



ROCHA, Thereza (Thereza Cristina Rocha Cardoso). **Escrita de processo/ Escrita de dança**. Rio de Janeiro: PPGAC-UNIRIO. UNIRIO; Doutorado; José da Costa. Pesquisadora, dramaturgista e diretora de espetáculos.

RESUMO

Este texto apresenta a *escrita de processo* (ROCHA, 2012), inspirada no método da cartografia proposto por Suely Rolnik, como modo de acompanhamento/escritura de processos de criação em dança, no caso, do espetáculo *3Mulheres e um Café: uma Conferência Dançada com o Pensamento em Pina Bausch* (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de processo: Memória de processo: Regimes de dizibilidade em dança: Dança contemporânea: Dramaturgia de dança

ABSTRACT

This paper presents the *writing process* (ROCHA, 2012), inspired by the cartography method proposed by Suely Rolnik, as a way of writing/following dance creation processes, in this case, of the dance piece *3Mulheres e um Café: uma Conferência Dançada com o Pensamento em Pina Bausch* (2010).

KEYWORDS: Writing Process: Process memory: Dance sayability schemes: Contemporary dance: Dance dramaturgy

Tal como sugere Suely Rolnik, a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, uma cartografia compõe a paisagem que descreve ao mesmo tempo em que é por ela composta. Não haveria melhor definição de método para o que se escreve na minha tese de doutorado intitulada POR UMA ESCRITA DE PROCESSO: conversas de dança do espetáculo *3Mulheres e um Café/uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch* (UNIRIO, 2012) – uma letra assumidamente suja, borrada, inconclusa, torta, que não pressupõe um mundo de acontecimentos supostamente organizados diante do próprio olhar. Esta é uma medida de honestidade. Ela é também política. Trata-se de uma escrita que enfatiza, ao invés de escamotear, o caráter ficcional de todo e qualquer texto quando tecido na experiência do (i)mundo (do) vivido.

A meio caminho entre a palestra e o espetáculo de dança, *3Mulheres e um Café* foi composto em colaboração entre mim e a intérprete/criadora Maria Alice Poppe, em torno da *transcrição* (Haroldo de Campos) de excertos de *Café Müller* (Pina Bausch/1978), como uma espécie de visita guiada a um museu imaginário da dança onde conversariam o passado e o presente da dança contemporânea. O estudo da transcrição amparou-nos na tentativa de habitar uma borda tênue, longe da remontagem e ainda próxima da recriação, mais apropriada a uma *conversa de dança* com a obra original. Neste diálogo, nenhuma volta ao passado, mas a criação de uma poética cênica que permitisse reflexão sobre os devires de dança de 1978 até hoje e, assim, acerca da condição da dança na atualidade.

O jogo proposto na tese fazia atravessar a pesquisa acadêmica em arte

(contemporânea) pela hibridação peculiar às artes contemporâneas – exercício de escrita desafiado pela imbricação entre o seu formato e a natureza (cênica) do objeto investigado. Sugeriria assim as conexões entre duas instâncias de pesquisa – a acadêmica e a de criação – ambas entendidas como pesquisas *em* arte, exercício investigativo da escrita em/de/com/sobre dança que um Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas poderia acolher.

E foi de fato na carne da escrita que operou-se a mutação subjetiva da pesquisa, uma vez que concordamos já e sempre com Rolnik que produção de conhecimento é produção de subjetividade. Neste percurso, o texto deixou de ser *corpo do escrito* e passou a *corpo sem órgãos* (ARTAUD, 1947) do escrever escrevendo-se. (Os verbos nesta [des]construção talvez só caibam mesmo no infinitivo e no gerúndio.) Nesta passagem, a própria metodologia de interlocução da tese com o espetáculo tomou o primeiro plano da investigação. De objeto, o espetáculo passou a sujeito do texto. Quando passou a sujeito do texto, era uma *escrita de processo* que entrava em curso. O próprio texto exigiu então que não houvesse mais sujeito, objeto ou perspectiva de pesquisa, porquanto a natureza da operação era deglutiva e não escópica. A cartografia pede do pesquisador que ele mergulhe nas intensidades do presente para “dar língua aos afetos que pedem passagem” (ROLNIK 2006: 52).

Morder. Sorver. Mastigar. Língua, dentes, garganta. Mastiga, cai na faringe, tosse, saliva, volta a engolir – o espetáculo comeu, melhor dizendo, devorou a tese e cuspiu fora, neste processo, uma *escrita de processo*. Trata-se de um conceito-motor, inaugurado na tese, e que se destina a fazer dizer um processo de criação em arte, produzindo um deslocamento do objeto para o ato.

