

Fazer um invisível sensível

Marcela Levi e Lucía Russo em conversa com ^{Laura} Laura Salerno

Há quinze anos, Marcela Levi e Lucía Russo dirigem, produzem e nutrem de forma independente a Improvável Produções, contexto dentro do qual pesquisam no campo da dança, criando espetáculos, desenvolvendo práticas físicas e compartilhando seus interesses em oficinas. A Improvável é uma plataforma que se articula por meio da colaboração entre diferentes parceiros: performers, equipe técnica e interlocuções teóricas. Sediadas no Rio de Janeiro, diante da precariedade do contexto brasileiro e sobretudo carioca, seus trabalhos recentes têm circulado principalmente em São Paulo e em alguns países europeus.

Laura Salerno (LS): Acompanhando o trabalho de vocês como iluminadora, coexistindo com as montagens e preparações, percebo que são diferentes práticas e atividades que sustentam os trabalhos da Improvável, sendo que apenas as peças são públicas e acessíveis. Acabei por identificar três eixos: a criação dos espetáculos, de forma mais objetiva conectada com práticas da coreografia, composição, encenação; o treinamento físico que vocês vêm pesquisando e nutrido constantemente, algo próximo de uma metodologia de ativar percepções e qualidades de movimento através do corpo; e o terceiro eixo tem a ver com as ferramentas de colaboração e pesquisa coletiva, algo que localizo como pedagogia do processo de criação, os modos pelos quais vocês compartilham referências e imaginários, convidando colaboradores a se engajar.

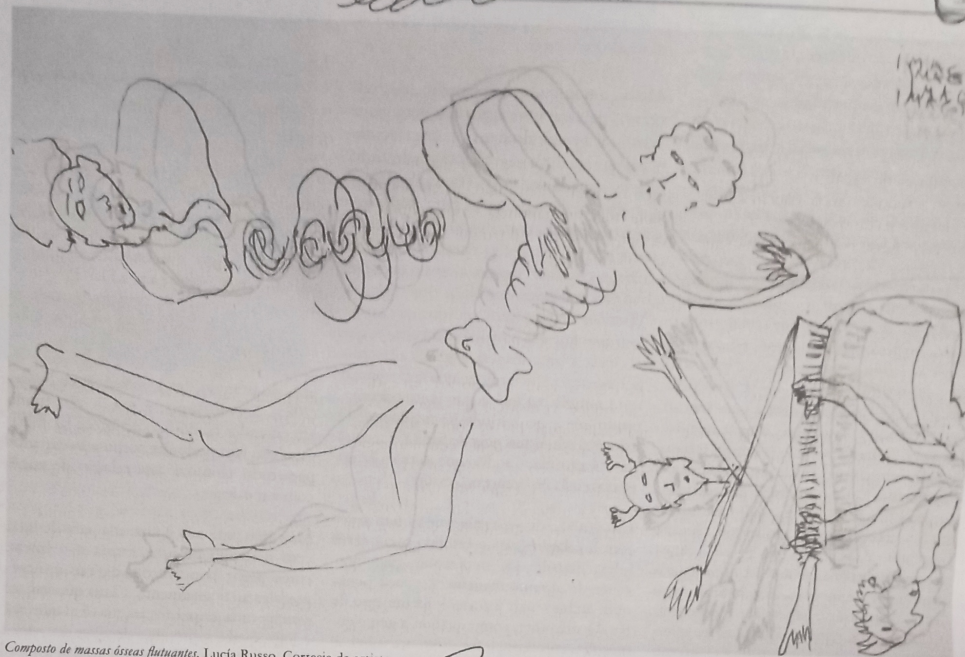
Marcela Levi (ML): Eu não sinto que sejam coisas separadas em termos metodológicos. Acho que estão imbricadas de uma maneira não formal. A força que instiga o treinamento é a mesma força que instiga a coreografia, só que são formas diferentes. E a gente vem se perguntando como podemos aproximar as práticas ao que levamos para a cena. Às vezes, coisas que acontecem durante os treinamentos nos causam desejo, só que, na hora de trabalharmos dramaturgicamente, algo se perde e aí não conseguimos sustentar. A gente quer sair um pouco disso que percebemos como uma genealogia a partir de *Natureza Monstruosa* (2011). Ali trabalhamos a polirritmia, pensando a partitura física como uma partitura sonora. Naquele momento, a gente chamava...

