razões e condições que permeiam e contribuem para o seu manifestar-se. Nesse sentido, uma pequena digressão nos permite olhar de maneira menos identificada sobre o campo que aqui se abre. De fato, ao inda-

BONFITTO, Mateo e DÓRIA, Gisela. **Quando as palavras são cogumelos podres. Modos de percepção, inteligibilidades, processualidades.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

garmos sobre tais processos, estamos ao mesmo tempo desajustando o nosso olhar para que possamos voltar a nos espantar. O gerador de tal espanto, como muitas vezes acontece, emerge não de um isolamento analítico, mas do reconhecimento de relações, nesse caso uma em particular: a relação entre processualidade e criatividade.

Porém, antes de adentrarmos nessa relação é interessante notar como o horizonte dos processos criativos se ampliou significativamente no assim chamado Ocidente. Mesmo definindo aqui que a atenção será voltada para processos criativos associados às artes em geral e às artes da cena em particular, fazer referência a tal ampliação nos permite reconhecer, ainda que brevemente, a expressiva diversidade que permeia tais processos. Processos criativos hoje são relacionados a qualquer proposta de inovação colocada em prática em qualquer contexto ou área de atuação, da propaganda e marketing à gerência de negócios até a economia criativa. Um aspecto intrigante emerge desse processo: seria possível reconhecer, historicamente, potencialidades e princípios transpostos das artes para outros campos de atuação?

Mesmo deixando essa questão em aberto, o reconhecimento dessa ampliação nos permite perceber parâmetros que nos auxiliam a apontar diferenças até extremas entre os processos criativos. Tais diferenças podem ser evocadas através da pergunta: em que medida um processo criativo pode ser uma operação produtora de surpresas fugazes que buscam efeitos imediatos OU em que medida tal processo pode gerar transformações profundas, que envolvem a mudança gradual de hábitos, de percepções de Si e do Outro, de dinâmicas relacionais e de modos de existência? Essa pergunta, diferente da anterior, nos ajuda a perceber de maneira mais precisa que o refletir sobre processos criativos requer uma disponibilidade para examinar uma infinita multiplicidade de casos, que implicam em propósitos, assim como em dimensões e horizontes perceptivos muito diferenciados. Desse modo, mais do que falar sobre processos criativos em

geral – ainda que comparações entre eles possam ser úteis e esclarecedoras – deveríamos não perder de vista que tais processos envolvem sempre uma singularidade.

Uma vez demarcado esse ponto tentemos agora pensar devagar, a fim de buscar abrir algumas lentes. Investigar, ainda que brevemente, sobre a natureza de um processo criativo implica no reconhecimento da relação entre processualidade e criação. Começemos assim, pela segunda noção, através dos termos em latim *creatio* ou *creationem* múltiplas conotações se abrem, dentre elas, o criar condições para que algo passe a existir permeia muitas significações ligadas a esses termos, podendo envolver ainda um sentido religioso que associa criação ao ato de revelação. Mas a ação de revelação, nesse caso, não requer necessariamente um vínculo religioso direto, mas sobre tudo uma disponibilidade para experienciar um deslocamento profundo dos próprios pressupostos, ou do já supostamente conhecido.

Se a potência da revelação pode ser vista como um dos efeitos significativos produzidos por um processo criativo, não menos intrigante é a maneira – ou as infinitas maneiras – através das quais um processo criativo pode nascer, aspecto esse também referido como ‘impulso criativo’. Novamente, múltiplas possibilidades surgem aqui: impulsos criativos podem emergir de experiências diretas transmitidas por outros artistas; ou da necessidade de dirigir a atenção para questões específicas; ou de experiências pessoais – das mais construtivas até os traumas mais paralisantes – que geram, por sua vez, a necessidade de uma materialização estética; ou ainda de um percurso sensorial / intelectual / espiritual que ultrapassa a própria subjetividade, gerando *insights*; ou mesmo de práticas ligadas a alguma técnica já existente ou invenção de uma técnica. Independente dessas possibilidades e de inúmeras outras, um aspecto que chama a atenção nesse caso é o momento ou processo em que se decide sair de um fluxo existencial, de certo modo inercial, em termos perceptivos e de comportamento, de interrompê-lo, a fim de criar possibilidades para a emergência de uma manifestação que pode fazer com que algo aconteça e passe a existir, algo que pode

persistir no tempo através do uso de materiais duráveis, ou que venha à tona em um instante alterando dinâmicas e estados perceptivos para em seguida se dissolver. Ao refletir sobre esse momento, ao reconhecer a sua importância, somos ao mesmo tempo, levados a olhar para a atividade de criar, ou seja, para a criatividade.

A noção de criatividade é igualmente complexa e portanto é explorada aqui não como foco a ser examinado, mas como agente, como um catalisador de percepções que podem nos ajudar a desafiar pressupostos ligados ao ponto de partida dessa reflexão, ou seja, os processos criativos. Essa noção permeia múltiplas histórias, desde a história da criação das culturas, até a história da filosofia, e de maneira particular também a história da estética. Independente desses olhares, uma ambivalência pode ser reconhecida entre a noção de criatividade permeada por um sentido religioso – as musas, por exemplo, eram vistas na Grécia Clássica como portadoras de criatividade na medida em que mediavam saberes e percepções provenientes da relação direta que mantinham com os Deuses¹ – e a criatividade vista como manifestação de capacidades diferenciadas por parte de um indivíduo ou grupo, onde uma das marcas desse processo acontece no Ocidente através da emergência do conceito de “gênio” produzido pelo Romantismo.

Olhando ainda para trás, um dos momentos históricos que se destacam particularmente nesse âmbito é o Renascimento Italiano. Dentre os fatores que podem ser referidos nesse caso, a busca feita nesse período por cruzamentos profundos entre saberes e experiências merece uma atenção especial. O que salta aos olhos aqui é o fato de tais cruzamentos serem buscados de maneira absolutamente não-hierarquizada nesse período. Ou seja, muitos contextos da época não eram movidos pela priorização de saberes e práticas “úteis” em detrimento daqueles considerados “inúteis”. Essa aparente ausência de hierarquia entre os saberes e práticas passou a funcionar como um dos fundamentos do que mais tarde seria denominado como Humanismo. Dentre as implicações geradas por esse ethos uma merece destaque: a produção de redes não somente associativas, mas que atravessavam sensibilidades e lógicas em suas nuances mais

BONFITTO, Mateo e DÓRIA, Gisela. **Quando as palavras são cogumelos podres. Modos de percepção, inteligibilidades, processualidades.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

sutis. Em outras palavras, emergem de maneira consistente no Renascimento Italiano redes muito diferentes das que nos são familiares hoje.² Em vez de conexões pessoais ou simplesmente conteudísticas, as redes que surgem no Renascimento Italiano, fruto claramente de convergências históricas que antecederam esse momento, envolvem um atravessamento de realidades e modos de existência. Artes e ciências eram percebidas em seu sentido mais amplo, fruto de heranças platônicas, aristotélicas e orientais, dentre outras. Além disso, artes e ciências não estavam dissociadas das práticas ditas espirituais, que implicam em um trabalho sobre si em diferentes níveis. Desse modo, artes, ciências e práticas espirituais eram percebidas em inúmeros casos como fios de um mesmo tecido, um tecido que não somente veste, mas que reveste a própria existência. Diante dessas redes muitas vezes latentes e invisíveis, as outras redes, aquelas que nos envolvem hoje, sem desdenhar por completo a sua utilidade, assemelham-se de certa forma a frágeis espumas, que se dissolvem rapidamente, não as evocadas poeticamente pelas ondas do mar, mas aquelas que coroam com leite os nossos capucinos.

Puxando um outro fio da história, mais recente, pode-se perceber que após a explosão do(s) movimento(s) romântico(s), e mais precisamente a partir de início do século XX, um processo diferenciado surge, onde uma outra explosão, fruto também das chamadas vanguardas históricas, produziu uma imensa quantidade de publicações e estudos relacionados à criatividade.³ As vanguardas históricas passaram a funcionar, assim, em função sobretudo de sua negação em relação à autonomia da arte,⁴ como um arsenal de estímulos criativos que buscavam não somente materializar tensões e transformações sociais mas também elaborar complexas influências interculturais.

Torna-se no mínimo intrigante, a partir dessas observações, perceber que a noção de criatividade implica, em diversos contextos e momentos históricos, aspectos muito diferenciados. Se no Ocidente até o advento do Romantismo a criatividade implicava materializar precisamente certos cânones artísticos, com o advento do Romantismo ser criativo implica numa redefinição das próprias regras

BONFITTO, Mateo e DÓRIA, Gisela. **Quando as palavras são cogumelos podres. Modos de percepção, inteligibilidades, processualidades.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

do fazer artístico, processo esse que envolve muitas vezes uma mudança constante de paradigmas. Ainda assim, alguns “pressupostos multidirecionais” parecem permear tal noção, ultrapassando barreiras temporais.

Dentre esses pressupostos cabe ressaltar o cultivo de certos tipos de inteligência, ou de inteligibilidades. Inteligência nesse caso não remete ao cultivo de um eruditismo prêt-à-porter ou a construção de um arquivo saturado de informações, mas a modos inesperados, não previsíveis, de articulação e associação, onde cortes cognitivos transversais desagregam práticas, saberes e experiências de diferentes ordens. Assim, tais inteligibilidades podem envolver, por exemplo, a exploração de intuições, vistas por Bergson como um tipo de inteligência em si.⁵ Certas noções podem esclarecer ainda procedimentos que cultivam inteligibilidades, como a de epoché, vista como “suspensão de juízo”, tal como elaborada por Merleau-Ponty,⁶ ou ainda a exploração e o cultivo de abduções, tendo como referência as propostas feitas por Charles Sanders Peirce.⁷ Tanto o cultivo da intuição, quanto a exploração da epoché e de abduções, nos termos propostos pelos autores referidos, podem criar condições para que ampliações perceptivas se deem que ultrapassam as conexões causais e lineares, possibilitando saltos entre planos cognitivos que podem ativar, por sua vez, dimensões perceptivas específicas.

Todos esses processos de ampliação perceptiva e cognitiva, que podem ser relacionados com a manifestação de diferentes inteligibilidades, adquirem ainda um novo sentido quando vinculadas às práticas espirituais, na medida em que nesse caso a construção de um ethos adquire um papel fundamental. De fato, tais práticas envolvem necessariamente a materialização de modos de existência, cujas ampliações perceptivas são produto de uma transformação profunda do praticante, gerando experiências que ultrapassam significativamente muitos experimentos que parecem ser norteados sobretudo por uma certa obsessão pela originalidade.⁸

Os aspectos apontados acima são propostos aqui como algumas das incontáveis pistas que nos fazem entrever o amplo e complexo território da atividade de criar.

A criatividade vista como processo, pode ser percebida como viabilizadora não de um ato que irrompe simplesmente, mas de um manifestar-se gradual, artesanal, de construções e desconstruções, de hábitos e modos de fazer, de programação e desprogramação de comportamentos e interpretações.

Palavras Corrompidas: um solo em companhia

Retomo - sim, agora no singular - do lugar onde começamos, que nos faz olhar também para os pontos de partida dos processos criativos. Estar nesse lugar me faz olhar de frente agora para a pergunta: da onde partiu o processo criativo que levou à produção de Palavras Corrompidas? Ao tentar responder me deparo não com um paradoxo, mas com uma verdadeira aporia. Se por um lado o que é possível falar aqui deixa de fora a dimensão do indescritível e do indizível, tal dimensão funcionou ao mesmo tempo como a razão de ser mais profunda desse projeto.

Perguntas levam a perguntas: como descrever um processo criativo sem abdicar das ignições mais profundas, mais recônditas, que tornam esse processo singular? Ao invés de jogar a toalha adotando o clichê romântico niilista, que desfalece diante das insondáveis cavernas supostamente escuras da subjetividade, vejo essa pergunta como um estímulo que me faz rever a própria noção de subjetividade para assim tentar esticar a minha “língua”, prestando muita atenção para que ela não fique simplesmente esgarçada.

Pois bem, começo pelas coisas que podem ser descritas. Elas remetem ao nascimento de um rio. Aqui ele nasceu devagar, fruto de um encontro não previsto entre diferentes afluentes. Uma nascente surgiu de convergências compostas por motivações diferenciadas, provenientes de percursos estrangeiros entre si. Um deles envolveu uma profunda indignação em relação à degeneração ética e

política que vivemos nesse momento histórico, não somente no Brasil. Outro nasceu do encontro com uma obra emblemática de Hugo Von Hoffmansthal: *Carta de Lorde Chandos*. Outro ainda emergiu da necessidade de aprofundar, em termos de atuação, o trabalho sobre as partituras corporais e vocais. Por fim, outro surgiu de uma necessidade: como levar uma questão para um ponto de ebulição sem mediações apaziguadoras? Esse último percurso foi permeado por um embate profícuo, entre ele e ela, um jogo de tensões entre vozes e modos de percepção.

Eu sou o olhar de fora, a segunda voz. Sou a intrusa autorizada, aquela que você chama para dividir a sua sobremesa, a pessoa que pode te mostrar seus pontos cegos, ser seu co-piloto, uma espécie de navegador. Podem me chamar de diversos modos, de dramaturgista, co-diretora, provocadora... Fui assistente de direção, mas o que eu me sinto mesmo é como uma parceira, que de fato sou em mais de um sentido.

Um dos primeiros projetos que ele compartilhou comigo foi o desejo de montar um solo, baseado na obra de Hoffmansthal. Isso tem mais de dez anos, e nessa época já era um sonho antigo dele. Por isso, ver esse desejo se realizar não foi pouca coisa, muito mais do que o orgulho e a alegria de ver o projeto acontecer, se concretizar, virar realidade, percebi finalmente a importância das palavras de Hoffmansthal. Percebi o encantamento, entendi o porquê desse amor antigo.

Mas como fazer das diferentes correntezas dessas águas um lugar onde eu pudesse nadar? Lorde Chandos, um escritor desencantado com as palavras e que descobre nas “coisas mudas” um sentido que amplia a sua existência: águas aparentemente calmas na superfície, mas que escondem uma correnteza profunda que pode arrancar de maneira perigosa o senso comum. A indignação com a degeneração ética e política atual: águas extremamente turbulentas, que dificultam em certos momentos qualquer tentativa de estabilização. O trabalho com partituras que se manifestam e se dissolvem: águas que fluem e que mudam seus modos de ser, aparecendo às vezes mais densas e às vezes mais

translúcidas... a necessidade de capturar as coisas em sua impermanência, não a técnica como afirmação de uma identidade cristalizada... mas algo que parece contradizer os próprios pressupostos em sua processualidade...

Olhar com os olhos dela faz com que os meus se tornem, aos poucos, estranhos. O treinamento aqui não veio antes. Ele veio junto com o material, ele foi construído por causa do material. O material não são somente as palavras, mas é o próprio rio... que escorre sempre. E que faz com que, ao mesmo tempo, eu me penetre e me afaste de mim mesmo. Uma auto-penetração que não se basta, mas que leva à construção de um SER-CANAL. Para assim, tentar materializar o impalpável...

Ao ouvir a voz da personagem que ele me apresentou, percebi de fato toda a complexidade que ele me tentava explicar. No primeiro ensaio que assisti ele descrevia os objetos que pretendia utilizar, *"aqui abro uma caixa e tiro dela um bonequinho"* depois *"abro novamente a caixa e tiro dela um coração"* e assim ocorria em outros momentos, descrições de objetos que ele teria em mãos. Ele trabalha bem sozinho, é disciplinado, constante, avança a galope. Então, quando cheguei ao ensaio, a peça já estava praticamente levantada. Para mim, a sensação que tive era que já estava tudo lá. Sendo que para ele, faltavam os objetos, faltava o figurino, faltava a luz, faltava a cenografia, para ele faltava muito, para mim, não faltava nada, e ao contrário, algumas coisas sobravam. Assim, o trabalho que tive foi uma espécie de equalização, tarefa difícil essa. Convencer o outro. Convencer o autor, o diretor, o dono da porra toda, a abrir mão de algumas coisas. E ator é um ser apegado. Se apega as suas ideias, aos seus materiais, as suas projeções. E chegar com a tesoura, cortar na carne dói. Mas a porta estava aberta e eu já estava dentro.

O olhar dela se manteve silencioso. Como era possível aquela sensação, de se perceber sozinho e acompanhado ao mesmo tempo?

O primeiro passo foi o de mostrar que os objetos que ele previa já estavam todos lá. As palavras eram o seu material, as palavras eram seus objetos. Então tudo que ainda não existia materialmente, foi eliminado. Tudo já existia na sua voz, no seu corpo. O segundo passo foi detalhar e isso foi delicioso, detalhar cada gesto, cada tom, cada movimento, cada silêncio. Somos um casal que gosta de detalhes, ponto para nós. Então, em um primeiro momento, senti que minhas propostas trouxeram ao mesmo tempo um alívio - menos gasto com a cenografia, menos trabalho - e um desafio instigante, mais trabalho de depuração, ele ficou feliz, pinto no lixo.

O rio aqui tornou-se invisível, manifestando-se através das dinâmicas da voz/corpo e do corpo/voz. As partituras vocais e corporais foram trabalhadas em diferentes níveis: no nível da codificação extrema os desenhos das ações, as linhas e formas são claramente perceptíveis, no nível das latências, por trás de um comportamento aparentemente cotidiano, energias e atmosferas permeiam em diferentes níveis as ações, e há também um nível híbrido, em que esses dois se entrelaçam.

Tudo tem início com palavras ditas no escuro e com um espanto de luz que fica oscilando no espaço. Há um corredor recortado por pufs coloridos numa quadra de piso de madeira, impecável. É onde se dá a primeira parte de *Palavras Corrompidas*, intitulada “*Prólogo: A Fuga das Palavras*”. Uma quadra linda, não de cimento de cores gastas, mas de madeira de verdade, daquelas que se vê raramente hoje em dia, que remete à razão de ser dos jogos: ágon, que deveria promover uma evolução do ser humano. Uma superação de limites. A quadra está com seus holofotes apagados, apagar as luzes para acender o imaginário, sente-se a presença das torcidas que já estiveram ali, e das que virão. Aqui a quadra escura se transformou numa arena onde o foco foi uma meditação ativa sobre os jogos de palavras. A palavra passa então a ser, em si, o jogo. Ela, a outra voz, me mostra o caminho, de maneiras diferentes e inesperadas. Deito no chão e vejo no teto a folha de papel branca onde tudo pode ser escrito e rees-

crito. Faço dos katis de minha prática as linhas de fuga de meu jogar. Ela me faz jogar mais com a minha torcida, estranha os meus katis, mas aos poucos me ajuda a perceber as suas pontes latentes.

Trabalhar os gestos de um ator é diferente de trabalhar os gestos de um bailarino. A lógica é outra, se na dança um gesto puxa outro, que puxa outro, que puxa outro e aos poucos se forma a coreografia - seja ela ensaiada ou improvisada, no teatro o texto puxa o gesto e vice-versa. No teatro, a coreografia é partitura, o movimento é ação. Por outro lado, trabalhar os gestos de um ator é igual a trabalhar os gestos de um bailarino, a lógica é a mesma, uma ação puxa outra ação, que responde com outra ação, que pode ou não ser ligada ao texto, uma coreográfica partitura. E em ambos os casos, o espaço é atravessado pelos movimentos, gestos e ações, e o artista - seja ele bailarino ou ator - desenha no espaço com seu corpo e com a sua voz. Essa parte do processo, a da criação de uma partitura coreográfica, acho que podemos chamá-la assim, se deu de forma muito fluída, num diálogo suave onde não havia diretor nem dirigido, mas uma criação em dupla. Ele trouxe ainda elementos de sua prática de Kung fu, que inicialmente me pareciam aleatórios, quase que forçados na cena, mas que aos poucos começaram a se transformar em desenhos corporais que pertenciam aquele contexto, ou talvez eu simplesmente tenha me acostumado a eles, não sei.

Outra luz surge de cima, da sala do primeiro andar do Sesc Ipiranga, uma luz acompanhada de uma música. Eu/Lorde Chandos retomo a lanterna e guio a torcida silenciosa que acompanhou o meu jogo. Sou chamado por Francis... Francis Bacon prá quem Eu/Chandos escrevo cartas falando sobre a minha crise com as palavras... Ela me faz perceber que nado em um rio sempre diferente, e que na verdade a crise que acontece aqui não é com as palavras, mas é com tudo o que as precede, e que faz com que elas se transformem em cogumelos podres... Imagem que me capturou desde a nascente desse rio... Imagem de Hoffmansthal... Palavras que se transformam em cogumelos podres... saindo de minha própria boca...

Já a segunda etapa não veio assim tão doce, foi quando ele sentiu o corte, o peso da tesoura. Cortes nas falas doeram mais, sentamos com o texto na mão, fomos linha por linha revendo as falas. Uma das nossas maiores questões têm a ver com o “coloquialismo”. Muitas vezes eu sou coloquial demais prá ele, e ele muitas vezes é coloquial de menos para mim. Equalizar, achar o tom. Às vezes, pra achar o tom ideal, subimos o nosso, e nesse processo teve portas batidas, ameaças de abandono e todo o drama que um casal de artistas pode criar. Mas aos poucos, a escuta se instaurava, e o silêncio ajudava. A tesoura era mais gentil, com pontas arredondadas, com o fio mais suave, e o processo avançava a dois, em parceria.

Na sala pequena, íntima, acontece a segunda parte: “Para Além dos Cogumelos Podres”. A torcida agora virou plateia. No meio e nas pontas, móveis cobertos por um tecido branco. Sala preta e o resto branco. Tela branca. Eu/Chandos falo com Bacon, o Francis, não o pinto, mas o filósofo, pai da indução... Relembro passagens de cartas enquanto os móveis vão sendo descobertos lentamente. Um aparador, uma mesa e oito cadeiras... Tudo branco e vazio. Ela me fez perceber que não precisava de nada, nada material, nenhum objeto. Parte da plateia agora aos poucos se transforma em meus convidados... convidados de um banquete... Um banquete como aqueles do Renascimento Italiano... Onde a política, as artes e as ciências se misturavam na boca... compartilhamos a nossa crise... com as palavras? Com a degeneração do humano... Os ilumino... mostro imagens... Ela detalha e detalha, mais e mais... Desenhos e percursos, ritmos e dinâmicas... Sempre atenta e cuidadosa com o que estávamos buscando, faz dançar o invisível... Eles se sentam à mesa. Tento induzi-los, lentamente... Lhes ofereço um banquete, onde o prato principal será a imaginação. Eu/Chandos... Sou eu mesmo um dos pratos... subo na mesa oferecendo um canto... *Nel Cuor più non mi Sento...* Depois a reviravolta. A luz vai dando espaço para uma nova escuridão.

Daí, novos afastamentos, o ator seguia em seu galope solitário e eu deixava de acompanhar o desenvolvimento. Entre os primeiros e últimos ensaios que acompanhei, uma viagem nos separou, isso foi bom, voltei a ser o olhar de fora, voltei

a ser a intrusa autorizada, novos ajustes, mas agora sem tanto drama. Com a aproximação da estreia, outras vozes foram se somando. E então, uma coisa curiosa aconteceu, se antes éramos dois em constante debate e oposição, ele dentro e eu fora, passamos a ser um, o corpo criativo, e elas o novo olhar de fora. Desse modo, eram elas, as novas vozes colaboradoras, a nos mostrar nossos pontos cegos e nossas contradições.

Dois níveis de relação, a torcida agora plateia e a torcida agora convidados. Modos de perceber. Sento com eles somente no momento final.

O processo entra em um novo estágio então, o da experimentação em tempo real, aquela que acontece no calor da cena. Todos os dias uma descoberta, uma transformação, seguimos trabalhando, para usar um termo muito querido do ator: destilando o material. O interessante da palavra destilar é que se olharmos para a sua etimologia, a palavra que deriva do latim - *destillare* - tem o sentido de gotejar, extrair algo de outra coisa, gota por gota, gotejar, mas também pode ter sua origem do verbo instilar, de *instillare* que remete a introduzir um líquido gota a gota. Assim, durante a primeira temporada de Palavras Corrompidas - que durou quatro semanas, ou dezesseis apresentações - o trabalho ao mesmo tempo que extraía novos conteúdos, novos sentidos e significados, gota por gota de cada cena, de cada ação, de cada palavra, instilava novos sentidos e novos significados nessas mesmas cenas, ações e palavras. O processo, então, seguia seu fluxo. O teatro começava e acabava todos os dias, pra recomeçar e se transformar a cada dia.

Brinde silencioso com objetos imaginários. As palavras vão se desfazendo... Todos participam. Ela, a equipe e todos que vieram. A cumplicidade é uma luz única e silenciosa.

Finalizamos a temporada felizes, com muita vontade de continuar, agora enquanto escrevemos e fazemos essa reflexão sobre o nosso processo criativo, juntos e separados, já começamos a pensar em um novo processo, em uma nova destilação, extrair e instilar, gota a gota dessa obra que é ao mesmo tempo

acabada e inacabada. Que começa e termina pra depois recomeçar. Circular o espetáculo será a nova etapa, e circular não significa andar em círculos, mas construir uma nova espiral.

No brinde que vai morrendo, gota a gota, os entrelhares aos poucos se ofuscam... pequenas centelhas em fuga... a luz baixa devagar ao som de Pavarotti que canta numa gravação antiga o que já havia sido anunciado. Um silêncio parece surgir, cheio de palavras ainda não inventadas...



Figura 1:

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, Germain. *The Avant-garde in Painting*. New York: Simon and Schuster, 1969.
- BERGSON, Henri. *An Introduction to Metaphysics*. New York and London: G.P. Putnam's Sons, 1912.
- BÜRQUER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- BURKE, Peter. *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- CRANE, Diana. 1987. *The Transformation of the Avant-garde: The New York Art World, 1940–1985*.
- EDWARDS, Steve; WOODS, Paul. *The Art of the Avant-gardes*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- FANN, K. T. *Peirce's Theory of Abduction*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1970.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1992.
- PEIRCE, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, edited by C. Hartshorne, P. Weiss, and A. Burks, 1931–1958, Cambridge MA: Harvard University Press, 1958.
- RUNCO, Mark A. & PRITZER, Steven R. *Encyclopedia of Creativity, Vol.1*. Amsterdam: Elsevier, 1999.
- WYATT, Michael. *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.



Figura 2:

BONFITTO, Mateo e DÓRIA, Gisela. **Quando as palavras são cogumelos podres. Modos de percepção, inteligibilidades, processualidades.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

pós:

BONFITTO, Mateo e DÓRIA, Gisela. **Quando as palavras são cogumelos podres. Modos de percepção, inteligibilidades, processualidades.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

NOTAS

- 1 Ver Dacey, John (1999). "Concepts of Creativity: A history". In Mark A. Runco & Steven R. Pritzler. *Encyclopedia of Creativity*, Vol.1. Amsterdam: Elsevier, 1999.
- 2 Ver Burke, Peter. *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- 3 Ver, dentre as publicações mais recentes, por exemplo: Bazin, Germain. *The Avant-garde in Painting*. New York: Simon and Schuster, 1969; Crane, Diana. 1987. *The Transformation of the Avant-garde: The New York Art World, 1940–1985*; Edwards, Steve and Paul Woods. *The Art of the Avant-gardes*. Yale University Press, 2004.
- 4 Ver Bürguer, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Manchester: Manchester University Press, 1984; Wyatt, Michael. *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- 5 Ver Bergson, Henri. *An Introduction to Metaphysics*. New York and London: G.P. Putnam's Sons, 1912.
- 6 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1992.
- 7 Ver Peirce, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, edited by C. Hartshorne, P. Weiss, and A. Burks, 1931–1958, Cambridge MA: Harvard University Press; ver ainda Fann, K. T. *Peirce's Theory of Abduction*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1970.
- 8 Refletir sobre a relação entre criatividade e originalidade vai além dos limites desse escrito. No entanto, alguns apontamentos podem ser úteis aqui. Tal relação, que hoje parece ser intrínseca, ao menos no Ocidente, merece ser questionada em seus fundamentos, na medida em que a busca obsessiva pela originalidade revela uma inversão profunda, que pode ser extremamente empobrecedora em termos experienciais. Nesse caso, o que deveria funcionar como possível efeito passa a funcionar como ignição criativa, processo que leva frequentemente a uma excitabilidade momentânea, esvaziada de sentido. Além disso, tal processo pode funcionar como um obstáculo poderoso que impede o nascimento de tradições artísticas, ainda vivas nas culturas asiáticas e africanas e que sobrevivem com progressivas dificuldades nas culturas populares brasileiras.