“É possível conhecer sem se colocar na posição do *saber sobre*? O saber sobre afirma um paradigma epistemológico e uma política cognitiva. (...) Crítica da separação entre sujeito e objeto e articulação do conhecimento com o desejo e a implicação”. Isso é especialmente importante no caso da pesquisa *em* arte, quando esta deseja produzir-se não mais como um *saber sobre* um fazer, mas *com* um fazer, deixando-se atravessar por ele. Não se trata propriamente de criticar ou relatar o próprio processo de criação, mas de acompanhá-lo, deixando-o dizer-se. “O ‘saber com’ aprende com os eventos à medida que os acompanha e reconhece neles suas singularidades”. (PASSOS *et al.* 2010: 12; 143)

A escrita de processo passa longe de uma teorização analítica sobre uma dada prática ou o tomar-forma-de-escrita-de-uma-experiência-vivida, na medida em que nela o objeto não antecede o criticar. No lugar da crítica analítica, a crítica como clínica.

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. (...) Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE 2006: 11)

É por isso que boas palavras não são suficientes para fazer dizer um processo. Necessário implica-las na questão da metodologia ou, melhor dizendo, na metodologia posta em questão.

Trata-se de uma reversão metodológica bastante singular: a reversão do próprio sentido da metodologia, pois a cartografia não é tão somente um outro método que vem substituir o anterior. É (ainda) antes um método que critica a própria ideia de método, coloca-se criticamente nele.

A metodologia quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas regras que são dadas de partida. A cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. (...) Conhecer o caminho da constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho. (PASSOS *et al.* 2010: 10-11, 109, 31)

Enquanto a ciência clássica representa objetos, a cartografia acompanha processos e o faz porque a noção de metodologia convocada é não teleológica.

Adotar a cartografia não implica tão somente em tomar a pesquisa sob um outro ponto de vista, mas justamente em denuncia-lo como o modo de posicionar-se do pesquisador, fazendo assim a crítica e a clínica das relações escópicas do conhecer prescritas na epistemologia clássica. “O observador está sempre implicado no campo de observação e a intervenção modifica o objeto. (...) No limite, o pesquisador já não se percebe nem no interior, nem no exterior da realidade estudada” (*Ibidem*: 21, 120). Corpo: uma intersticialidade.

Marcel Duchamp, em anotação publicada na Caixa Verde (1914), propunha “a troca do *mise en regard* para o *mise en retard*, ou seja, da exibição para o atraso, da exposição para a suspensão, do olhar para o gesto. Atrasar o olhar significa apropriar-se da mecânica e do procedimento do objeto artístico, mais do que simplesmente vê-lo” (KLEIN 2010: 34). Utilizando a provocação de Duchamp para pensar o processo de pesquisa em arte, do *mise en regard* ao *mise en retard*, fala-se em resumo da passagem da produção de um pensamento de representação, aquele no qual o objeto antecede o escrever sobre ele, para a produção de um pensamento-acontecimento que caminha, processa-se, junto com ele. Neste *saber com*, a passagem então de um pensamento *sobre* dança a um pensamento *em* dança.

Procuro constituir na tese modos de entrelaçamento textual que convidem o leitor a perceber o quanto o que ela advoga está na dança à qual se decalca e no espetáculo que às duas se associa. A tese integra o meu longo projeto, de constituição de um pensamento, de uma fala, de um dizer que emerge da própria dança; da procura pelos regimes de dizibilidade imanentes

à dança – pensamento-acontecimento.

Trata-se do pensamento no seu acontecendo, o que implicará necessariamente em certa performatividade da escrita. “A alteração metodológica proposta pela cartografia exige uma mudança das práticas de narrar.” (PASSOS *et. al.*: 15) para, assim, “poder tocar” com a escrita “no pensamento de uma arte: observar não somente o produto”, bem menos o produto, “mas a produção em obra na obra” (LOUPPE 2004: 22), o que nela se processa. Isto exige flexões da escrita em/de arte.

Da tese à estese, uma translação que se afeiçoa ao que Louppe entende como poética: “uma escuta da obra” que “dá acesso às vozes através das quais ela teve existência”; escuta que co(e)labora, que produz junto, uma que implica a “corporalização do sujeito da escuta” e que portanto “não é uma escopia. Ela participa de todo o corpo”. Isso significa que o próprio corpo que escreve sobre a dança é trabalhado por ela. Antes e conjuntamente ao corpo crítico, há um corpo, cuja “soma de contrações, de retenções e expectativas” (DELEUZE 1988: 131) determina “o jogo de suas estesias e os modos como estas vão transitar para a expressão verbal. (...) Como travessia de um corpo que aporta às margens de seu dizer” (LOUPPE *Op. cit.*: 29).