Lucía Russo (LR): Convivência disjuntiva.

ML: E depois reformulamos como polirritmia. Pensávamos uma relação que não fosse fusional, mas que trouxesse algum desacordo.

LR: E também o monstruoso como um excesso de matéria não moldada. Como a gente pode fazer aparecer mais essa relação entre mover e ser movido? Enxergamos literalmente o que está em movimento, mas não a força que está movendo, seja a gravidade, a inércia, o magnetismo ou o que for, não, percebemos a sua ação na relação com outros corpos ou matérias.

ML: A gente sempre fala desse estado de panela de pressão, que tem alguma coisa



Composto de massas ósseas flutuantes. Lucía Russo. Cortesia da artista.

que está empurrando, que pulsa. Eu sinto que na nossa próxima criação, *enquanto desejo*, queremos tentar não desistir disso, porque às vezes, na hora do desespero e da vulnerabilidade, voltamos para aquele lugar onde nos sentimos com mais ferramentas. Nesse momento, me sinto na posição de questionar como não abandonar o que me trouxe até aqui, mas que isso me propulsione para outro lugar.

LR: Fiquei pensando nesse trabalho que a gente faz de pegar aspectos e parcialidades e que produz uma desorientação, porque você não tem noção do todo. Para mim, é uma pergunta: como ficar nessa vertigem que a parcialidade pode trazer, sem ser algo descontrolado? A panela de pressão precisa de um pequeno escape de vapor para funcionar. Outro dia a nossa panela não estava funcionando...

ML: Aí fui pesquisar e estava escrito que, se você enche demais a panela e não deixa um espaço para o vapor se criar, a panela não pega a pressão. É isso que a gente está buscando, onde a gente sai e deixa alguma coisa, que não sabemos o que é, existir ali.

LR: Um espaço que não é só selado, que dá um escape. Trabalhamos altas intensidades e também a contenção através de certo contorno que parece necessário, mas às vezes podemos deixar esses furinhos para a coisa não só tensionar: como conseguimos criar esses espaços que são pequenas fugas? Também fico pensando no ponto em que você se lança para mergulhar, no instante em que você perde pé e tem uma vertigem.

ML: Faço uma analogia com a atmosfera do estudo, que é muito difícil de sustentar. Como a gente consegue levar para a cena, em termos dramáticos e performativos, a atmosfera do estudo? Esse é o momento

mais lindo do processo criativo, quando se está buscando alguma coisa e isso gera uma presença específica. Só que a repetição vai engessando aquilo, ou a pessoa vai parando de sentir e de estar em contato com aquilo que ela buscava, com o fator relacional. Como manter isso dentro de uma partitura coreográfica para que ela não seja uma grade de ordenação, mas um mapa relacional que põe você em contato com determinadas intensidades e humores? A gente vem trabalhando há anos, junto com o performer e pesquisador Lucas Fonseca, a partir da condução óssea e fragmentando o corpo em grandes massas como o crânio, as costelas, a bacia, a pélvis, os ombros e os pés. Temos chamado isso de "composto de massas ósseas flutuantes" e, entre essas grandes massas, a gente fabula que existe espaço e que esse espaço vazio é o conector, justamente por deixar o fora entrar. Partindo da fabulação de que a gente tem uma estrutura óssea que é invisível mas palpável, como é ser movido por algo invisível? Essa tensão de ser movido pela condução óssea nos interessou por colocar em jogo um corpo que é, ao mesmo tempo, um títere e um receptor, no tanto que isso é vital. Quanto mais a gente se abre para o que pode vir, a gente é capaz de produzir, de sentir, de se deixar atravessar. O treinamento vai nessa direção e o corpo em cena age dessa maneira, tem ali algo de dentro que empurra, que faz aquele corpo mover e que causa certa estranheza, que embaça um pouco essa dicotomia entre sujeito e objeto. O que nos permite pensar a nossa existência como alguma coisa que está para além dela.

LR: Experimentar uma presença em pesquisa, envolvida no estudo, onde você não está dependente de ser observada, mas tomada, ocupada por algo.

ML: Ou as presenças fantasma que a gente tem trabalhado. Em *Drissa Arder* (2017) trabalhamos com a Tamires Costa a sensação de estar entre quatro pessoas, em *Boca de Ferro* (2016), o Icaro Gaya dança uma *selfist* inaudível que ele decorou. Como fazer um invisível sensível para que aquela presença em cena traga algum enigma que você reconhece e não consegue entender? Essa opacidade é algo fundamental para nós e também é crítica no sentido de ser uma crise. Ela pode gerar um lugar de inacessibilidade que tampouco nos interessa. A gente vem se deparando com esses desconfortos e, às vezes, somos mais bem-sucedidas, outras menos, porque não fazemos o que queremos, fazemos o que é possível naquele momento. E entender que esse desconforto vai ficar aí operando e, quem sabe, numa próxima ele vai materializar alguma coisa.

LS: Quando assistimos aos trabalhos, os movimentos fluem muito e, ao assistir de novo e de novo, começo a perceber que é absolutamente coreografado, que aquele fluxo é borrado, mas sempre acontece daquele jeito. Ouvindo vocês falarem da crise, de como trazer certas qualidades do estudo para a cena, parece que existe uma tensão entre uma qualidade de movimento apoiada pela prática física, mas que ela está bastante estruturada numa forma coreográfica, no sentido do movimento pré-escrito. Talvez ao assistir não se leia necessariamente coreografia, mas uma existência em acontecimento. Penso se é justamente a tensão entre essas duas forças que gera esse corpo em acontecimento.

LR: Isso me fez pensar que, quicá, o que a gente lê como coreografia é a manifestação de um desenho no espaço de tempo. E, para nós, o que nos intriga é a relação entre temperatura e pressão. Isso é algo que, às vezes, a gente não reconhece pela própria

Amoriza do amor

formação perceptiva do que é coreografia dentro da dança ocidental. Então é menos um treinamento no sentido de forma fixa e mais uma predisposição a tocar e se deixar tocar por determinadas temperaturas. É algo que às vezes não é evidente até dentro do espaço de estudo. Como a gente sensibiliza o público para perceber essas coisas? Como fazer perceber que isso importa porque afeta? Prestar atenção às relações que afetam não sendo evidentes, isso é difícil.

ML: Até aqui, no nosso trabalho, a performatividade é uma matéria fundamental. Para aquilo poder acontecer uma e outra vez daquela maneira, é porque foi destrinchado durante meses. A gente vem trabalhando, há alguns anos, em como viver a verticalidade de maneira horizontal, com a distribuição de forças entre as massas ósseas, como um arco e flecha. Como pensar que você vai para frente e para trás ao mesmo tempo, isso abre uma extensão, faz você planar. Estamos o tempo inteiro trabalhando forças em tensão, metafísica e fisicamente. Então, esse lugar da repetição, da partituração, e viver aquilo enquanto um acontecimento e não como alguma coisa pré-escrita, é algo que a gente pratica nos ensaios exaustivamente. Como repetir sem repetir de maneira automática? Acho que a nossa vida é repetição, e encontrar vida dentro da repetição é o melhor que a gente pode fazer. Viver um fluxo com um pouco mais de caoticidade é algo que eu quero buscar na dramaturgia, porque vejo acontecendo nos ensaios e a gente não consegue articular.

LR: Uma articulação sem captura, algo concreto de produção de atmosfera. Fico pensando em regiões que têm o mesmo clima e, com as mesmas condições de temperatura, solo, o que for, produzem pequenas diferenças na flora e na fauna. Como criar

uma atmosfera que mantém determinada operatividade para sobreviver como um organismo vivo, cujo percurso não é necessariamente igual, mas cujas sensações e afetos mantêm esse ecossistema? É algo de um modo de existir.

ML: É um comum compartilhado, pode ser uma palavra, uma ação. Um dia a gente trabalhou a partir do livro de uma tradutora em que ela dizia que, para traduzir, tinha que se sentir colada nas costas da pessoa que ela estava traduzindo, para poder enxergar o mundo como essa pessoa. Então trabalhamos em torno de como você se cola nas costas de alguém e ecoa o que você está vendo através dos olhos dessa pessoa. Às vezes são pequenos acordos que fazem com que a gente partilhe um comum que vai levar a uma viagem específica. Como, por exemplo, iniciar uma aula sem chamar todo mundo. O que é que já está acontecendo que a gente pode levar adiante? O informal não é ausência de forma, é a coisa que dá a forma, é aquilo que as pessoas estão fazendo no começo, é estudo.

LR: Eu acredito que algo disso tem a ver com a relação com o público, uma certa informalidade que o outro consiga perceber de alguma maneira. Se você pensa num âmbito mais informal, há um tipo de tensão diferente, como quando a gente começou a entrevista e fez diferença saber se estava gravando ou não. Então, como seguir o fluxo, se deixar influenciar pelo que já está acontecendo, com direção, mas sem impor um plano prévio? Tem mais a ver com um ponto de partida que redireciona os fluxos do que com predeterminar o caminho do fluxo. O Édouard Glissant fala em trocar, intercambiar sem nos desnaturar. Fiquei pensando na relação com a gravidade, a distribuição do peso para além da atividade corporal. Como você, dentro do

desenho de luz, vem distribuindo o peso, concretamente, até dos refletores? Esse tipo de relação que a gente trabalha com pessoas de outros campos consiste em ter pontos de partida em comum.

LS: Como essa partilha de interesses, por exemplo, dar a ver a gravidade ou desafiar a gravidade, pensar a arquitetura. O teto de *c h ão* (2021) veio a partir do interesse de vocês em um espaço que tivesse a ver com torção, assimetria. A partir disso, fizemos com que a caixa cênica, que é um espaço a priori simétrico e homogêneo, tenha alturas diferentes. Então, como os interesses que estão nos corpos, que estão na dramaturgia, são transferidos para a luz? Pensando nessa transferência de princípios entre as mídias, vocês trabalham muito com música em *sample*, em *remix* e, para mim, vocês são as DJs da coreografia. *c h ão* parte da ideia do trêmulo, em 3 contra 2: *Psico Trópicos* (2023), a polirritmia, e vocês vão fundo em entender como isso acontece na música, como isso pode dar corpo e se expande para tudo. Como é essa relação de vocês com a música?

ML: Isso para nós é uma maneira de lidar com o tempo de uma forma não linear, como pegar as operações digitais e incorporá-las analogicamente. Claro que vai ser sempre uma aproximação, mas é aí que está o jogo: qual é a diferença de viver um *remind* e de um "ir e vir"? O que é muito importante é que isso seja sensível, que a pessoa perceba a diferença performativamente. A música para mim é um mundo à parte, é uma coisa que eu posso fazer com um computador na frente e aquilo é uma prática de construção dialógica de mundos. Me dá alegria, porque ela tem um poder de simulacro enorme. Inocular afecções, um fazer artifice, produzir determinadas atmosferas. O que é fenomenal na colagem é que

a gente está sempre em mais de um mundo ao mesmo tempo. Se a gente pega uma música dos anos 1920 com outra dos anos 1960, a gente vai trazer esses contextos. É um corpo vaporoso, que entra pelos ouvidos, que sai do palco e que, mesmo sem imagem, carrega a imagem. Essas colagens conversam com as mixagens propostas por Martim Gueller que, no piano, vem articulando conosco o desenho sonoro das últimas criações.

LR: É uma matéria invisível que toca física e afetivamente. Ou que tem um ritmo que contagia e ao mesmo tempo leva você como uma máquina do tempo, porque carrega a memória de uma época, um lugar, uma sensação, uma vivência de outra etapa da vida, o que for, mas é um modo de viagem às vezes coletiva. Com o ritmo você brinca, é um jogo de humores, de afetos, você pode passar de algo tenso, suspenso e, de repente, produzir uma distorção e a coisa muda, faz você balançar. Eu fico pensando o *sample*, de como ele é uma pequena amostrinha, um aspecto, um resquício, uma parcialidade que ao mesmo tempo tem a capacidade de carregar um grande, para mim isso é interessante quando a gente busca esse salto temporal.

ML: Para além de ser um estudo coreográfico também, porque ali na edição a gente tem o gráfico e consegue perceber as coisas. Então começa a perceber o corpo, a entender o quanto um fino encontra com um grosso, onde é que você pode brincar os espaços e o que cada espaço produz enquanto recepção daquele som. É um estudo muito prazeroso e ao mesmo tempo tem esse lugar do descontrolado. Tem momentos em que eu tento enfiar alguma coisa e não vai do jeito nenhum. Às vezes eu fecho, volto no dia seguinte, mas tem horas que eu fecho o olho, puxo a coisinha para o lado e falo: vamos ver o que dá. E às vezes, aquele negócio faz e fala, encontra o seu lugar. Isso de fechar o olho para deixar a coisa embalar um pouco, amaranhar, borrar, falar talvez um pouco mais confusa. Na preparação para as peças, quando os performers fazem um pedaço, aí outro pedaço, você vai vendo que o lindo é que tem ali uma atmosfera, tem um recorte e aquilo segue podendo articular. Então não é que vira qualquer coisa, porque o recorte já está lá, é dar mais liberdade para o recorte.

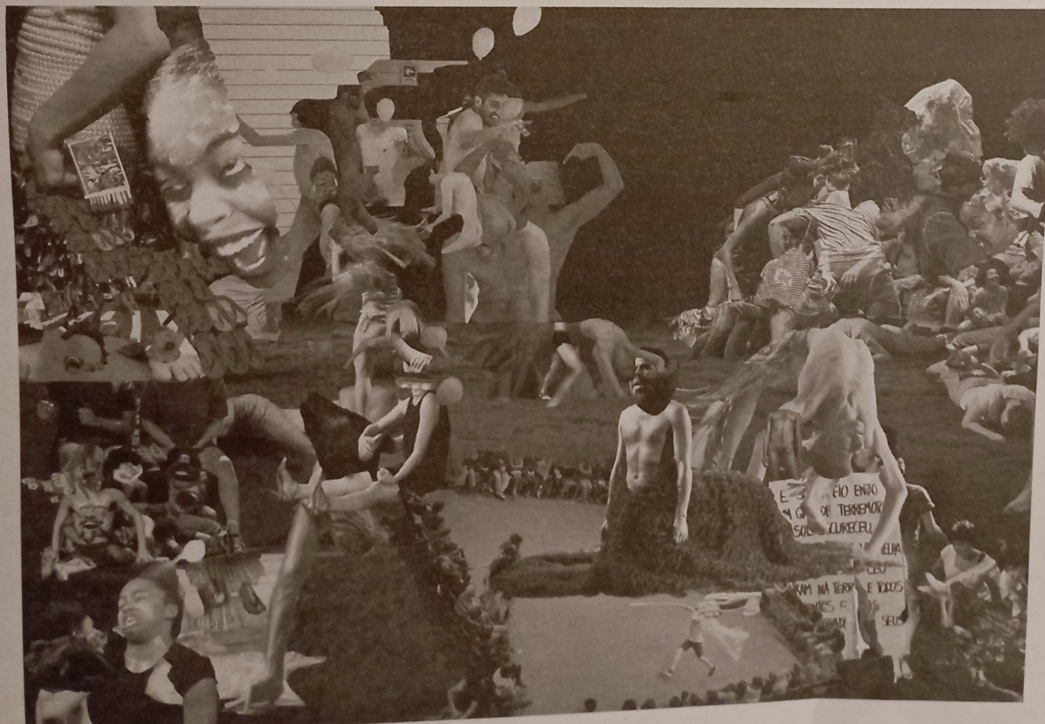
LS: Estou pensando se tem a ver com outras dinâmicas de composição, um certo modo de gerar dramaturgia, como forçar a ética da composição.

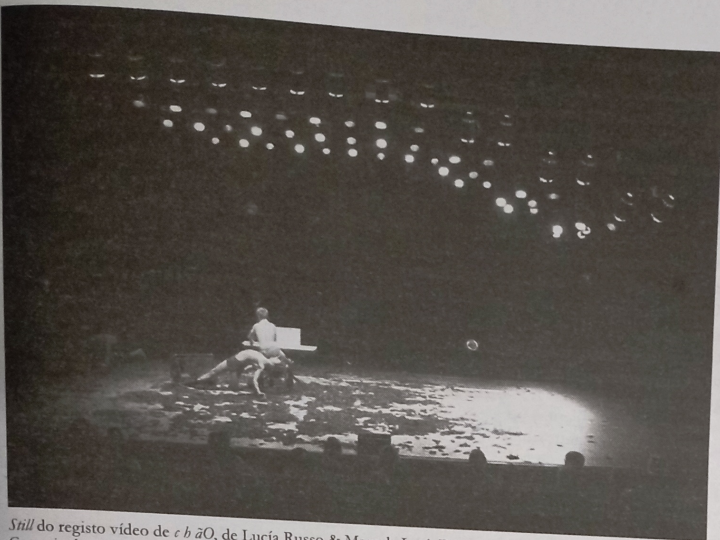
LR: Gerar uma predisposição, você coloca em relação determinados movimentos com determinadas forças que têm uma predisposição para conjugar determinadas possibilidades. Uma espécie de alquimia ou cozinha, você reúne determinados ingredientes, relaciona com temperaturas e isso age, produz, mas pode acontecer de maneiras um pouco diferentes, sem deixar de ser um bolo ou um frango no forno.

LS: Talvez alterar também como se entende o tempo ao longo de uma dramaturgia.

LR: Que seria algo como estar envolvido no tempo e não ver o desenvolvimento. Estar envolvido, quando você está mesmo no meio e não enxergando o acontecimento. No outro dia, estava falando dessas

Colagem Improvável Produções. Ícaro Gaya. Cortesia de Improvável Produções.





Still do registro vídeo de *c b ãO*, de Lucía Russo & Marcela Levi. Desenho de luz de Laura Salerno. Cortesia da artista.

situações extremas que as pessoas vivem devido à proximidade com a morte, e eu fico sempre muito assombrada pela lucidez com que algumas relatam o que sentiram no meio de um acidente, de uma catástrofe. Dizem: eu vi uma porta, abri a porta, desci a escada, esquivei o fogo. Têm uma concretude e um foco de dentro da situação, no meio de algo enorme e caótico, e isso me faz pensar que ficar numa pequena parcialidade da situação, sem sair dela, às vezes dá a possibilidade de viver.

LS: Antes vocês falaram sobre como ativar a sensibilidade de quem assiste e fiquei pensando na relação com a plateia nos trabalhos de vocês. *Boca de Ferro* é um trabalho de espaço aberto sem bancada e tem o Ícaro muito próximo das pessoas espalhadas no espaço. Em *c b ãO*, o performer Alexei Henriques está literalmente na plateia e dança dela, e aí tem gente que o vê a partir das costas, outros têm que se virar para ver; em *3 contra 2: Psico Trópicos*, os performers vão e voltam para a primeira fileira da plateia; e em o que é o coro. *coro* (2024), na dimensão do Theatro Municipal de São Paulo, vocês construíram uma rampa entre a plateia e o palco, e então a performance invade o espaço. Para pensar um pouco a relação entre sensibilidade e dimensão, o quanto talvez o nosso olhar, a nossa pele, se afeta a partir das distâncias com as quais a gente experiencia algo.

ML: Isso começa com um desejo de como a gente entra no teatro italiano, e a gente ocupa esse espaço de uma maneira 360°. A gente pensa os teatros feira em que esse protocolo do silêncio e essa arquitetura que é direcionada para uma frente são quebrados, pensamos em como burlar isso e como fazer com que as pessoas viem e como fazer com que as pessoas virem a cabeça e olhem para trás, para o lado, para cima, que elas possam viver aquela arquitetura de outra maneira. Como pensar em torcer essa arquitetura frontal por dentro e fazer esse espaço ser mais multidirecional?

LR: Pensar a performatividade do teatro nesse sentido de dar ao espaço a possibilidade de se transformar e ganhar outras existências possíveis que não são necessariamente as de quem o construiu ou as da época que favoreceu um regime de visibilidade. Da mesma forma que os corpos, o espaço teatral também pode fazer parte e ganhar certa mobilidade.

ML: O Édouard Glissant fala que é preciso pensar o aqui sem esquecer o lá, então é pegar isso e praticar da maneira mais concreta possível. A performance acontece aqui no palco e lá na plateia. Como imbricar esses papéis ou convidar para um espaço de conspiração? A gente tem pensado muito essa pira do tempo, como torcer o tempo através das distorções, do *rewind*, dos saltos, de um *remix* é produzir, mais uma vez, o quebra-cabeças, pensar que a luz, o som, a coreografia, o teatro são instrumentos para uma orquestração que vão fazer um acontecimento possível ali. Talvez um certo incômodo de que os corpos humanos sejam uma totalidade. Quais são os outros corpos que existem, os não humanos, que estão produzindo, falando, gerando possibilidades de acontecimentos e vivências?

LR: O teatro não é dado, não é um espaço sem existência relacional, singular. Como a gente entra em conversa com esses corpos para que existam e nos afetem? Não é somente a gente usar o espaço e implantar as nossas coisas. A gente considera o espaço onde a gente chega, é isso que significa *site específico*. Como a gente entra em conversa com o espaço, e troca, e reconfigura? No o que é o *coro*, *coro* aparece um *sample* quando, de repente, o seguidor se foca no camarote e remete para um cabaré. E o que era o cabaré? Era uma paródia do grande teatro imperial. Então esse *sample* vem com carga de memória intensiva e de memória coletiva.

ML: Não é que o *sample*, o *remix* estejam só no som.

LS: Isso me faz pensar que vocês acessam muitos arquivos, muitas histórias, criam outras relações, e os próprios trabalhos vão gerando outros arquivos que vão indo formando os próximos. Isso é interessante porque a criação, de fato, nunca é sozinha, porque a criação começa do zero, é uma articulação que começa do zero, que quebra com a criação de coisas que já estão, que quebra com essa falácia do novo, esse fetiche colonial da descobrimento, da originalidade. As coisas estão aí, elas existem, e é mais o que a gente faz com o que está aí.

ML: O que a gente chama de descobrir é o que você ainda não tinha visto, mas aquilo que você já estava lá. Quando a gente fala do tempo, já estava lá. Quando a gente fala do tempo, que é um fator fundamental do nosso trabalho, a falta de tempo é brutal porque ela

é um gatilho de acesso a coisas. Para a gente poder escavar, a gente precisa de tempo, para poder boiar e se perder, deixando a massa crescer. Nesse sentido, falando de repertório, eu acho que acaba virando um vocabulário, um léxico, um banco de dados, até porque, quando aquilo diz respeito à memória, já está diferente, porque já está em relação com o que está acontecendo agora, que não é o que estava acontecendo quando aquilo surgiu. É como pensar a palavra, ela não fala sozinha, ela fala acompanhada. A mesma palavra pode falar coisas diversas se acompanhada de outras. Eu estava pensando nas tensões que a gente tem com as criações da luz e fiquei pensando que não poderia ser diferente porque, a partir do momento que você traz uma matéria intrusiva — e é por ela ser intrusiva que é pertinente no nosso trabalho —, isso vai reconfigurar, ela vai criar crise. Talvez seja isso que o Fred Moten e o Stefano Harney falam sobre o estudo, uma espécie de antagonismo radical: o estudo é estudo quando tem a negação dele, quando alguém diz “eu não quero estudar”, é aí que o estudo entra em estudo, porque a pessoa vai precisar formular por que ela não quer estudar, o que ela pensa de estudo. Então é pensando que, quando a gente entra nas tensões, é aí que o trabalho está começando a trabalhar.

LS: E às vezes é mais forte do que a gente idealiza no início, porque o trabalho vai ganhando certa agência própria. Tem algo específico do trabalho de vocês que é essa direção a quatro mãos em colaboração. Para além de coreografar, vocês produzem juntas, pensam som, figurinos, espaço... É uma coisa atípica, cada vez menos possível e comum de fazer, porque justamente demanda outras questões de tempo, produção e recursos, mas sobretudo criativamente, no campo dos desejos e do compartilhamento, como é isso?

LR: Eu fiquei pensando na imagem de uma peça de piano para quatro mãos onde não está dito quem vai tocar o quê. Então, como é que essa negociação vai se dar na atenção, na tensão e no jogo de escutar o que está soando? Eu sinto que quando a gente está a escutar, alguém vai tocar, alguém não toca, alguém toca ao mesmo tempo, desafina. Tem uma força, uma potência, é uma forma de cultivar possibilidades para sustentar as quantidades de trabalho necessárias para se manter no campo da dança, assim como a distribuição dos pesos, especialmente dentro da produção. Dentro do campo artístico temos mais mãos do que quatro para diferentes situações, e dentro da direção também. Às vezes, quando as crises estão mais agudas nas duas ao mesmo tempo, o que pode acontecer é uma crise multiplicada. Mas quando uma das duas está mais em crise, a outra vem com uma pergunta que foca em algo e isso dá uma possibilidade de escutar de novo, de respirar, que reconfigura tudo. Sozinha é muito mais difícil, a gente se afunda mais rápido. O Emmanuel Levinas tem uma frase que diz que o outro me arranca do buraco do ser em que eu me fecho, alguém estende a mão e nos tira do buraco, um pouco isso.

ML: Para mim tem a ver com algo que não é completamente controlado, a gente começou a trabalhar assim meio por decisão e acaso. Quando eu comecei a trabalhar, fazia solos e tinha vários objetos e maneiras

de usar figurino para eu ser movida por isso — como esses outros corpos me movem? —, justamente para não me esgotar em mim mesma. Eu acho que a gente encontrou um pacto de conversa infinita, no sentido de que eu penso melhor quando falo com ela. E às vezes ela nega e, quando ela nega, é quando eu tenho mais certeza e o oposto. Quando eu fico sozinha parece que os pensamentos vão murchando e quando a gente conversa eles vão se atigando, vão se tumultuando, vão entrando em movimento. Eu acho que essa direção compartilhada tem a ver com a dramaturgia também: é uma conversa que às vezes se interrompe bruscamente, às vezes entra no impasse, às vezes flui, às vezes parece que está tudo pronto e depois tudo cai, passa por muitos momentos, mas é o pensamento que se dá na conversa, as imaginações que se fazem na conversa, tudo o que a gente não consegue concretizar fica nas conversas também.

LR: A dramaturgia também é construída dessa forma viva. Não é só uma questão de acordos. Os conflitos ficam, os momentos de confluência, de potenciação, de impasse, de suspense. Eu sinto que a relação é esse lugar vivo da conversa, porque conversa é desvio, é interrupção, é invasão, é suspender, é ir para longe para voltar para o aqui...

ML: É luta, é amor, é raiva...

LR: É alegria, é riso, é desespero. Como essa operatividade da conversa, esse fluxo é muito vivo, é muito movimento. Depois quando a gente vê a conversa escrita, às vezes parece distante de como aconteceu, então como realmente manter a vivacidade de uma conversa é uma questão.

ML: Eu sei se eu gosto de uma pessoa, se eu consigo conversar com ela, é isso talvez que eu chamo de encontro, quando parece que a gente se dissolve.

LR: Me lembrou um livro da Nathalie Sarraute, que ela está tentando iniciar uma conversa com uma pessoa e fala: eu tentei tudo, tentei lançar todas as pontes possíveis, tentei falar e comecei por todos os lados e não frutificou, a conversa não era possível. Eu sinto isso a cada processo, esse cultivo de uma conversa possível que vale a pena, que faz sentido, que vale a alegria...

ML: Vale a frustração, vale o embrulho, vale o imbróglia, faz mexer mesmo. Para mim a criação tem muito a ver com tesão, com alguma coisa que você vai entrando numa gira, que vai provocando, e às vezes provoca buraco, às vezes provoca peso, um monte de coisa, mas provoca, coloca em andamento. E eu acho que o que faz com que a gente siga é que, entre trancos e barrancos, isso acaba acontecendo com todas as pessoas com as quais a gente trabalha. Eu não conseguiria trabalhar de maneira protocolar com ninguém que não me instiga, que não me convida a pensar alguma coisa de outro jeito, que me atravessa de alguma maneira. Eu acho que é aquilo que a gente fala de lutar lado a lado, porque é luta, mas é lado a lado.