Tento constituir na tese uma estese não somente do espetáculo, também e sobretudo do seu processo de composição conformando uma escrita que lhe seja contemporânea. Fazer dizer um processo, neste caso, é fazer dizer o que se processa, hoje ainda, hoje e sempre, no espetáculo e não somente do que se processou no decurso do tempo de sua pesquisa e montagem, um tempo necessariamente já e sempre passado. Uma escritura que seja contemporânea aos modos como dá-se o processo de composição no espetáculo é o que denomino na (es)tese de *escrita de processo*. Não um memorial de processo, mas uma escrita de processo – a escrita como processo e o processo como escrita. Escrever de modo a aceder ao leitor uma estesia, uma experiência da *composição da obra* (como se deu no espetáculo) *na composição em obra* na tese (que nela se dá).

Para isso faz-se necessário um modo muito particular de lida com o ontem, seja o do espetáculo, seja o da própria tese. O filósofo Éric Alliez afirma que “a lembrança não é uma imagem atual que se formaria após o objeto percebido, mas a imagem virtual que coexiste com a percepção atual”, para completar logo a seguir, “a lembrança é a imagem virtual contemporânea ao atual, seu duplo (...)” (1996: 53). A tese aprende com o espetáculo noções muito singulares de passado e de memória – o passado nunca passou; o passado está ainda e sempre a passar; a memória é um motor de presente. Assim pareceria contraditório que em sua tentativa de fazer dizer o que opera-se nos interstícios do espetáculo, o que ali se processa, que nela comparecesse uma noção memorialista na lida com o ontem. Nenhum *mal de arquivo*, antes um *arquivo do mal*: uma “espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA 2001: 9). Trata-se ainda do devir, também do devir-passado.

Evidente que depois de um processo vivido, eu poderia ter-lhe decalcado uma redação totalizada e totalizante. Escolhi entretanto um texto com

fissuras. E esta escolha é política. Trabalha na legitimação de outros discursos, outros modos de dizibilidade próprios à arte, no caso, próprios à dança. Para compor uma escrita que seja contemporânea à dança, a 3Mulheres e a seus modos de composição, necessário salvaguardar o pensamento-acontecimento de sua captura pela representação. Instituir o vívido ao lado do vivido. Nenhuma análise, nenhuma arbitragem, mas uma adesão. Os modos de escrita que ali se apresentam foram exigidos pela natureza da matéria expressiva à qual pretendiam aderir. Escrita resolutamente proposta como *artista* e não como artística, para fazê-la correlata à *vida artista* proposta por Foucault em sua *estética da existência*. *Vida artista*, o que pouco ou nada tem a ver com a vida artística. Por um lado, pois pode-se ser artista e não levar uma vida artista, por outro, porque a vida artista é exercida muitas vezes por pessoas sem qualquer vínculo direto com a profissão artística. *Escrita artista* não como toda e qualquer escrita de artista, mas aquela que coaduna-se à política cognitiva cartográfica da escrita de processo.

A escrita de processo do espetáculo-em-tese, este espetáculo que transcriava outro espetáculo, só poderia fazer sentido ela também como transcrição. Escrita de processo, pois a tese transcria o espetáculo em seu plano de composição – um *plano de imanência* que torna possíveis algumas articulações: dança/pensamento; palavra/gesto; memória/atualidade; corpo/escrita. Se a afirmação da multiplicidade e a alegria da diferença são proposições coemergentes ao que ali se dá é porque a filosofia que a atravessa é pensamento “do percurso, e não do solo ou do território (...). Sem programa, sem intenção, sem preenchimento – sem interioridade, sem segredo” (NANCY 2000: 116). Filosofia sem objeto: “esse pensamento nômade que cria conceitos como maneiras de ser e modos de existência” (ALLIEZ 1996: 22). Modos de dizer como modos de existir. A escrita como lugar de ensaios de existir. Escrita de processo/Escrita de dança: escrita artista.

Referências bibliográficas

- ALLIEZ, Éric. (1996). *Deleuze filosofia virtual*. São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, Gilles. (1988). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. (2006). *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34.
- DERRIDA, Jacques. (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- KLEIN, Kelvin Falcão. (2010) *Duchamp hoje*. Cadernos de não.ficção. Ano IV, n. 3.
- LOUPPE, Laurence. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse.
- NANCY, Jean-Luc. (2000). Dobra Deleuziana do Pensamento. In: ALLIEZ, Éric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34.
- PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). (2010). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- ROLNIK, Suely. (2006). *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina.