



Serviço Público Federal  
Ministério Da Educação  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**



Escola de Dança / Escola de Teatro  
**Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas**

**Lenine Guevara Oliveira e Salvador**

**Oficina/intervenção Teia: percurso cartográfico de um  
processo somático-performativo**

Salvador  
2013

**Lenine Guevara Oliveira e Salvador**

**Oficina/intervenção Teia: percurso cartográfico de um  
processo somático-performativo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós  
Graduação em Artes Cênicas da Universidade  
Federal da Bahia, como requisito para a  
obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra Ciane Fernandes.

Salvador  
2013

]

**Sistema de Bibliotecas da UFBA**

Salvador, Lenine Guevara Oliveira e.

Oficina/intervenção Teia : percurso cartográfico de um processo somático-performativo /

Lenine Guevara Oliveira e Salvador. - 2013.

207 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora : Profª Drª Ciane Fernandes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança e Escola de Teatro,  
Salvador. 2013.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

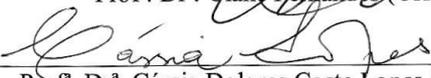


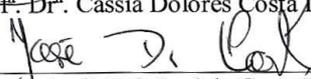
Escola de Dança / Escola de Teatro  
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

LENINE GUEVARA OLIVEIRA E SALVADOR

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Cláudia Fernandes (Orientadora)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Cássia Dolores Costa Lopes (PPGAC/UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>º</sup> Dr.<sup>º</sup> José da Costa Filho (UNIRIO)

Salvador, 25 de fevereiro de 2013.

*Aos meus Amores todos,*

*Dedico à minha mãe, Fátima Oliveira, por ser cuidadora, pajé e psicóloga,  
dando-me a loucura necessária.*

*Dedico a meu pai, Sérgio Salvador, não é por qualquer razão que gosto da rua  
e da cidade, querido arquiteto engenhoso.*

*Dedico a meu irmão, Pablo Guevara, pela paixão que me influencia o  
movimento em dança.*

*Dedico a Guilherme Andrade, por me ensinar navegar pelo pensamento  
matemático.*

*Dedico a Sara Braga, minha amiga para sempre, o tempo contido nesta  
dissertação.*

*Dedico a Paulo Maffei, à parceria estética, com o qual, mesmo à distância, não  
me sinto só em meu mundo.*

*Dedico às minhas afilhadas, Maria e Anali, por constantemente lembrar sobre  
a potência magnífica que é a vida.*

*Dedico a meus irmãos Laura e Victor, a fraternidade em sonho.*

*Por fim, dedico aos sábios, minhas avó e avôs, Tereza Borges, Clarisse e Silas  
Salvador.*

*In memoriam a Teresinha Salvador, João Oliveira e Virgínia Rodrigues Pereira  
(Dinha).*

## **Agradecimentos.**

A meus professores que me ensinaram sobre Arte e Amizade. Em ordem cronológica de aparição em minha vida: Clarissa Alcântara, Eloísa Brantes, Aílton Gobira, Neide das Graças Bortolini, Inês Linke, Ricardo Gomes, Davi de Oliveira Pinto, Tânia Alice, Sabrina Tavares, Cássia Monteiro, Gustavo Franco, Emerson de Paula, Necésio Pereira, Ivani Santana, Meran Vargens, Suzana Martins, Luís Marfuz e Denise Coutinho. À Cássia Lopes e José Da Costa Filho, banca e professores, em sala de aula e na escrita, em presença e ausência. Agradeço à minha orientadora, Ciane Fernandes, com quem a palavra afeto foi transformada em corpo, performace e escrita.

À turma de bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, com os quais a oficina/intervenção Teia pôde ser tecida: Aisha Britto, Alex Barreto, Amaurih Oliveira, Andrea Rodrigues, Fernanda Beltrão, Fernando Antônio, Fred Alvim, João Guisande, Laís Machado, Larissa Raton, Laura Sarpa, Manuela Brito, Patrícia Oliveira, Raphaela de Paula, Thiago, Thierry Moitinho e Yuri Tripodi. Ao músico e parceiro Felipe André por ter caminhado desde o começo com o Núcleo A-com/tece. À Fundação Gregório F. Barembly CAPs Maria Boneca, pela formação de vida e por experimentar tecer este trabalho. Aos parceiros de Ouro Preto com os quais a oficina/intervenção Teia aconteceu: Camila Emílio, Douglas Aparecido, Henrique Manara, Marlon Santos, Mirela Ferraz, João Nito, Thaís Cantasini e Vívian Furlan. Aos parceiros do “Empuxo Zona de Encontro em Artes Cênicas”, e aos amigos participantes da oficina/intervenção Teia neste contexto: Ana Milena Navarro, Frank Händeller e João Rafael Neto. Ao A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA.

Ao Coletivo Construções Compartilhadas: Alexandre Molina, Carlos Santana, Eduardo Rosa, Líria Morays, Rafael Rebouças, Rita Aquino, e nossos parceiros Mariana Terra, Jaqueline Vasconcellos, Pedro Amorin, Edbrás, Gabriel Teixeira e Leo França. Aos ouro pretanos, agora baianos: Carlos Alberto Ferreira, Leonardo Paulino, Ellen de Paula e Ana Carolina Abreu. Aos performers e amigos, Giórgia Barbosa, Luís Parras, Morgana Gomes, Susanne Ohmann e Milena Flick. Aos ouro pretanos, agora paulistas, todos. Aos artistas do Bairro Santo Antônio Além do Carmo: Alex Oliveira, Michelle Mattiuzzi, Ricardo Alvarenga, Paula Carneiro e Grupo de Interferência Ambiental (GIA). Aos queridos amigos da turma de mestrado 2011.1 no PPGAC-UFBA e da turma 07.1, na graduação em Artes Cênicas na UFOP. Ao grupo Mambembe Música e Teatro Itinerantes e a todos que participaram do Projeto de Estímulo à Docência (PED-UFOP). A Necésio Pereira, companheiro do nascimento desse percurso. Obrigada pela inscrição na pele...

## Resumo

Essa dissertação é uma proposta de percurso e mapeamento das matérias artísticas e intelectuais que compuseram a criação (concepção, presença, e formação) da oficina/intervenção Teia. Essa criação aconteceu diferentemente em cada experiência, através das características subjetivas e coletivas em cada grupo que a compôs. A abordagem que guiou essa pesquisa possuiu três linhas, em que a estrutura escrita emergiu da imagem conceitual da oficina/intervenção Teia, em conexão à proposta do procedimento de *literalização da relação conceitual entre a teia e a aranha*. Essa invenção teórico-prática foi engendrada através da conexão entre duas abordagens epistemológicas: a Pesquisa Somático-Performativa e a cartografia, em que a imagem da pele foi a superfície de contato entre ambas as abordagens. Esse modo de proceder apoiou a observação sobre a presença em estados de desestabilização e distanciamento com valores de oposição e reverberou em autores contemporâneos na área de teatro e de dança em interstício com a performance, compondo o campo no qual a oficina/intervenção Teia está inserida. Especificamente, foi possível a observação de dois processos criativos distintos em minha trajetória que refletiram em diferentes modos de criação da presença contidos nesta criação: o primeiro foi influenciado por uma presença que é criada através da ênfase na mediação material e o segundo por uma presença em suspensão do self, ondulando entre produção de presença e ausência. Dessa maneira, a experiência criativa foi enfocada na conexão entre cada grupo, um efeito potencializado pelo elástico branco: o material mediador entre os corpos dos agentes que participaram, formando-se assim, um corpo coletivo. Considero entremeios, uma tessitura que conseguiu identificar o “*módus artítico*” com o qual operei essa criação, refletidos no acompanhamento de um percurso dissertativo, composto por intercessores que desestabilizaram a divisão entre formação, criação e pesquisa dentro e fora da Academia.

**Palavras-chave:** Conexão. Corpo. Literalização. Cartografia Somático-performativo. Presença. Ausência. Efeito. Encontro.

## ABSTRACT

This dissertation is a path proposal for mapping the artistic and intellectual materials that comprising the creation (design, presence, and formation) of the workshop/intervention Teia. This creation happened differently in each experiment, inhabited by collective and subjective characteristics in each group who composed it. The approach that guide the research had three lines, wherein the write structure emerged from conceptive image of the workshop/intervention Teia, in connection to the proposal of the procedure of *literalization from conceptual relationship between the web and the spider*. This invention was accomplished theoretical and practical through the connection between two methodological approaches: the Research Somatic-Performative and the cartography, wherein the image of the skin was the contact surface between both approaches. This way of proceeding observation has supported the production of the presence on states of destabilization and distancing with opposition values and reverberated at contemporary authors in the area of theater and dance at the interstice with the performance, compounding the field in which the workshop/intervention Teia is inserted. Specifically, was possible to observe two different creative processes in my career that reflected in different ways of creating this intervention: the first one was influenced by a presence that is created through emphasis on mediating materials, and the second one, by a presence that is create in suspension of the self, rippling between the production of presence and absence (PHELAN, 2004). In this way, the creative experience was focused on the connection between each group, an effect potentialized by the white elastic: the material mediator between the bodies of the agents who participated, thereby forming a collective body. I consider a tessitura which managed identify the soil, the field that underlies the “artistic *modus*” with which I operate this creation, reflected in the dissertative accompanying of a route, composed by intercessors who have destabilized the division between formation, breeding and research within and outside the Academy.

**Keywords:** Conection. Body. literalization. Cartography Somatic-performative. Presence. Absence. Effect. Encount.

## Lista de Ilustrações

- Figura. 1:** Oficina/intervenção Teia no Empuxo Zona de Encontro em Artes Cênicas com Ana Milena Navarro, Felipe André, Frank Händeler, João Rafael Neto e Lenine Guevara. Outubro de 2012. Imagem como inspiração para estruturar as sessões em linhas singulares e interconectadas, assim como os performers e o elástico. Foto: Mirela Gonzalez.....p. 27.
- Figura. 2.** Intervenção urbana “A Bolha” com Camila Emílio Camila Duarte, Francisco Minervino, Lenine Guevara, Paulo Maffei, Renata Ribeiro e Thálita Mota. Realizada em junho de 2008. Ouro Preto. Foto: Tânia Alice.....p. 53.
- Figura. 3.** Estado dos performers Thálita Motta e Francisco Minervino após a saída da “Bolha”. Foto: Tânia Alice .....p. 53.
- Figura. 4.** A obra Teia Coletiva de Ligia Clark, realizada em Paris, 1974. Foto: sem registro.....p. 55.
- Figura. 5:** Ação com os atores Paulo Maffei e Lenine Guevara: acoplamento com o uso da corda no T.C.C. realizado em Ouro Preto, 2007 Foto: Aretha Galego.....p. 89.
- Figura. 6:** Interação com o objeto, por Lenine Guevara no T.C.C. realizado em Ouro Preto, 2007. Foto: Aretha Galego. ....p. 89.
- Figura. 7:** A personagem Sinhá Margareth realizada por Lenine Guevara. Apresentação no Festival de Inverno em Mariana (2009). Foto de Mariela Siqueira.....p. 92.
- Figura. 8:** Parte de improvisação livre em um roteiro textual realizado pela personagem Rainha Margareth com interação participativa do público. Apresentação realizada durante o IX ENEARTE no campus de Ondina- UFBA, no dia 26 de setembro 2009 em Salvador-BA. Foto de Eduardo Sarto. ....p. 92.
- Figura. 9:** Performance A imagem e seu duplo na “V Semana de Artes da UFOP”, com Henrique Manara, Lenine Guevara, Nadja Dulci e Paulo Maffei. Efeito da foto literalmente duplicando a imagem. Foto: Kerian Gracher.....p. 94.
- Figura. 10.** Performance: A Imagem e seu Duplo, Ouro Preto 2009. Interação direta entre o público e a performer Lenine Guevara: Momento em que jogaram água na cabeça da performer.Foto: Kerian Gracher. ....p. 94.
- Figura. 11.** Interação da performer Lenine Guevara com o objeto: espelho de posições corporais moldando e imitando uma boneca Barbie. Performance: A Imagem e seu Duplo, Ouro Preto, 2009. Foto: Kerian Gracher. ....p. 94.
- Fig. 12.** Viagem de campo da atividade de Laboratório de Performance. Experiência da performer Lenine Guevara de, simultaneamente realizar a sessão de Movimento Autêntico com o material elástico, desta vez de modo individual Rio Mandarassaya, Lençóis-BA, Abril de 2012. Foto: Felipe André. ....p. 101.
- Figura. 13.** Viagem de campo da atividade de Laboratório de Performance. Apresentação em

comemoração ao Dia Internacional da Dança, com Ciane Fernandes, Lenine Guevara e Morgana Gomes (ao fundo) , Lençóis-BA, Abril de 2012. Foto: Felipe André.....p. 102.

**Figura. 14.** Viagem de campo da atividade de Laboratório de Performance. Intervenção na Feira livre, com Ciane Fernandes e Susanne Ohmann. Lençóis-BA, Abril de 2012. Foto: Felipe André.....p. 102.

**Figura. 15.** Experimentação sensório-motora com os alunos do Projeto Documentar: Uma videocartografia do espaço escolar no contexto do Projeto de Estímulo à Docência. Escola Estadual Horácio de Andrade, Ouro Preto, 2010. Foto: Everton Lampe.....p. 107.

**Figura. 16.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA: momento de saída da Escola da Escola de Teatro para a Praça 2 de Julho (Campo Grande), novembro de 2011. Foto: Ciane Fernandes.....p. 126.

**Figura. 17.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola. Salvador, 2011. Exploração da atividade de eixo e movente dentro do corpo coletivo. Foto: Ciane Fernandes.....p. 127.

**Figura. 18.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Exploração das dimensões do corpo coletivo no espaço mais amplo da Praça do Campo Grande. Foto: Ciane Fernandes.....p. 127.

**Figura. 19:** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Chegada do corpo coletivo ao ponto de ônibus. Foto: Ciane Fernandes.....p. 128.

**Figura. 20.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Espacialização do corpo coletivo ônibus onde o espaço estava mais estreito. F Foto: Ciane Fernandes.....p. 128.

**Figura. 21:** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Ações múltiplas e simultâneas em conexão com o espaço do ponto de ônibus. Foto: Ciane Fernandes.....p. 129.

**Figura. 22.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Momento em que gritamos a fim de parar um ônibus. Foto: Ciane Fernandes.....p. 129.

**Figura. 23:** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Ações múltiplas com intenções motoras singulares a cada corpo. Foto: Ciane Fernandes.....p. 130.

**Figura. 24** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Foto: Ciane Fernandes.....p. 130.

**Figura 25:** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA Retorno para a Escola de Teatro passando pela Vila

Eliseu.Momento de canto entre os alunos que chamou a atenção dos moradores Foto: Ciane Fernandes.....p. 132.

**Figura. 26:** Núcleo A-com/tece no *X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*. Córdoba-AR, 2011. Prática “João Bobo”. Foto: Felipe André. ....p. 137.

**Figura. 27:** Núcleo A-com/tece no *X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*. Córdoba-AR, 2011. Prática conectiva. Oficina Teia. Núcleo. Foto: Lenine Guevara. ....p. 137.

**Figura. 28:** Núcleo A-com/tece no *X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*. Córdoba-AR Pátio inferior do *Cabildo Histórico*: momento de transição entre as etapas da oficina e da intervenção onde havíamos acabado de conectar as duplas em um corpo coletivo. Foto: Juan Morin. ....p. 138.

**Figura. 29:** Núcleo A-com/tece no *X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*. Córdoba-AR Momento da oficina/intervenção Teia no ponto de ônibus. Córdoba-AR. Foto: Juan Morin. ....p. 139.

**Figura. 30:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Jogos de apresentação. Foto: Felipe André. ....p. 142.

**Figura 31:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Práticas conectivas em roda. Proximidade entre os corpos a fim de prepararmos para a ação de equilíbrio entre o coletivo. Foto: Felipe André. ....p. 142.

**Figura. 32:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Prática conectiva com os dedos. Foto: Vladimir Leles .....p. 143.

**Figura. 33:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Prática de eixo e movente em coletivo. Experimentação da qualidade cinética do material e em diversas partes do corpo. Foto: Vladimir Leles. ....p. 143.

**Figura. 34:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Territorialização do CAPS. Local aberto do espaço. Foto: Vladimir Leles.....p. 144.

**Figura. 35:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Teia: Territorialização do CAPS. Local semifechado do espaço. Foto: Vladimir Leles.....p. 144.

**Figura. 36:** Reverberações da oficina/intervenção Teia no carnaval da Fundação Gregório Barenblitt em Uberaba-MG, março de 2012. Foto: Fernanda Pessoa.....p. 145.

**Figura. 37:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia em Ouro Preto. Momento da parada dos agentes, no topo da Ladeira do Pilar. Foto: Douglas Aparecido. ....p. 147.

**Figura. 38:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia em Ouro Preto. Momento de apoio na corrente que continha a placa “Proibido Estacionar”. Foto: Douglas Aparecido.....p. 147.

**Figura. 39:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia em Ouro Preto. Momento de transição tanto do percurso quanto das ênfases de movimento. Podemos ver surgir no corpo coletivo ênfases de posições aéreas e peso leve. Foto: Douglas Aparecido.....p. 148.

**Figura. 40:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia em Ouro Preto. Ênfases de movimento e relações com direções corporais voltadas para o chão, sob uma expressividade comprometida com o fator de peso. Foto: Douglas Aparecido. ....p. 148.

**Figura. 41:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia na Rua São José. Ouro Preto. 2012. Foto: Douglas Aparecido. ....p. 149.

**Figura. 42:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. A prática de equilíbrio mútuo com o peso do tronco direcionado pra fora da roda. Foto Mirela Gonzalez.....p. 152.

**Figura. 43:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Atenção simultânea do performer João Rafael à prática de conexão sutil e à relação com o espaço. Foto Mirela Gonzalez.....p. 152.

**Figura. 44:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. O performer Frank Händler apoiado de modo corriqueiro no corrimão da escada. Foto Mirela Gonzalez.....p. 153.

**Figura. 45:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Exploração do nível superior da escadaria. Foto Mirela Gonzalez.....p. 153.

**Figura. 46:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Coemergência de movimentos dançados e encontros com o público. Foto Mirela Gonzalez.....p. 154.

**Figura. 47:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Coemergência de acontecimentos cotidianos e movimentos que requerem habilidade motora. Foto Mirela Gonzalez.....p. 154.

**Figura. 49:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Movimentos corporais na parte aérea da Instalação Teia. Foto Mirela Gonzalez.....p. 155.

**Figura. 48:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Encontro com a Instalação Teia. Movimentos corporais próximos ao chão. Foto Mirela Gonzalez.....p. 155.

**Figura. 50:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Momento após finalização da oficina/intervenção Teia e do encontro com a instalação, em que as crianças do bairro passaram a brincar com ela. Foto Mirela Gonzalez.....p. 156.

## Sumário

Introdução.....	p. 14.
Reminiscências do percurso e argumento.....	p. 15.
Apresentação do percurso.....	p. 26.
Mapa conceitual.....	p. 29.
Seção 1. Linha de concepção e abordagem.....	p. 44.
1.1. A concepção da intervenção Teia.....	p. 45.
1.2. Passagem e conexão: da concepção prática à operação escrita.....	p. 56.
1.2.1. A Pesquisa Somático-Performativa.....	p. 56.
1.2.3. Cartografia: a pele como território de experimentação estético-subjetiva.....	p. 60.
1.2.2. O rizoma e o procedimento de literalização.....	p. 64.
1.3 Conexão entre a Pesquisa Somático-Performativa e Cartografia: uma proposta de mapeamento do percurso.....	p. 69.
Seção 2. Linha de conexão: a presença e o presente.....	p. 73.
2. A-present/ação.....	p. 74.
2.1. O tempo presente como império da presença estável.....	p. 77.
2.2. A dramaturgia conjugada e a presença diferida.....	p. 84.
2.2.1. Cartografia somático-performativa: a produção da presença, objetos e exaustão físicos.....	p. 88.
2.3. A presença: modos de composição com a morte.....	p. 95.
2.3.1. Cartografia somático-performativa: a produção de presença e ausência.....	p. 99.
Seção 3. Linha de formação e afetividade.....	p. 105.
3. Encontro.....	p. 106.
3.1. Cartografia somático-formativa.....	p. 111.
3.1.1. Conexões teóricas: entre ritual, cotidiano e as artes do corpo.....	p. 114.
3.1.2. O desenvolvimento da oficina/intervenção Teia.....	p. 120.
3.2. Cartografia somático-afetiva.....	p. 133.
3.3. Fim da Linha.....	p. 156.
Conexões finais.....	p. 163.
O percurso da teia e da aranha.....	p. 164.
Ressonâncias do percurso: a cartografia somático-performativa e o procedimento de literalização.....	p. 172.
Referências Bibliográficas.....	p. 175.
Anexos.....	p. 179.

## INTRODUÇÃO.

Essa pesquisa consistiu na criação da oficina/intervenção Teia. Para tanto, foi uma dissertação de percurso, em que a criação (concepção, formação e desenvolvimento) da oficina/intervenção Teia, composta a partir do mapeamento de matérias práticas e teóricas, teve o foco no encontro e na presença. A intenção desse percurso foi realizar uma conexão entre a criação prática e teórica em uma ordem que ressalta o lugar do criador-crítico, daquele que engendra modos de operação intersticiais entre as artes, influenciado por enunciados conceituais. Então, trata-se em atentar ao conhecimento específico produzido pelo pesquisador/artista da área de Artes Cênicas, no recorte daquele que não separa a prática da teoria, mas as utiliza como motores conectados e interdependentes.

Nesse percurso, a criação artística esteve conectada à investigação teórica em relação aos procedimentos de pesquisa, pois não foi um conhecimento tensionado *à posteriori* da experimentação e formalização prática. Essa conexão teórico-prática se fez com autores de diferentes campos do conhecimento que trazem questões situadas nas fronteiras entre matérias distintas, geralmente relacionadas a uma condição de oposição. Particularmente foi dada atenção às oposições entre corpo/espço, movimento/escrita e presença/ausência.

Dessa forma foi escolhido ressaltar movimentos de atravessamento, a fim de apontar o percurso de criação da oficina/intervenção Teia e, simultaneamente, dispor o próprio percurso de formação artística, ao realizar o mapeamento de fatores e procedimentos artísticos que atravessaram essa criação. É uma escolha que reflete na conexão de distintas matérias para a composição: matérias literárias, de práticas interartísticas e de oficinas com o caráter pedagógico.

O eixo para a escolha destas matérias de que são feitas a dissertação partiu de questões sobre a conexão entre relações de oposição, disparadas pela relação estável entre a produção de presença e o tempo presente, em múltiplas ações artísticas no campo das Artes Cênicas. Essa questão fora tratada de modo tácito no projeto de mestrado com o qual adentrei o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, fazendo-se possível encontrar instabilidade em três contextos de formação acionados durante o período de mestrado, quando me encontrei com autores contemporâneos sobre as áreas de conhecimento enveredadas. Foi um burburinho que me levou ao encontro teórico com autores que situam suas disciplinas de modo a deixar as fronteiras permeáveis e intersticiais e, por vezes, borrando essas fronteiras, em campos híbridos.

É importante informar aos leitores que o objetivo dessa dissertação não é referendar a ontologia desses campos, mas situar conexões na trajetória de criação da oficina/intervenção Teia, pelo atravessamento teórico-prático das diferentes matérias que a compuseram. Essa introdução visa produzir um contorno para essas criações ainda estrangeiras ao leitor, a fim de que situe os limites literários a serem atravessados. Para tanto, a explicitação de meu contexto de atuação é necessária e tem como direcionamento evidenciar o percurso que me levou às construções artísticas híbridas e sem pretensão de fixar origem, bem como ao encontro com o tema da presença e de modos de composição em que a conexão está implicada. Essa prática de contextualização teve suporte nos autores a que tive acesso no campo da filosofia, também na travessia dos autores pelo campo artístico em que me situo. Faz-se imprescindível apresentá-lo neste momento, pois no modo de organizar esta introdução foi realizada, primeiramente, a apresentação contextual do argumento dissertativo.

Para tanto, os autores foram divididos entre as áreas de atuação, artístico e/ou acadêmico. Intercessores da área de Artes: André Lepecki (estudos de Performance e Dança); Antonin Artaud (estudos do Teatro); Ciane Fernandes (Dança-Teatro e Performance); Grotowski (estudos do Teatro); José Da Costa (Dramaturgia e Teatro contemporâneo brasileiro); Ligia Clark (Artes Visuais); Peggy Phelan (estudos de Performance e Dança) e Rudolf Laban (estudos do movimento). Intercessores da área de Filosofia: foram divididos em duas áreas de atuação, sendo que houve uma questão comum a esses autores no recorte dissertativo, tratando-se da questão da representação. Filosofia em intersecção com a Psicanálise: Gilles Deleuze e Félix Guattari; Filosofia em intersecção com a Literatura: Jacques Derrida, Evando Nascimento e François Zouvarabichvili. Intercessores da área da Psicanálise: Suely Rolnik e Félix Guattari. Esses intercessores foram marcantes para a construção da pesquisa do campo artístico, atuando como elementos-eixo das conexões realizadas. As conexões não dividiram os campos de estudo nessa concepção e nem afirmaram sua identidade filogenética, sua ontologia, mas procuraram situar o atravessamento do campo para a criação da oficina/intervenção Teia.

### **Reminiscências do percurso e argumento.**

Inicialmente pretendia ser atriz, mas ser atriz era muito, era o teatro e suas formações

imperiais. Queria mesmo o brilho do estrelato, com desejos e representações fantasiosas de ovações, belos trajes e o drama, apesar de ser mais cômica. Sim, o sério prestígio de um bom drama e quando estivesse preparada, queria ser “Medeia”<sup>1</sup>. Desejo que prevaleceu ainda no teatro amador, mas que tomou outros rumos quando entrei no grupo TEMPO (Teatro em Movimentos Populares), dirigido por Kleider Risso<sup>2</sup>, entre 2004 a 2006. Naquele grupo ocorreram os primeiros contatos com o teatro de rua e a performance, através do teatro influenciado por Antonin Artaud, que concebeu ações teatrais sem a procura pela intenção original contida nos textos dramáticos. Por vezes, em ações que escapavam à dimensão da comunicação verbal através de eventos com roteiros realizados em estruturas abertas e com improvisação.

Foi a primeira decapitação do desejo de imagem figurativa da atriz central no palco, com as luzes que se voltavam para os postes de ruas e avenidas em Uberaba-MG, minha cidade natal. Ocorreu assim, o primeiro corte rumo à construção daquela formosa ovacionada, tratando-se de atos em que o processo entre o grupo fora mais intenso do que a vontade de externalizá-los, e, a dificuldade com a rua... com o espaço não construído ao olhar em foco para mim. Trabalho intenso de dois anos de decepções com a imagem da grande atriz. Primeiro ato contra o caminho do dom e primeiro corte transcendente que tenho consciência em minha trajetória. Sigamos, senão paro no Tempo. Permanecemos no caminho e sigamos essa dissertação percorrendo as linhas das letras que são tecidas.

Ainda que o pensamento vaze e, para não estancá-lo, caminhemos a Ouro Preto onde realizei a graduação no curso de Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), habilitação em Licenciatura, entre os anos de 2007 a 2010. A experiência artística em Ouro Preto perpassou atividades muito difusas e importantes referenciais para as relações apontadas na dissertação. O curso com ênfase no teatro fora tomado por questões que envolviam as áreas da performance e da dança (à minha época de aluna), resultando em uma hibridização entre as artes que possuíam enfoque no corpo.

Ouro Preto foi uma cidade onde pude experimentar tensões entre locais muito diferentes de fala, devido ao contexto cultural de fraternidades e de ser uma cidade pequena e universitária, onde os alunos do curso possuíam muita convivência. Dessa forma, o curso em

---

<sup>1</sup> Personagem da tragédia de mesmo nome, “Medeia”, escrita por Eurípedes, provavelmente datada do ano 431 a.C. O autor marcou uma transição de fase no período áureo das tragédias gregas, incorporando o destino às mãos do homem e não apenas aos deuses, como perdurava na tradição teatral da cultura grega até então.

<sup>2</sup> Kleider Risso atualmente é professor junto ao Estúdio Fátima Toledo de preparação de atores para o cinema, em São Paulo. É relevante ressaltar que a técnica de preparação dos atores pelo diretor era influenciada pela bibliografia do encenador J. Grotowski, especificamente do livro “Em Busca de um Teatro Pobre” (1987).

Artes Cênicas era permeado pela condição de habitação entre uma cultura que misturava diferentes fronteiras. Fazia-se possível a produção cotidiana de discursos e ações artísticas que aproximavam os alunos das três habilitações: Licenciatura, Bacharelado em Interpretação e Direção.

Ora tomada por uma visita aos amigos e vizinhos artistas, ora nas ruas da cidade, ora no Departamento de Artes Cênicas (DEART), os encontros eram possíveis e promotores de vivências que, por vezes, tiravam-me do roteiro estabelecido para o dia. Os momentos de deriva e encontros entre artistas influenciavam formalizações o ano todo, tanto para a demanda das disciplinas, quanto na autonomia da produção para períodos artísticos que tomam a cidade até hoje, como por exemplos o “Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana” e a “Semana de Artes da UFOP”. Fato que, apertou cada vez mais meu itinerário, conforme o avançar do curso em que, ao final, não possuía mais janelas para me liberar ao deambular dos encontros, produzindo sem pausas de domingos.

Esse estreitamento do itinerário foi acompanhado por um investimento em ações plurais que influenciaram a multiplicação dos focos de atuação. Desse modo, as fronteiras entre arte e vida foram borradas por habitações, repercutindo em um estado em que a multiplicidade dos locais de criação foi vivida com foco na pulsão e na força. Assim a formação em Artes Cênicas foi composta por eventos focados em experiências que trouxeram a interação como metodologia criativa, operando prioritariamente sem a pretensão de um acabamento, pois, estar pronto significaria o encerramento das potências que são criadas em cada encontro. No entanto, ainda que houvesse pluralidade entre os fazeres do curso, percebo que os contextos de criação em Ouro Preto habitaram as questões teatrais influenciadas pelo teatro artaudiano. Isso se deu através das cenas e performances, em uma trajetória onde não recorro a existência de ações delimitadas pela intenção original de um autor, de modo a comportar-nos à convenção teatral.

Relevo, portanto, a passagem por diversas atuações resultando em um processo de hibridização entre matérias artísticas e não artísticas, pois pude passar pelo papel de performer, professora, atriz, diretora, produtora, coordenadora de Cultura do DCE-Consciência e membro suplente do Conselho Universitário. Ressalto, daquele período, uma formação interartística com ênfase nas pesquisas de corpo em performances, cenas, como também no âmbito pedagógico. Esses processos geraram formalizações vividas em simultaneidade, onde havia contaminação entre as atividades. Ressalto também desta trajetória, a busca por emparelhar a comunicação textual à comunicação corporal nas Artes

Cênicas, fato que tomou relevo desde a saída do grupo TEMPO, em Uberaba-MG.

O percurso artístico foi uma possibilidade de acionar processos de experimentação teatrais que duravam muito tempo para se formalizarem, mas composto de atividades que considerava tão potentes quanto as apresentações formais. Os eventos em performance e intervenção urbana levaram-me a uma motivação de criar que se diferenciavam da maior parte dos processos teatrais, no sentido da preparação para o evento, emergindo de situações ou roteiros totalmente abertos à invenção. Por vezes, acredito que eventos emergindo de ensaios tiveram a mesma potência às performances e intervenções urbanas em sua força e prazer de criação. No entanto, há um fator essencial que diferencia esses dois modos de atuação, tratando-se da exposição, do tornar público, do encontro com reações. O prazer nas cenas que fiz parte encaminhou para ações que nos aproximavam do público e nos colocavam em relações onde, por vezes, convocávamos a participação direta.

Nos espaços públicos essa convocação não era vetorizada apenas pelos artistas, mas implicava em conectarmos com o espaço de atuação em teatro ou performance, assumindo os acidentes da imaginação que havíamos projetado para o desenrolar do evento. O risco era a tônica, já que nos colocamos à exposição da possibilidade de acidente, o que é aumentado em eventos mais abertos à criação instantânea. Ao final do curso, o desejo de atuação estava engajado na pesquisa de ações em eventos no espaço público da cidade, inspirada na condição de arte viva dos eventos em performance e do movimento *Live Art*, devido ao seu caráter de redimensionamento do espaço urbano, da qualidade desse espaço e do livre acesso ao público.

A *Live Art* foi um movimento nascido na década 1950, nos Estados Unidos, com a proposta de conjugação entre diversas manifestações artísticas, como por exemplos as artes visuais, dança, teatro, música, cinema, vídeo, literatura entre outros e que visava desinstitucionalizar a arte. Essa desinstitucionalização da arte visa expô-la através de sua característica ritual, entendida como arte cotidiana (SCHECHNER, 2003). Cohen ressalta esse movimento através do que denominou uma tendência dialética, pois:

Se por um lado tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água [...] passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. (COHEN, 2007, p.38).

Desse mesmo modo, movia-me a ênfase cotidiana do fazer artístico, proposto pelos movimentos artísticos que compuseram a *Live art*, em uma busca de contrapor o ensaiado e o pré-estabelecido com o espontâneo e o acaso de cada instante. A ênfase nesses eventos não

era apenas a questão do espaço da arte, mas da ação artística que colocavam os performers em múltiplos papéis, como a exemplo de sermos encenadores e atuantes dos próprios processos de trabalho, através de técnicas múltiplas e bricoladas dessas diversas áreas artísticas. A arte fora trazida ao âmbito da experiência na vida e, por vezes, negando os valores do mercado artístico e da arte como profissão em que:

A busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte de *performance* e da *live art*. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida. (COHEN, 2007, p.38).

Esse foi um contexto teórico que influenciou na atuação dos múltiplos fazeres artísticos e, mais especificamente, à pesquisa que realizava de modo livre junto a um grupo de pesquisa em performance, que criamos como parceiros no ano de 2010, proposto pelo aluno Paulo Maffei. Assim, fora movida a investigar eventos de característica aberta com criações abertas ao momento presente da proposição no espaço urbano. A partir desses estudos e da observação com parceiros em eventos, surgiu uma inquietação chave para essa pesquisa.

Essa inquietação me perseguia há algum tempo em apresentações de teatro, performances e intervenções urbanas e estava mais evidenciada em eventos que possuíam uma abertura para a criação no momento do acontecimento. Costumava ouvir com frequência de companheiros e também anunciar que, naquele dia ou em determinado momento específico da apresentação, a presença estava fraca. Esta reclamação se dava diretamente vinculada com a sensação de estar fora do tempo presente, do “[...] aqui-agora” (COHEN, 2002, p. 95) da ação ou interação. Essa é uma questão comum no teatro avaliado como arte da presença do ator no tempo e no espaço. Renato Cohen foi um importante autor da performance com ênfase no teatro, criando a leitura da cena a partir do enunciado linguístico, segundo o qual a definição teatral está pautada na presença dos elementos materiais do teatro, enfatizando a presença do “ator”, onde a característica do “[...] aqui-agora” seria eminentemente pertencente ao teatro. Segundo o autor:

Se o que distingue o teatro de outras linguagens é a característica do *aqui-agora* (algo está acontecendo naquele espaço, naquele instante; sua realização é viva naquele momento) e se, simbolicamente, este "algo que está acontecendo" está sendo "mostrado" — geralmente — por um "ator" [...]. Este tempo e espaço se referem ao instante da apresentação e são simultâneos, não se confundindo com o cinema, por exemplo, onde algo está sendo apresentado, mas foi "gravado" num outro espaço, num outro tempo. (COHEN, 2002, p. 95 e 96)

No caso dos eventos em que notei a sensação de estar com presença enfraquecida,

foram diretamente vinculados com ações enfatizadas na potência corporal. Considero um enunciado que fora agravado em espaços não construídos para a captura da atenção do público às ações propostas, evidenciados por espaços urbanos ou alternativos. Isso se dava de tal modo, contraposto às propostas de nos jogarmos no vazio e no risco pela falta de controle das interações em contextos que se compunham através de uma característica aberta. Portanto, considero mais frequente essa reclamação em eventos que possuíam caráter aberto para a atuação a partir de um roteiro e criados instantaneamente junto ao público, predominantemente em espaços públicos ou espaços alternativos. Ressalto essa característica nas performances e intervenções urbanas que participei, como também no espetáculo de rua “Delírios de Will--Shakespeareações Musicais à Brasileira” (2009-2010), em que minha personagem improvisava em cima de um roteiro aberto composto por ações e texto.

A curiosidade temporal surgiu, portanto, da reclamação observada (como também performada) sobre a sensação de enfraquecimento da presença vinculada à sensação de estar fora do tempo presente da ação em eventos com caráter aberto no espaço público. Sendo assim, considero que a inquietação com a implicação temporal sobre a presença partiu dessas experiências e logo tomou meu imaginário no ano de 2010, expressando-se ao final desse ano, na formulação do projeto de mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). A partir dessa questão, propus como projeto de mestrado para o PPGAC-UFBA, a criação de uma intervenção urbana com o desejo de criar territórios efêmeros e que inexistissem em espaços públicos da cidade. Essa proposta se deu inspirada na implicação entre espaço e corpo percebida através da relação conceitual entre a “[...] teia e aranha”, porque os autores afirmam que: “[...] a teia e o corpo são a mesma máquina [...]” (DELEUZE e GUATTARI. 1996b p. 182). A capacidade de ação foi vinculada à capacidade da aranha em criar territórios inexistentes, bem como em captar qualquer signo que passa por este território, pois “[...] tudo o que toca sua tela, ela reage a qualquer coisa, ela reage a signos” (DELEUZE, G. 1987, p. 4). Desse modo, o objetivo do projeto tinha como finalidade criar uma intervenção urbana que tivesse a capacidade de manutenção da presença dos performers no aqui-agora da ação, inspirada na potência dessa relação conceitual. A manutenção da presença foi relacionada à capacidade de reagir a signos e assim à capacidade de se fazer comunicar.

Assim, a produção de presença, tende a refletir uma intervenção que é um canal de força para a produção de habitações no tempo presente, em um desejo de conexão entre os performers, os espaços e os transeuntes. Saltou uma proposta intuitiva, pois essa conexão

intentava atingir um estado de permanência no tempo presente da ação aos performers, reverberando em efeitos similares ao público, em um desejo de estabilidade.

Portanto, a proposta abarcava uma dupla função: deslocar o sentimento de falta relacionado à presença através de uma justaposição entre os performers e o espaço urbano, procurando construir territórios estéticos de modo efêmero. Entretanto, ainda que o foco estivesse na presença dos performers, o motivo de realizar uma intervenção urbana com o tema imbricado sobre a conexão, transbordava esse foco.

No que tange aos efeitos pretendidos no espaço urbano, a proposta intentava um deslocamento sobre as relações predominantes de passagem nos espaços “públicos” da cidade. A questão foi: como provocar um estado de presença de modo a, assim como a aranha, captar os efeitos que passam por sua tela, bem como de modo a produzir um território efêmero pela cidade? Visava com isso interferir no fluxo do meio urbano, onde as relações acontecem predominantemente na passagem e no trânsito. O fluxo da cidade é povoado por trajetos que podem proporcionar, conforme o cotidiano, uma desatenção para com os caminhos em que passamos. Essas relações que se dão apenas na passagem refletem no encerramento de sentidos e fixação sobre os modos de relação com os espaços, onde os tempos de encontro tangenciam as diversas atividades cotidianas. Dessa maneira houve o desejo de mudança afetiva nos espaços urbanos.

A mudança afetiva também tocava na própria área artística, quanto a um incômodo sobre as ênfases normativas e o modo de apresentar e comunicar eventos, espetáculos, bem como trabalhos fílmicos e televisivos pertencentes às artes, influenciadas pela perspectiva linear do tempo. Isso porque havia a intenção de contrapor prevalências comunicacionais que participavam da tendência mais usada em recortes e edições televisivas, onde observava o predomínio de relações aceleradas nas mudanças entre cenas, bem como efeitos de constância que tornam imperceptíveis os mecanismos de captura na atenção do público.

Essa ênfase acelerada reproduz um formato com efetivo alcance nos meios televisivos, mesmo que os conteúdos e políticas enunciados se difiram por completo. A constância e a linearidade como modos de operação são efeitos de sentido comunicacional, que acontecem tanto no conteúdo quanto na forma de veiculação dos produtos artísticos, onde os suportes estão interconectados. Dessa maneira, essas operações aparecem tanto no modo como produzimos criações estetizantes, quanto na criação do ordenamento social.

Vejamos esse vínculo a partir de duas dimensões: o alcance de um suporte de comunicação e sua produção de desejo. Evidentemente que o vínculo entre a produção

daquilo que se faz desejoso em nossa sociedade tem conexão direta com os meios pelos quais propagandamos as ideias e, também se conectam com os meios pelos quais se pode fazer registro. Quando estamos realizando um espetáculo (teatral, de dança, performativo ou no suporte videográfico através da televisão e da linguagem fílmica), o que está sendo comunicado não é apenas o enredo, mas também estamos propagandando uma política discursiva. Os meios de maior alcance de público influenciam tanto na dimensão social quanto na produção local das disciplinas artísticas que não estão isoladas da ordem social.

Essa influência se faz evidente, por exemplo, no que concerne à relação entre teatro e cinema. Desde o surgimento da linguagem fílmica, o teatro tem sofrido uma problematização recorrente quanto à necessidade de sua existência, já que houve um sincero deslocamento do público com o qual essa arte contava. Então, a questão da presença ganhou uma disposição ainda maior para leitura comunicacional da cena teatral, pois esse seria justamente o ponto de diferença entre ambas as artes que lidam com a função narrativa. Ao deslocar a narratividade para a questão da presença e do encontro como foco dessa arte, o teatro foi aproximado a outras áreas artísticas também dependentes da presença como mediadora da comunicação com o público.

Sendo assim, o tema que perpassou todo o trajeto dessa dissertação teve conexão com a condição intersticial entre as artes com ênfase no corpo: o teatro, a performance e a dança, que possuem foco no encontro e na produção de presença. Especificamente inspirada na hibridização entre essas disciplinas artísticas e na condição de meio, foi realizado um mapeamento de contextos artísticos, pedagógicos e conceituais para a criação prática dessa dissertação: a oficina/intervenção Teia. Essa criação visou a conexão entre produção de arte e do artista implicada na vida, atrelada diretamente com a produção local do acontecimento artístico, onde a noção de conexão (meio, passagem) ofereceu a possibilidade de uma leitura que conectou essas matérias distintas. A noção de conexão reflete em modos de lidar com a questão temporal, diretamente influenciado por meios que estão em nosso cotidiano.

Contemporaneamente, a conexão ganhou dimensão cotidiana através da mediação tecnológica presente no fenômeno da internet, em um momento histórico com alcance cada vez maior da sociedade civil brasileira<sup>3</sup>, influenciando modos de compreensão do espaço e do

---

3 Segundo o “Centro de Estudos sobre as tecnologias da informação e da comunicação”, em outubro de 2012 atingimos a marca de 43,2 milhões de internautas distribuídos em sua maioria entre lan houses e residências, número que foi quase dobrado do senso realizado no mesmo mês do ano de 2008, quando contávamos com 23,7 milhões de usuários cotidianamente segundo a base do Ibope NetRating. Disponível em <<http://www.cetic.br/usuarios/ibope/tab02-01-2012.htm>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2012, às 19h27.

tempo, distintos da relação cronológica e linear. Esses processos lidam com simultaneidades de eventos, pois operações de composição e edição são acessíveis aos usuários e refletem na percepção sobre o mundo.

Extremamente importante na democratização dos processos particulares de produção expressiva, o avanço tecnológico fomenta fenômenos de exposição estética que antes eram impossíveis às pessoas comuns, podendo exercitar modos de operar criativamente em rede. Fica evidente nesse fenômeno, uma larga reprodução de padrões vigentes de imagens, como a exemplo de reproduções de novelas e de clipes, surtindo, por vezes, em aberturas singulares que partem do fenômeno de cópia e necessidade de referenciação autoimagética, como o exemplo da explosão do “tecnobrega” em 2011, com Gabi Amarantus no Pará. Fenômenos como o tecnobrega abrem diferença sobre a relação com a cópia, retirando padrões institucionais sobre o local da obra de arte, que vencem tanto a programação da arte oficial em galerias, quanto o padrão “pop” e a diferença regional de difusão entre os produtos culturais no Brasil, criando um espaço intersticial entre ambos os contextos. Assim como a apropriação da artista, nomeada como “Beyoncé do Pará”<sup>4</sup>, é notória a operação de bricolagem criativa em pessoas comuns, onde há a possibilidade de re-significação dos sentidos em múltiplas produções afetivas.

Todavia, nem sempre o processo de produção imagética funciona como um desvio da produção vigente, pois essa ferramenta também engendra a imagem virtual do corpo como superadora do próprio corpo. No artigo “*As imagens tecnológicas do corpo*” (ALMEIDA, 2002), as imagens dominantes são modelo para a construção de um corpo, que, apenas quem possui acesso a altos meios de tecnologia pode consumir, como o caso da indústria de cosméticos e de cirurgias plásticas. Este modelo gera idolatria, no entanto, não apenas a quem possui acesso às tecnologias sobre o corpo, mas a todos, reverberando em efeitos que legitimam a função do corpo como objeto exterior ao sujeito, onde a imagem seria fundante sobre o local de poder no centro da cultura global. Segundo o autor,

É necessário, antes, politizar a imagem, buscar sua dimensão ética, colocando-a no centro do problema da cultura. (...) Portanto a luta não é contra a imagem, mas

---

Importante comparar o número de internautas com a população atual do Brasil, em que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) registrou, em agosto de 2012, um número de 193.946.886 habitantes. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia\\_visualiza.php?id\\_noticia=2204&id\\_pagina=1](http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=2204&id_pagina=1)>. Acesso em 10 de dezembro de 2012, às 13h34.

<sup>4</sup> Gabi Amarantus fora nomeada com esse título devido a uma versão da música “*Single Ladies*”, da cantora americana Beyoncé, com o nome “Hoje eu tô Solteira”, ganhando reconhecimento nacional após lançar a música. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gaby\\_Amarantos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gaby_Amarantos)>. Acesso às 12h49 do dia 13 de dezembro de 2012.

contra a imagem tecnológica do corpo. A maneira como a tecnologia politiza a imagem redonda no congelamento desta. A imagem torna-se modelo, depois ídolo. O protesto vai contra a imobilização tecnológica da imagem. (ALMEIDA, 2002, p. 238).

Dessa maneira, a criação na rede serve tanto para a aproximação sobre os modelos imagéticos de relação de poder com efeitos de congelamento, quanto para a produção de diferenças a esses modelos, fazendo-se possível a articulação de informações e posicionamentos mediados também em nível civil. Do mesmo modo que se abriu a produção expressiva através do acesso tecnológico, abriu-se a possibilidade de articulações entre informações que escapam à ordem social normativa, amparada pelos diversos e pulverizados modelos atuais de padrão comportamental e imagético que cada vez mais se tornam globais.

Esses movimentos têm feito saltar a expressão de opiniões que escapam aos padrões de ordenamento informacional anunciado nas redes televisivas, como a exemplo da recente greve das universidades públicas brasileiras entre os meses de maio a setembro de 2012<sup>5</sup>, que não recebeu enfoque noticiário nos meios de comunicação com maior audiência na sociedade brasileira. Não se faz necessário referendar marcas de redes e de meios impressos que têm o padrão de desqualificar qualquer manifestação por parte da sociedade civil, mesmo organizada, e sim de evidenciar uma atitude que implica escolha informacional, pois estamos inseridos em um fenômeno globalizante.

O acesso a informações dessa mesma natureza, por vezes é midiaticizado quando ocorre em outras partes do planeta. Como exemplo, a queda da ditadura no Egito aconteceu através de um movimento que se iniciou dentro da internet no ano de 2011 e foi veiculado com mais alcance na exibição noticiosa das redes televisivas do que movimentos internos à sociedade, também exemplificado pela recente manifestação indígena do povo Guarani Kaiowá.<sup>6</sup>

O objetivo de demonstrar o fenômeno atual da rede faz marca na identidade de civis em redes sociais como o *facebook*, onde larga parte dos usuários assumiu a identidade desse povo como manifesto virtual. As redes sociais assumem um papel decisivo no cotidiano e nos modos de encontro entre as pessoas, podendo servir tanto para a difusão de ideais que

---

<sup>5</sup> Informação oficial divulgada pela Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Nível Superior (ANDIFES). Disponível em:

<[http://www.andifes.org.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7115:acaba-greve-nas-universidades-federais&catid=18&Itemid=100014](http://www.andifes.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7115:acaba-greve-nas-universidades-federais&catid=18&Itemid=100014)>. Acesso em: 13 de dezembro de 2012, às 12h54.

<sup>6</sup> Ver a carta do povo Kaiowá e Guarani, anunciando a morte coletiva, devido à ordem de despacho da Justiça Federal de Navirai, Mato Grosso do Sul, no dia 15 de outubro de 2012. Disponível em

<[http://www.avaaz.org/po/petition/Salvemos\\_os\\_indios\\_GuaraniKaiowa\\_URGENTE/](http://www.avaaz.org/po/petition/Salvemos_os_indios_GuaraniKaiowa_URGENTE/)> Acesso em: 13 de dezembro de 2012, às 13h12.

escapam à normatividade informacional, como também em um espaço que marca a comodidade das pessoas em manifestar-se. Trata-se de um movimento em que, simultaneamente, estarmos conectados em comunidades que atualizam informações escapando à ordem vigente de políticas comunicacionais, quanto em um movimento de divisão. Divisão esta que ocorre através de encontros que se dão na passagem e na rapidez contínua que, imperam no modo de relacionarmos-nos, parecendo cada vez mais distante a possibilidade de exercitar um tempo estendido para a produção de encontros.

Há evidente revolução com o fenômeno conectivo, que como enunciado, serve de suporte para a promoção de encontros, em que a possibilidade de articulação social e produção subjetiva de desejos se conectam com problemas e acontecimentos sociais. Além dessa conexão a acontecimentos sociais, abriu-se a possibilidade de produzir experiências estetizantes, que passam a ser traquejados pela operação autônoma dos usuários. Essa abertura pode ser uma importante ferramenta de produção coletiva, entretanto, ainda há o vigor de atuação em relações de manutenção das diferenças vinculadas a valores de separação e oposição.

Também inserida nesse fenômeno, ao propor este projeto de mestrado realizava uma pretensão que fere a leitura conectiva. Mesmo provinda de uma formação pedagógica, como arte-educadora, ainda separava demasiadamente a produção artística da produção de formação. Explicito que, apesar de haver ênfase no processo criativo tanto artística quanto pedagogicamente e, mesmo com o pensamento de valorização de uma democracia sobre a experiência estética a todos, ao propor este projeto de mestrado, visava um aperfeiçoamento em técnicas de manutenção da presença. Essa criação de especialidade não é algo a que me oponho, entretanto, se assim continuasse a proceder, não teria aberto as possibilidades de jogo que emergiram a partir dos diferentes públicos com os quais trabalhei durante a pesquisa.

A teia foi o mote inicial para desenvolver uma proposta expressiva com o foco na conexão. Durante o percurso de investigação, o foco mudou da especialização sobre a produção de presença artística, através de um investimento para a construção de um traquejo autônomo por parte dos agentes. Diferentemente da virtualidade da internet, esse traquejo foi realizado através de uma intervenção urbana que atentou à presença e emergiu do encontro entre a subjetividade dos participantes e a condição material e conectiva da oficina/intervenção Teia.

Sendo assim, no percurso emergiu uma pergunta: como poderia organizar esta dissertação, diante desses tantos vetores que apontavam para concepção, desenvolvimento,

formalização e recepção? Devido ao fato de que a questão inicial fora a presença dos performers, problematizada no momento de encontro com o público, esses vetores estão presentes no percurso. No entanto, o caminho esteve predominantemente focado no mapeamento de práticas artísticas e teóricas que influenciaram a concepção da intervenção e o desenvolvimento formativo da oficina/intervenção Teia. Isso porque, em um primeiro momento do percurso, como evidenciado, a questão formativa não foi o foco conceitual. A intervenção obteve essa ênfase, ao encontro com os contextos nos quais se conectou e a partir de que, a oficina ganhou a dimensão criativa e adicionada ao percurso da Teia.

### **Apresentação do percurso.**

Nesta trajetória dissertativa houve a construção do processo criativo da oficina/intervenção Teia, disparado pelas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, quando sua maturação teórica e prática foram engendradas: a atividade de Laboratório de Performance (TEA794), Seminários de Pesquisa em Andamento (DAN793) e Estágio Docente Orientado (TEA 939).

No Laboratório de Performance, a experiência foi trazer as características envolvidas na própria composição do processo artístico como motores para a criação de escrita. Sendo assim, esse foi o contexto no qual aconteceu o encontro com as matérias artísticas e literárias, fazendo-se possível realizar a concepção, bem como a estruturação escrita desta pesquisa. A formulação da concepção aconteceu no primeiro semestre de 2011.

Em Seminários de Pesquisa em Andamento, a dinâmica da disciplina foi comunicar sobre nossos projetos de mestrado, sendo possível produzir diálogo entre os alunos do mestrado e os professores doutores do programa. A experiência conectou-me ao tema disparador desta pesquisa, a presença, através de debates sobre nossos projetos e suas questões-chave. Essa disciplina também ocorreu no primeiro semestre de 2011.

No Estágio Docente Orientado foi oportunizado a esta pesquisadora o contato com a formação da docência, onde questões práticas da pesquisa foram propostas aos alunos da graduação, formando-nos reciprocamente e fazendo-se o local onde a Teia pôde ser tecida pela primeira vez.

A estrutura desta dissertação foi inspirada pela experiência nessas disciplinas, em que a abordagem metodológica para desenvolver a escrita sobre o percurso da oficina/intervenção

Teia é um dos componentes de seu percurso. Especificamente, a produção da forma está inserida no contexto do Laboratório de Performance, onde houve a possibilidade em conectar a imagem conceitual da intervenção ao modo de estruturar a dissertação. Isso porque, ao encontro das práticas que compuseram o componente, foi possível realizar a concepção da Teia, e, ao encontro com a bibliografia contatada, houve a oportunidade em acompanhar o surgimento da Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2012c). A partir desse encontro fez-se possível realizar uma proposta de abordagem metodológica em que a estrutura emerge do processo criativo. Além desse fim, devido ao encontro com essa abordagem, foi possível realizar o mapeamento das matérias práticas e teóricas desse percurso, realizando a justaposição entre duas abordagens metodológicas: a Pesquisa Somático-Performativa e a cartografia.

Sendo assim, esta dissertação foi dividida em três seções, onde o percurso de desenvolvimento da oficina/intervenção Teia foi realizado a partir do encontro com esses contextos. Para esse empreendimento, houve a conexão com a imagem conceitual da própria intervenção Teia, que acabou coincidindo, literalmente, com a imagem da própria intervenção: um coletivo de agentes conectados entre si por linhas de elásticos em diferentes partes corpóreas. Com base nessa proposta, a nomenclatura das seções foi seguida pelo nome das linhas, a fim de aproximar o material da intervenção (os elásticos) aos conteúdos enunciados. Cada linha possui uma ênfase de leitura e direcionamento diferentes, mas interdependentes das demais e, assim como na fotografia, poderiam ser realizadas muitas outras conexões a que essa criação suscitou.



**Fig. 1:** Oficina/intervenção Teia no Empuxo Zona de Encontro em Artes Cênicas com Ana Milena Navarro, Felipe André, Frank Händeler, João Rafael Neto e Lenine Guevara. Outubro de 2012. imagem como inspiração para a estruturar as seções em linhas singulares e interconectadas, assim como os performers e o elástico. Foto: Mirela Gonzalez.

Por conseguinte, a estrutura da dissertação emergiu do percurso formativo junto a essas três diferentes disciplinas oferecidas pelo programa, onde a característica presente em cada linha pôde ser desenvolvida e maturada a partir do contato com esses contextos. Apesar de as matérias que compuseram esta dissertação terem sido maturadas em contextos simultâneos, como a exemplo do Laboratório de Performance e do Seminários de Pesquisa em Andamento (o estágio aconteceu no semestre posterior), houve uma hierarquia de ordenamento na distribuição entre essas linhas.

Essa hierarquia de ordenamento entre as seções emergiu da temporalidade envolvida no percurso de criação da oficina/intervenção Teia, seguindo-se da concepção (Seção 1: Linha de concepção e abordagem) para o seu desenvolvimento (Seção 3: Linha de Formação e Afetividade – o desenvolvimento da oficina/intervenção Teia). O tema disparador desta dissertação, a presença, emergiu como uma linha conectiva (Seção 2: Linha de conexão entre Presença e Presente). Por isso fez-se a proposta de uma composição dissertativa dividida em três seções, inspiradas por três diferentes vetores que compuseram o percurso de desenvolvimento das inteligências da oficina/intervenção Teia.

O foco do percurso foi o mapeamento de situações artísticas em minha trajetória que influenciaram a concepção (seção 1), bem como enunciados sobre a produção de presença e práticas, que se conectaram ao pensamento conceitual (seção 2), para enfim explicitar o

encontro entre o projeto conceitual e os contextos com os quais foi possível experimentar essa criação (seção 3). Sendo assim, o foco enunciativo esteve no processo criativo, em que a experiência comunicativa com o público foi atenuada, saltando nas entrelinhas do mapeamento sobre a formação e desenvolvimento da oficina/intervenção na última seção. Antes de entrarmos nas linhas, proponho o contato com o mapa conceitual dos termos usados, a fim de que possamos, mutuamente, acompanhar esse percurso.

O mapa conceitual foi organizado de modo a dar um olhar abrangente sobre diferentes matérias, datas e velocidades que estão presentes na dissertação, em uma ordem que ressalta o aparecimento desses termos no percurso. Esses termos concernem tanto a conceitos e a noções teóricas, quanto a princípios e abordagens epistemológicas. Além dessas matérias, eminentemente literárias, aparecem outras matérias e relações importantes, tais como: objetos físicos, metodologias práticas de pesquisa de movimento e imagens que contribuíram na concepção, presença e formação prática da oficina/intervenção Teia, bem como na própria escrita da dissertação. Ao final, apareceu o mapeamento de algumas palavras constantemente usadas na dissertação que dão a noção de passagem e conexão, bem como força e potência: duas questões importantes na construção literária dessa pesquisa. Logo após a apresentação desses termos, foi realizada a apresentação das linhas que compuseram o percurso, a fim de encaminhar os modos de articulação do mapa conceitual, entregando-lhes a chave para a proposta dessa dissertação.

### **Mapa conceitual:**

**Relação conceitual entre teia e aranha** – Essa relação conceitual foi usada pelo autor Deleuze no livro “Proust e os Signos”, onde o filósofo escreve sobre “*À la recherche du temps perdu*” (PROUST, 1913), obra que revolucionou as leis do romance por sua estrutura fragmentada, em que as partes em vez de se unificarem, afirmam sua diferença. Nas obras deleuzianas, a aproximação dos enunciados, por vezes, relaciona-se com a existência dos seres vivos. Como a obra deleuziana enfoca na questão do signo literário e da comunicação, o filósofo aproximou o romance da relação conceitual entre a teia e a aranha, pois “[...] tudo o que toca sua tela, ela reage a qualquer coisa, ela reage a signos” (DELEUZE, G. 1987, p. 4). Outra questão que se colocou com a mesma relação conceitual, no livro escrito em conjunto com Félix Guatarri: “Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia” (Volume III da tradução brasileira). Neste, a relação conceitual adere à noção de desejo e de corpo, em que a “[...] teia e a aranha, a teia e o corpo são a mesma máquina, memória involuntária [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 1996b, p. 182). Nesta dissertação, tal relação conceitual foi aproximada do desejo de realizar uma intervenção urbana, onde corpo e espaço não teriam separação ao produzirem territórios efêmeros e inexistentes na cidade.

**Noção de conexão e rede** – A noção de conexão e rede aproxima-se ao fenômeno da internet, lendo-se um modo de produção que gera a operação de simultaneidade e autonomia por parte dos usuários, contrapondo-se à linearidade do tempo. Essas noções estão presentes em diversos momentos desta dissertação, sendo um exemplo a leitura realizada sobre as matérias artísticas e intelectuais contatadas no Laboratório de Performance: a Prática de Movimento Autêntico e a Abordagem da Pesquisa Somático-Performativa. Tais noções são baseadas na concepção de “Soma”, ou seja, na integração entre dados opostos, onde essência e aparência, forma e conteúdo não têm separação. Outro modo de realizar a leitura com ênfase na conexão e na rede se faz através do conceito de rizoma (DELEUZE & GUATTARI, 1986), em que um de seus princípios é justamente nomeado princípio da conexão. Esses enunciados conectivos e que dão a ideia de movimento aparecem durante todo o percurso dissertativo, como uma operação de mediação entre relações tratadas em oposição ou divisão como corpo/espaço, movimento/escrita, e, presença/ausência. Essa relação de divisão foi redimensionada quanto à falta, ao ser vinculada às diversas matérias que compuseram o percurso, reverberando no deslocamento da sensação de divisão entre corpo espaço e falta ou enfraquecimento da presença, experimentada durante eventos artísticos no espaço público, para a sensação de conexão. Por conseguinte, a sensação conectiva foi transposta para a concepção e o desenvolvimento da oficina/intervenção Teia.

**Metodologia prática: Movimento Autêntico** – É uma prática somática, aliada aos estudos terapêuticos desenvolvidos por Mary Starks Whitehouse (1999), aluna de Mary Wigman. Nesta prática, a dança é realizada em duplas de olhos fechados, denominados de “realizador” e “testemunha”. Foi acessada junto à atividade Laboratório de Performance, onde nos colocávamos em pausa dinâmica, a fim de sermos guiados pelos impulsos internos do corpo ou “*effort*” (LABAN, 1971). Paulatinamente nas sessões, acontece uma perda de comando sobre as sensações do corpo, em um estado simultâneo de mover e ser movido. Durante o primeiro semestre de 2011, realizei nesta prática, a aproximação questão conectiva de minha pesquisa, quando, por vezes, trazia a atenção para a pele, como membrana que bordeia as sensações internas do corpo e os estímulos externos do ambiente, redimensionando a sensação de divisão para conexão entre essas duas dimensões.

**Imagem da pele e imagem conceptiva** – Em um primeiro momento, a imagem da pele apareceu na pesquisa como superfície de mediação sobre as sensações e atenção entre corpo e ambiente nas práticas de Movimento Autêntico, em que foi possível acessar um estado de conexão entre eles. Logo após, a atenção dada à pele contribuiu na construção da imagem conceptiva da intervenção Teia: a imagem de um coletivo de performers conectados entre si, por amarrações de elásticos em diferentes partes corpóreas, visando trazer a atenção à pele, bem como distribuir essa sensação conectiva aos performers. A imagem da pele também aparece nos estudos da cartografia (ROLNIK, 1997), em que a pesquisadora e psicanalista utiliza-a como um “artifício insólito”: uma imagem de extensão da pele em uma superfície plana, cujo uso intelectual teve como objetivo, evidenciar a inseparabilidade entre o corpo e a subjetividade em seus estudos.

**Objeto físico: elástico** – Aparece sem referências bibliográficas na dissertação. Trata-se do material que media os corpos dos agentes durante a oficina/intervenção Teia. A escolha desse material aconteceu pela dinâmica de forças cinestésicas envolvidas em sua materialidade: a compressão e o relaxamento.

**Noção de corpo coletivo** – O corpo coletivo pode ser resumido como um mediador (material) de experiências que conectam as pessoas. Especificamente, aparece nesta dissertação através

da intervenção urbana “A Bolha”, realizada durante o período de graduação. Também foi o nome de uma fase criativa da artista plástica Ligia Clark, chamada: “Corpo Coletivo”. Nesta fase foi encontrada uma obra de referência para a concepção da intervenção Teia chamada “Teia Coletiva” (1974).

**Abordagem epistemológica: pesquisa somático-performativa** – Essa abordagem foi recentemente publicada no formato de um manifesto através do artigo “Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa” (FERNANDES, 2012c). É um empreendimento que reúne a criação de inteligências epistemológicas a partir de vinte anos de estudos da pesquisadora sobre o Sistema Laban/Bartenieff e a Educação Somática. Essa abordagem ainda caminha em adição com duas outras abordagens epistemológicas contemporâneas: a Pesquisa Somática (ANDERSON, 2002) e a Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2006). No que diz respeito ao conteúdo, insere-se como uma abordagem de/para o corpo e para o processo criativo na área de Artes Cênicas, com o mote de desobjetificar a relação desses componentes, quando associados a outras áreas do conhecimento. Visa, assim, a formulação de metodologias singulares aos pesquisadores em Artes Cênicas, em que o processo criativo e o corpo são elementos-eixo para realizar as conexões teóricas. Assim, a teoria vira uma prática, uma prática teórica no ato da escrita.

**Princípio epistemológico: Imagem Somático-Performativa** – É um princípio da Pesquisa Somático-Performativa, desenvolvido por Ciane Fernandes. Essa proposição foi baseada na prática de respostas em improvisação livre *Tanz-Ton-Wort-Plastik* (Dança-Tom-Palavra-Plástica) e no procedimento de notação (uma linguagem para o movimento) presentes no Sistema Laban/Bartenieff. Trata-se da proposta de passagem entre movimento, processo criativo em Artes Cênicas, e sua escrita, em que as imagens presentes no processo criativo guiam a estruturação da escrita na pesquisa. No caso desta dissertação foi usada como procedimento, no qual fez-se possível organizar sua estrutura formal a partir da própria imagem conceitual: a imagem da oficina/intervenção Teia.

**Abordagem epistemológica: Cartografia** – A cartografia é o estudo que trata da concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas. A cartografia é também um princípio do conceito de rizoma no livro “Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia” (DELEUZE & GUATARRI, 1986). Empregada em pesquisas sobre a subjetividade, esse princípio toma uma forma de abordagem de pesquisa a partir do encontro entre a psicóloga Suely Rolnik e o psicanalista francês Félix Guattari, em sua vinda ao Brasil no ano de 1986. A proposta dessa abordagem traz a questão do movimento e da mudança ao foco, em que a investigação acontece como processo de produção simultânea ao seu acompanhamento. Assim, não há o objetivo de estabelecer um caminho linear para atingir um fim, uma finalidade que se apresente anterior ao caminho da pesquisa. Nesta dissertação a proposta da cartografia realizada por Suely Rolnik foi conectada à “Imagem Somático-Performativa”, pois, assim como houve o uso da imagem conceitual para estruturar a escrita desta dissertação, no artigo “Uma insólita viagem à subjetividade” (1997), a autora traz para a cena a imagem corpórea da pele. Fez-se através desse encontro, um ponto de conexão entre as duas abordagens epistemológicas que compõem o foco no percurso criativo da oficina/intervenção Teia, proposto nesta dissertação.

**Conceito: Rizoma** – O rizoma é o primeiro capítulo do livro “Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia” (DELEUZE & GUATARRI, 1986). Apesar de não se apresentar como metodologia de escrita, o conceito guia o modo de escrita nessa obra. Em linhas gerais, trata-se de uma escrita com o foco na conexão entre matérias distintas que compuseram a obra,

fazendo-se a crítica sobre a leitura científica baseada no modelo de sujeito e objeto atrelando-o a valores de oposição, pertencentes à tradição transcendente. Esse modelo tem primazia na filosofia Ocidental desde Platão, em uma divisão entre o mundo das ideias e o mundo aparente, rebatendo na criação da ciência moderna a partir de Descartes, cujo método de especialização das fases de produção científica, ampararia um distanciamento do pesquisador, possibilitando-o ter contato com a veracidade de determinado objeto de estudo. Na proposta do rizoma, a segmentação, especialização e distanciamento científicos são postos em questão, pois as matérias, datas e velocidades que estão como fatos contextuais no momento da pesquisa são também colocadas como plano da escrita. O tema chave do livro teve foco na subjetividade e no desejo, instâncias pormenorizadas no pensamento científico e filosófico ocidental. Trazem assim, movimentos de investigação que estão a favor de construções onde valores subjetivos, utopias e desejos pela vida humana e não humana são ressaltados, abrindo a característica de produção e invenção mesmo de modelos que são considerados fatídicos, como o Capitalismo. Nesta dissertação, o encontro com esse conceito enfatizou que a passagem entre a relação conceitual teia e aranha e a intervenção Teia através da imagem conceptiva, não foi uma relação de representação, mas sim de literalidade

**Procedimento de literalização** – A literalidade foi lida como um recurso da filosofia deleuziana acerca da compreensão de seus conceitos, contrapondo-se à representação e figuração, que na organização linguística são funções semânticas da metáfora (ZOURABICHVILI, 2005). A metáfora é uma operação linguística que toma uma palavra sobre a outra, no sentido narrativo de “como se fosse”. A literalidade é uma operação exterior ao campo da linguística, pois concerne ao que é material, uma equivalência pragmática, “ao pé da letra”. François Zourabichvili, que faz parte dos estudos da área de educação, diz que o pedido do filósofo é para que os leitores compreendam seus conceitos não como metáforas, mas efetivamente, no plano da realidade e do acontecimento. Ocasiona um efeito de estrangeirismo quanto a termos que estavam postos e de fácil identificação do imaginário do leitor. Nesta dissertação, ao pensar sobre uma imagem conceptiva para a criação da oficina/intervenção Teia, realizei um procedimento que nomeei intuitivamente como literalização da relação conceitual entre a teia e a aranha (DELEUZE & GUATARRI, 1986b; DELEUZE, 1987). Esse procedimento foi a materialização da conexão entre o corpo dos performers e o espaço urbano, refletido pela mediação de um material o mais literal possível para esse propósito: o elástico branco. No momento em que realizei essa imagem conceptiva de um coletivo de performers conectados por elásticos brancos, a relação que desejei passar foi literalmente o efeito conectivo sentido na pele de simultaneamente mover e ser movida, contatado na prática de Movimento Autêntico, bem como o efeito dessa relação conceitual de criar um só corpo, formado por performers e espaço público.

**Noções de presença** – A questão da presença na filosofia derridiana foi problematizada (DERRIDA, 1999, 2005 e NASCIMENTO, 1999) a partir do encontro com a descentralização do texto na cena teatral, proposta por Antonin Artaud. Essa problematização concerne à estabilidade da relação entre a presença, a existência e o tempo presente, questionada como uma tendência normativa sobre o entendimento desses enunciados na cultura ocidental, que amparariam as relações de oposição e de poder entre o que se faz registro histórico em nossa sociedade. Na área artística, a problematização sobre a estabilidade da presença cênica no teatro foi realizada pelo foco na crítica sobre a presença cênica no teatro, segundo o livro “Teatro Contemporâneo no Brasil: Criações Partilhadas e Presença Diferida”, do professor doutor em Artes Cênicas José da Costa. O autor faz análise sobre espetáculos de companhias brasileiras reconhecidas, a fim de propor procedimentos envolvidos na performance em interstício com a criação teatral, através da proposta de conjugação entre duas características

aparentemente contraditórias do teatro contemporâneo, que têm sido usadas de modo conjugado: a narratividade e a performatividade. A conjugação, tensionamento e problematização desse teatro, que o autor nomeia como um “teatro narrativo-performático” (DA COSTA, 2009) é investida de procedimentos que desviam da convenção no teatro tradicional, em que a presença cênica tem a ver com a verdade cênica, verossimilhança e linearidade temporal narrativa. Na proposta conjugada, há a desdefinição das fronteiras e dos locais estáveis dessas duas características a fim de investir em procedimentos que trazem a ambiguidade e o paradoxo à cena teatral, em que a noção de presença sai de uma procura segura na relação entre os agentes que compõem o evento teatral. Desestabiliza-se, assim, a noção de subjetividade, em que a presença se apresenta não como via de salvação e manutenção das relações que acontecem na cena e na produção instrumental do teatro, mas de uma presença que se apresenta rumo à perda de identidades fixas. De outro modo, a perda da presença ganha o enunciado e a questão da ausência na área de dança (LEPECKI, 2004 e PHELAN, 2004). A pesquisa dos professores de *performing and dance studies*<sup>7</sup>, Peggy Phelan e André Lepecki, no livro “*Of the presence of the body*”<sup>8</sup> é uma exploração sobre a efemeridade do corpo que dança como um problema histórico pertencente ao campo do desejo e da representação. A questão do instante presente desemboca em uma operação de mudança sobre o entendimento de representação na Dança. É mudada a criação da presença do bailarino como reprodução e representação de uma coreografia fixada em uma convenção e, por seguinte, em um determinado tempo, para criação de um campo aberto. Esse campo aberto exalta a efemeridade e ausência de identidade, próprias do movimento corporal, em que a questão da presença também ganha vínculo com a produção de subjetividade e não apenas de capacidade coreográfica do registro corporal. Nesta dissertação, a questão da presença aparece primeiramente atrelada com relação ao instante presente de ação para performers, atores e dançarinos no espaço “público” urbano e será mapeada ao longo da Seção 2.

**Termos que dão a noção de passagem e conexão constantemente usados nesta dissertação** – Apesar de não ser um intercessor direto desse percurso, devido ao fato de essa pesquisa não ter se voltado para a área dos estudos culturais e pós-coloniais, existem dois termos engendrados pelo autor Homi K. Bhabha (2005), recorrentemente usados nesta dissertação, que dão a noção conectiva de passagem e articulação: “entre-lugar” e “interstício”. Esses termos no estudo do autor dizem respeito a movimentos de convivência entre diferentes povos, avaliando-se a questão da colonização não como uma relação opositiva entre repressor e reprimido, mas de movimentos de trocas interculturais que acontecem nas fronteiras, cada vez menos materiais da sociedade pós-moderna. Interessado em movimentos de “empoderamento” das minorias históricas (raciais, sexuais e sociais), o autor dá luz aos encontros culturais que acontecem em movimentos de articulação nas fronteiras, entendendo-as não apenas como fronteiras materiais e geográficas, mas das relações entre os povos. O que denomina como “entre-lugares” e “emergência de interstícios” são zonas de convivência em que as minorias históricas de poder no globo, articulam-se e saem da condição estável e normativa de determinado poder que as regra. Esses movimentos conectivos não são harmônicos, implicando-se perdas e ganhos sobre determinada questão identitária de sujeitos ou de povos, que ao se chocar com a diferença, fazem emergir novas formas de convivência, mudando os agentes que participaram de tal acontecimento. Diante do fenômeno global de mobilidade e fluidez, esses acontecimentos entre povos migram e constroem novos modos de

---

<sup>7</sup> Estudos da performance e do corpo. Tradução livre.

<sup>8</sup> Da presença do corpo. Tradução livre.

estar, que deslocam as questões de origem cultural, onde as noções de poder também migram de posição, mas também de função.

### **Palavras que dão suporte à noção de força e potência usadas na dissertação:**

**Disparador:** O disparo implica em um movimento repentino, um acionamento de gatilho, um instrumento que dá impulso, vinculado normalmente à armas de fogo. Na literatura e filosofia esse termo tem sido usado como ponto de impulso que movimenta alguma ideia, noção, conceito ou pesquisa. O disparador é um instrumento de controle próprio, sem que haja ação prévia do pesquisador que faz o uso dele. Trata-se da identificação de um momento de irrupção de certo contexto conceitual, sem que, anteriormente tivesse uma previsão sobre esse acontecimento e faz soltar certo engenho na pesquisa, no uso intelectual de determinada noção. Entretanto o sujeito que dele faz uso não foi passível na escolha de ressaltá-lo, pois diferentemente do contexto referencial dessa palavra, nesse caso, não há a ação de outro agente sobre a ferramenta de disparo. É o próprio pesquisador que revela uma pesquisa não guiada por um sistema fechado, em que os efeitos que acontecem na pesquisa não são ocasionados apenas por suas ações, mas por situações que encontra no percurso investigativo.

**Afecção.** Muitas vezes usado com o mesmo sentido de afeto e paixão, esse termo é usado na tradição filosófica, geralmente designando a condição de sofrer uma ação, em que há influência e mudança a partir dela. Nesse sentido, a afecção é também um afeto e localiza-se no campo da emoção e do sensível. Geralmente esse termo recebe uma conotação a um estado de passividade, se pegarmos a tradição filosófica transcendente que divide a existência do ser em sensibilidade e racionalidade. O mundo sensível tem conexão com a aparência, a materialidade e o tangível, em que a afecção, a emoção e os afetos agiriam, assim como as doenças. Não é de qualquer modo, que a qualidades sensíveis (pathetikai) em Aristóteles foram aproximadas ao léxico da palavra doença ou pathos. Podemos notar como a raiz léxica desse termo está presente na medicina através das palavras infecção (ação de doenças dentro do organismo) e afecção (ação de doenças exógenas, ou seja, na superfície do corpo, na pele). Diferentemente da tradição transcendente, a filosofia monista ou imanência, engendrada por Spinoza, não separa mundo aparente do mundo sensível, em que a palavra afecção aparece não com a qualidade passiva, mas diz respeito às forças e potências do corpo, não separado por uma substância. A filosofia pós-estruturalista foi influenciada pela imanência, encontrando nomes como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guatarri.<sup>9</sup>

**Pulsão.** No que concerne a pesquisa Somático-Performativa e as práticas de Movimento Autêntico, essas foram embasadas no acompanhamento do impulso interno corporal. Impulso interno é uma categoria dos estudos de movimento de Rudof Laban, que é chamado de pulsão ou esforço (FERNANDES, 2006b),

---

<sup>9</sup> Ver José Ferrater Mora. “Dicionário de Filosofia”, palavra *afección*, *afectar*. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=m8DUBNd9R94C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=m8DUBNd9R94C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)> Acesso em: dia 23/01/2013 às 21:16.

## Seção 1. Linha de concepção e abordagem.

A concepção prática e estrutural dessa investigação emergiu a partir de um contexto de experimentação: a atividade *Laboratório de Performance*. Essa atividade movimentou a experimentação de uma abordagem que age com o foco na conexão entre matérias tratadas em relações de oposição, a saber, corpo/espço, movimento/escrita, teoria/prática. Ao invés da divisão dessas matérias, na abordagem da Pesquisa Somático-Performativa, a proposta foi de realizarmos a conexão teórica entre as matérias que compõem nossa pesquisa, guiadas pela prática.

Por conseguinte, na abordagem da Pesquisa Somático-Performativa a teoria emerge da prática, através da experimentação laboratorial em atividades que visam responder à questão-chave das pesquisas de modo performativo. As respostas foram performadas através de diferentes suportes, tais como, a prática de “Movimento Autêntico” (FERNANDES, 2010), bem como, respostas em danças, desenhos ou textos que foram performados na lousa e no espaço da sala de aula. Dessas respostas, formavam-se ações que integraram a atividade da pesquisa artística e abriram a assunção de que, além de obras literárias e artísticas, a pesquisa tratasse da criação de vida e, portanto, da convocação do desejo do artista rumo à experimentação subjetiva.

De todos esses suportes, considero que o fator conectivo foi experimentado através da prática de Movimento Autêntico, influenciando tanto a concepção da intervenção TEIA quanto a estrutura da dissertação. Nessa prática, acionamos o contato conectivo entre corpo e espaço, através do aquietamento corporal em “[...] pausa dinâmica” (FERNANDES, 2011a) e com os olhos cerrados, a fim de acessarmos as intensidades que acontecem no corpo, diferenciadas do fluxo do ambiente em que estamos. Para tal aquietamento, a atividade aconteceu no Zoológico de Salvador, um espaço em que o fluxo do ambiente é atenuado em relação à velocidade cotidiana das cidades. Esse fato facilitou a escuta do fluxo e dos impulsos internos, compreendido nos estudos da dança a partir do coreógrafo Rudolf Laban, como “pulsão ou *effort*” (FERNANDES, 2006b).

Nessa experiência, a relação entre corpo e espaço foi redimensionada da sensação de divisão para a sensação de conexão, em que a pele foi a membrana que bordeou essas sensações, através de um estado simultâneo de mover e ser movida. Durante as sessões, passei a perceber a pele não como superfície de divisão entre o corpo e o espaço, mas a acionar sua qualidade conectiva, em que, por vezes, trazia a atenção do movimento para a superfície

corporal, em uma sensação de canal e passagem com o ambiente externo.

Essa prática de trazer a atenção para a superfície não fora guia da atividade, mas uma resposta à necessidade de minha pesquisa, pois também havia uma disposição em conectá-la à questão-chave dessa pesquisa: a relação conceitual entre teia e aranha. Portanto, houve a possibilidade de responder à questão-chave do projeto deste mestrado, através da experiência prática que forneceu contingência à pesquisa.

Por conseguinte, através da pesquisa simultaneamente laboratorial e conceitual contatada na atividade de Laboratório de Performance, emergiu a questão própria da conexão presente tanto na sensação da pele, quanto naquela relação conceitual. A partir de então, comecei a pensar em uma imagem potente para a criação. Uma imagem conceitual em que os performers pudessem experimentar a sensação das práticas de Movimento Autêntico, de, ao mesmo tempo, moverem-se e serem movidos.

No entanto, diferente da prática e da atividade, o desejo dessa criação foi justamente mediar a relação dos performers com o movimento urbano, com frenesi de ocupações urbanas marcadas pela passagem de carros, pessoas e animais. Visou a concepção de uma intervenção que, como o efeito sentido na pele, servisse como permeabilidade, ao mediar a sensação dos performers junto à vida cotidiana produzida no espaço urbano, cujas dinâmicas acidentadas deixam mais difíceis a paragem do público. Dessa maneira houve a intenção de criar uma relação com o público como testemunhas participantes que atravessam essa intervenção, pretendida como um canal conector da atenção dos passantes.

Para tanto, a intuição sobre o procedimento foi literal em relação à imagem da teia e aranha, definida por um procedimento de literalização dessa relação conceitual. A intervenção foi pensada, apropriando-me dessas experiências, a fim de trazer algo que desse a dimensão visual de uma Teia e, simultaneamente fosse capaz de materializar a conexão entre os performers. Esse desejo surtiu na utilização de um material que foi o mais literal possível: o elástico branco. A escolha do elástico branco aconteceu a fim de aproximar a qualidade visual de uma teia de aranha, bem como aproximar os performers à dinâmica de forças envolvidas em sua materialidade conectora: a compressão e o relaxamento. Dessa forma, o material foi pensado pela capacidade de provocar forças propulsoras de sensações cinestésicas opostas, mas simultâneas, em que o movimento de um performer reverberaria na movimentação do outro. O objetivo foi trazer a atenção constante dos agentes para a pele, através de um estado de codependência motora em que a coletividade esteve em questão.

No intuito de que houvesse essa implicação material de mediação, recordei-me da

intervenção urbana “A Bolha”, realizada no período de graduação. Tratou-se de um corpo coletivo conectado por uma bolha tecida por plásticos. Em seguida, houve investigação sobre o enunciado corpo coletivo, pois até então, fora um enunciado contatado apenas de modo oral, uma voz que era pertencente a uma cultura local de performers em Ouro Preto. Desse modo, ao pesquisar sobre o enunciado, encontrei-o como nome designativo de uma das fases do percurso artístico da artista visual Ligia Clark. Esse encontro resultou não apenas em uma pesquisa enunciativa, pois uma das obras dessa fase chamada “Teia Coletiva”, foi incorporada na imagem conceitual dessa pesquisa.

Em um primeiro momento, a concepção da intervenção partiu de uma intuição e assim passei a investigar esse procedimento abrindo questões sobre o processo que nomeei como literalização da relação conceitual entre a teia e a aranha. Isso porque se tratou de um processo literal sobre os efeitos dessa relação conceitual e não de representá-la, dada pela evidência de uma tradução imagética da teia.

Esse fato me encaminhou a pesquisar modos de articular essa invenção teoricamente. A abordagem escrita aconteceu como passagem entre a imagem conceitual e o modo de proceder a estrutura e foi influenciada pela Pesquisa Somático-Performativa. Mais especificamente foi baseada em um de seus princípios: a Imagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2012a). Tratou-se de uma operação onde a escrita emerge da prática artística e, especificamente, no caso dessa intervenção foi o eixo norteador para a proposição do modo de compor a forma escrita da dissertação inspirada na imagem da própria intervenção. Sendo assim, houve dois movimentos de passagem: da relação conceitual para imagem conceitual e da imagem conceitual para a estrutura escrita da dissertação.

Sob essa perspectiva, também se fez o encontro com a pesquisa de Suely Ronik (1997), no que diz respeito à proposta da autora quanto ao uso da imagem da pele como artifício de linguagem para tratar o modo como subjetividade e corpo não estão separados. Evidentemente que, no caso da pesquisadora, esse artifício foi realizado em seu campo de atuação, saltando os efeitos das políticas de subjetivação do desejo no Brasil. Seus estudos possuem foco na abordagem da cartografia, em uma proposta de o pesquisador acompanhar os efeitos da investigação de modo implicado e subjetivo, traçando a crítica enquanto acompanha simultaneamente o desejo que o move.

A abordagem da cartografia entrou nesse percurso, de fato, em aproximação ao conceito de rizoma (DELEUZE & GUATTARI, 1996a), pois ela é um de seus princípios. A ênfase conectiva presente nesse conceito, bem como o estudo desses autores, reverberou na

resposta ao procedimento que havia nomeado intuitivamente por literalização (ZOURABICHVILI, 2005).

Desenvolveu-se, através do contato entre essas duas abordagens, a proposta de mapeamento do percurso investigativo. Portanto, foram realizadas nas sessões que sucedem cartografias somático-performativas quando em relação às matérias artísticas que influenciaram a concepção, formação e desenvolvimento da oficina/intervenção Teia. Essa abordagem acompanhou o objetivo de encontrar a linha para tratar de experiências e encontros teórico-práticos que possuem formalização aberta e não encerram uma significação última. Isso porque essa criação abrigou eventos que habitaram um estado fronteiro entre arte e vida, em que a processualidade e o inacabamento foram a forma de perceber as ações (teatrais, performáticas ou de dança) da própria trajetória, nos pontos que tocam o *módus* artístico e criador.

## **Seção 2. Linha de conexão: Presença e Presente.**

Sendo essa pesquisa uma hibridização de matérias que atravessaram a experiência artística em Teia, houve nessa linha, uma disposição que foi disparada pelo desejo inicial de criar uma intervenção urbana com a capacidade de gerar estados de manutenção da presença durante o tempo presente da ação. Esse desejo de manutenção se demonstrou como um caminho contrário, tanto em relação às experiências artísticas, quanto às matérias teóricas que atravessaram a dissertação. O abalo na relação estável entre presença e presente, anunciados no projeto de mestrado, foram tensionados dentro da disciplina de Seminários de Pesquisa em Andamento, oferecida pelos professores doutores Cássia Lopes e Luís Marfuz. A problematização sobre essa estabilidade ocorreu junto à primeira exposição do projeto gentilmente apontada pela professora Cássia Lopes. No projeto de mestrado não havia problematização sobre esse enunciado, ao tratar de modo tácito e estável o vínculo entre a presença, o corpo e o tempo presente, assim como fora enunciado oralmente durante o período de graduação. Ao longo do percurso de mestrado, a relação com a questão da presença encaminhou para outras posições, revertendo a posição estável do enunciado.

Inicialmente a problematização sobre a relação de estabilidade com a presença cênica, realizada pela professora Cássia Lopes, foi encaminhada ao estudo derridiano sobre a presença, vinculada ao estatuto do tempo presente no campo da filosofia, reverberando em

estudos na Literatura (NASCIMENTO, 1999). Esses estudos compõem a criação de presença nas áreas artísticas com ênfase performativa no corpo, que desestabilizaram valores de centramento. Portanto, fez-se importante enveredar com esses autores para a compreensão de valores que suportam uma convenção de entendimento da noção de presença de modo estável e unívoco, para posteriormente encontrar nas áreas artísticas propostas que desestabilizaram esses valores.

A proposta filosófica da desconstrução (DERRIDA, 1995, 1999, 2005) foi elaborada de modo a fazer emergir na leitura de obras escritas o que escapa, em uma procura por decalques no texto que servem à manutenção da tradição da representação, atuando conjuntamente com a perspectiva estudada no campo da Literatura. A proposta filosófica do autor visou a desconstrução empregada na linguagem, a fim de provocar o deslocamento da obra que se dá no encontro com o leitor, uma relação entre sujeito e objeto que não está fixa. Sua maior contribuição recaiu sobre a problematização da presença como imperadora no tempo presente dentro do campo da linguagem. Derrida realizou a proposta de uma filosofia que desconstrói o estatuto da representação a partir da interlocução com Antonin Artaud acerca da proposta de descentramento do texto na cena teatral. Isso se deu através do conceito de “fonocentrismo” (DERRIDA, 1999) que designa a centralidade de poder da fala na tradição filosófica ocidental, em que a escrita é entendida como transposição ideal do signo oral, um conceito que sustenta relações de oposição, centramento e estabilidade.

Esses valores de estabilidade e centramento foram tornados cada vez mais distantes dos eventos de teatro, performance e dança que participei, em uma trajetória interartística. No entanto, são noções que acredito rebater também nas ações de caráter mais aberto e experimental. Isso porque, são enunciados muito usados no campo artístico em atuações com foco na experiência dos performers, ao vincularem o valor da ação corporal ao “[...] aqui agora” (COHEN, 2002, p. 95), e assim, à capacidade de estar no espaço e instante presente da ação.

Desta forma, confrontei teoricamente a relação da presença vinculada à trajetória da graduação, movida junto a autores influenciados pelo teatro de Artaud, pois o estudo derridiano, bem como o comentário realizado pelo literato Evando Nascimento sobre o tema, se deram sob avaliação da relação textual dentro do teatro. Foi uma conexão teórica que aparatou o estudo sobre a presença estável no entendimento ocidental, através de valores que sustentam uma perspectiva linear para a construção do sentido na cena.

Logo após, houve aproximação ao estudo de autores afins ao campo artístico,

encontrando junto ao professor doutor José Da Costa, a ponte entre o estudo derridiano e a presença cênica na convenção teatral amparada pela relação dramaturgicamente centrada no texto. Essa seria uma dramaturgia que busca a construção de sentido a partir de uma relação de fidelidade à autoria, explicitados por procedimentos visando a composição das cenas de modo verossímilante, sobre a ênfase temporal de encadeamento linear. A criação da presença foi vinculada à característica de conjugação de diferentes elementos que compõem a dramaturgia contemporânea não se bastando ao texto, em uma tradição de hierarquização textual. Assim tratou-se de uma dramaturgia que acontece a partir da conjugação dos diferentes elementos que compõem a construção da cena, com o sentido comunicacional percebido como efeito.

O autor construiu a observação de dois modos para a composição da presença no teatro contemporâneo brasileiro, em interlocução com obras de companhias contemporâneas brasileiras. Aproximei ao campo criativo de experiências em Ouro Preto a composição de uma “[...] presença, como performatização material e corporal exacerbada” (DA COSTA, 2009, p. 128), pelo fato de ter sido um teatro influenciado por Artaud, assim como em minha trajetória. Essa aproximação foi realizada através da leitura de três obras artísticas que compuseram esse período de formação, fazendo-se possível a avaliação de uma ênfase criativa de estados corporais a partir da exaustão e esgotamento físicos, como também através da interação com objetos para a construção dos estados performativos no corpo. Essa observação respaldou a tendência material envolvida na concepção da intervenção Teia, ao pensar em um mediador que conectasse os performers em um corpo coletivo.

Encontrei amparo também na área de dança em estudos que visam o deslocamento da posição estável entre a questão da presença e de corpo. Assim, saltou a problematização referente à existência de um “*gap*”, um intervalo conceitual ao que se refere à equivalência entre o enunciado de corpo e de presença na dança (LEPECKI, 2004). A partir dessa problematização, houve encaminhamento para a definição de uma presença que não é mais estabilizadora das representações e reproduções na área de dança, enveredando ao campo da produção de ausência como um modo de criação de comunicação na cena no espetáculo “Orfeo”, realizado pela coreógrafa Trisha Brown (PHELAN, 2004), aproximando-se a construção de sentidos que escapam ao referencial original.

A partir da leitura conectiva entre essas áreas artísticas e esses autores cujo tema foi a presença, foi possível o mapeamento de duas tendências de criação do movimento corporal conectadas em minha trajetória artística, reverberando na concepção da intervenção TEIA. A primeira tendência foi notada através do teatro inspirado por Artaud, com o reflexo na

trajetória de preparação corporal para as cenas e performances realizadas durante a formação em Licenciatura em Artes Cênicas junto à Universidade Federal de Ouro Preto. A segunda tendência se deu no encontro com as práticas de Movimento Autêntico no Laboratório de Performance, lidando com movimentos que partiam de estados de pausa corporal e com o foco voltado para acompanhar os impulsos internos do próprio corpo.

Conquanto, através dessa cartografia somático-performativa, a Teia foi disposta como mediador para fazer os participantes da oficina atuarem a partir dessas duas inteligências somáticas: a primeira influenciada pela criação com objetos, criação de corpo coletivo advindo da influência e de práticas que procuravam uma “[...] exacerbação da presença física e corporal”; e, a segunda, influenciada pelo encontro com as práticas da “Pesquisa Somático-performativa” (FERNANDES, 2012c) dentro do Laboratório de Performance, lidando com movimentos que partiam da prática de Movimento Autêntico com o uso de pausas e de uma atenção que se voltava para o acompanhamento do fluxo interno do corpo. Assim através da diferença notada, pude observar o modo operante que envolvia a criação artística e as matérias que influenciaram a concepção intervenção TEIA.

Confrontada pela diferença evidente do percurso artístico, observei que ambas as tendências desenvolvidas durante essa trajetória compunham a concepção artística, bem como foram matérias contidas no desenvolvimento pedagógico e performativo da oficina e intervenção TEIA. A proposta foi conectar essas tendências que não se contrapõem, extraíndo-lhes práticas conetivas que integraram a dinâmica de uma experiência formativa com ênfase na performance corporal. Essas tendências e modos de lidar com a presença influenciaram o encontro com os agentes que compuseram a formação e desenvolvimento da oficina/intervenção Teia, pertencente à Linha de Formação e Afetividade.

### **Seção 3. Linha de formação e afetividade: O desenvolvimento da oficina/intervenção Teia.**

Nessa linha houve a experimentação de preparação da oficina/ intervenção Teia. Sendo assim, a proposta foi a construção de duas cartografias somático-performativas que dividiram dois fatores constituintes dessa linha: a formação e a afetividade. Essa realização foi maturada dentro do de Estágio Docente Orientado (TEA 939) do PPGAC-UFBA com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo IV (Escola de Teatro da UFBA). Houve

nesse contexto, a realização da cartografia somático-formativa, devido ao fato de ter o laboratório de construção da oficina/intervenção Teia.

A ementa que teci para o desenvolvimento das aulas teve como formulação final a realização da oficina/intervenção TEIA com os alunos, tratando-se que, sua formalização emergiu de aspectos singulares da experiência com a turma. Essa reconfiguração se deu pelo fato de que nessa turma, bem como em parte dos contextos em que a realizei, a Teia tenha conectado uma experiência inicial dos agentes com/no espaço público.

Essa ementa teve como primeiro objetivo a aproximação das experiências comuns a às áreas artísticas apontadas nas linhas anteriores, em uma hibridização dos componentes. Visou-se com isso a aproximação entre práticas e teorias de um modo a não segmentar a historicidade com a qual as aprendemos. A ementa tinha paridade com o tema do módulo naquele semestre, tratando-se do teatro no século XX, em que os alunos estavam estudando as vanguardas históricas Houve uma aproximação ao teatro influenciado por Antonin Artaud (1987), como Jerzy Grotowski (1987), à *Live Art* (GLUSBERG, 2009) e do pesquisador de movimento Rudolf Laban (1971). O desenvolvimento das aulas teve um percurso de atenção a modos que esses autores conectavam-se à ênfase no corpo, bem como à aproximação entre arte, vida e ritual. Desta forma, encaminhei para práticas presentes no método de Rudolf Laban e do encenador J. Grotowski que continham qualidades de produzir conexão entre os alunos, surtindo na composição dos aspectos formativos da oficina/intervenção TEIA.

Após a primeira experiência com a turma houve a criação do “Núcleo A-com/tece” de pesquisa em performance e intervenção urbana. Esse núcleo nasceu com o objetivo de experimentar a possibilidade de encontros efêmeros com a oficina/intervenção Teia, reverberando em mais quatro experiências em contextos nos quais já possuía afetividade e vivência durante minha trajetória artístico-pedagógica. Desse modo, como já havia mapeado a sua formação, foi proposto para a leitura desses encontros a partir da cartografia somático-afetiva, trazer a experiência da Teia com assunção próxima e implicada, fato que foi possível a partir de seus aspectos formativos.

A primeira ação do Núcleo A-com/tece foi realizar a oficina/intervenção Teia no “X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos em Córdoba-AR”, (Prêmio de Difusão e Passagens do Ministério Federal da Cultura - MINC), a um público provindo de áreas de Saúde, Ciências Sociais e Artes, com o qual já possuía contato desde o ano de 2009. Logo após, em janeiro de 2012, a Teia foi realizada em Uberaba-MG, minha cidade natal junto ao público de usuários do “Centro de Atendimento Psicossocial (CAPS) Maria Boneca”, com o

qual trabalhei tanto nesse contexto quanto no mesmo serviço na cidade de Ouro Preto. Em julho de 2012 realizamo-la em Ouro Preto acompanhada por atores, performers e não atores com os quais havia trabalhado. Por fim, a Teia foi realizada no bairro 2 de Julho, durante o “Empuxo – zona de encontro de artes cênicas” junto a profissionais de Dança em Salvador com os quais possuo proximidade desde minha chegada à cidade, realizado em outubro de 2012.

A realização da Teia nesses diferentes contextos pôde ser composta por artistas e não artistas através do foco na experiência que ondula atenção entre singularidade/coletividade, espaço/corpo, presença/ausência de modo instável, possibilitando saltar relações justapostas, contíguas, embaralhadas de conexão entre os agentes. Através dessas relações houve a composição a partir da atenção dos agentes que ondulou entre estados de conexão e segmentação com a materialidade do corpo coletivo, a Teia.

A leitura sobre a presença foi desestabilizada também com o encontro com os agentes que a compuseram. Fez-se possível realizar uma leitura sobre a produção de presença na oficina/intervenção Teia a partir da tendência cinética e material do elástico, bem como composta por conhecimentos motores e ações que emergiram da singularidade e subjetividade dos agentes e contextos com os quais houve o encontro. Nesta linha, houve a interlocução com os anexos da dissertação, compostos por registros fotográficos e materiais de comprovação de estágio (ementa da disciplina e cronograma) e relatos de alguns agentes da Teia. Houve também a interlocução com momentos de filmagem em cada experiência. No entanto, as filmagens não foram parte da metodologia de coleta de dados, pelo fato de que, eu, como integrante dentro da oficina/intervenção Teia não pude realizá-lo e nem foi possível a contratação de um profissional. As filmagens dependeram de pessoas que ajudaram no instante da ação, fazendo-se acidentada, tanto nas escolhas sobre os momentos de filmar, quanto nos equipamentos utilizados, pois a primeira finalidade foi realizar a fotografia das experiências.

# **Seção 1: Linha de Concepção e Abordagem.**

## **1. A CONCEPÇÃO DA INTERVENÇÃO TEIA.**

Em um primeiro momento a criação artística da intervenção foi realizada como um projeto, uma concepção, em que os aspectos de desenvolvimento e formação emergiram de encontros reais com essa concepção, presentes na seção 3 da dissertação. Como afirmado, a concepção emergiu da prática laboratorial e especificamente em sessões de Movimento Autêntico contatadas na atividade de Laboratório de Performance. Essa atividade foi palco de experimentações baseadas na pesquisa de movimento influenciadas por Rudolf Laban e ministradas pela professora doutora Ciane Fernandes.

Antes de fazer parte dessa atividade, evidencio que houve um impulso inicial para acessar a produção artística e acadêmica da professora, contatada em primeira instância com artigo “Inter-ações Intersticiais: o espaço do corpo do espaço do corpo” (FERNANDES, 2007). Nesse artigo, o percurso dissertativo da autora permeava campos distintos, agregando especificidades da “Análise Laban/Bartenieff de Movimento”, da comunicação não-verbal, de estudos sobre o corpo, da física quântica e de estudos de gênero pós-coloniais. Essa análise problematizava a relação de separação entre corpo e espaço, dando luz aos movimentos de passagem e na dissolução nas relações de oposição, através da conexão entre essas matérias reciprocamente constituintes.

O deslocamento de relações opostas é foco no trabalho da autora em produções que orientam aos alunos metodologicamente acerca do momento de escrita, em um movimento que propõe a integração com a prática. Atenta-nos ao fato de inseparabilidade da ação no ato da escrita a partir da inseparabilidade entre escrita e movimento (FERNANDES, 2008), dissolvendo binários históricos através da produção de notação sobre a conexão, a dinâmica e não sobre o dado em si. Há clara ênfase em movimentos de passagem através de conteúdos pertinentes às suas especialidades com a Análise Laban/Bartenieff de Movimento (LMA), a Educação Somática, e a relação e prolongamento a partir da influência do trabalho do coreógrafo Rudolf Laban e da dança-teatro alemã (FERNANDES, 2006). Desta forma, a pesquisa da autora teve um percurso em que tornou cada vez mais próximo as matérias artísticas e literárias que são tratadas como dados opostos. Inspirada nestas fontes, a autora relembra: “Desde seu surgimento, a dança-teatro alemã propõe a ruptura do binário dança/teatro, corpo/mente, movimento/texto” (FERNANDES, 29, 2006b).

Além da característica conectiva na trajetória da autora, salta à visagem sua aproximação a estudos que envolvem processos de promoção de saúde, em um movimento

coerente com a sua formação que se iniciou com a graduação em enfermagem. Ressalto, portanto a implicação interdisciplinar de seu percurso como pesquisadora sobre o corpo e sobre o movimento através da área de Saúde e das Artes Cênicas, avaliando as relações de poder que rebatem no pensamento científico, exemplificadas pelo enunciado a seguir:

Como já nos avisou Foucault (1980), a ciência – em especial a medicina – nunca irá conceder poder, e muito menos saúde – ao corpo. A ciência nasceu exatamente da retirada de poder do corpo, e devolvê-lo ao corpo significaria a extinção da própria ciência. Mais uma vez, a linguagem é fundamental: foi através do discurso médico que a ciência objetificou o corpo e separou sensação (do paciente) e conhecimento (do médico). A verdade estaria no discurso científico lógico e “verdadeiro” (dominante) sobre o corpo mudo e fraco (dominado). (FERNANDES, 2006a, p. 07)

Evidente que se trata de uma leitura contextualizada, pois os estudos no campo de Saúde não estão todos contidos nesta avaliação. Trata-se de uma análise em cima do pensamento biológico em que os sistemas de funcionamento de especialização do conhecimento foram criados de modo a fragmentar a relação do corpo no ato de conhecer. Em contraposição a esta relação sobre o corpo, desde o começo do século, as pesquisas sobre o movimento, inspiradas por Rudolf Laban, encaminharam tanto na produção de estudos sobre o movimento na dança, quanto na aproximação à área de Saúde. Evidencia-se, por conseguinte, no percurso da autora, a relação com estudos baseados no coreógrafo<sup>10</sup> que refletiram no desenvolvimento de práticas terapêuticas. Essas práticas foram realizadas por estudiosos de Rudolf Laban, que compõem sua pesquisa como notamos na trajetória artístico-acadêmica:

Desde que cursei o Certificado de Analista de Movimento (CMA, 1993-1994) no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, venho associando os *Bartenieff Fundamentals* e o *Authentic Movement* em criações de dança-teatro, em obras solo ou em grupo [...]. (FERNANDES, 2009, p.138)

Ambas as metodologias práticas possuem uma aplicação que enfoca o caráter terapêutico, como também podem gerar efeitos de produção estética. No trabalho de Ciane Fernandes, elas refletem na produção de subjetividade de um modo integrado ao fazer artístico<sup>11</sup> através dos contextos de atuação com o “A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA” e o Laboratório de Performance.

<sup>10</sup> Trata-se das bases dinâmicas e espaciais sobre a leitura do movimento humano denominado por Laban (1920, 1976) de “Eucinéica” e “Coréutica”. (FERNANDES, 2009, p.138).

<sup>11</sup> Como podemos notar na afirmação da própria autora: “Este é utilizado principalmente no âmbito terapêutico, mas também como parte do processo criativo em dança de companhias como a Nancy Zendora Dance Company (New York), e o A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA, este último sob minha direção.” (FERNANDES, 2009, p.138).

Dessa forma, a atividade de Laboratório de Performance foi palco de experimentações influenciadas por essas pesquisas de movimento, fazendo-se possível a integração entre diversas práticas artísticas que também possuem ênfase de produção subjetiva através da experimentação corporal (percebida como soma) e implicada no ato de pesquisar. Desse modo, foram práticas que conectaram a criação artística, conjuntamente à produção de subjetividades, também performadas. A possibilidade de performarmos práticas interartística surtiu na multiplicação de suportes para o desenvolvimento criativo das pesquisas dos alunos, inspirada pela abordagem da “Pesquisa Somático-Performativa” (FERNANDES, 2012c)

Trazendo para o contexto pessoal, participei desta atividade desde meu ingresso no mestrado, em 2011.1, compondo experiências que aconteceram junto a um grupo heterogêneo, provindos de diferentes áreas artísticas, tais como a dança, a música, o teatro e a tecnologia, em que a performance foi mediadora dos encontros entre as diferentes áreas. Os encontros estimularam a convivência entre pesquisadores sob diferentes prismas acerca do corpo, do espaço e das múltiplas relações criadas através do desenvolvimento singular e coletivo de pesquisas com perfil teórico-prático. Conectado a esta atividade está o projeto de extensão permanente do PPGAC-UFBA, o A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA, criado e dirigido pela professora, também coreógrafa. Desde então, componho também esse grupo que, muitas vezes, adiciona os participantes da atividade de Laboratório de Performance.

A professora desenvolveu sua proposta dentro do Laboratório de Performance, composta pelo procedimento de respostas performativas derivadas do “[...] método de improvisação interartística *Tanz-Ton-Wort-Plastik* (Dança-Tom-Palavra-Plástica) de Rudolf Laban [...]” (FERNANDES, 2012c, p. 1), bem como da improvisação livre presente nas práticas de Movimento Autêntico. No caso de sua proposta desenvolvida através da Pesquisa Somático-Performativa, respondíamos em suportes múltiplos a questão-chave de nossas pesquisas que foram dançadas, cantadas, escritas e/ou desenhadas na lousa, bem como arquiteturalmente expostas em criações instalativas na sala de aula. A partir da resposta de um pesquisador, os demais ficavam livres para propor “[...] *feed-backs*” que também eram performados.

A proposta de *feed-backs* também foi performada através das práticas de Movimento Autêntico, desenvolvido por Mary Starks Whitehouse, aluna de Mary Wigman que, por sua vez, fora colaboradora de Rudolf Laban, o qual “[...] associa dançar de olhos fechados e sem música, seguindo o impulso interno do aqui e agora, à troca de *feed-back* entre parceiros,

denominados de ‘realizador’ e ‘testemunha’. (PALLARO apud FERNANDES, 2010b, p. 1)<sup>12</sup>.

Tratou-se de um lugar em que as questões-chave das pesquisas foram performadas de variadas formas, através da dança, da escrita ou de desenhos. A característica coletiva da atividade visou a resposta à questões singulares que são colocadas ao grupo, em performance, mesmo que se trate de uma ação em pausa, em vista de produzir, assim como na atividade de Movimento Autêntico, um *feed-back*, ou seja, uma resposta também performada. Sendo assim, a atividade visou respondermos à questão-chave e seus desdobramentos, em cada pesquisa, utilizando múltiplas formas de expressão como suporte. Para tanto, tratou-se de “[...] uma prática que tem como eixo a experiência vivida como um todo (pulsações, sensações, imagens)” (FERNANDES, 2012a, p. 3) ao que denomina-se somático (FORTIN, 1998).

A concepção da intervenção Teia foi inspirada dentro desse contexto, e, especificamente aconteceu no primeiro semestre de 2011 no Jardim Zoobotânico de Salvador/Bahia. A atividade consistiu em pesquisar a técnica de Movimento Autêntico em ambiente natural. A prática dividia o grupo em duplas, em que há o papel de um observador e de um realizador, com sessões de trinta minutos a uma hora de duração, alternando-se as duplas.

Esse foi, para mim, um acesso muito difuso às práticas de teatro e de dança que conectara até então, pois, não tinham uma finalidade de provocar estados expressivos no corpo, e sim, de esperar e se colocar em pausa a fim de deixar vir a escuta dos impulsos internos, ou “[...] pulsão ou *effort*.” (FERNANDES, 2006b) no corpo. A pausa ou paragem (LEPECKI, 2005), como na dança contemporânea, não é um estado de paralização, e sim uma dinâmica entre pausa e ebulição, já que pulsam em nosso corpo micromovimentos, tratando-se de uma “[...] pausa dinâmica”. (FERNANDES, 2011a).

Em minha trajetória, muitas foram as práticas desenvolvidas com os olhos fechados e mesmo vendados. A novidade foi a mudança no foco da temporalidade da ação, pois a “[...] a não-ação desencadeia um processo de interiorização que ressignifica e instala a subjetividade como real, e não mais como uma abstração marginal à objetividade pragmática” (FERNANDES, 2011a, p. 13). A entrada no estado de pausa produzia uma atenção interna que, aos poucos, deixava de ser uma ação de externalizar uma expressividade ao ambiente e uma necessidade de realizar movimentos espetaculares, ao invés disso, conectando-nos com a produção de

---

12 Reflections on a metamorphosis. In: **Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse**. Janet Adler and Joan Chorodow. Patrizia Pallaro (org). Londres: Jessica Kingsley Publisher, 1999, p.59.

movimentos subjetivos.

Foi, assim, uma produção de movimentos que diferiram em sua expressividade a gestos que compunham as ênfases e escolhas expressivas em minha trajetória, no que tange a um repertório de qualidades de movimento corporal, adquiridos através de múltiplas técnicas de teatro e de dança. O que diferiu não foi a proposta técnica, mas a mudança no estado de atenção e de direção: do foco que gerava intenção predominante para o espaço externo, o ambiente, mudou para o foco direcionado para o espaço interno: o “[...] volume do próprio corpo” (FERNANDES, 2007).

A prática de acompanhar os “[...] impulsos internos” no corpo através da paragem, não foi uma atividade passiva e nem pacificadora. Os impulsos são dados pelo acompanhamento do movimento da parte fluídica corporal e, apesar de parecer organizado em direções precisas, escalonado nas divisões entre sistemas como estudamos primariamente em biologia, as direções e correntes não são estáveis e lineares. Por vezes, em sessões de Movimento Autêntico, as correntes e impulsos pareciam surgir em todo o corpo simultaneamente, entretanto os impulsos são os locais energéticos onde há força, gerando necessidades de movimento, em que não há controle de sua forma expressiva. Portanto, muitas vezes o aquietamento corporal em pausa dinâmica fora vivido como um momento de espera, ocasionado pela expectativa que tinha com a forma e não com a força de acompanhar internamente as passagens e conexões que provocam o movimento no corpo.

Relaciono a inquietude inicial nas sessões, com a violência doce da prática de mudar estados do corpo, não direcionando vetores ao ambiente ao deixar vir o que era efeito da atenção ao fluxo corporal. Foi um estado em que o fluxo de pensamento entrou em conexão com outros fluxos corporais tão silenciados pelo hábito racionalista. Penso que entramos em um acesso não inconsciente, mas de ondas que oscilam junto ao fluxo do pensamento, ora voltando para algo que foge ao que está acontecendo no corpo, ora instaurando uma atenção interna novamente. Acontece uma desaceleração do ritmo corporal, que, aos poucos, encaminha uma desaceleração do fluxo de pensamento, diminuindo seu comando diante das demais sensações que atravessam o corpo. Segundo Ciane Fernandes, esse balanço foi comentado pela própria criadora do método: “Mary [Whitehouse] explicava a experiência do movimento autêntico como a de 'ser movido' e 'mover-se' ao mesmo tempo (Whitehouse, 1963). Enquanto este balanço torna-se manifestado, começa-se a perder a ilusão de que se é qualquer outra coisa além de seu corpo.”<sup>13</sup> (ADLER, apud FERNANDES, 2010a, p. 12).

---

<sup>13</sup> ADLER, J. (1999). Who is the Witness? A Description of Authentic Movement. In Pallaro, P. (org),

Dessa forma, através do Laboratório de Performance, pude acionar experiências somáticas que possuíam ênfase no acompanhamento dos fluxos do próprio corpo, em que, em resposta performativa à questão-chave de minha pesquisa, trazia a atenção para a superfície de contato entre corpo e espaço: a pele. Desse modo, houve uma tomada de consciência que foi construída aos poucos, diante de um percurso de acompanhamento tanto das sessões quanto à visagem dos movimentos que eram gravados em registros fílmicos, fazendo-se possível acessar as formas expressivas geradas durante a prática, ao observar recorrências e diferenças entre os movimentos.

Durante as sessões, ocorre uma diferença entre os movimentos, por mais que identifiquemos certos padrões que recorrem ao longo do desenvolvimento desta prática, ao que Fernandes nomeou de “[...] padrões de mudança” (FERNANDES, 2011A, P. 17). A mudança é uma reação necessária às forças externas que agem constantemente sobre nossa vida e nos estudos da autora, são assumidas para o objetivo de criar composições performadas em resposta às necessidades subjetivas que emergem e atravessam o performer. Isso porque, a mudança é a característica constitutiva do próprio movimento. O paradoxo se apresenta na própria relação engendrada quando justapor-se padrão e mudança, pois o padrão é a repetição de um dado que não muda. Entretanto, como a dinâmica e o movimento são os fatores que recorrem, a mudança também o é.

O objetivo final, desta maneira, não é apenas vinculado à produção de expressividade para o olhar, ou para o público. A forma surge dos padrões e ênfases de movimento, entretanto não dizem respeito somente a gestualidade cotidiana, com ênfases expressivas adquiridas pelo comportamento cultural. Isso porque, devido a diminuição do comando durante esta prática, o que saltam são padrões que, por vezes, escapam a movimentos cognoscíveis pelos próprios performers, fazendo-se possível acompanhar a recorrência ou diferença através dos registros fílmicos que também acompanham as sessões.

Aos poucos, a prática e a “prática teórica” realizada através do contato com sua bibliografia, bem como o acesso à visualidade expressiva que era criada durante as sessões, (acionadas através dos registros fílmicos), encaminharam a atenção para a superfície da pele. Superfície percebida como local de experimentação entre corpo e espaço, bem como o local onde a comunicação expressiva se faz material e visual. Durante as sessões, esta consciência me levou a experimentar um estado de conexão entre as forças que agiam sobre a pele, como uma fronteira que ondulava sensações de conexão e sensações de separação. Foram sensações

aconteciam simultaneamente à atenção que também ondulou entre a percepção interna e a percepção externa das ações no mundo quando estamos performando. Essa ondulação da percepção abriu um eco sobre a sensação tão comum de separação entre corpo e espaço, na qual:

A separação entre corpo e espaço parece um dado tão verdadeiro e inquestionável, que é difícil imaginar sua interação teórica, quanto mais prática. Ou seja, aparentemente, o espaço começa onde termina o corpo. A pele seria o limite entre esses dois universos paralelos. Tanto que usamos expressões do tipo ‘estou na cadeira’ ou ‘estou em salvador’. Indiscutivelmente, o corpo está no espaço. Mas como aceitar que o inverso também é verdadeiro – o espaço está no corpo – e qual as implicações (infinitas) disso para a nossa interação, compreensão, e atuação no mundo? (FERNANDES, 2007, p. 28)

Esse eco repercutiu na reflexão durante as sessões, em que a atenção ondulava através de passagens dinâmicas entre o espaço interno e o espaço externo, através dos impulsos internos do corpo e/ou dos fluxos que atravessavam o ambiente do Jardim ZooBotânico de Salvador. Esse fato encaminhou a prática pessoal de levar a atenção para a superfície da pele como fronteira de conexão e/ou divisão. Fronteira, pois pode ser vivida como um local de troca e permeabilidade, em relações relaxadas e/ ou tensas. Desse modo, a passagem e a conexão da membrana que nos bordeia com o mundo, foram aproximadas à relação conceitual entre a teia e aranha, levando-me a responder performativamente a questão-chave de minha investigação.

Logo, passei a pensar em uma concepção imagética capaz de produzir esse efeito conectivo na superfície da pele, ao transpor a relação conceitual para o modo de conectar os performers aos espaços onde seriam realizadas as intervenções. Diferentemente do ambiente calmo onde realizávamos as sessões, as intervenções seriam realizadas justamente em oposição ao fluxo acionado durante a prática de Movimento Autêntico, pois teve como objetivo conectar com locais de passagem e trânsito no espaço urbano. Para tanto, escolhi locais de passagem na cidade que suportam a necessidade de paragem momentânea do público, como a exemplo de praças e/ou locais de espera, realizando-a também em pontos de ônibus na urbe. Esses locais foram escolhidos devido ao desejo de, assim como na relação conceitual entre a teia e aranha, em criar territórios efêmeros inexistentes na cidade, inspirada por uma implicação de inseparabilidade entre a teia e a aranha presente nessa relação conceitual. Dessa maneira esse enunciado filosófico inspirou uma forte imagem para a intenção de realizar intervenções que tivessem a capacidade de conectar os performers ao ambiente urbano, movidos pela conexão de sujeitos e espaços mediados pela pele.

Sendo assim, a partir do encontro com o Laboratório de Performance, a questão-chave foi performada em um resposta intuitiva, guiada pelo desejo de criar uma intervenção que tivesse uma visualidade expressiva com a capacidade de comunicar a ênfase conectora presente na relação conceitual entre a teia aranha. Ao pensar em uma intervenção que tivesse esta potência, procurei a via mais literal, criando a intervenção Teia, através de um corpo coletivo conectado materialmente por elásticos brancos.

O objetivo foi materializar o “[...] entre-lugar” (BHABHA, 2005), materializar a própria conexão através da experimentação na superfície da pele. Dessa maneira, o procedimento que amparou essa relação se deu por uma atitude intuitiva, foi nomeado como “literalização da relação conceitual entre a teia de aranha”, pelo desejo de fazer passar um evento com a capacidade de provocar territórios, arquiteturas efêmeras em trânsito pela cidade. Assim como a teia e aranha são um corpo só e realizam territórios inexistentes, a relação pretendida foi conectar os performers de modo a fazerem um corpo coletivo, que, por sua vez produzisse um efeito de arquitetura móvel. A composição com o espaço poderia acontecer como uma conexão entre as materialidades e forças que o habitam. Simultaneamente estaria realizando esse intuito, bem como trazendo a atenção dos performers para a superfície da pele.

Para tanto, a imagem conceptiva foi a imagem de um coletivo de performers conectados entre si, por amarrações de elásticos em diferentes partes corpóreas. A intenção foi produzir dois modos de efeito sensorial nos agentes: um distanciado e um focado. O modo focado seria feito da experiência motora destes, no que tange a atenção voltada para a superfície da pele, ocasionada por sensações cinéticas opostas de contração e relaxamento, próprias do material. O modo distanciado seria efeito da codependência motora, por estarem em um corpo coletivo visando a experiência de, simultaneamente, moverem-se e serem movidos, trazendo a visualidade de uma teia ambulante. Entretanto, o que conectou o enunciado corpo coletivo?

A experiência com o enunciado corpo coletivo até então, fora contatada através da realização de intervenções urbanas que conectavam os artistas materialmente, a exemplo da intervenção “A Bolha”. Essa intervenção foi criada pelo aluno Paulo Maffei dentro da disciplina de “Criação Teatral A” ministrada pelos Prof. Dr(s) Tânia Alice e Gilson Mota (2008/01).

A Bolha foi a criação de um corpo coletivo formado pela costura de plásticos no formato de uma bolha, realizada por sete performers. A ação tratou-se de um passeio pelo

centro histórico de Ouro Preto, convivendo dentro daquele espaço através do desenvolvimento de ações cotidianas que lembravam o cuidado de uma casa, como uma brincadeira infantil: a preparação da massa de um bolo, o cuidado das bonecas de plástico e a pintura das paredes da Bolha. Tratou-se da exposição parcial de um espaço íntimo ao espaço público, de modo ambulante e com a possibilidade de entrada das pessoas que estavam de fora. Ao Final da performance, abrimos o conteúdo da Bolha na Praça Tiradentes e fomos enterrá-la na Igreja do Carmo.



**Fig. 2.** Intervenção urbana “A Bolha” com Camila Emílio, Camila Duarte, Francisco Minervino, Lenine Guevara, Paulo Maffei, Renata Ribeiro e Thálita Mota. Realizada em junho de 2008. Ouro Preto. Foto: Tânia Alice.



**Fig. 3.** Estado dos performers Thálita Motta e Francisco Minervino após a saída da “Bolha”.  
Foto: Tânia Alice

Foi através dessa intervenção que ouvi o enunciado de corpo coletivo e passei a enunciá-lo, sem procurar-lhe referências, pois até então se tratava de um contexto pacífico sobre o seu uso, que se fez material e performado. E, talvez, nem fosse objeto de problematização se o contexto no qual o encontrei não se mostrasse com a mesma força dessa experiência, mas tratou-se de encontrá-lo junto a artista visual Ligia Clark.

A artista mineira de Belo Horizonte, (1920 – 1988) começou seus estudos com ênfase nas Artes Visuais em 1947, sob a orientação de Roberto Burle Marx<sup>14</sup>. Em sua trajetória, houve primeiramente investimento em obras de arte onde a plástica era o produto final, mas logo, a qualidade de mediação entre a obra e o público saltou como marca de seus projetos. Essa qualidade de mediação em suas obras fora inspirada pela aproximação entre arte e vida, engajando-se a participação direta do corpo no momento de fruição.

<sup>14</sup> Burle Marx (1909-1994) foi um importante paisagista brasileiro que uniu arquitetura moderna e ideal urbano, exaltando a flora tropical e usando formas orgânicas e sinuosas, com influência do pensamento abstrato moderno. Dentre suas várias obras, estão, o conjunto do Aterro do Flamengo (Praça Salgado Filho, Museu de Arte Moderna, Parque Brigadeiro Eduardo Gomes), a residência Walter Moreira Salles (atual Instituto Moreira Salles do Rio), o Ministério das Relações Exteriores e o Palácio Itamaraty de Brasília e do Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico Inhotim (MG).

Para o filósofo, especialista em estética, Ricardo Fabrini (1994), Ligia Clark compõe com suas obras, um momento de transição entre o período modernista e o período contemporâneo da arte no Brasil. Essa leitura foi amparada pelo fato de, a artista, incorporar as questões das vanguardas artísticas europeias e americanas a seu trabalho, tais como: a qualidade de aproximação entre arte e vida, o engajamento de questões conceituais sobre o corpo e a relação direta com o público. (FABRINI, 1994)

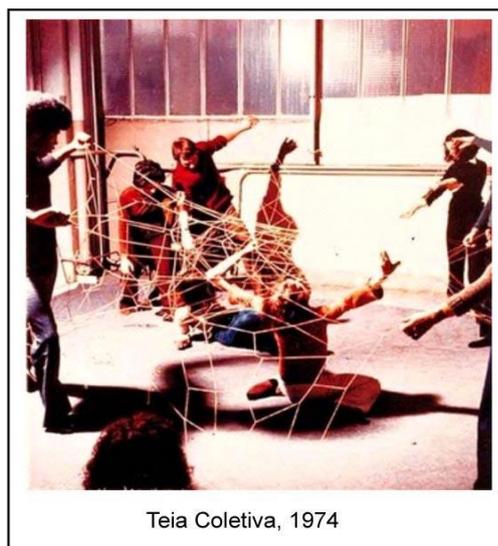
Em 1972, a artista foi convidada a ministrar aulas de comunicação gestual, na Sorbonne, onde realizava experiências coletivas através da mediação material. Nessa fase de seu trabalho, ela fez a proposta de “Corpo Coletivo” em que os participantes exploravam mutuamente suas sensações corporais mediados por objetos. Nessa fase, a artista possuiu um caráter de assunção da atitude de trazer a experiência ao foco através da mediação subjetiva impressa em suas obras, onde a plástica material fora suporte para a mediação dos sentidos com o público. Portanto o mote de suas obras fora trazer a qualidade de encontro e troca, em que o foco da obra desloca-se do objeto de arte para o momento de fruição e contato com o público.

Por conseguinte, nas obras desta fase, a qualidade de mediação esteve presente: “Arquiteturas Biológicas”, “Baba Antropofágica” 1973, “Relaxação” (1974) e “Rede Elástica” ou “Teia Coletiva”. Essa fase de sua carreira aconteceu em diálogo conceitual com autores do campo psicanalítico, evidenciado pelo estudo de Lacan, Jung e pela troca conceitual entre a artista e a psicanalista Suely Ronik<sup>15</sup> que também compôs o tecido dissertativo logo adiante.

Além do enunciado de corpo coletivo encontrei paridade de tema e da configuração da intervenção Teia, através da obra “Teia coletiva” ou “Rede de Elástica” (1974). A “Teia Coletiva” é um objeto extenso formado por linhas elásticas brancas no formato de uma teia, como vemos na figura a seguir.

---

<sup>15</sup> Como podemos ver em diversos artigos que Suely Rolnik disponibiliza na rede com os seguintes textos: <Lygia Clark e o híbrido arte/clínica.>1996. Disponível em <<http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>> dia 25 de novembro de 2012 às 17:35. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea, 2002. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>> no dia 5 de janeiro de 2012. <Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark, 2006. Disponível em: [http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda\\_com\\_resumo.pdf](http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf)> dia 12 de agosto de 2011, às 20:19.



**Fig. 4.** A obra Teia Coletiva de Ligia Clark, realizada em Paris, 1974. Foto: sem registro.<sup>16</sup>

Dessa maneira a paridade com a obra da artista encaminhou tanto pelo conteúdo, quanto pela forma, pois assim como ela, o objetivo conceitual da intervenção Teia foi mediar e criar relações conectivas. No caso da artista, a performance fora realizada pelo público, fato que diferiu da proposta de concepção que teve como objetivo realizar essa mediação, primeiramente, entre os performers e logo, entre os performers e os espaços da intervenção.

Desse modo, houve aproximação dessa obra ao pensamento conceitual da intervenção Teia através de duas características imbricadas: a dimensão material do espaço de mediação entre os performers (através do elástico) experimentados na pele dos participantes, e, a dimensão da experiência subjetiva em que a expressividade foi pensada como composição artística que aproxima arte e vida e não em um sentido estritamente espetacular. Portanto, saltou o fato de que, essa concepção, apesar de procurar a conexão entre arte e vida, bem como entre subjetividade e expressividade, esteve voltada para a condição de presença e encontro das artes do corpo, explicitadas pelo objetivo focado no trabalho com performers.

Essa concepção, também foi inspirada na questão-chave do projeto de mestrado, mas não teve a disposição de ser uma criação estritamente conceitual. Portanto foi importante desenvolver um modo de operar a escrita para dar suporte ao fato de que, o processo criativo da intervenção Teia foi permeado por práticas e conceitos que se influenciaram reciprocamente.

---

<sup>16</sup> Registro fotográfico retirado do sítio “Panorama Crítico Fragmentos Remanescentes da produção contemporânea”, uma revista bimestral com conteúdo nutrido pelos visitantes que têm possibilidade de enviar artigos e ensaios sobre arte contemporânea. Disponível em: <[http://www.panoramacritico.com/007/ensaios\\_05.php](http://www.panoramacritico.com/007/ensaios_05.php)> Acesso no dia 13/11/ 2012 às 12h39min.

## **1.2. PASSAGEM E CONEXÃO: DA CONCEPÇÃO PRÁTICA À ABORDAGEM ESCRITA.**

Na introdução foi explicitado que o modo de organizar a estrutura e a escrita da dissertação foram inspirados pela imagem conceptiva da própria intervenção. Essa imagem conceptiva visou contemplar uma relação inspirada em um enunciado conceitual (a teia e aranha). No entanto, nem o fato de a imagem conceptiva ter sido influenciada pela relação conceitual, nem a estrutura produzida através da imagem conceptiva, foram entendidas como representação ou uma metáfora e sim de modo literal.

Quando pensava na inspiração dessa relação conceitual para a concepção, era como um projeto de materialização dos estados que passavam por ela: a inseparabilidade entre a teia e aranha ao local com o qual se conectava, gerando um território efêmero por onde passava. Do mesmo modo, ao conectarmos com o corpo coletivo no espaço de intervenção estaríamos produzindo territórios efêmeros na cidade.

Dessa forma, pensava a diferença entre a concepção e a execução do mesmo modo como um projeto arquitetônico é realizado por um arquiteto e a execução da obra é realizada por um engenheiro. Ambos os trabalhos tem diferença de suporte: o arquiteto tem o papel e o engenheiro as matérias de produção, mas ninguém afirma que o engenheiro representa a casa, ele a materializa, literalmente.

No entanto, em se tratando de uma concepção que foi prática e escrita, como realizar uma escrita que se liga à ação e visa a produção de presença na área artística? A resposta surtiu em um percurso de mapeamento sobre as influências entre esses diferentes suportes, através da justaposição entre a abordagem da Pesquisa Somático-Performativa e da Cartografia. Visou-se responder tanto sobre a estrutura dissertativa e seu modo de leitura, quanto à intuição sobre a razão pela qual nomeei essa concepção como literal.

### **1.2.1. A Pesquisa Somático-Performativa.**

Nesse período de investigação dentro do Laboratório de Performance, além da influência evidente da prática de Movimento Autêntico, a atividade foi um espaço para investigação de métodos de escrita que emergiram da prática criativa, já que “No Laboratório de Performance, [...] a prática consiste no eixo principal e organizador; ao invés de ser um

adicional extra, ou algo a ser analisado ou onde se aplica e testa determinados princípios ou conceitos.” (FERNANDES, 2012b, p. 2). Atuou, pois, como um contexto de pesquisa que forneceu subsídios para percebermos o modo de operar a prática criativa articulada através da forma escrita. A proposta dessa atividade foi aberta às características requeridas pelas especificidades das pesquisas dos alunos, e, a cada semestre se configurou em uma ementa singular, pelo fato que “A atividade não parte de um conteúdo *a priori* a ser ensinado, mas sim de observar e coletar as necessidades do momento e reorganizar o percurso de ação a cada semestre, *durante* o semestre.” (FERNANDES, 2012b, p.1).

Em uma perspectiva abrangente sobre o acompanhamento da atividade, a construção laboratorial durante os três semestres que participei (2011.1, 2011.2 e 2012.1) instigou aos alunos a construir metodologias criativas, tendo como eixo a obra de arte e/ou o processo de criação. Ressalto, assim, seu caráter aberto e “[...] emformação [...]” (FERNANDES, 2007, p. 28), abrigando o fator criativo junto à metodologia teórica, de modo não distanciado do objeto de estudo, por tratar-se de processos artísticos, por vezes, compostos em uma implicação próxima ao sujeito pesquisador.

A assunção de proximidade entre sujeito e objeto afetou na composição da pesquisa, em vista de corresponder suas questões singulares, no que diz respeito à relação entre corpo, espaço e presença. Por conseguinte, a prática desse laboratório refletiu na concepção da intervenção Teia, bem como no modo de operar a escrita que se deu em acompanhamento de trabalhos onde prática e teoria constituem eixos de permeabilidade e influência.

Durante esse período, foi possível acompanhar o desenvolvimento da Pesquisa Somático-Performativa, exposta recentemente no formato de um manifesto através do artigo “Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa” para o VII Congresso da ABRACE: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, em 2012. As matérias dessa abordagem partiram da dança-teatro, educação somática, LMA, Movimento Autêntico e da performance, avaliando-se a formulação de metodologias singulares aos pesquisadores em Artes Cênicas, em que a obra de arte e o corpo são elementos-eixo para realizar as conexões teóricas. Especificamente, essa abordagem se teceu em adição a duas outras pesquisas epistemológicas: a Pesquisa Somática (ANDERSON, 2002) e a Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2006), em que ambas as abordagens possuem permeabilidade com a dança-teatro através da influência de Rudolf Laban.

A Pesquisa Somática compõe a área de estudos da educação somática, através do “Movimento Corporalista [...]” (FERNANDES, 2006b, p. 310) a partir de estudos de Rudolf

Laban, Mathias Alexander e Moshe Feldenkrais no início do século XX. A educação somática é composta por pesquisas sobre o corpo percebido como soma, ou como “[...] corpo experimentado, em contraste com o corpo objetivado” (FORTIN, 1998, p. 40). Assim como o conceito de soma, o Movimento Corporalista visou a criação de estudos sobre o corpo, ao investir em relações que o distanciavam da relação de objetificação, presente no modo de tratá-lo cientificamente:

Baseados na ideologia corporalista, começaram a surgir distintas propostas teóricas e metodológicas que se aplicaram no campo das artes, da pedagogia, da terapêutica e da psicologia. O corpo humano começou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição de sua própria existência. (FERNANDES, 2006b, p. 310)

Sendo assim, a ideologia corporalista visou a integração entre corpo e sujeito, refletindo-se no modo de produzir inteligências somáticas (metodologias tanto práticas quanto teóricas). Do mesmo modo que há influência de Rudolf Laban à Pesquisa Somática, há registros de sua contribuição às vanguardas artísticas, como a exemplo de participações em Zurique, no Cabaré Voltaire (FERNANDES, 2006b), compondo o *mainstream* do movimento Dadá, que por sua vez possui influência no advento da performance na Europa e nos Estados Unidos. (GOLDBERG, 2006) Especificamente, a proposta da abordagem fez conexão metodológica com essa arte, a partir da conjugação junto à Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2006), na qual existe a avaliação de que, as propostas metodológicas das pesquisas qualitativa e quantitativa tratam a obra como objeto de estudo. Já na proposta da autora, bem como seu desenvolvimento na atividade de Laboratório de Performance a abordagem propõe que “A obra de arte e seu processo de criação *não* é um objeto a ser manipulado pelo pesquisador, mas sim o elemento-eixo norteador ao redor do qual se organizam os demais.” (FERNANDES, 2012b, p.3).

Em composição com esses pesquisadores e artistas, a Pesquisa Somático-Performativa nasce dentro da área de Artes Cênicas e tem como mote requerer a produção de abordagens de pesquisa que não deixem o processo artístico subjugado à formalização de contextos conceituais exteriores às matérias que o compõem. É avaliado, por conseguinte, a necessidade de realizarmos a produção de metodologias dentro do campo das Artes Cênicas (FERNANDES, 2012c). Esta proposta não visa a exclusão de outras metodologias científicas, mas propõe a adição de métodos, a fim de amparar a criatividade envolvida na operação do processo criativo. Sendo assim, tem como objetivo que a articulação metodológica não vire uma atitude que faça necessário desviar-se da criação de conhecimento e suportes de investigação artísticos.

Como área de conhecimento recente no universo acadêmico, a dinâmica inter, trans e multidisciplinar são muito bem vindas, principalmente em se tratando de um componente tão múltiplo quanto a arte da performance e os estudos sobre o corpo e o movimento. Isso se dá mesmo como proposta desta abordagem, que comporta um acompanhamento das dinâmicas envolvidas nos processos artísticos, em um desenvolvimento “MIT-disciplinar”, ou seja, “Conjunto de abordagens (Multi-Inter-Trans ou MIT) conferindo um novo olhar sobre as disciplinas” (FARIAS, 2012). A Pesquisa Somático-Performativa é uma proposta dinâmica, em que os parâmetros de investigação não visam encerrar o modo como os pesquisadores devem proceder sua escrita. Além disso, abre o debate no campo das Artes Cênicas, sobre modos de escrita que não se façam subjugados às demandas criadas pelo envolvimento com outras áreas do conhecimento:

Existem modelos de pesquisa, porém cada uma tem uma demanda, percurso e *modus operandi* específicos que são e geram descobertas inéditas. [...] Neste sentido, não precisamos fazer prática *ao invés* da escrita, pois nossa escrita emerge da/com a prática, é criada e estruturada a partir dela, e, portanto, valoriza e gera mais *prática teórica*.<sup>17</sup>

Desta forma, o objetivo é que os pesquisadores encontrem modos de articulação teórica, a fim de não encaixar sua pesquisa em métodos ou teorias que não se conectam com as questões envolvidas na obra ou no processo criativo. Porquanto, na Pesquisa Somático-Performativa a teoria emerge da questão-chave presente na obra de arte e em seu processo compositivo, em que, a imagem torna-se a ponte para composições de uma “‘Pesquisa-arte’ (mais do que ‘artística’ ou ‘em artes’) é uma ‘pesquisa em movimento’: seu tema é seu método, seu objeto é seu sujeito.”<sup>18</sup>

A passagem e a conexão entre linguagem e movimento estão vinculada ao estudo do método de “[...] notação” do coreógrafo alemão Rudolf Laban. Esta é uma linguagem para/em o movimento, e, segundo a autora, uma linguagem onde a dinâmica e a conexão possuem ênfase. Desta maneira se dá a construção de uma estrutura que emerge, paradoxalmente, como um componente que liberta o corpo de sua impossibilidade de registro, visto que “A liberdade do corpo reside exatamente na sua habilidade de articular sua linguagem, ao invés de justificar sua inabilidade de registro.” (FERNANDES, 2008, p.4). No caso da abordagem, houve o desenvolvimento sobre a passagem entre linguagem e movimento a partir da “Imagem

---

<sup>17</sup> Palestra com o tema: Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Sincronicidade na Universidade Federal do Rio Grande do Norte entre 19 a 23 de Novembro.

<sup>18</sup> IBIDEM: rodapé 9.

Somático-Performativa” (FERNANDES, 2012a) que parte da proposta de notação em Laban, através da construção de símbolos e imagens para o corpo humano e seus padrões de movimento. A proposta da Imagem Somático-Performativa abre a possibilidade de performarmos suportes de expressão distintos sobre a questão-chave e, como já expus anteriormente, tratou-se de um método que também é prático, ao respondermos performativamente às inquietações, multiplicando operações expressivas que colaboram no processo de investigação acadêmica.

Apropriando-me dessa proposta, o modo de proceder a escrita emergiu da própria imagem conceitual da Teia, onde a inscrição material aconteceria na pele dos performers. Nesse caso, a passagem entre a prática e a escrita foi deslocada do procedimento de notação, para a criação de enunciados que amparassem a perspectiva de encontro com as múltiplas matérias que atravessaram essa pesquisa e, visou amparar o efeito focado entre as sensações que emergem da experiência e do encontro.

No caso da intervenção Teia, esse efeito foi pensado sobre a fricção entre a pele dos performers com o material. O elástico foi o material suporte para conectar os performers, a fim de, simultaneamente trazer a relação imagético-visual da Teia, e fazer os performers experimentarem a sensação da borda, da pele como contorno, um limite experimentado que fosse capaz de gerar influência recíproca entre eles, e com isso, criar um corpo coletivo no espaço.

Dessa maneira, a passagem entre movimento e escrita emergiu da própria concepção prática, mediada pela imagem da intervenção como modo de organizar a estrutura dissertativa. De um modo semelhante, a imagem como suporte de escrita foi usada pela pesquisadora Suely Rolnik no que tange o desenvolvimento dos estudos da cartografia. Portanto, houve no percurso a adição a essa abordagem, a fim de amparar o uso da imagem conceitual como suporte conceitual.

### **1.2.2. Cartografia: a pele como superfície de experimentação estético-subjetiva.**

A cartografia como método emergiu a partir de um dos princípios presentes no conceito de rizoma, ganhando contorno no território brasileiro através da pesquisadora e colaboradora de Félix Guattari, Suely Rolnik, no livro conjunto dos autores: “Micropolítica: Cartografias do desejo” (1986). Esse encontro surtiu na defesa de sua tese em 1987 e ganhou

a versão de livro em 1989, chamado “Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do Desejo”.

Desde esse encontro, a cartografia como método ganhou o território brasileiro. Sua orientanda, a então doutora Virgínia Kastrup conjuntamente aos pesquisadores Eduardo Passos e Liliana da Escóssia, foram importantes mapeadores dos estudos cartográficos contemporâneos no Brasil, organizando o livro “Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade” (2010).

Contanto, foi demonstrado nessa linha, apenas o apontamento ao que refere à composição da pele como local de afecção, já que foi uma imagem usada como artifício por Suely Rolnik. O que se tende fazer ao trazer a intercessão da autora é mapear a similaridade com o uso desta imagem como enunciado, por menos que a autora tenha denominado seu uso como imagem, fazendo coincidir com a Pesquisa Somático-Performativa, a ênfase de leitura sobre a produção subjetiva como objetivo de criação artística, bem como de escrita.

A cartografia como método para Suely Rolnik teve como tema a passagem por mecanismos da política de subjetivação do desejo no Brasil, atentando para seus processos de constituição: “[...] a cartografia é um método com dupla função: detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagem através deles.” (ROLNIK, 1987, p.6). Portanto, foi uma proposta que visou o acompanhamento dos processos de constituição da subjetividade, em que a pesquisa também se fez através do acompanhamento e implicação subjetiva do pesquisador.

A proposta de cartografia fez conexão com a produção da autora no que diz respeito à afecção da pele como suporte de onde emergem relevos, saltando efeitos subjetivos por essa superfície que foram cartografados pela autora no artigo “Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura.” (ROLNIK, 1997). Nesse, a autora usou a imagem da pele como local de reações que resultam da emergência de forças internas, invisíveis e de forças externas que agem no corpo, como modo de construção da subjetividade. A partir desse embate, ao focar na superfície da pele, aparecem reações subjetivas que são externalizadas e tornadas visíveis.

Para amparar o efeito de território subjetivo que compõe a proposta cartográfica, Suely Rolnik trouxe para a cena uma imagem corpórea: a imagem da pele, através de um processo de extensão da pele em uma superfície plana. A partir dessa imagem, ela aproximou a produção subjetiva em conexão com a produção sensorial gerada no corpo, fazendo saltar a construção da subjetividade em relação afetiva com a matéria. No entanto a autora não

nomeou o enunciado dessa produção enunciativa como imagem ou metáfora, e, sim como um “[...] artifício insólito”. Toda vez que uma força age sobre a pele ela forma uma dobra, um relevo que é a reação entre as forças externas e a resposta interna. Sendo assim, a subjetividade emerge de fluxos entre as forças externas (demandas exteriores ao sujeito) e as forças internas (demandas e respostas do sujeito). Estas forças produzem relevos que saltam e se alisam novamente na superfície da pele, através de um fluxo que não é controlável:

Nesta dinâmica, onde havia uma dobra, ela se desfaz; a pele volta a estender-se, ao mesmo tempo que se curva em outro lugar e de outro jeito; um perfil se dilui enquanto outro se esboça. O que fica claro é que cada modo de existência é uma dobra da pele que delinea o perfil de uma determinada figura da subjetividade. (ROLNIK, 1997, p.2).

A pele aparece como local de permeabilidade entre esses dois fluxos que muitas vezes não percebemos como distintos, por estarmos demasiadamente atuando em um mundo onde as demandas cobram um estado de constante resposta. Cotidianamente, adequamo-nos às figuras que nos demandam ser e que também nos demandamos ser, perdendo o potencial singular e a escuta às forças que acontecem em nosso corpo. Esta perda da força se dá em consonância com os processos que traçamos para estabilizar as relações, prevalecendo assim, uma demanda recíproca de manutenção de uma “[...] figura da subjetividade”, que age como uma máscara, uma identidade.

O problema não é passar pelas máscaras que atuam como representação de estados, mas de congelar a criação destas figuras, pretendendo-lhes uma implicação unívoca, que visa estados de manutenção, pois a vida acontece através da pulsão e de fluxos que não são controláveis. Isso não quer dizer que a dinâmica ocasione efeitos abruptos de mudança no movimento e na construção do sujeito, atuando de modo sutil, por menos que os sujeitos identifiquem-na, ao pretenderem fixar em uma identidade única.

Por exemplo, nota-se ao longo das sessões de Movimento Autêntico a recorrência de movimentos. Esta recorrência é sutil, pois aparecem constantemente diferenças entre os movimentos, no entanto, Ciane Fernandes observa que, durante anos de prática, existem movimentos que sempre reaparecem. Estes são os “[...] padrões de mudança” (FERNANDES, 2011a, p.17): as mudanças sutis de expressões recorrentes.

De outro modo, para Suely Rolnik, apesar de estarmos em constante mudança, a autora cartografou a existência de efeitos de identificação unívoca nos sujeitos. Estas reações se opõem tanto às diferenças existentes no mundo, quanto às mudanças que ocorrem cotidianamente em nossas vidas, por mais que sejam mudanças sutis. Esta oposição tem se

demonstrado cada vez mais violenta diante de um tempo em que a dinâmica passa a ser construída por procedimentos de rede. Esses, por sua vez, refletem estados de simultaneidade entre tempos e espaços onde o sujeito pode se conectar a esta proposta, e/ou se separar, fragmentando cada vez mais esta relação, já que o corpo e a subjetividade não estão separados.

Durante as sessões de Movimento Autêntico houve justamente uma quebra na relação de separação entre corpo e ambiente, onde a pele foi a superfície conectora. A atenção focada na superfície corporal experimentada durante aquela prática tinha justamente a implicação de observar, bem como performar, os efeitos entre o acompanhamento dos impulsos internos do corpo, e, também, os efeitos e forças do ambiente que agiam como estímulos externos. A pele fora superfície de mediação nessa vivência, que acabou reverberando na formulação conceitual da intervenção Teia.

Aproximada à leitura de Suely Rolnik, a proposta da intervenção Teia pode ser lida como um artifício material de manutenção da atenção dos performers à superfície, em que a conexão acontece como modo de ampliar as sensações que estão inscritas na pele, na experiência dos performers. Aos poucos, esse corpo conectado e codependente, foi pensado para se abrir à dimensão do encontro no corpo coletivo, em movimentos que poderiam reativar efeitos cotidianamente imprimidos na pele, composta como um registro móvel de afecções de nossa passagem e habitação pela vida, já que:

A pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc. Como estes meios, além de variarem ao longo do tempo, fazem entre si diferentes combinações, outras forças entram constantemente em jogo, que vão misturar-se às já existentes, numa dinâmica incessante de atração e repulsa. (ROLNIK, 1997, p.2).

Atração e repulsa, como as forças de contração e relaxamento presentes no elástico, compõem planos de oposição que convivem e se dão em simultaneidade, como efeitos de nossa passagem pela vida. Esses efeitos foram mapeados por causa da atenção na superfície da pele, experimentada de um modo prático (nas sessões de Movimento Autêntico) e, também a partir do encontro teórico com a autora e a cartografia. Desse modo, o contato com a cartografia aproximou-me também ao conceito de rizoma, devido ao fato de que ela surgiu como um dos princípios desse conceito que também enfoca em relações de conexão. As relações presentes nesse conceito, como explicitado, têm foco na conexão, e, distingue da condição segmentária. Foi, portanto, realizado o mapeamento sobre o contexto do projeto

filosófico, científico e político no qual a cartografia como método de pesquisa está atrelada. Durante o encontro com esse conceito, a relação que havia denominado intuitivamente por literalização ganhou contingência, dando suporte à razão pela qual o uso da imagem da intervenção como modo de estruturar a dissertação, não fora lido como representação.

### **1.2.3. O rizoma e o procedimento de literalização.**

No campo científico e filosófico, a ênfase em relações de oposição pertence a uma linha ontológica da filosofia platonista de divisão entre aparência e essência (NIETZSCHE, 1998), rebatendo na relação de separação entre corpo e espírito e corpo e mente. O fenômeno de escalonamento e divisão foi multiplicado com o advento da ciência moderna através do método cartesiano. Modelo a partir do qual, fundou-se a possibilidade do aumento da perspectiva de vida através da especialização científica.

No que diz respeito ao rebatimento desse modelo na formação das metodologias científicas, a fragmentação das fases da investigação apoiaria a formação do conhecimento em rumo à busca pela essência, objetivando a veracidade que poderia ser encontrada através dos métodos de especialização do conhecimento. Esse modelo ancora um pensamento do “[...] tipo arborescente” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a), cuja verticalidade aparente da árvore foi um apoio no pensamento ocidental com ênfase na procura da raiz<sup>19</sup>, do âmago essencial escondido atrás do mundo aparente e atualizado através da ciência moderna, refletindo-se em seu objetivo fundamental: o descobrimento, a inovação e o avanço tecnológico.

Aparentemente distantes, esses modelos estão presentes no cotidiano, refletidos através de espaços de conhecimento que gerem os modos como habitamos, vestimos, falamos, atravessando a construção do comportamento social. A proposta do rizoma traz a conexão ao foco, diante do predomínio da segmentação como modo de operar na vida:

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõe. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacialmente e socialmente. (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 84).

Diferentemente do modelo arborescente, a proposta conceitual do rizoma tem enfoque

---

<sup>19</sup> Como exemplo da árvore genealógica que avalia as relações de procedência familiar.

sobre a conexão entre multiplicidades de matérias, datas e velocidades que atravessam a produção de enunciados filosóficos. Um exemplo de rizoma se dá no procedimento de escrita do livro dos autores intitulado “Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia”, no qual é possível acessar a entrada por qualquer capítulo, já que não possui um encadeamento causal de acúmulo de informações para a compreensão, como nota-se nas palavras de Peter Paul Pélbart nas abas da tradução brasileira:

[...] a forma do livro pede uma leitura inusitada. Seus platôs de intensidade, e não capítulos, podem ser lidos independentemente uns dos outros, mas formam uma rede, um rizoma. Num rizoma entra-se por qualquer lado, cada ponto se conecta com qualquer outro, não há um centro, nem uma unidade presumida — em suma, o rizoma é uma multiplicidade (como se vê, todas essas características prenunciavam a geografia imaterial da Internet, para cuja assimilação filosófica parecíamos tão pouco preparados).

Através da rede escapa-se à necessidade de produção de conhecimento vinculada com o lastro histórico, pois o funcionamento da rede se dá em relações de simultaneidade, substituindo a vigência do tempo linear na compreensão dos eventos. No entanto, para acessar o conteúdo do livro é necessário um vínculo que pulsa através da curiosidade acerca dos temas que são diluídos por uma escrita da diferença. Esta escrita, comparada aos hieróglifos, não é facilitadora de contatar. Antes, emprega o uso de violência a exemplo de efeitos de estranhamento em tensão às lógicas normativas de compreensão. Isso porque, para os autores, não basta realizar a conexão em rede, pois, a proposta do rizoma é uma proposta de violência com os padrões cognoscíveis.

Isso não quer dizer que os autores, das áreas de filosofia e psicanálise não prezem pelo rigor do conhecimento, mas está justo com a proposta de deflagrar os modelos científicos, filosóficos e psicológicos que sustentam a lógica do tempo em que vivemos, junto ao Capitalismo e sua forma mais avançada, o neoliberalismo.

*Mil Platôs* é construção aberta que conecta e trata de questões permeáveis repetidas em diversos momentos, mas uma repetição na diferença, não apenas uma reprodução que serve como enxerto na obra. (DELEUZE, 2006). Entretanto, penso que a escolha de começar com o livro pelo tema rizoma é um platô que guia os procedimentos supracitados, apresentando de modo não sequencial e de encadeamento causal, a partir de operações de passagem, de nomadismo com a escrita.

No caso dessa pesquisa, a estruturação também foi inspirada nessas relações, em uma intenção de interdependência entre as linhas de um modo que escapasse ao acúmulo, bem como fazendo dessa primeira linha, a guia metodológica sobre a leitura. Evidentemente que

essa intenção foi realizada como um exercício de construção do conhecimento, em que ela não escapou à hierarquização estrutural a que a obra dos autores teve como projeto.

No projeto de constituição da obra *Mil Platôs*, a prática de escrita anuncia efeitos e procedimentos atentando contra as metodologias de escrita condizentes com o manual da interpretação, pautados na lógica do significante, pois “[...] escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 13). Portanto, o rizoma é o plano geográfico do livro e se opõe às metodologias de escrita pautadas nos modelos que são feitos a partir da perspectiva do sujeito e/ou do objeto, já que “Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes.” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 11) As matérias de que são feitas a obra, não possuem hierarquia entre si, e isso é realizado através do procedimento de supressão dos substantivos na forma escrita. Encaminha assim, para movimentos exteriores à atualidade da escrita, não preservando a tradição científica de busca transcendente das essências que são acessadas conforme o andamento temporal da escrita. Aliás, não há andamento cronológico na obra, pois seus platôs conectam os mesmos conceitos colocando-os em diferentes relações e, portanto, em pertinência ao rizoma, transformando sempre os conceitos que se dão em agenciamento. Assim, os conceitos não estão fixos, mas em relação criativa às matérias que compõem a obra.

Além disso, em um rizoma não há núcleo central de significação, como exemplo na estrutura linguística através do “[...] princípio de ruptura a-significante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura.” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 13). Esse princípio de ruptura e estrangeirismo com o que é cognoscível na estrutura não atua apenas no nível semântico, mas tem a ver com que estrutura esse desmanche de significação está conectada. Entretanto a ruptura atua no nível de uma experimentação prudente, pois percorre os campos entre o que é gerado entre a “[...] desterritorialização”, entrando em um campo não cognoscível e a “[...] reterritorialização” que se aproxima novamente da ordem vigente. (DELEUZE & GUATTARI, 1996a). Desse modo atua como uma passagem, um movimento e não algo que se congela, em um ponto de ruptura, pois de outro modo entrariam na seara do que não mais se liga à realidade.

Nesse ponto faz-se importante traçar a distinção entre a noção de território que usei até o momento, pois ela foi baseada nos autores ao que tange a inseparabilidade entre a teia e aranha que realiza territórios efêmeros e inexistentes, tornando-se um corpo só. Quando os autores utilizaram esse argumento, a noção de território foi diferenciada do processo de

territorialização. A própria noção de efemeridade e capacidade de conexão desse circuito teia/aranha/território fere a noção de território como relações de acúmulo e identificação com a qual o rizoma e a rede se contrapõem, pois,

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente 'em casa'. [...] Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI, ROLNIK, 1986, p.323)

Apesar desta oposição, a leitura que os autores traçam é uma proposição que reconhece a existência e a necessidade de um território. Entretanto o que eles fazem é um projeto que coloca estas relações, exprimindo-lhes a diferença diante de um predomínio de atrelar a noção de território à noção de posse. Faz-se, desta maneira, uma proposta acêntrica, pois, o rizoma é o próprio movimento de passagem entre modelos cognoscíveis e estáveis (territórios) e a violência com esses modelos em movimentos de desterritorialização.

Portanto, devido ao fato de não possuir centro (diferentemente da filosofia de Derrida, em que os centros são existentes, mas deslocados, como veremos na seção 2), o rizoma é mesmo a conexão. Escapa, pois, à representação, como algo que se conecta, formando o plano do que acontece dado pela perspectiva de efeito e força. Desta forma “[...] não existem pontos num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 17). Assim, o rizoma é a própria passagem, conexão e “intermezzo” entre multiplicidades. O caráter conectivo do rizoma é diferenciado ao modelo ocidental de tipo arborescente. Segundo os autores:

Há uma clara recusa à organização que é própria de um ‘livro-raiz’, livro que se estrutura como se fizesse o decalque do que quer tratar; que se aprofunda para desvelar a essência do que investiga; que trata da realidade de ‘seu objeto’ como se só pudesse representá-la. (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 16)

Assim, acessamos como início de um livro a acentuação em um procedimento que emerge da experimentação. É um agenciamento<sup>20</sup> que dá suporte coerente entre a passagem do conteúdo e a forma escrita, em uma proposta que gera efeitos de estrangeirismo quanto às regras e termos criados.

Através do princípio da cartografia e decalcomia os conceitos não estão fixos, mas em

---

20 “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 17).

conexão criativa de modo a se localizarem na horizontalmente na superfície: Diferente é o rizoma, mapa<sup>21</sup> e não decalque<sup>22</sup>. (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 22). Isso porque o mapa é removível, manuseável e com possibilidade de ser modificado, bem como mudar de leitura de acordo com o contexto em que é usado, ao passo que, o decalque é a imitação, a figuração que se coloca como representante da veracidade imprimindo uma relação que visa o esgotamento. Portanto, existe uma expressa “(...) recusa [a] toda ideia de fatalidade decalcada, seja qual for o nome que se lhe dê, divina, anagógica, histórica, econômica, estrutural, hereditária ou sintagmática (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 22). Entretanto, apesar desta expressa recusa, os autores afirmam que o mapa e o decalque não se encontram em relação de oposição, assim como o rizoma e o modelo arborescente, pois constituem planos de acontecimento, muitas vezes simultâneos. Esses movimentos se dão através dos seguintes questionamentos:

Entretanto será que nós não restauramos um simples dualismo opondo os mapas aos decalques, como um bom e um mal lado? Não é próprio de um mapa poder ser decalcado? Não é próprio de um rizoma cruzar as raízes, confundir-se às vezes com elas? (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 22)

Em uma dimensão ampliada sobre a vida e obra dos autores, houve foco de enunciação quanto aos efeitos das políticas de subjetivação do desejo diante do sistema Capitalista e sua forma mais recente, através do fenômeno globalizante. Existe crítica à psicanálise em relação ao achatamento que estabelece com o conceito de desejo, reduzindo-o à leitura que se dá através do modelo essencialista e geneticista, uma leitura presente desde o primeiro livro conjunto dos autores, publicado em 1966: “Capitalismo e Esquizofrenia: O Anti-Édipo”. No que diz respeito especificamente à bibliografia da filosofia deleuziana, a formulação dos enunciados tem como objetivo pensar como o pensamento é engendrado (MACHADO, 2010). François Zourabichvili<sup>23</sup> adiciona à leitura de Roberto Machado, ao inferir que diz respeito a pensar como pensamento é feito através de uma compreensão que se dá ao pé da letra, de modo literal, mesmo que o autor nunca tenha se detido à literalidade como tema em sua bibliografia. Essa leitura aconteceu, tomando por base um afloramento

---

21 “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [...] Pode-se desenhá-lo num parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma mediação.” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 22).

22 Cópia, plágio, imitação. Leitura livre.

23 VER: ZOUVARABICHVILI. F. Deleuze e a questão da literalidade. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, Set./Dez. 2005 1313. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: dia 03 de agosto de 2012 às 19:47.

dessa palavra no discurso<sup>24</sup> deleuziano, em contraposição ao enunciado da palavra metáfora. Por conseguinte, é uma filosofia que pede ao leitor para não compreender sua escrita no sentido metafórico, como algo que está no lugar de, sem alusão ao sentido contextual em que a palavra está inserida. Deste modo, trata-se de uma relação contraditória entre o enunciado deleuziano constantemente afirmando e pedindo uma compreensão de sua escrita que escape ao entendimento metafórico, “[...] uma vez que a maior parte dos conceitos que o tornaram famoso tem justamente o aspecto de metáforas: ‘máquina desejante’, ‘máquina de guerra’, ‘ritornelo’, ‘cristal do tempo’, ‘linha de fuga’, ‘desterritorialização’, ‘distribuição nômade’, ‘rizoma’ etc.” Este tipo de pedido, segundo Zourabichvili, é uma prática que nos obriga a pensar, abrindo uma diferença sobre o enunciado que estava posto.

Portanto, ao encontro com esses autores, foi possível mapear a razão pela qual havia nomeado intuitivamente a concepção como um processo de literalização e não representação da relação conceitual entre a teia e aranha. Esse mapeamento demonstra a influência das matérias teóricas para a criação artística do pesquisador na área de Artes Cênicas. Na proposta de leitura realizada, o mapeamento do percurso, também surtiu pela forma estruturada do projeto de concepção artística, relevando a permeabilidade entre arte e vida. No caso da vida do pesquisador, esse não está distanciado dos encontros teóricos que compõem sua pesquisa, em que produção artística e teórica influencia-se, mutuamente.

### **1.3. CONEXÃO ENTRE A PESQUISA SOMÁTICO-PERFORMATIVA E CARTOGRAFIA: UMA PROPOSTA DE MAPEAMENTO DO PERCURSO.**

Nessa linha fez-se possível apresentar os contextos artísticos e conceituais com os quais foi possível criar a concepção do projeto artístico da intervenção, e a sua estruturação escrita na dissertação, sua abordagem. A passagem entre a concepção e a escrita aconteceu

---

24 Cf. “Falamos literalmente” (Deleuze; Guattari, 1998, p. 26); Deleuze; Guattari, 1999, p. 74: “[...] falo literalmente”; Deleuze, 1999, p. 255: “[...] reencadeamento sobre a imagem literal”; Deleuze, 1999, p. 220: “É preciso falar e mostrar literalmente [...]”; Deleuze, 2003, p. 199: “Todas as imagens são literais, e devem ser consideradas literalmente”. Cf. também a aula de 17 de maio de 1983 (“Falar é falar literalmente, “eu falo literalmente”, “é preciso falar literalmente”), a aula de 15 de janeiro de 1985 (“Se vocês falarem e mostrarem, vocês falarão e mostrarão literalmente, ou então simplesmente não mostrarão. Ou será literal ou não será nada”, “falo literalmente ou simplesmente não falo”, “O que isto quer dizer, este ‘tudo é literal?’ Tudo é tomado ao pé da letra...”) etc (Para as aulas, cf. [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)). Mais geralmente, Deleuze não pára de repetir que seus conceitos não são metáforas – a que faz eco a enorme frequência da expressão “ao pé da letra”, sempre acentuada ou martelada, em seu discurso oral.

através da imagem, um procedimento de composição dissertativa disparada pela prática de performativa junto ao Movimento Autêntico, bem como à resposta performativa que surtiu na imagem da teia, na Imagem somático-performativa da própria intervenção como modo de formalização da escrita.

Entretanto, nessa proposta de multiplicação expressiva entre suportes distintos, não foi pretendido que a imagem enunciativa ocupasse o lugar do que acontece na intervenção Teia, pois não se tratou de uma representação entre os suportes, que fazem passar relações distintas. O que conectou esses diferentes suportes foi o desejo de realizar uma escrita próxima da imagem conceitual, ao tentar passar também os efeitos estetizantes a partir do uso desse artifício que não foi figurativo.

Fez-se para isso, a proposta de justaposição entre essas duas abordagens cujo enfoque se deu na conexão entre dados opostos, em que foi possível aproximar a escrita à imagem conceitual da Teia através de relações investidas de força e pulsão. Aproximada à investigação que tracei, o procedimento de literalização foi usado como um artifício de passagem entre a emergência prática e a forma escrita, a fim de amparar o fato de que a passagem e a influência entre diferentes suportes expressivos não acontece de modo figurativo, de modo a remeter a um suporte original. Por conseguinte, a influência da relação conceitual entre a teia e a aranha não foi representada na concepção da intervenção Teia, pois não se tratou de uma metáfora da relação e sim de uma literalidade sobre os efeitos gerados através dessa relação conceitual e os efeitos experimentados durante as ações interventivas na cidade. Nessa chave de leitura, a intenção não foi de que os performers representassem a teia ou aranha na intervenção e sim o investimento em uma criação capaz de gerar territórios efêmeros em que não existiam anteriormente, em um processo de criação de um artifício material de conexão entre corpo/espço que cobra incessantemente a atenção dos performers à fronteira e à pele.

Do mesmo modo em que a pele foi a fronteira de experimentação prática na formulação conceitual, foi também fronteira conceitual entre as abordagens da cartografia e da Pesquisa Somático-Performativa. Aconteceu com esse encontro a proposta de uma pesquisa que a concepção imagética da intervenção Teia foi impressa como estrutura, a partir do encontro com ambas as abordagens levantadas.

Na Pesquisa Somático-Performativa, a pele surgiu como local de experimentação através do método de respostas às questões-chave dos pesquisadores, ao serem performadas com a experiência integrada dos sujeitos, fazendo-se uma produção artística alinhada à

produção subjetiva. Por outro lado, a pele foi também um artifício teórico, uma imagem para a construção que Suely Rolnik traçou sobre a subjetividade através da abordagem da cartografia. Em outra perspectiva, através do contato com a cartografia como princípio do conceito rizoma, foi possível pensar sobre o fato dessa passagem enunciativa da imagem conceitual não ter sido um decalque, uma imitação da relação conceitual.

Isso porque, na pesquisa Somático-Performativa a teoria emerge da questão-chave presente na obra de arte e em seu processo compositivo, em que, a imagem torna-se a ponte para passagem entre criação artística e criação literária. Para tanto, a abordagem epistemológica infere a coincidência e aproximação entre sujeito e objeto junto à proposta de uma “Pesquisa-arte”, em que o sujeito está implicado em seu objeto e vice-versa. Por outro lado, no princípio da cartografia, os autores abolem (DELEUZE & GUATTARI, 1996a) ou problematizam (ROLNIK, 2007), a necessidade de remeter ao sujeito e ao objeto de estudo, devido ao fato de ser uma proposta de superfície e horizontalidade, onde o que é formalizado na escrita se dá através da perspectiva da produção de linhas, como no rizoma.

Trago assim o paradoxo como plano de composição da investigação, presente tanto na cartografia, quanto na Pesquisa Somático-Performativa, em associação a estas duas abordagens. A cartografia (DELEUZE & GUATTARI, 1996a) é uma oposição ao decalque e à imitação, mas não estabelece um desejo de supressão do modelo da representação. O paradoxo também compõe a proposta da Pesquisa Somático-Performativa, pois o objetivo é a realização de formalização escrita, cuja característica investigada emerge da própria obra de arte, coincidindo muitas vezes com o sujeito pesquisador. Desta maneira a proposta escrita em ambas as abordagens abriga uma proximidade e/ou um problema sobre a oposição epistemológica entre sujeito e objeto de estudo. O paradoxo também se dá na passagem entre ambas as propostas, pois houve uma proposta de emergência escrita que parte da imagem da intervenção, uma tradução imagética que pode ser interpretada como representação e metáfora. Entretanto, em se tratando de uma proposta que deseja expor conexões que fogem ao imediatamente cognoscível, a proposta de literalidade parece mais justa a ambas as propostas metodológicas, já que possuem objetivos próximos, só que em suportes distintos.

Através do encontro com estas abordagens, faço a proposta da cartografia somático-performativa, a fim de mapear o percurso de criação da oficina/intervenção Teia, em tentativa de deixar a forma da dissertação como um mapa, ou como a pele, para fazer passar relações horizontais entre as diferentes matérias que compuseram suas linhas. Mapear as múltiplas matérias, datas e velocidades que atravessaram essa criação e alicerçam o fato de que a

produção estética, bem como a produção de inteligências não são um intervalo na vida do artista e pesquisador.

A relação de proximidade e instabilidade entre sujeito e objeto, oferecida através dessa justaposição de abordagens, ajudam na construção de uma investigação que aproxima processo criativo ao sujeito pesquisador e artista que tem implicação próxima, e por vezes, na própria pele, em sua experiência e percurso. Ajuda a pensar sobre o fato de que a implicação e proximidade produzem modos de conhecimento que são distintos da crítica distanciada de certo objeto de estudo. Acredito na contribuição de ambas as formas, mas faz-se necessário investir em estudos sobre a inteligência específica do pesquisador que também realiza criações artísticas e produz conhecimento sobre e com estes processos.

Visando encaminhar para essa próxima Linha, a proposta foi justapor essas duas abordagens, a fim de mapear os pontos de contato entre as linhas da dissertação: o percurso artístico e intelectual que influenciou a concepção da intervenção Teia; a leitura sobre a presença que conectou-se à concepção; e por fim, o encontro com os agentes e contextos que compuseram essa pesquisa no desenvolvimento e formação da oficina/intervenção Teia.

Proponho dessa forma, encaminhar para a linha de conexão da dissertação, tratando-se do mapeamento do percurso, que partiu da relação sobre o enunciado da presença e o tempo presente. Essa linha tocou sobre esses pontos a partir da conexão entre produção de presença em confrontação a operações entre a linguagem, o tempo e modos de dramaturgia (ou composição) no interstício entre autores das áreas da filosofia, teatro, dança e performance. A partir do desenvolvimento desse percurso, foi possível distinguir dois modos de produção de presença que influenciaram os conhecimentos artísticos contatados em minha trajetória e que, por sua vez, reverberaram na concepção da intervenção Teia. Recordo que a concepção da intervenção Teia foi influenciada diretamente pela prática laboratorial (Movimento Autêntico). Além dessa influência, saltou à visagem a ênfase material contatada na experiência do corpo coletivo, mas essa ênfase material não esteve presente apenas nesse trabalho. Por conseguinte, a proposta na próxima linha foi realizar um mapeamento sobre os estudos da presença. Especificamente, houve o mapeamento de estudos da presença que contribuíram para a distinção entre dois modos de produção que se conectaram a essas práticas enfocadas no corpo: uma com a característica material e a outra com a característica de produção expressiva de movimentos que emergem da subjetividade.

## **Seção 2: Linha de comunicação: a presença e o presente**

## 2. A-PRESENT/AÇÃO.

Nessa linha, visou-se mapear duas tendências de criação artísticas que compuseram a concepção da intervenção Teia. A distinção entre esses dois processos artísticos, aconteceu a partir da investigação ao problema inicial do projeto de mestrado: o estudo da presença relacionada ao tempo presente. À época não o considerava como problema, mas como solução, no entanto, nesse percurso houve o encontro teórico com autores que desestabilizaram essa relação.

Quando fiz a exposição desse projeto dentro da atividade de Seminários de Pesquisa em Andamento (DAN793), a primeira indagação realizada, foi sobre a relação de estabilidade entre a presença e o tempo presente, já que o objetivo fora criar uma intervenção urbana que tivesse a capacidade de desestabilizar modos de deslocamento e fluxos no espaço urbano. Houve, dessa maneira, um encaminhamento para refletir a razão pela qual, a aproximação entre esses dois enunciados (a presença e o tempo presente), aconteceu de modo tácito em minha trajetória artística. O que significava essa justaposição entre tempo presente e presença, essa capacidade de estar no “aqui-agora” da ação, segundo o qual Renato Cohen e, muitos artistas afirmávamos em nossa trajetória?

Ao afirmar a sensação de falta ou perda de presença em trabalhos de teatro, de performance e de intervenções urbanas durante a graduação, compreendíamos esses enunciados de modo a dar voz a uma sensação. Como é que a relação desse enunciado estava amparada em um desejo de estabilidade, se, os trabalhos dos quais participei foram, em sua maioria, propostas abertas ao acontecimento instantâneo da ação? Relembrando a trajetória, a abertura a composições artísticas instantâneas foi vivida através de rasteiras (pedidos de reação que escapavam ao roteiro do evento artístico e que aconteceram com mais frequência e intensidade em espaços não construídos apenas para a ação cênica) que a experiência com o teatro de rua me dava. No entanto, assim que comecei a degustar a sensação de rasteira, passei a querer lidar com ela, abrir-lhe possibilidades de jogo, desejando momentos nos quais surgiam afetos incontroláveis na relação com o público, efeitos que não procuravam fazer passar nenhuma estabilidade. Nem sempre a comunicação acontecia durante esses eventos, o que gerava, por vezes, um estado vazio onde nenhuma ação emergia. Muitas vezes esse vazio fora vivido, mas em outras ele se tornou uma sensação de perda, de esvaziamento e de impossibilidade em gerar comunicação. Essa sensação acontecia também em composições dramáticas que possuíam uma formalização previa, mas em composições dramáticas

que partem de roteiros abertos, essa sensação fora agravada devido ao maior espaço para os ecos e intervalos entre as ações. O desejo inicial do projeto fora de não viver o vazio comunicacional confundindo-o com a sensação de esvaziamento. Como revertê-lo?

A resposta se pretende inacabada, mas foi recebendo contornos ao mapear a trajetória pessoal de processos criativos, no que tocou as ênfases e apoios da trajetória para a leitura da concepção da intervenção Teia. Isso se fez, a partir do encontro com autores como Derrida (2005, 1995 e 1999) e Nascimento (1999), no que diz respeito a enunciados filosóficos que sustentam a percepção da presença na tradição ocidental com o estatuto da estabilidade e em relações de oposição. Ancorada no privilégio do tempo presente, a noção de presença sustenta uma tradição filosófica transcendente, metafísica e com base na representação.

Aproximando ao contexto de ações teatrais que contatei no período de graduação, esses valores foram baseados na quebra da primazia do texto no teatro influenciado por Artaud. Essa leitura foi redimensionada em debate com a proposta de desconstrução derridiana, ao compor sua filosofia que visou deslocar o pensamento da representação na sociedade ocidental.

Essa leitura foi aproximada a minha trajetória de formação no campo de Artes Cênicas, e especificamente ao teatro, onde houve ruptura com processos centrados na primazia e autoridade do autor. Dessa forma, sinalizei uma fuga do teatro centrado na autoridade do autor e nas hierarquias fixas entre os papéis, e esse fato me aproximou da performance, um lugar sem pretensão de fixar as origens. O encontro com a performance, partiu da paridade de atuação com ênfase no gesto corporal, diretamente vinculado ao teatro influenciado por Artaud, investido de composições onde a dramaturgia não esteve centrada apenas no texto. A produção de sentido se faz com o foco nos múltiplos suportes que compõem a cena teatral, e por sua vez, foi uma leitura que interferiu no foco criativo da oficina/intervenção Teia, pois o sentido emergiria de ações predominantemente corporais.

Essas questões foram aproximadas à proposta da presença diferida (DA COSTA, 2009), construída a partir dos estudos sobre a dramaturgia no teatro contemporâneo. A dramaturgia, segundo o autor, pode ser realizada através da conjugação entre os diferentes elementos materiais e visuais que a compõem, deslocando a predominância de cenas com sentido explicativo. Estes valores ressaltam a criação de presença no teatro que utiliza a percepção do tempo em sequenciamento linear, amparados pela tradição de verossimilhança e na procura de atuações que estabelecem uma condição comunicacional unívoca com a intenção original do texto dramático.

O autor destacou dois modos de criação da presença no teatro contemporâneo que diferem da presença como criação da verdade de um papel. A relevância desse debate aconteceu pela característica de encontro e paridade que tive com uma das linhas de presença propostas pelo autor. Essa proposta foi relacionada à ênfase criativa que notei durante o período de graduação em Artes Cênicas pela UFOP, rebatendo na característica física e material da concepção da intervenção Teia, como explicitada anteriormente na seção 1.

A relevância em evidenciar essa chave de leitura, tocou na pesquisa no ponto de cartografar tendências somático-performativas nessa trajetória, em que o desejo de atuação esteve engajado na aproximação com o público e com o espaço externo. O modo de construção desse efeito aconteceu, através da observação de um padrão recorrente em diferentes formatos de expressão artísticas que continham a característica comum de: um trabalho físico e corporal exacerbado, bem como da mediação criativa em ensaios e apresentações através do trabalho com objetos. Essas tendências foram mapeadas em três processos artísticos, com diferentes motivos artísticos, a fim de respaldar a característica material envolvida na concepção da intervenção Teia.

Diferentemente da criação de presença criada na fase de realização desses processos, as práticas de Movimento Autêntico, realizadas no âmbito do Laboratório de Performance, não possuíram um objetivo final de externalizar uma expressividade ao público e ao espaço. Sendo uma prática disparadora da concepção da intervenção Teia, aconteceu um eco na leitura, pois houve uma mudança afetiva em minha trajetória artística com o encontro dessa prática, fazendo-se possível experimentar de modo consciente uma produção artística com o vínculo direto na produção de subjetividade. Não quero dizer que não havia produção de subjetividade nos trabalhos anteriores a esse encontro, e sim apontar para um estado de consciência dessa implicação, realizando uma assunção que visou não hierarquizar e nem opor a produção de subjetividade com produção artística.

Dessa forma, a leitura sobre a produção de presença engajada com a produção de subjetividade foram performadas e, refletidas durante as práticas de Movimento Autêntico, aproximadas a uma leitura sobre a presença na área de dança e performance, (LEPECKI, 2004 e PHELAN, 2004). A partir desses encontros foi possível tomar consciência sobre a influência da produção de enunciados, como modo de gerir a formação em dança, ao notar uma predominância em reproduzir padrões de leitura e criação de inteligência na área, baseados em valores de estabilidade sobre a relação entre corpo e presença, como se fossem enunciados equivalentes (LEPECKI, 2004). Em adição a esse contexto apontado por André

Lepecki, foi possível encontrar um exemplo de leitura sobre a composição no espetáculo da coreógrafa Trisha Brown, conectado à produção subjetiva, entrando no campo da morte e da ausência do “[...] self” como modo de operar a criação artística (PHELAN, 2004).

A partir do encontros com esses autores que pensam a presença, foi possível a distinção e conjugação dessas duas ênfases criativas acionadas em minha trajetória artística. A proposta foi uma cartografia somático-performativa, ou seja, um acompanhamento e conexão entre enunciados, matérias, datas e velocidades distintas que atravessaram a leitura conceptiva da intervenção Teia. Portanto, salta que, no contexto do mestrado, a investigação teórico-prática das matérias que compuseram a criação, influenciaram no modo de realizar as experimentações com os participantes da intervenção Teia. Concerniu à produção de estados de presença em Teia estiveram conectados às leituras conceituais de modo direto, tal como as diferentes leituras dos autores sobre a desestabilização do estatuto pleno da presença, realizadas a seguir.

## **2.1. O TEMPO PRESENTE COMO IMPÉRIO DA PRESENÇA ESTÁVEL.**

A sociedade ocidental tem as bases do pensamento cronológico influenciado por uma tradição transcendental que interfere nas relações de domínio e disciplinaridade sobre o corpo. A compreensão retilínea do tempo dividido entre passado, presente e futuro é uma organização que evidencia uma postura diante da compreensão da vida e difere culturalmente, a exemplo da organização de calendários, organização de discursos, e de eventos que acontecem em relações de acúmulo. A organização retilínea do tempo é um modo de se colocar na vida e não está separada dos poderes que normatizam as sociedades e nem do modo como organizamos a composição da escrita, como também a composição de projetos artísticos. Aproxima-se assim, o poder comunicacional destes dois suportes como modo de gerar não apenas expressividade, como também produção de existência.

Observamos desde os primeiros registros filosóficos a tendência de separação, escalonamento e divisão a fim de organizar valores que estabilizam poderes daqueles que já os tinham. Anteriormente ao registro escrito, as sociedades antigas eram majoritariamente pautadas por valores em que a experiência dos mais velhos ditava a localização da hierarquia, ou seja, a localidade de nascimento e de experiência ditava a condição de poder diante de uma sociedade. (LARAIA, 2005) Evidente que trata de um plano generalizado, entretanto quando

houve a capacidade de registro (escrito, fotográfico, filmico, entre outros) o poder da presença se alonga como modo de projeção sobre a possibilidade de galgar uma notoriedade social, não só conectada aos clãs e às origens de nascença. A presença, até então, conectada apenas à existência, pôde ser estendida a um objeto exterior ao sujeito e a seu corpo.

Em um primeiro momento, o nascimento da escrita aparece junto à marca ocidental de relação com a produção de conhecimento de modo extensivo à morte, onde o poder não estaria apenas vinculado à presença de um chefe, pajé, sábio, portador (ou portadora em se tratando de sociedades matriarcais) da capacidade de passar os ensinamentos e perpetuar certo modo de organização cultural.

Platão (2000) organizou filosoficamente uma sociedade em que a classe com aptidão para a gestão social seria a representada por filósofos, ou seja, daquele que possuía o domínio sobre o tempo, através do registro gráfico. Junto ao pensamento platonista, nasce o poder da representação da vida como superadora da própria vida, evidenciando-se o poder que a capacidade de registro trouxe para a sociedade ocidental diante do fato da morte. A contraposição presença e ausência, essência e aparência se funda implicada na condição de exterioridade na escrita no modelo platonista. Este entendimento está ancorado em uma valorização da estabilidade que funciona como um modelo essencialista (NIETZSCHE, 1998). Esta leitura é pioneira (mas não originária) sobre a crítica ao modelo platônico no entendimento de produção de conhecimento como o encontro da verdade, da revelação de uma essência primeira contida atrás do mundo aparente:

Platão a pensa, procurando compreender e dominar, a partir da própria *oposição*. Para que esses valores contrários (bem/mal, verdadeiro/falso, essência/aparência, dentro/fora etc.) possam se opor, é preciso que cada um dos termos seja simplesmente *exterior* ao outro, ou seja, que uma das oposições (dentro/fora) já seja credenciada como matriz de toda oposição possível. (DERRIDA, 2005, p. 118).

Derrida, afirmou desse modo, que o fundamento da república filosófica se deu através da tradição de domínio da sociedade ocidental, baseada em relações de oposição, em que se fez necessária a supressão do outro, para a afirmação da identidade. A oposição de valores implica em um comportamento de separação, atuando através da “[...] condição de decidibilidade” (NASCIMENTO, 1999, p. 73) de uma força sobre a outra. Dessa maneira foi instituída na tradição da escrita e do registro a fala autocentrada do autor, que “[...] reafirma o veredicto” (NASCIMENTO, 1999, p. 73) e tenciona uma tradição baseada em valores de estabilidade e centramento: uma tradição transcendente e metafísica com operações comunicativas fundadas na representação. No sentido de que a vida física e aparente é a

representação da vida da substância, uma cópia do ser. Assim, a tradição transcendente suporta valores que privilegiam o espírito (logos) sobre o corpo (mundo aparente), entendendo a mente como a representação do espírito humano. A razão é o estatuto dos portadores do pensamento e do espírito.

Conjuntamente ao nascimento da possibilidade de registro está o aparecimento daquele que, para Platão, seria o portador da capacidade de gerir um povo, por possuir a capacidade de exprimir sistematicamente a especialidade do espírito, amparando na tradição dualista de divisão entre corpo e espírito: o filósofo. Esta divisão entre corpo e mente, bem com valores de estabilidade sustentados por relações opostas são, deste modo, amparados pelo nascimento do registro em que a escrita aparece como remédio e veneno para a condição de esquecimento a que todos os homens estavam expostos (DERRIDA, 2005). Não é de qualquer modo que Platão expulsa os artistas da república filosófica, deixando permanecer apenas os poetas com a capacidade de representar textos e ações enaltecendo-a através da música (livro X), pois os artistas possuem o poder de manifestar expressões e gerar comunicação. Assim sendo “[...] a cena que funda a república filosófica é a cena que bane os poetas daquele espaço e tempo ideais. A afirmação da identidade se faz pela exclusão do outro, e não por sua simples referenciação.” (NASCIMENTO, 1999, p. 73).

Aproximo essa leitura sobre o teatro à minha trajetória artística, que esbarrou na necessidade de tomar consciência sobre a potencialidade de criação de sentidos através do gesto corporal. No começo de minha trajetória artística houve um movimento de oposição à produção textual, em resposta a incômodos com cultura teatral centrada no poder do texto e da direção, em detrimento da atuação. Parecia que a capacidade de comunicação vinculada a meu corpo só era pertencente à direção e à intenção original contida no texto dramaturgicamente. Considero essa trajetória similar ao caminho do teatro ocidental:

[...] a partir do Renascimento e até o século XIX, a hierarquia entre termos colocados em oposição sobrepujou a cena e sua materialidade, em nome da primazia dada ao texto dramático a ser ouvido. Na virada do século XIX para o XX, com o advento do modernismo teatral e a consciência da encenação como linguagem artística autônoma (distinta da arte do autor dramático e do ator), dá-se um processo de transformação tal que a materialidade cênica passa, muitas vezes, a ser vista como lugar originário e substancial do fenômeno. (DA COSTA, 2009, p.36).

É justamente a esses fenômenos descritos pelo autor, que acredito ter passado em minha trajetória como artista: em um primeiro momento dentro de um contexto com centralidade textual; e, em um segundo momento, a favor da materialidade dos elementos como meio central de comunicação. No entanto, no início desse segundo momento, a encenação fora

realizada através da figura do diretor como o centro do poder comunicacional da cena, em processos que ele se percebia como único compositor entre as múltiplas materialidades envolvidas no processo, e, inclusive sobre os efeitos gerados pelos atores

A ruptura com esses poderes, se voltou pela procura de autoria e consciência sobre meus gestos dentro da cena com ênfase no teatro inspirado por Antonin Artaud, onde houve, em um primeiro momento, a negação do uso de textos para a feitura criativa. Também no campo filosófico, foi em debate com Artaud, Derrida realizou a proposta de uma filosofia que desconstrói o estatuto das relações de estabilidade, lidas a partir da forma como esse autor lidou com o tema da representação no que concerne a centralidade do texto para a cena teatral.

Segundo o literato Evanto Nascimento (1999) foi em debate com a bibliografia de Antonin Artaud, que Derrida realizou a aproximação entre a escrita como a representação do signo oral e, a crítica sobre o privilégio do tempo presente como imperativo da presença Essa aproximação foi realizada através do conceito “Fonologocentrismo” (DERRIDA, 1999) centralidade (local de poder, de foco, visibilidade) da palavra compreendida como transposição ideal da fala, sobre a perspectiva da voz autocentrada e auto referida do autor. O privilégio da voz autocentrada, “[...] se define como o privilégio da voz, pois em virtude do (...) ouvir-se falar” o sujeito afeta a si mesmo, em sua interioridade, relacionando-se por consequência com o elemento da idealidade (NASCIMENTO, 1999, p. 24) Deste modo, a história da escrita e do registro nasce com a dupla função de remédio e veneno, um “Pharmakon” (DERRIDA, 2005) para o esquecimento. Através do registro, o autor se torna ausência passível de sobreviver ao esquecimento, mesmo que seja um paliativo em relação à sua vida, já que a presença é um estatuto do presente, tratada com uma valoração maior do que o registro desde a época grega.

A presença em Derrida, porquanto, tem suporte na tradição ocidental amparando a escrita (capacidade intelectual ligada à mente), como transposição ideal da fala (da presença). Sendo assim, o entendimento sobre a presença na tradição ocidental, possui direta relação com a estabilidade, suporte a uma tradição de pensamento ocidental que opõe substância e matéria. A estabilidade da presença esteve conectada com a imediaticidade do tempo presente, que, preserva o sentido oral, como se a escrita fosse a transposição fiel da fala ou testemunho entre os pares presentes em determinado evento ou sociedade: uma verdade factual de algo que aconteceu. Entretanto, assim como é um testemunho, um remédio ao esquecimento, o registro também é um veneno, pois se apresenta como algo que ocupa e representa o efeito vivido, em um sentido pormenorizado em relação ao tempo da vida. Este testemunho amparou a

construção do estatuto estável (uma equivalência) sobre a relação entre presença, ser (substância, essência), a predominância do sentido do olhar e, dessas relações conectadas ao presente e à vida, onde todos esses valores receberam poder de registro na construção da filosofia ocidental:

Derrida demonstra como o conceito ocidental de signo se apoiou no pré-conceito da *phoné*. Já em Aristóteles aparece a concepção de que a voz é o que se encontra mais próximo do sentido vivido, ou pensado como função da *psyché*, reenviando em última instância à realidade da "própria coisa", ao ente-presente original. Hegel privilegiará o som no movimento de idealização enquanto presença a si do sujeito e produção do conceito. O *fonologocentrismo* se confunde, assim, com a determinação historial do sentido do ser em geral como presença em todas as suas modalidades de *eídos* (presença da coisa ao olhar), de *ousía* (substância, essência), de *stigmé* do *nyn* (ponta do agora ou do instante), do *cogito* (consciência, subjetividade). (NASCIMENTO, 1999, p. 28)

Portanto, tratava de modo tácito uma noção filosófica que sustenta a oposição de valores da tradição de separação e segmentação em valores opostos: “[...] da presença do presente” (DERRIDA, 1999), como o imperativo da vida e da presença sobre a morte e ausência como modo de gerar enunciados filosóficos, marcando a prevalência de poder daquilo que se fez registro histórico.

Deste modo, a leitura que traço em interseção aos autores oferece um paradoxo entre escrita e oralidade vinculados à oposição entre presença e ausência. Leio assim que a escrita, representante da mente prossegue à morte, através do registro histórico, ao passo que a vida, fonte da presença, encerra com a morte do corpo, tratado como envoltório da razão e do espírito. O paradoxo que oferece a primazia da vida e da presença, sobre a morte e a ausência do autor no teatro e, que, entretanto, dá poder à ausência do autor, como grafismo, registro de sua passagem e verdade de sua existência.

Este pensamento filosófico compõe a tradição de centralidade do texto no teatro baseado nos valores de estabilidade e verdade de um papel a partir da busca de uma ação fidedigna à intenção “original” do autor. Através da aproximação ao teatro no que diz respeito à crítica ao texto no Teatro da Crueldade (ARTAUD, 1987), Derrida expôs o paradoxo na filosofia platonista, sobre a centralidade do autor no teatro, segundo o qual: “De uma representação a outra, é o *deus da máquina* que se manifesta pelo imperativo da presença, tanto mais potente quanto mais em aparência, ausente.” (NASCIMENTO, 1999, p. 71). Segundo este, a partir da metáfora do procedimento mágico de “deus da máquina”, a voz do autor se torna a verdade para a criação de uma presença que se dá através da ausência e morte do autor, em um sentido de encontro e preservação da verdade contida na essência de uma dramaturgia.

Especificamente, na trajetória própria como artista, houve uma fuga e mesmo negação à atuação teatral em processos que visaram atingir a essência, um modo real e verdadeiro de representar determinado personagem de uma dramaturgia. No entanto, essa negação não perdurou em todos os processos criativos que participei, pois notei que o texto e/ou figura do diretor não era o que realmente gerava incômodo. Contemporaneamente compreendo uma trajetória partiu da necessidade de tomada de poder sobre a capacidade própria de gerar comunicabilidade e, foi o que me desvinculou de projetos teatrais tradicionais, para encontrar consciência sobre meu corpo e, logo, a processos de teatro em interstício com a performance e a dança.

A união entre diferentes modos de produção artística surtiu na composição de trabalhos cada vez mais híbridos. Partilho então, de experiências em que não houve uma separação abrupta entre os modos de produção, com os quais experimentei os processos de criação (no teatro, teatro de rua, na intervenção urbana e na performance), conectados como inteligências que influenciaram-se mutuamente. Por isso, aproximei a esse contexto de leitura, a crítica ao teatro contemporâneo, junto ao termo “[...] teatro narrativo-performático” (DA COSTA, 2009, p.29). Este modo de inscrição, não encerra e nem esgota possibilidades, mas condiz com uma ambiência em que traz a mudança e a efemeridade ao estado de jogo. Ambiência esta, em que a ação performativa pode emergir em eventos sem o ordenamento de um roteiro fechado que delimite a dinâmica instantânea de criação.

Esta proposta une em paralelismo o texto e o gesto investindo na abertura de múltiplos sentidos e não aparata valores como o de coerência e verossimilhança, em processos onde a autoridade do autor e a fixação do sentido são colocadas em questão. Desse modo, foi um encontro teórico que reafirmou não ser a dramaturgia textual ou mesmo da figura do diretor que geravam incômodo, mas as relações que fixavam a atuação a partir do sequenciamento linear e de busca verossimilhante, conectados a partir da questão da temporalidade. A produção da presença nesses eventos conectava-se a processos criativos em que a edição dos materiais (sonoros, visuais, performativos, etc) no tempo, se davam em construções cuja prevalência fora movida por uma vontade de horizontalidade e conjugação entre cada um deles, trazendo a conexão ao foco. Penso que, houve um investimento prático em minha trajetória como artista, em participar de eventos compostos por ações que escaparam, cada vez mais, à proposição de conteúdos explicativas ou figurativos como modo de gerar expressividade.

O caráter narrativo-performático foi proposto a partir dos processos e espetáculos

construídos, congregando-se a presença de cada aspecto sonoro, visual, tátil ou olfativo. Desse modo, é uma proposta que tensiona estes dois contextos de criação, unidos em paralelismo ao invés de colocados em oposição, como é realizado na convenção tradicional de separação nas Artes Cênicas, quanto à característica de narração contida no texto teatral e da ação contida na performance, pois

Apesar de o adjetivo narrativo se associar precipuamente a uma atividade de caráter verbal, enquanto a performance alude de cara ao fazer do ator (agente, performer), eu pretendo dar conta, com a expressão *teatro narrativo-performático*, de dinâmicas em que as especificidades de campo (o literário, o cênico, o atoral etc.) se desdefinem, o narrativo se problematiza por meio de temporalidades múltiplas ou complexas, os âmbitos do verbal, do performático e do imagético-visual (como também o sonoro a seu lado) estejam a serviço de uma desestabilização que se opera em todos e em cada um desses âmbitos, bem como na relação deles entre si, podendo essa desestabilização aparecer ou manifestar mais claramente em um campo ou em outro de acordo com os projetos artísticos específicos. (DA COSTA, 2009, p.29)

Essa aproximação tomou uma ênfase ainda mais coesa, ao encontro com a investigação sobre a presença e em diálogo com Da Costa, no que concerne a leitura implicada entre essas duas características, a narração textual e a performance, para a produção dramaturgica na cena conjugada. Por conseguinte, o modo de lidar com a questão da produção de presença, é modificado, contemplado mesmo, pela proposta do autor ao ler a presença sob o enunciado derridiano da diferença.

A noção de a presença diferida (DA COSTA, 2009), está contextualizada à crítica da convenção ocidental da metafísica e de princípios da transcendência, ou seja, de uma escolha pela segurança de instituições reguladoras, onde a verdade sobre um fato estaria sob o sustentáculo dos valores de oposição (DERRIDA, 1995 e 1999). Assim como a propostas dos autores, o objetivo é deslocar a estabilidade dos valores opositivos, tanto na escrita, quanto na ação performática. Faz-se então, a tentativa de aproximação de experiências de criação entre prática e teoria: criar corpo para conceitos e conceitos para o corpo, que, aparentemente (usado como um recurso, como aquilo que está na superfície, na pele), pode ser mais problemático do que realizar uma comparação situada no mesmo campo.

Elejo caminhar com intercessores do campo das Artes Cênicas, que propuseram a desestabilização da presença cênica, também influenciados pela filosofia derridiana. A questão da presença, segue abordada sobre a perspectiva do teatro aproximado à performance e, logo, da dança em relação com a performance. O objetivo foi assinalar, através das Artes Cênicas, modos de operar efeitos na dramaturgia, através da composição enfatizada no corpo,

a fim de desestabilizar as noções de presença, que interferiram na criação de inteligências para a intervenção Teia. Como anteriormente comentado, o interesse foi mapear e aproximar a leitura de presença desses autores, às criações artísticas e tendências que influenciaram a concepção da oficina/intervenção Teia.

## **2.2. A DRAMATURGIA CONJUGADA E A PRESENÇA DIFERIDA.**

A presença diferida, trata-se de um termo criado para designar uma noção de presença que escapa aos valores de estabilidade, centramento e oposição dualista, deslocados ao estudo teatral para a operação de diferimento, em que “A noção de diferimento é utilizada por Derrida para permitir, em primeiro lugar, a desconstrução das oposições fixas e hierárquicas [...] na constituição do pensamento ocidental.” (DACOSTA, 2009, p.35). Da Costa traça o empreendimento da construção desse termo, a partir do jogo entre a narratividade e a performatização e através da proposta de conjugação entre diferentes matérias e papéis para a construção da dramaturgia no teatro contemporâneo brasileiro. Uma dramaturgia em que, o sentido apreendido pela recepção, se produz a partir da perspectiva de efeito.

A leitura comunicacional, assim como muitas vezes afirmado na performance, acontece por conseguinte, mais próxima da perspectiva de efeito do que de referências estáveis, em que o [...] sentido é aí compreendido não como uma significação referencial a ser capturado ou reconhecido pelo expectador, mas como um efeito a ser por ele atualizado, experimentado, constituído nos atos de recepção do espetáculo. (MATERNO, Ângela, 2009, p.13).<sup>25</sup>

Essa análise se fez possível, por conseguinte, em observação à proposta de Da Costa, em que a cena criada pela perspectiva de efeito, possui ênfase na relação comunicacional através da conjugação dramaturgical entre os vários elementos que a compõem, rebatendo na relação com a criação da presença cênica. Especificamente, a primeira parte de seu livro, enfoca na dimensão dramaturgical de companhias contemporâneas brasileiras. Portanto, foi necessário contextualizar que a investigação do autor aconteceu em interlocução predominante entre os grupos de teatro: A Companhia da ópera seca (dirigido por Gerald Thomas), o Teatro Oficina Uzyna Uzona (dirigido por José Celso Martinez Corrêa), o Teatro da Vertigem (dirigido por Antônio Araújo) e a Companhia dos Atores (dirigido por Enrique Diaz), ainda que esses

---

<sup>25</sup> Prefácio do livro “Teatro Contemporâneo no Brasil: Criações partilhadas e presença diferida” (Da Costa, 2009), escrito pela professora do Departamento de Teoria do Teatro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, intitulado por: O palco, o livro e os gestos da escrita.

grupos não apareçam diretamente no relevo dissertativo.

Estes diretores e criadores do processo artístico fazem parte de contextos em que a produção de procedimentos, visa a desestabilização das relações de poder sobre o sentido nas pesquisas de cena. Dessa maneira, a dramaturgia foi avaliada não apenas como texto de onde partirá toda a feitura teatral, em que a noção do narrativo-performático, sob “[...] criações dramáturgics conjugadas” (DA COSTA, 2009, p.28), foi realizada em interlocução predominante com espetáculos desses diretores.

O autor entende que a construção cênica, dá vazão à participação<sup>26</sup> de todos que constroem as montagens e apresentações, incluindo o público, por menos ou mais que identifique interação direta. A tomada de parte para cada integrante, bem como para cada grupo, não exclui explicitamente a hierarquia entre papéis de direção, atuação, dramaturgia, cenografia, figurino, iluminação... Diz respeito, entretanto, à parte que cada agente toma dentro do processo para sua construção, escapando à centralidade do texto como poder comunicacional do teatro.

Encaminho a investigação sobre a presença, em eventos teatrais que não possuíram a pretensão de prender a atenção do público a partir de valores de estabilidade, refletidas através das noções de presença cênica que compõem a segunda parte do livro: “Vertigem da Presença” (DA COSTA, 2009, p.121). A partir de um deslocamento que passa por importantes e diferentes pensadores da presença cênica teatral, o autor aponta para importância revisão sobre o termo: a presença por ora entendida como a “[...] capacidade do intérprete em provocar a empatia no espectador” (DA COSTA, 2009, p.121) está atrelada diretamente à noção de “[...] verdade cênica que a personagem cria” (DA COSTA, 2009, p.122) e recebe a necessidade de vinculação com o sentido a que se refere sua criação. Este desejo de empatia com o público tem associação a uma “[...] certa ideia de linearidade temporal, de causalidade, de unidade e de totalidade dos contextos, i.e., de homogeneidade e de coerência desses últimos com relação a si mesmos.” (DA COSTA, 2009, p.123).

Vê-se nesta leitura a influência, explicitada pelo autor, dos filósofos que compuseram essa dissertação como Deleuze e Derrida, ao apontar para relação de mudança sobre o pensamento predominante no teatro com avaliação da presença e da dramaturgia, ancorada na matriz platônica e aristotélica que ampara os valores supracitados. No entanto, vê-se também

---

26 Compreendida como “[...] tomada de parte” que cada agente toma dentro das encenações teatrais. Uma proposta de leitura sobre o teatro que emergiu em interlocução com Jacques Rancière baseada no livro “A partilha do sensível”: RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

uma desestruturação deste pensamento, quando grupos renomados contemporaneamente no Brasil, aplicam noções que não empoderam a lógica de encadeamento sequencial e verossímil. Esta lógica está presente no tipo de narração que pretende apenas contar história com a busca de sentido, ampara-se em um modelo cognoscível e, que predomina ainda, dentro dos suportes de produção de expressividade e comunicação. Desta forma, penso que no interstício entre a performance e o teatro, os procedimentos são usados para desestabilizar estes valores de representação, bem como os significados enrijecidos para a criação da presença cênica.

Passando da perspectiva de presença cênica como verdade cênica do ator, na capacidade da interpretação convencer o público, o autor aproveita este pensamento predominante da visão tradicional do teatro e propõe a noção de “[...] copresença” (DA COSTA, 2009, p.123). Essa seria uma noção em que, a presença acontece entre atores e espectadores, sob a perspectiva de que, os espectadores não estão apenas na posição de receptores durante os eventos. O autor exemplifica esta modificação sobre a relação de comunicação entre atores e espectadores, explicitando dois modos de produção da presença fora da convenção, ou seja, diferida. Os modos de desestabilização desses valores, por sua vez, foram observados a partir de dois contextos, resultando na perspectiva de “[...] a presença, como performatização material e corporal exacerbada e o esmaecimento irônico e cerebral da presença” (DA COSTA, 2009, p.128).

A primeira proposta partiu do contexto de investigação no que diz respeito aos acontecimentos dos anos 60 e 70, pelo teatro inspirado por Antonin Artaud, com nomes como o encenador J. Grotowski, o grupo teatral “*The Living Theater*” e o encenador Peter Brook (DA COSTA, 2009, p. 125). Essa característica foi também aproximada ao “Teatro Oficina Uzyna Uzona” e no “Teatro da Vertigem”, por causa de uma intensificação corporal e material dos elementos da cena. O outro modo de produção estaria no campo, pertencente ao que o autor identificou como um “[...] teatro visual e/ou formal, no qual se verificam jogos de imagem, de geometrias cênicas e de processos de lentificação do movimento e do gesto geradores de uma suspensão temporal e mesmo de uma desmaterialização da presença” (DA COSTA, 2009, p.125). Neste campo, o autor situou nomes como Robert Wilson, Tadeus Kantor e Pina Bausch. Na análise sobre o teatro contemporâneo brasileiro, essa vertente contemplou as propostas cênicas da “Companhia dos Atores” e de “A Companhia da ópera seca”.

Após localizar esses dois modos de produção de presença, o autor realizou uma análise minuciosa sobre produções dessas companhias a partir da composição dramaturgica nas

produções desses diretores exemplificadas pelos nomes das subdivisões subsequentes, na segunda parte do livro: “Gerald Thomas: esperando Beckett”; “Gerald Thomas: o espaço do falso”; “Enrique Dias: o jogo de clichês e superfícies”; “Antônio Araújo: apocalipse, divisão e violência”; e por fim “Zé Celso Martinez Corrêa: Cacildas plurais”. Nessas análises, houve clareza de, ainda que haja ênfase em um desses modos de produção da presença, em todos os espetáculos investigados, ambos os modos constituíram como apoio para a construção de efeitos na cena.

Amparada na observação destes dois modos de criação da presença cênica, percebi uma aproximação com minha trajetória, no que tange diversos eventos durante a graduação em Ouro Preto, influenciados pelo primeiro contexto, composto predominantemente através da dos autores no teatro inspirado por Artaud. O autor observou nesse, a ênfase sobre o corpo e sobre o instante de encontro entre performer e público através de procedimentos de valorização da:

[...] intensidade corporal, da comunicação direta, ansiando, aparentemente, por uma quebra nas formas de mediação em nome da possibilidade de uma autenticidade mais profunda que se poderia encontrar apenas no instante mesmo do encontro entre atores e espectadores. (DA COSTA, 2009, p.125).

Exemplifico o desejo pela comunicação direta com o público, bem como com o desenvolvimento das ações artísticas tendo forte influência física e material, a partir do desenvolvimento de três trabalhos em minha trajetória. Escolhi analisar esses três processos artísticos diferenciados para dar contingência a essa observação, que, por sua vez, respaldou a cartografia de uma tendência compositiva com ênfase de criação e de leitura comunicacional material e física sobre o processo de concepção da intervenção Teia. Esses processos foram realizados no período de graduação em Artes Cênicas pela UFOP e, a finalidade dessa análise, foi demonstrar uma característica comum de criações, investidas pelo uso de procedimentos que visavam a exaustão corporal e o trabalho com objetos físicos, motes fundantes para as relações comunicacionais pretendidas em cada um deles. Esses trabalhos foram: o Trabalho de Conclusão de curso (T.C.C.) da diretora Aretha Galeno intitulado “O Jogo dos quatro atores e seus respectivos baldes ou fragmentos de uma quase história” (2007-2008); o espetáculo de rua “Delírios de Will— Shakespeareações Musicais à Brasileira” (2009-2010); junto ao “Projeto de Extensão Mambembe Música e Teatro Itinerantes” e, a performance “A imagem e seu Duplo” (Semana de Artes da UFOP- Miscelânea- 2009).

### **2.2.1. Cartografia somático-performativa: produção da presença, objetos e exaustão físicos.**

Ao final do ano de 2007, fiz parte do trabalho de conclusão de curso (T.C.C) em direção de Aretha Galego, atuando como atriz/performer. Esse processo durou um ano e, durante esse período, o grupo não lidou com a criação de personagens e enredo, ao investir em um projeto, onde cada qual dos quatro participantes trabalhou com a ideia de um herói ou heroína. Minha heroína base foi Edith Piaf, que funcionou como personagem conceitual no processo criativo.

No que diz respeito às práticas realizadas, foram vivenciadas como laboratórios de experimentação onde não havia foco em desenvolvermos um espetáculo, portanto o encontro com o público não fora o objetivo final, mas a sua interação e participação direta foram requisitadas. Desse modo, havia um engajamento maior na experimentação e pesquisa laboratorial, em que a diretora tinha mais desejo em trazer situações para a construção do trabalho do ator, do que o desejo de uma concepção dramática específica. Ao longo do processo, as trocas com a recepção foram realizadas através da permuta, através de ensaios conjuntos com os grupos que estavam em outras pesquisas de cena. Quando abrimos o processo para a banca de direção e para o público, fizemos um roteiro de ações que estavam recorrentes nesse, e construímos: “O jogo dos quatro atores e seus respectivos baldes ou Fragmentos de uma quase história”.

À época, a ênfase na experimentação performativa do papel de ator nesse processo, fora influenciada pela fase do teatro laboratório de Jerzy Grotowski a partir do ano de 1959<sup>27</sup>, em que não havia o objetivo final de exposição ao público, cujo trabalho esteve voltado para o ator, sob a ênfase em práticas de ensaios. Através desse processo, vivenciei um corte referencial sobre o teatro, ao desvincular com a necessidade de produção de um papel, de um personagem ou de um tipo. A personagem “atriz” foi diluída na necessidade de produção da verdade de um papel, em um processo que aconteceu pela interação entre os atores e objetos cênicos e onde os materiais cênicos emergiram das situações criadas. Portanto, o

---

27 No texto “Da Companhia Teatral à arte como veículo” Grotowski dividiu seu trabalho em 4 fases distintas: a fase do teatro dos espetáculos, o parateatro, o Teatro das Fontes e a arte como veículo. A primeira fase (1958 a 1969) – diz respeito à fase dos espetáculos Fausto e Acrópolis. Em 1959 deu início ao teatro laboratório, período de muitas divisões e subperíodos de pesquisa, já a estética do teatro pobre só vem a se definir a partir de 1961 e 1962. A segunda fase (1970 a 1979) foi composta por ações em torno do teatro em que os atores buscavam um encontro essencial e ritual com o uso do canto e da dança. A terceira fase (1979 a 1982) ressaltou um retorno ao trabalho individual, um retorno as ideias das “ações físicas” de Stanislavski, com o que o ator pode fazer a partir da sua solidão coincidindo com o período de viagens à Índia. A quarta fase, coincidiu com o período do Workcenter of Jerzy Grotowski, criado em Pontedera na Itália em 1986, com o período de Arte Como Veículo, em que a palavra veículo tem a ver com o que se faz e não com quem assiste.

engajamento do desejo fora conectado mais à experimentação, do que à construção dos sentidos na cena, em que a ênfase material e física foi um modo de experimentar a criação da presença.

Conquanto, exponho que um forte intercessor do processo foi a utilização de objetos cênicos, dispostos arquiteturalmente na sala de ensaio (sala 35 da Escola de Minas), pela direção, que realizou propostas diferentes em cada encontro. Havia uma organização de modos de criação e convivência, em que na hierarquia composicional da proposta, os objetos tornavam-se parte constituinte na mediação na relação entre os atores e, de um modo exaustivo. Durante o processo, essa interação fora vivenciada com equivalência da importância de materiais cênicos entre atores e objetos. Contudo, no início do processo, havia uma experimentação física e violenta, em ações que levavam-nos a quebrá-los ou estragá-los com frequência. Aos poucos, as experiências encaminharam para um estado de construção de uma desobjetificação dos objetos, investindo em sua força de interação, em que a violência não visava mais o esgotamento das formas e a supremacia dos atores, na relação entre corpo/espço/objeto. Esse esgotamento muitas vezes, era vivido com práticas em que experimentávamos os limites do corpo, onde adiciono a observação de frequente acoplamento de objetos aos corpos dos atores, como mediadores de relações, como nas figuras abaixo (Figuras 5 e 6):



**Fig. 5:** Ação com os atores Paulo Maffei e Lenine Guevara: acoplamento com o uso da corda no T.C.C realizado em Ouro Preto, 2007 Foto: Aretha Galego.



**Fig. 6:** Interação com o objeto, por Lenine Guevara no T.C.C realizado em Ouro Preto, 2007. Foto: Aretha Galego.

Além da exaustão de experiências físicas com os objetos, a exaustão também fora parte das práticas corporais investidas pela direção. As práticas de esgotamento corporal foram

realizadas através de caminhadas lentificadas de modo duracional, servindo como procedimento de exaustão corporal em estados cíclicos que nos encaminhavam para uma temporalidade ritual. Justifico que houve o objetivo de exaustão corporal, exemplificado pelas práticas de extensa duração, como a exemplo da atividade em que girávamos em torno do próprio eixo ou em que pulávamos ou corríamos por horas. Essas atividades nos encaminhavam para construção de estados corporais, refletindo em mudanças de percepção e consciência, que influenciavam na criação do estado performativo do corpo. Portanto, considero uma produção de presença que se aproxima da característica de “[...] performatização material e corporal exacerbada” (DA COSTA, 2009, p. 128), cujo foco desse projeto, fora o trabalho do ator (ou performer).

Simultâneo ao final desse processo, em maio de 2008, entrei para o “Projeto de Extensão Mambembe Música e Teatro Itinerante”, do qual participei até o começo de 2010. Composto por uma média de quinze alunos-bolsistas dos cursos de Música e Artes Cênicas na UFOP, o projeto apresenta-se uma vez ao mês nas comunidades periféricas de Ouro Preto e tem como mote a transposição de obras literárias para o teatro de rua. O itinerário do grupo era composto de atividades de doze a dezesseis horas semanais, estruturado no funcionamento de seis núcleos, com diferentes funções: oficina, registro, produção, criação literária, atuação e música. Cada integrante fazia parte da encenação ou criação musical e de mais um núcleo. Nesse projeto, participei dos espetáculos “Ciganos”, (2008-2009); “O Barão nas Árvores”, (2008-2009) e “Delírios de Will – Shakespeareações Musicais à Brasileira”, (2009-2010).

Considero que, a construção do último espetáculo foi amparada em um processo de criação das personagens similar ao processo do “T.C.C.”, pois a relação entre os atores fora criada por estímulos com objetos e com a prática de exaustão física, como procedimentos para a criação dos personagens, (mesmo porque a diretora fora uma das atrizes/performers naquele processo). Segundo a diretora Iza Lanza: “A sala era preparada pela direção, a cada dia de ensaio, para receber atores e músicos, que eram instigados com objetos, músicas e instalações inusitadas.”<sup>28</sup>.

O processo foi disparado dramaturgicamente a partir de músicas da “Música Popular Brasileira”, pois fomos contemplados no PROEXT-Cultura 2008 com esse tema, bem como estimulado por leituras das tragédias de Willian Shakespeare. A proposta foi de que todos eram criadores, em um processo com um grupo de quatorze pessoas. Os personagens foram criados a partir da improvisação livre, baseado em personagens presentes nas tragédias de

---

28 Cadernos cênico-musicais: mambembe/Neide das Graças (org) – Ouro Preto: Ed. EDUFOP, 2010.

William Shakespeare e de estímulos com a técnica de “Exaustão Física”. Anteriormente às interações com as instalações e objetos, realizávamos práticas físicas de esgotamento baseadas no “[...] treinamento energético” do grupo LUME<sup>29</sup>, através de um processo de exaustão, visando atingir o potencial corporal, devido ao fato de que:

[...] trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele consegue por assim dizer, limpar seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’ e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais fresco e mais orgânico que o precedente. (BURNIER, 2011, p. 31).

Antes de ir para os ensaios, líamos as tragédias de Shakespeare e cada ator trabalhava as relações entre o grupo, inspiradas a cada dia de ensaio, em uma personagem específica. Aos poucos, as recorrências de relações que apareciam entre os atores eram encaminhadas e recortadas pela direção, bem como havia o acompanhamento do processo realizado pelo dramaturgo Juliano Mendes, pois o texto foi escrito a partir das recorrências de relações criadas entre os atores. Influenciado por essas relações, o dramaturgo criou o texto “Delírios de Will – Shakespeareações Musicais à Brasileira”. A maior dificuldade do grupo, foi de montar uma estrutura cênica para dar conta da multiplicidade em que o texto de quase cem páginas fora criado. Em maio de 2009, o espetáculo estreou com muita tensão, um parto após nove meses exatos de processo.

Especificamente, minha personagem foi criada em uma relação com o processo de querer ser uma rainha, entretanto, dentro dos acontecimentos do ensaio, esse desejo fora relacionado a um estado de loucura e devaneio. Inspirada por esse status junto ao grupo houve a aproximação à personagem Rainha Margareth, da peça “Ricardo III”, que fazia escárnio a todos e denunciava os acontecimentos que sucederam na tragédia shakespeariana. Passei, então, a experimentar uma recriação dessa personagem, conjuntamente ao enredo que fora gerado entre os demais atores. Um dia, a diretora trouxe como estímulo a história de “Sinhá Olímpia”, figura de Ouro Preto que contava histórias do tempo de “Tiradentes” e do reinado como se tivesse participado. Moça de família rica, que dizem que por paixão, enlouqueceu e tornou-se uma das primeiras *hippies* brasileiras, pois confeccionava chapéus, roupas e bengala feita de lixo. Assim, através dessa pesquisa, minha personagem virou a “Sinhá Margareth”, rainha do lixo com o seu parceiro “Eduardo”, uma bengala com rosto, (Figura 7).

---

29 Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais fundado em 1985 pelo professor doutor Luís Otávio Burnier, inicialmente com o nome de Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, Instituto de Artes da UNICAMP.



**Fig. 7:** A personagem Sinhá Margareth realizada por Lenine Guevara Apresentação no Festival de Inverno em Mariana (2009). Foto de Mariela Siqueira.

A relação periférica que desenvolvi com os parceiros em processo me situou fora do reino, e, esse processo foi incorporado dramaturgicamente, através de uma cena que era um deslocamento espacial do público ao “Reino de Lixo”, onde havia a requisição da participação ativa do público no espetáculo. A concepção desse espaço fora realizada através de um roteiro textual aberto, pois havia o questionamento da plateia sobre o que faltava à construção desse espaço até chegar à resposta “rei”, e, então a personagem mandava um séquito de guardas com armaduras de caixa de ovo e “arminhas” de água, buscar meu rei: um participante da plateia.



**Fig. 8:** Parte de improvisação livre em um roteiro textual realizado pela personagem Rainha Margareth com interação participativa do público. Apresentação realizada durante o IX ENEARTE no campus de Ondina-UFBA, no dia 26 de setembro 2009 em Salvador-BA. Foto de Eduardo Sarto.

Portanto, a relação com os materiais cênicos no tempo, ou seja, sua composição dramaturgica fora realizada através da afecção material, encaminhando durante os processos que participei, a uma atitude particular de investir na interação com o público. Isso se deu

dentro de um espetáculo, em que a abertura do processo possibilitou aos atores, vivenciarem seus desejos e ênfases de produção que, foram incorporados como modos de comunicação no espetáculo. A partir desse processo, a característica de produção instantânea e interação com o público passou a ser o local de engajamento de meu desejo, em que a mediação entre essas relações, fora dada a partir da interação com objetos como mediadores para a produção dos efeitos comunicacionais.

No mesmo mês da estreia do espetáculo, maio de 2009, aconteceu a “V Semana de Artes da UFOP”, onde Nadja Dulci, Paulo Maffei e eu, tivemos a oportunidade de assistir a palestra das autoras Líliam Amaral e Beatriz Medeiros. O contato que possuíamos com a performance até então, muito se influenciava pelas leituras de Antonin Artaud, e, com a visita das pesquisadoras e performers, atentamos para o poder conceitual como modo de operar a relação comunicacional da cena. Resolvemos então, intervir no espaço que mais questões nos provocava naquele momento: o prédio de Filosofia da UFOP<sup>30</sup>, onde nós três fazíamos disciplinas naquele semestre, ao criar a performance “A Imagem e se Duplo”.

A performance consistiu em intervir naquele espaço, de modo a levar nossas questões pessoais através de objetos que as identificasse e sem haver nenhum roteiro prévio à sua realização. Houve o uso de duas câmeras, uma de registro e uma de projeção instantaneamente imprimida em uma parede branca. Junto com o olhar da câmera veio Henrique Manara como registro e performer.

A ação fora disparada pelo desejo de criar um espaço, onde as imagens se duplicariam através dos múltiplos estímulos dispostos no espaço externo do instituto, a fim de lidar com a extrapolação de signos e com a extrapolação de imagens, criadas pela mediação entre corpo/objeto/espaço. Houve um desejo de experimentar a sensação de simultaneidade entre os focos de imagem e colocar o público como participante, ainda que fosse através da imagem projetada. Assim, houve um desejo em provocar múltiplas perspectivas imagético com o público em composição aos performers, simultaneamente se dando à visagem e performando, em que a interação com um mesmo objeto, com uma mesma matéria, fora minimamente duplicada. Lidamos com a simultaneidade entre o fazer da presença tridimensional dos corpos que habitavam o espaço e o fazer bidimensional do vídeo, como um espelho (Fig. 9):

---

<sup>30</sup> Importante ressaltar que os cursos de Artes Cênicas, Música e Filosofia na UFOP fazem parte de um mesmo instituto, composto por departamentos de cada uma dessas disciplinas: Instituto de Artes e Filosofia (IFAC). A proximidade reflete também no tema da Pós-Graduação em Filosofia, que é em Estética.



**Fig. 9:** Performance A imagem e seu duplo na “V Semana de Artes da UFOP”, com Henrique Manara, Lenine Guevara, Nadja Dulci e Paulo Maffei. Efeito da foto literalmente duplicando a imagem.  
Foto: Kerian Gracher.

A performance não foi roteirizada e nem teve limite de tempo, mas a média de duração foi de duas horas com pouca rotatividade de público. Ao final, muitas pessoas haviam entrado no espaço, mexido na câmera, experimentado o seu reflexo projetado, distribuído beijos, dançado e provocado reações nos performers, como vemos na figura a seguir.



**Fig. 10.** Performance: A Imagem e seu Duplo, Ouro Preto 2009. Interação direta entre o público e a performer Lenine Guevara: Momento em que jogaram água na cabeça da performer. Foto: Kerian Gracher.



**Fig. 11.** Interação da performer Lenine Guevara com o objeto: espelho de posições corporais moldando e imitando uma boneca Barbie. Performance: A Imagem e seu Duplo, Ouro Preto, 2009. Foto: Kerian Gracher.

Adiciono a estas leituras, a exposição de poder desenvolver uma parceria conjunta com atores e performers, exemplificado pela parceria em todas essas ações junto ao aluno Paulo Maffei, com o qual criamos o grupo de pesquisa em performance em 2010, e, fazendo-se o espaço que disparou a investigação do mestrado.

A leitura sobre esses três diferentes projetos artísticos amparou a cartografia sobre as ênfases de trabalho contatadas durante esse período de formação, refletindo na característica

material na concepção da intervenção Teia. A ênfase de atuações cartografadas através destas múltiplas experiências durante a graduação amparou a evidência de uma procura de gerar um artifício material para a experiência que tive durante as sessões de Movimento Autêntico de, simultaneamente, mover e ser movida, acompanhando impulsos no próprio corpo, voltados a um silenciamento dos estímulos externos do ambiente. Há, portanto, outro modo de produção da presença que atravessou a imagem conceptiva da intervenção Teia que foi também influenciada pelas sessões de Movimento Autêntico, sob a produção de um estado muito diferente de todos estes processos.

Creio que a concepção dessa intervenção, produziu uma conexão entre esses diferentes saberes que ficaram inscritos na pele, na experiência, cujo estado de presença se aproximou não apenas da ênfase material, evidenciada através dessa cartografia, como também pela produção de ausência como modo de criação na Teia. Dessa maneira, será avaliada a seguir, a conexão entre modos de composição tendo a ausência como meio de gerar comunicação na cena, um tipo de produção de presença que se aproxima da leitura sobre os estados acionados junto à prática de Movimento Autêntico, quanto à morte sobre a necessidade de exposição das habilidades artísticas referentes.

### **2.3. A PRESENÇA: MODOS DE COMPOSIÇÃO COM A MORTE.**

A questão da presença no livro *Of the present of the body*<sup>31</sup>, com recorte de autores da área de dança, é o tema central segundo o qual se dá debate e a crítica entre prática e teoria artísticas. Andre Lepecki ressalta a existência de um “[...] *gap*” (LEPECKI, 2004, p. 3)” um intervalo entre os conceitos de corpo e presença na área de dança, em uma proposta que procura a abertura sobre a questão tácita no que se refere o vínculo estável entre estes enunciados, a fim de propor a investigação de nuances sobre o que pode habitar o “entre-lugar” destas duas palavras, que produzem e refletem na pesquisa de movimento.

Desta forma, o relevo trazido ao intervalo, um enunciado que não possui uma funcionalidade específica e/ou encerrada, emerge com a produção de debate entre pesquisadores de dança que reverbera em posicionamentos e escolhas no modo de inscrição dos movimentos em coreografia, e, por conseguinte, expõem o fato de que os modos de criação coreográfica pertencem a contextos políticos, sociais e econômicos, onde estética,

---

<sup>31</sup> Livro que reúne diversos autores da Dança Contemporânea para discutir o que pode reverberar entre as questões do título como vemos na tradução: Da presença do corpo. Tradução livre.

ética e moral não estão desvinculados. Sendo assim, a criação da presença se dá no sentido do tipo de presença que desejamos vincular, conectar, expandindo as nuances sobre esta relação, ao denunciar, bem como deslocar, sua reprodução e estabilidade nos estudos da dança. Abre-se assim, o debate sobre o modo que esses enunciados podem refletir em relações de produção ou de reprodução em locais de formação, bem como propostas de coreógrafos que desestabilizaram questões de tempo, espaço e movimento na escolha das edições entre esses fatores que atravessam a criação.

Para exemplificar um recorte daquele *gap*, ou intervalo entre a presença e o corpo, o autor expõe a existência da representação e a reprodução artística, através de uma convenção impregnada em processos criativos na área de dança. Para tal realização, também investiga acerca da proposta artística que acontece no instante presente da atuação. Nesta apresentação do livro, composto por diferentes autores da área, aparece a conexão entre representação e presença, tensionadas anteriormente através de Nascimento (1999), Derrida (1995, 1999 e 2005) e Da Costa (2009). Especificamente, salta o deslocamento da palavra “represente”, para a palavra “(re)presente” que diz respeito ao fato de uma perseguição pelo presente nas artes com o foco na ação corporal. O sufixo “re”, entretanto, não confere apenas que é novo, novamente, mas propõe um contato com o presente, em um percurso de investigação sobre campos abertos, campo de ausência e de morte, na dissolução das identidades fixas, como explicita-se a partir do debate com a crítica de dança e pesquisadora Peggy Phelan:

Se, para seguir Phelan, a performance “é o presente carregado de modo maníaco”, no qual o corpo constantemente (re)presente como sendo sempre à beira da dissipação do self, (essa persistência da re/presentação sendo tantos ensaios para a ausência, para morte),então as teorias críticas de práticas em dança precisam considerar como é que essa “presença” desafia a própria estabilidade sobre “o corpo”. (tradução livre).<sup>32</sup>

Portanto, a desestabilização da presença foi aproximada ao campo da representação, sob a perspectiva de que a prática do performer é enveredar pelo campo da ausência do “self” (ser, essência, substância) e assim encontrar um deslocamento na estabilidade da ação (PHELAN, 2004). Esta desestabilização dos conceitos de presença e corpo para a criação de comunicação artística é reafirmada no próprio artigo da autora, “*Trisha Brown’s Orfeo\_Two Takes on Double Ends*” (PHELAN, 2004, P. 13). Sua crítica encaminhou no sentido de

---

32 Tradução livre do exerto: “If, to follow Phelan, performance is ‘maniacally charged present’ in which the body constantly (re)presents itself as always being at the verge of self-dissipation, (this persistent of re/presentation being so many rehearsals for absence, for death), then critical theories of dance practices must consider how is it that “presence” challenges the very stability of ‘the body’.” (LEPECKI, 2004, p. 6).

criação da presença coreográfica de Trisha Brown, impulsionada pelo tema da ausência da mulher nos mitos ocidentais. Esta ausência está vinculada à morte e objetificação feminina para a produção do herói e sujeito masculino. Para tanto, a autora realizou um paralelismo entre “Orfeo”, ópera de Monteverdi, a carreira e a montagem da mesma pela coreógrafa, a partir da reflexão sobre o intervalo entre o ato de morrer e o fato de morrer.

Segundo a autora, é através do discurso que, na vida, tornamos real o fato da morte, pois há uma diferença entre o ato da morte (o esgotamento da força que anima a vida) e o fato da morte, fazendo-se necessário o seu ritual em todas as culturas humanas. O tempo da morte requiere o tempo do evento a ser experienciado, testemunhado e interpretado. Não há morte antes do anúncio, pois no hospital, ela deve ser anunciada e testemunhada, transformando o ato de morrer no fato de morrer, pois a morte também implica no distanciamento da memória do morto. Esta memória, alude à experiência dos sentidos, que também persistem na memória, tais como a visualidade, o cheiro e a voz, tratando-se de fatores sobre a leitura da presença.

Em “Orfeo”, todo o movimento do herói acontece porque ele não testemunhou o ato de morrer e, não acredita antes de ver com seus próprios olhos a morte de “Eurídice”. A produção de presença nos espetáculos de Brown foi lida assim, a partir do desejo de investigar os lugares entre vida e morte, aproximando-a de “Orfeo”, que não estagna com o ato da morte de “Eurídice”, e sim, o faz a matéria de busca: a formulação do maior canto de amor já pronunciado.

Entretanto, através dos dois fins propostos por Brown, a autora enfoca na mudança sobre a verossimilhança pretendida pelo texto da ópera original, em que na montagem da coreógrafa, funcionou como modo de trazer à tona a ausência de “Eurídice”, investindo em abertura de sentidos para a falta e a morte da personagem, que se fez foco. Deste modo, a autora enuncia um efeito estético que traz, em seu conteúdo, questões éticas acerca de normas de funcionamento dos gêneros neste romance, e por extensão, sobre a compreensão de amor no Ocidente, influenciada pelo mito.

Por conseguinte, tive acesso a um exemplo de produção de presença com ênfase em comunicação corporal, capaz de suscitar um acontecimento que desloca significados rígidos sobre o local da mulher nos mitos e enfim, na sociedade contemporânea. Portanto é realizado um vínculo com a noção de presença e a abertura conceitual sobre estruturas sociais rígidas, sendo um dos pontos para a produção estética na performance e no recorte do livro.

O ponto que ressaltado deste contato, marca a paridade entre as criações em dança, teatro e performance através de procedimentos de montagem, coreografia e dramaturgia, (a

composição de materiais nas arte que envolvem o corpo), em relação ao investimento em modos na congelamento de significados e/ou abertura de sentidos. No caso da crítica realizada por Peggy Phelan, fica evidente a sua escolha como “olhadora”, devido ao vínculo estético e ético no campo de estudos do gênero. Esses cortes são claros, se analisamos obras de arte com uma estrutura mais fixa como é o caso de “Orfeo”. Há, não obstante, a possibilidade desta criação, em eventos em que a edição, ou seja, a escolha dos materiais e de suas relações acontece no instante da ação, não deixando de ser uma criação dramaturgica e/ou coreográfica. E isso não está descolado da materialidade de criações artísticas, mas se faz na própria expressão, como uma transformação e deslocamento destas referências de presença e corpo, através da conjugação comunicacional dos materiais no tempo.

Portanto, na leitura sobre esta montagem, o efeito da composição deslocou a pretensão original sobre a relação com este mito, através de um procedimento que trouxe à visagem a possibilidade de dois finais. A leitura de Peggy Phelan sobre o conteúdo e a montagem da obra alinhou a dinâmica envolvida no processo do personagem “Orfeo” à característica subjetiva implicada na montagem da coreógrafa, ao escolher uma produção que enfocou no tema da ausência para a produção do sentido na cena. Essa leitura foi realizada predominante sobre essa montagem, no entanto, a autora demonstrou ao longo de sua crítica, uma recorrência do tema sobre intervalo entre presença e ausência na trajetória da coreógrafa. Este tema surgiu em seus estudos, a fim de amparar modos de lidar com o movimento na dança, já que a matéria-prima dessa área é a efemeridade envolvida na própria natureza do movimento.

Dessa forma, a leitura sobre essa obra foi feita a fim de acompanhar um modo de produção em dança, que escapa ao padrão de reprodução do enunciado estável entre a dança, o corpo e a presença. Esta análise acompanha os demais autores da seção 2, como evidenciado, ao abordarem sobre a construção de estados de presença que escapam à apreensão estável pela recepção, vinculando-se à capacidade de gerar efeitos que, por vezes, escapam às normas de referência e a comportamentos facilmente identificáveis. Por fim, ressalto a possibilidade de gerar estados e efeitos dramaturgicos, em que a ausência é trazida ao foco comunicacional da cena, desestabilizando a apreensão da presença lida apenas através de referências cognoscíveis, ao enveredar por uma composição que trouxe a morte ao foco enunciativo.

### **2.3.1. Cartografia somático-performativa: a produção de presença e ausência.**

Aproximo a leitura que ao se refere a característica de morte e ausência como efeito de sentido dramático, à desvinculação com necessidade de produção artística ao olhar do outro, contatada através da prática de Movimento Autêntico dentro do Laboratório de Performance, em que o entendimento sobre a efemeridade foi também mudado. Esta reflexão teve amparo na contribuição da leitura realizada por Ciane Fernandes acerca da inabilidade de registro na dança, reconfigurando sua forma de registro através em coreografias, como também através em práticas efêmeras, constituídas como performances.

Nas sessões de prática de Movimento Autêntico, a produção de movimentos que emergiram de nossos padrões em resposta às pulsões de vida e de morte. Esta prática, como analisado anteriormente, possui vínculo terapêutico e suscita a performatividade de estados corporais que não são construídos com o foco em gerar uma expressividade, uma animação para o outro. Apesar disso, os eventos que fizemos com a prática de Movimento Autêntico, foram produção de performance, pois esta prática também é articulada à produções de composição no tempo e no espaço com o uso do corpo, assim como as práticas de teatro e dança que foram trazidas ao debate. No entanto, difere destas no que tange a questão espetacular, pois a característica da ação performática não possui vínculo de leitura apenas com a produção da presença cênica, já que:

(...) O que caracteriza a performance, primariamente, não é a presença (do performer ou do público), o acontecimento no tempo, ou seu registro por uma mídia (em movimento ou não), mas sim o esvaziamento de padrões que impedem o fluxo relacional da vida e nossa percepção e imersão nele. (FERNANDES, 2012d, p. 20).

No caso da prática de Movimento Autêntico, a relação com a produção expressiva não possui vínculo com a produção de presença e de corpo a partir do desejo unívoco de produzir uma comunicação ao ambiente ou à recepção, visto que a ênfase relete no acesso à percepção do fluxo interno que passa no corpo. Este fluxo de acompanhamento ao que acontece no corpo, não encerra a dimensão do fluxo do ambiente, mas desloca o modo de percebê-lo, reconfigurando um posicionamento imperativo dos estímulos externos em nossa relação com o mundo. Ciane Fernandes nomeou o momento de atenção entre corpo e ambiente a um estado de “consciência somático-performativa” (FERNANDES, 2012a), em uma dinâmica capaz de atentar às direções fluídicas que promovem intercâmbio entre o que acontece internamente no corpo, e o que acontece entre o performer, o espaço e o olhar externo, da

testemunha:

Nesse processo fluido entre testemunhar e realizar, tanto interno (no performer e no espectador) e externo (entre performer e espectador), a inovação e irreproduzibilidade são inevitáveis. Portanto, tanto questões de recepção quanto estéticas, apesar de importantes, nos parecem secundárias ao fator que consideramos fundamental ou elemento-eixo da performance, e que poderíamos chamar de estado de consciência somático-performativa, coerente com o método de pesquisa utilizado. (FERNANDES, 2012b, p. 32).

Portanto a vivência dessa prática me levou a tomar distância do objetivo de criar uma espetacularidade nessas ações performativas, já que as performances aconteciam, por vezes, em ambientes onde o próprio grupo fora o público das ações. Isso não quer dizer que a prática tenha como objetivo abolir possíveis relações com o público, mas há uma clareza de que o foco do performer não esteve voltado ao espaço externo, e, com isso, os efeitos comunicacionais, não foram guiados pelo anseio em gerar uma intensidade que convoque a comunicação direta. O efeito visava a emergência da conexão entre corpo e espaço, como um canal aberto à passagem de forças de todo o ambiente no qual compomos as ações no mundo.

No entanto, a produção artística sem o objetivo final de realizar um espetáculo, já fora também experimentada através do trabalho realizado em “O Jogo dos quatro atores e seus respectivos baldes ou Fragmentos de uma quase história”, em que o processo fora assumidamente mais relevante do que a apresentação final. À distância desse evento, considero que o contato com a prática de Movimento Autêntico, não apenas ativou o foco no processo, como também refletiu na vivência inédita de um estado performativo e produção de presença. Refiro-me, dessa maneira, à mudança sobre a ênfase de atenção que era vetorizada, predominantemente ao espaço externo, dando pouca atenção às forças internas que agiam durante os eventos artísticos. A articulação teórica sobre a ênfase de atenção interna surgiu a partir dos estudos realizados por Rudolf Laban e não está desassociada da produção expressiva, que tem o objetivo de realizar a comunicação com o público, como avaliado pelo próprio autor, ao referendar a relevância desta prática ao trabalho do ator:

O ator que tenta mais do que representar a vida, de modo habilidoso, usa os movimentos do seu corpo e das cordas vocais com o interesse centrado naquele ponto que deseja transmitir para sua plateia e menos nas formas e ritmos externos de suas ações. Este tipo de artista concentra-se na atuação dos impulsos internos da conduta, que precedem aos seus movimentos, dando pouca atenção, em princípio à habilidade necessária à apresentação. Resulta, deste modo, uma qualidade diferente de contato com o público, quando é enfatizada a participação interna ao invés de uma habilidade. (LABAN, 1978, p. 27).

Do mesmo modo, a prática de Movimento Autêntico também pode ser usada na composição de obras artísticas que visam a produção comunicacional com o público. O uso dessa prática foi realizado de diversas maneiras, em diferentes projetos artísticos na trajetória de Ciane Fernandes. Nessas, a produção de montagens coreográficas aconteceu através do acompanhamento de padrões de movimentos que surgiam durante as sessões de Movimento Autêntico. Houve a montagem de alguns resultados artísticos, realizados através de registros do videodocumentário na dança-teatro, a partir da notação de padrões de movimentos que emergiram de crises e traumas, incorporados como processo criativo desses trabalhos. (FERNANDES, 2010a).

Também na atividade de Laboratório de Performance, houve a criação de performances tanto com o acompanhamento do público quanto sem a participação de expectadores. Como exemplo, houve duas visitas de campo à cidade de Lençóis-BA, financiada pelo PPGAC-UFBA, em que, na segunda visita aconteceu esses dois modos de realização performativa nos dias vinte e nove e trinta de abril de 2012. A escolha sobre a presença dos expectadores era realizada através das características dos espaços, ao intervimos em ambientes naturais e em ambientes urbanos. Dessa maneira, no dia vinte e nove de abril, realizamos a performance e pesquisa no ambiente natural do Rio Mandarassaya, através de sessões de Movimento Autêntico e de improvisações livres. Nessa performance, eu levava o elástico como modo de experimentar a sensação da intervenção Teia, que naquele momento já havia sido realizada no espaço urbano (Figura 12)



**Fig. 12.** Viagem de campo da atividade de Laboratório de Performance. Experiência da performer Lenine Guevara de, simultaneamente realizar a sessão de Movimento Autêntico com o material elástico, desta vez de modo individual Rio Mandarassaya, Lençóis-BA, Abril de 2012. Foto: Felipe André.

Nessa expedição, fomos convidados a realizar uma apresentação organizada pela professora Maria Mel, para a comemoração do dia internacional da dança, realizada em um tablado ao ar livre, no centro da cidade, nesse mesmo dia. (Figura 13). Houve primeiramente, as performances de Ciane Fernandes e Eduardo Rosa, que tinham uma configuração coreográfica e, logo após, todos os alunos do Laboratório de Performance, realizamos uma improvisação livre, baseada nos princípios da atividade. No dia vinte e oito de abril, pela manhã, intervimos na feira popular da cidade, dessa vez, em uma proposta totalmente aberta, nos apropriando de espaços inusitados da feira e em relações diretas com os produtos que eram vendidos, (Figura 14).



**Fig. 13.** Viagem de campo da atividade Laboratório de Performance. Apresentação em comemoração ao Dia Internacional da Dança, com Ciane Fernandes, Lenine Guevara e Morgana Gomes (ao fundo), Lençóis-BA, Abril de 2012. Foto: Felipe André.



**Fig.14.** Viagem de campo da atividade de Laboratório de Performance. Intervenção na Feira livre, com Lenine Guevara dançando com as bolsas de uma barraca. Lençóis-BA, Abril de 2012. Foto: Felipe André.

No que toca minha experiência particular como artista, essas experiências laboratoriais de performance, fomentaram não apenas a resposta pessoal à questão-chave desse trabalho e a concepção da intervenção Teia, como também, foi um local de maturação dessas atividades que, imediatamente, se davam à visagem do público. Essa visagem, no entanto, mesmo quando investida de figurinos ou suportes espetaculares, era performada com a mesma despreensão espetacular requisitada na prática de Movimento Autêntico. Isso porque, também com o ato de tornar público, investíamos em ações e relações que emergiam de um estado de pausa dinâmica, acionada durante aquela prática.

Nesse tempo de pesquisa, houve o acesso a um estado de morte quanto à sensação de falta e perda, que acontecia em eventos, onde a efemeridade das ações era convocada. Aconteceu, assim, uma reconfiguração sobre a sensação de falta em eventos com a produção

instantânea na urbe. Isso porque ocorreu uma aceitação da efemeridade e da morte, envolvida durante as práticas de Movimento Autêntico, que eram produzidos a partir de um estado de pausa e de não-ação, facilitado pela visagem dos movimentos em registros fílmicos. Tratou-se de uma aceitação aos movimentos que escapavam à comunicação direta e reconhecível pelo público, assumindo padrões que escaparam ao repertório artístico, composto por habilidades construídas durante a formação na graduação.

Isso não quer dizer que os movimentos que emergiram, por exemplo, durante a apresentação realizada em Lençóis para o dia Internacional da Dança, foram desconectados de meus apoios e conhecimentos artísticos, mas que emergiram a partir de um estado corporal diferenciado, em que a atenção não era vetorizada apenas com o intuito de realizar uma comunicação apreensível para o público. O que foi reconfigurado, portanto, não foi a iminência de estados que escapavam aos padrões e apoios artísticos, pois esses estados não aconteceram apenas durante as sessões de Movimento Autêntico, e sim, a consciência e assunção desses estados, como procedimentos composicionais no instante presente da ação, independentemente da característica expressiva na qual eles aconteçam.

Acredito que a questão de uma falta vivida diante da presença em produções instantâneas na cidade era ocasionada pelo fato de que separava demasiadamente a produção subjetiva da produção estética. Não afirmo que a produção subjetiva não esteve presente durante esses eventos, pois ela também esteve presente na leitura realizada sobre as atuações no período de graduação, como a exemplo da implicação pessoal no processo de criação do espetáculo “Delírios de Will – Shakespeareações Musicais à Brasileira”, onde o desejo de atuação de cada ator foi incorporado dramaturgicamente ao processo de criação. O que mudou, portanto, foi o acesso a uma prática de acompanhamento dos movimentos internos, acionadas durante um período de pesquisa teórica que amparou o olhar demorado à criação.

Com tanto, essas práticas foram redimensionadas da sensação de falta que eu tinha em eventos com a criação instantânea, também pelo atravessamento teórico dos autores que compuseram esse percurso, ao entrar em contatos com enunciados que mais prezam por valores de adição e conexão, do que por valores de segmentação. É uma mudança de postura diante das matérias, em que, não seria possível olhar para as práticas tão distintas entre si de modo compositivo, mas de modo em que uma deveria imperar sobre a outra, pois na linha das relações de oposição o objetivo é, “[...] Dividir para dominar: dicotomia é não apenas a separação entre corpo e mente, mas ser ‘habitado’ pela ausência do *self* e pelas representações da presença (logo, ausências) do outro.” (FERNANDES, 2012a, p. 2).

A partir da interlocução entre essas duas cartografias, foi possível acessar uma consciência sobre os estados corporais que atuam entre produções com foco nos impulsos internos do corpo, através da prática de Movimento Autêntico, bem como dos estímulos externos, como a tendência de criação mediada pelo uso de objetos. Essas duas linhas de percepção sobre a presença, ampararam a percepção de tendências realizadas entre dois modos de atuar que acessei durante a trajetória artística, composta por trabalhos que visavam a criação com ênfase na expressão corporal.

Porquanto, o processo de materialização da Teia, através do elástico branco, foi lido através do mapeamento de procedimentos práticos, em uma linha de criação conectada ao estado de presença como a “[...] performatização material e corporal exacerbada” (DA COSTA, 2009, p. 128). A partir dessa interlocução, foi possível cartografar a tendência material de trabalhos artísticos durante a graduação, fazendo-se possível relacioná-los à concepção da intervenção Teia, através da proposta de materializar a fronteira, evidenciando a conexão entre os performers e o espaço através do elástico branco.

O contato prático com o Movimento Autêntico reverberou em um contexto, onde pude experimentar a questão-chave de presença a partir de meu corpo. Essa prática deslocou de modo prático, o valor estável que o enunciado da presença recebeu no objetivo inicial desse trabalho. Além disso, foi um contato que amparou e influenciou a leitura sobre os componentes que fizeram parte da concepção da intervenção Teia, devido à sua força de distinção. Isso porque, foi possível notar através da prática de “Movimento Autêntico” a distinção em relação à maioria das práticas que havia conectado em minha trajetória, devido à questão no foco interno no/do corpo, em um estado que não possui ênfase para a expressão de uma habilidade.

A concepção da intervenção teve o objetivo de atuação similar a esse contexto, ao realizar uma produção performativa com o foco na produção de subjetividade entre os agentes. Mesmo assim, durante o contato formativo e em seu desenvolvimento, a procura pela manutenção da presença, aconteceu. Isso porque, em um primeiro momento, dividia demasiadamente a produção de presença para artistas e não artistas, como veremos na próxima e última linha dessa dissertação. Dessa forma, encaminhamos à próxima seção, a fim de mapear como essas leituras, tiveram efeito no desenvolvimento da oficina/intervenção Teia e foram incorporadas, paulatinamente, em seu percurso de desenvolvimento.

**Seção 3. Linha de formação e afetividade:  
O desenvolvimento da oficina/intervenção  
Teia**

### 3. ENCONTRO.

Durante o percurso dissertativo foi possível construir a tessitura sobre a concepção criativa da intervenção Teia e mapear tendências criativas do percurso pessoal, no que tocaram o modo de pensar o desenvolvimento da presença para esse projeto. Fez-se necessário nessa linha, cartografar as nuances sobre o que passou entre a concepção e a formação e desenvolvimento, a fim de tracejar o encontro desse percurso, formado também, pelo mapeamento de efeitos e presenças que emergiram durante a oficina/intervenção Teia.

Em se tratando de um acompanhamento de processo dissertativo, a cartografia somático-performativa dessa linha possuiu foco na dimensão de formação e realização da intervenção Teia. Essa cartografia somático-performativa foi inspirada no primeiro contato que tive com a cartografia durante minha formação artística e intelectual, realizada no âmbito pedagógico durante o período de graduação dentro do “Projeto de Estímulo à Docência” (PED-UFOP, PIBID-MEC)<sup>33</sup> junto à Escola Estadual Horácio Andrade – Ouro Preto (MG), no ano de 2010.

Nessa escola realizamos o “Projeto Documentar: Uma Videocartografia do espaço escolar”. A proposta partiu de uma busca pela cartografia afetiva e pessoal dos alunos, como suporte para a criação videográfica. Tratava-se de um mapeamento acerca das memórias vividas em determinados lugares de interação dos alunos, onde eram construídas as relações de afeto com o espaço escolar. A ênfase no processo de desenvolvimento desse projeto mostrou que o documentário foi um mediador, prezando a interação direta com o dispositivo tecnológico, junto a um público que é encantado pelas novas tecnologias. A intenção do projeto fora provocar a reflexividade do aluno diante do espaço escolar que, ao produzir novos modos de visagem, produziam também novas experiências sensoriais e afetivas com o espaço escolar.

Quando pensava em formação e arte-educação, evidente que procurava produzir experiências estéticas com os alunos, mas essas experiências não se colocavam como a finalidade da ementa, pois os fatores que estavam sendo desenvolvidos passavam, em primeira instância, pela formação de inteligências sobre o espaço, o corpo e suas relações. Isso não reduz a importância da produção expressiva, principalmente em se tratando de um

---

<sup>33</sup> O PED-UFOP é financiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), uma iniciativa do Governo Federal via Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação – CAPES/MEC.

ensino voltado à aprendizagem de técnicas concernentes aos conteúdos das Artes Cênicas. O que acontecia, era uma atenuação de foco do ensino, em que o produto cênico não era necessariamente o único modo de formação do conhecimento em nossa área, amparada pela característica formativa da habilitação em Licenciatura em Artes Cênicas da UFOP. No primeiro contato com as escolas, levávamos uma carta aos responsáveis (diretores e coordenadores pedagógicos), a fim de assegurar que nossa participação na escola não refletiria, obrigatoriamente, em um produto teatral final. Essa carta visava resguardar o local do estagiário na área de artes dentro da escola, já que se tratava de uma disciplina nova dentro do currículo obrigatório das escolas públicas brasileiras de ensino fundamental e médio. Sendo assim, nós, estagiários à docência dentro das escolas, encontrávamo-nos em uma mudança de cultura quanto ao ensino de Artes, muitas vezes tratado, de modo a apenas criar situações em prol das demandas festivas ou das demais disciplinas das escolas. A interdisciplinaridade, pelo contrário a esse caso, fora muito bem vinda no “PED”, refletindo-se no desenvolvimento de práticas também interartísticas, como o referido projeto, em que, a escola acolheu-nos mesmo diante de um grave problema com a falta de espaços para o desenvolvimento de suas atividades.

No projeto “Documentar: Uma videocartografia do espaço escolar”, o processo e as atividades presentes nele, também foram produção de conhecimento e sensibilidade, em atividades que focavam na experiência com todos os sentidos do corpo, exemplificados por oficinas de percepção com os olhos vendados (Figura 15):



**Fig. 15.** Experimentação sensório-motora com os alunos do Projeto Documentar: Uma videocartografia do espaço escolar no contexto do Projeto de Estímulo à Docência. Escola Estadual Horácio de Andrade, Ouro Preto, 2010. Foto: Everton Lampe.

Utilizado para a finalidade específica daquele projeto, o vídeo foi um mediador para gerar um processo de recordações afetivas dos alunos. Do mesmo modo, nas experiências com a oficina/intervenção Teia, a característica afetiva esteve presente através do elástico e do foco material com a finalidade de mediação, entretanto esse material não foi o único meio pelo qual saltou a produção de afetos. A realização dessa concepção só foi possível a partir do momento em que, passei a incorporar os acidentes da imaginação, criados para o público com o qual desejava realizar essa pesquisa. Isso porque, apesar da característica focada no processo artístico, presente na maioria das ações artísticas e pedagógicas de minha trajetória, essa pesquisa inicialmente visava controlar os estados criativos envolvidos em seu processo, onde separava demasiadamente a experiência entre artistas e não artistas.

Portanto, o estado de presença no tempo presente foi pensado para ser desenvolvido a um público conhecedor de experiências com o espaço público, a fim de realizar um processo que surtisse em efeitos de treinamento sobre o corpo e o espaço, pretendendo manter a presença dos performers. Esse treinamento os aproximaria incessantemente ao tempo presente, e, como foi notado durante essa criação crítica, esse foi um desejo de estabilidade. Não notava naquele momento que, esse desejo brigava com os processos criativos e pedagógicos presentes em minha trajetória de formação, posto o olhar que pude fazer sobre a influência e a permeabilidade entre essas diferentes linhas.

Isso porque, inicialmente, o imaginário que guiou o desenvolvimento da oficina/intervenção Teia, foi realizá-la junto a um público similar ao contexto artístico de Ouro Preto. Contexto de performers das Artes Cênicas que possuíssem relação com a intervenção urbana ou com o teatro de rua, com os quais a problematização entre a presença e o tempo presente, aconteceu. Todavia, o percurso recebeu diferenças evidentes da representação que havia imaginado, porque, a conexão entre os diversos grupos compositores nesse percurso de desenvolvimento da oficina/intervenção Teia, foi movida inicialmente, por um desejo de estabilidade quanto à produção de presença, projetado anteriormente à vivência real de sua composição. Saltou nessa linha de formação e afetividade, a contingência junto aos contextos com os quais foi possível experimentar a concepção desse trabalho, fazendo parte de um processo paulatino de tomada de consciência quanto ao desejo de estabilidade que moveu o objetivo inicial dessa pesquisa. Adentrando essa proposta afetiva, que se fez ao encontro com os participantes, irei traçar brevemente o percurso de agenciamento dos contextos onde foi possível experimentá-la e desenvolvê-la.

No primeiro semestre do mestrado não foi possível agenciar um grupo de artistas que quisessem realizar uma criação de ordem experimental. Como um começo de percurso, não possuía força de agregação entre um coletivo de performers, fazendo-se um caminho em que fui, aos poucos, inserindo-me nos contextos de criação que participo atualmente em Salvador. Desse modo, o primeiro contato com artistas em Salvador aconteceu no âmbito pedagógico, ao acompanhamento das aulas de “Técnica de Corpo para Cena - Módulo III da Escola de Teatro da UFBA” (2011.1), ministradas pela professora doutora Ciane Fernandes à turma de habilitação em Bacharelado em Interpretação Teatral. Esse acompanhamento com a turma, surtiu em um desejo de aproximar os alunos à performance e à intervenção urbana, bem como à relação com a comunicação corporal no teatro. Esse desejo foi viabilizado no semestre posterior dentro da atividade de Estágio Docente Orientado (TEA 939), pertencente à grade curricular do PPGAC-UFBA.

Aquela primeira experiência de 2011, foi importante, pois houve o acompanhamento com a turma, fazendo-se possível compor uma ementa para os aspectos desenvolvidos durante o estágio no, segundo semestre de 2011. Ao final do estágio, houve a primeira experiência com a intervenção TEIA, concebida em laboratório teórico-prático dentro de contextos acionados em parceria com a professora. Esse contexto foi, portanto, o local de onde partiu o desenvolvimento formativo da oficina anterior às experiências com a intervenção Teia, bem como da mesma. A partir da experiência com a turma, a oficina/intervenção TEIA recebeu formatos diferenciados em cada contexto na qual foi proposta, devido à característica única de público e de possibilidade de tempo em cada realização.

Inspirada por a essa experiência formativa, foi possível experimentar parcerias entre distintos públicos, ao investir em sua continuidade através da criação do “Núcleo A-com/tece” que surgiu concomitante ao final da atividade do estágio. Desde logo à concepção do núcleo, surgiu a parceria do músico Felipe André<sup>34</sup> que acompanhou e produziu estímulos sonoros junto às composições da intervenção Teia, bem como adicionou práticas à preparação da intervenção, que aconteceram em formato de oficinas. Junto ao Núcleo A-com/tece, ocorreu o acionamento aos contextos específicos em cada experiência do processo de desenvolvimento dessa proposta criativa, cuja característica de agenciamento formou-se através de artistas e não artistas. Esse público foi escolhido pelo fato de terem atravessado os locais de afetividade, artísticos e pedagógicos, presentes em minha trajetória dentro da área de Artes Cênicas.

---

<sup>34</sup> Graduando no curso de Música pela UFBA com habilitação em Composição e Regência e participante do A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA.

Sob essa perspectiva, primeiramente houve a interlocução com o contexto do “X Congreso Internacional de Salud Mental Y Derechos Humanos”, realizando-a em Córdoba-AR em novembro de 2011<sup>35</sup>. Possuo vínculo com esse contexto, devido ao fato de estar próxima às atividades junto à área de saúde mental desde infante, pois pude acompanhar o processo de instituição da “Fundação Gregório F. Baremlitt – CAPs Maria Boneca” criada no ano de 1991. Esse contexto compunha uma rede de parceria com a “Universidad Popular de las Madres de Plaza de Mayo na Argentina”, instituição que promove o referido congresso. Acompanhei as atividades do evento desde o ano de 2009.

Logo após, a Teia aconteceu nas cidades em que residi, respectivamente, em um movimento de retorno ao percurso de vida e de formação artística: Uberaba-MG, Ouro Preto-MG e Salvador-BA. Em cada local, agenciei públicos com os quais já havia possuído vínculo de docência, como também de criação artística. Em janeiro de 2011, a Teia conectou vinte usuários do centro de atenção psicossocial “CAPs Maria Boneca” da “Fundação Gregório F. Baremlitt” em Uberaba, onde havia ministrado oficinas de teatro durante o ano de 2006. Vale ressaltar que o contato com esse público foi atualizado em 2010, pois ministrei aulas no mesmo serviço na cidade de Ouro Preto, durante o Estágio de Regência II, pertencente à grade curricular do curso de graduação. A trajetória da intervenção Teia passou por Ouro Preto, onde acessei cinco performers e atores que possuem experiências artísticas na rua, como intervenções urbanas e teatro de rua, em ação conjunta com quatro performers não-artistas, no dia quinze de julho de 2012, concomitante ao “Festival de Inverno Ouro Preto e Mariana” (aspas em todas. Por fim, a TEIA voltou a Salvador, realizada no contexto do “Empuxo – Zona de Encontro em artes cênicas” (aspas em todas, um encontro independente que ocorreu entre dezenove a vinte e sete de outubro de 2012, produzido e composto por grupos teatrais que possuem paridade com a performance na cidade, quando a Teia conectou três performers, também dançarinos profissionais.

A disposição desta seção se fez através de dois aspectos performativos: a formação e a afetividade. O primeiro aspecto foi centrado na formação da Teia, tanto da oficina quanto da intervenção. Portanto, evidencio que o desenvolvimento da concepção foi possível através do encontro com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI. O segundo aspecto aconteceu pela performance afetiva, localizando os contextos de afecção da

---

<sup>35</sup> Nossa participação no evento se deu pelo fato que fomos contemplados com o prêmio de Intercâmbio e Difusão da FUNARTE – MINC – 2011. À época que nos inscrevemos no congresso, o núcleo chamava-se “Núcleo A-com/tece, sub-grupo de A-FETO GDT-UFBA”, já que sua criação se deu dentro deste contexto.

oficina/intervenção Teia, que fizeram-se possíveis a partir da experiência formativa com aquela turma, levando-me à criação da “Núcleo A-com/tece”.

Por conseguinte, a cartografia somático-performativa final dessa dissertação se dividiu e amparou a observação desses dois aspectos nomeados, respectivamente por cartografia somático-formativa e cartografia somático-afetiva. Ambos os aspectos possuem permeabilidade, mas foram segmentados aqui, a fim de mapear esses dois aspectos que constituíram o percurso da oficina/intervenção Teia. Durante esse percurso final, houve interlocução com materiais que fazem parte dos anexos da dissertação, compostos por registros fotográficos e materiais de comprovação de estágio (ementa da disciplina e cronograma) e relatos de alguns agentes da Teia. Além desses anexos, houve a interlocução com momentos de filmagem em cada experiência, entretanto, essas filmagens não foram parte da metodologia de coleta de dados. Isso porque, como fazia parte integrante dentro da oficina/intervenção Teia, bem como, não foi contratado um profissional para esse fim, as filmagens dependeram de pessoas que ajudaram no instante da ação, fazendo-se acidentada, tanto nas escolhas sobre os momentos de filmar ou tirar fotos, quanto nos equipamentos utilizados que tinham a primeira finalidade de realizar a fotografia das experiências.

### **3.1. CARTOGRAFIA SOMÁTICO-FORMATIVA.**

A oficina/intervenção Teia ganhou corpo a partir da experiência com o Estágio docente Orientado (TEA 939), no segundo semestre de 2011, realizado dentro da disciplina de Técnica de Corpo para Cena e ministrada pela professora Ciane Fernandes ao Módulo IV de Bacharelado em Interpretação da Escola de Teatro da UFBA, para quinze alunos matriculados naquele semestre. O estágio docente funciona como um componente em adição dentro das disciplinas oferecidas pelos professores da Escola de Teatro, visando a aproximação dos pós-graduandos à atividade de docência, visto que um dos objetivos dessa especialização, é a formação de docentes que atuem em nível superior. Agindo como um estágio, tem por finalidade o acompanhamento das aulas do professor, bem como, conectar as pesquisas desenvolvidas na Pós-Graduação, ao planejamento pedagógico oferecido pela disciplina na qual o pós-graduando está inserido, tratando-se de uma atividade obrigatória desse programa.

Faz-se importante ressaltar que realizei a maior parte da disciplina acompanhada pela professora, surtindo em uma ementa composta por vinte aulas, que, foram divididas em cinco

dias e desenvolvidas no horário integral durante as segundas-feiras, das 8h às 13h (dias 10/10, dia 17/10, dia 24/10, dia 31/10 e dia 07/11 do ano de 2011). Inicialmente, minha carga horária seria apenas das duas primeiras aulas da parte da manhã, como vemos no cronograma enviado pela professora Meran Vargens (coordenadora do módulo), pois fora combinado que também ministraria as aulas de Ciane Fernandes realizadas nas terça-feiras (Vide: ANEXO A). O quadro horário de segunda-feira ficaria para o desenvolvimento estrito de ações concernentes à criação da intervenção Teia. No entanto, como as aulas da professora Ciane Fernandes coincidiram com o horário da disciplina de “Seminários de Pesquisa em Andamento” (DAN793), conseguimos remanejar parte do horário com a professora Meran Vargens, que gentilmente realizou a troca de seus horários de aula para a terça-feira, fazendo-se possível, ocuparmos o horário integral do módulo na segunda-feira durante esse período.

A escolha do tema da oficina de preparação para as ações com a intervenção Teia foi realizada a partir da cartografia, ou seja, ao acompanhamento do processo da turma que, como anteriormente comentado, aconteceu desde o primeiro semestre de 2011. Recém chegada de uma graduação, finalizada no ano 2010, tive o tempo de um semestre para acompanhar a turma, atuando como aluna junto à disciplina de Técnica de Corpo para Cena – Interpretação Teatral – Módulo III. Durante essas aulas, havia notado que os alunos possuíam um distanciamento com a performance e a intervenção urbana, pois tratavam-se de práticas pouco contatadas na trajetória daquela turma. O engajamento, para a maior parte dos alunos, estava em uma linha de atenção à construção de personagens, embasado pela própria disposição da ementa<sup>36</sup> (Vide: ANEXO B).

Essas observações refletiram na criação de uma ementa que buscou compor em adição ao conteúdo programático, embasado na sistematização de práticas que a professora realizou a partir do Sistema Laban/Bartenieff para a formação dos alunos de Artes Cênicas (FERNANDES, 2006), bem como, na iniciação dos alunos, à prática de Movimento Autêntico. A ementa que criei visou conectar-se também com o tema do módulo naquele semestre, tratando-se do “Teatro no século XX” em que os alunos estavam estudando as vanguardas históricas, proposto pela coordenadora. Ao pensar em uma ementa que pudesse se conectar a esse tema, formulei-a baseada nos valores de interação entre as artes, influenciada pelas pesquisas que vinha desenvolvendo ao longo da graduação.

A pesquisa refletida na criação dessa ementa conteve características de aproximação entre arte e vida, através da ênfase na comunicação corporal e hibridização entre as artes com

---

<sup>36</sup> “Ementa: Trabalho corporal para a cena, desenvolvendo o conhecimento técnico acumulado de exercícios e improvisações de interface artística na construção da partitura corporal de personagem.” (Vide: ANEXO B)

o foco na expressividade corporal. Essas características foram fatos que me aproximaram, durante o período de graduação, da performance e da intervenção urbana e foi uma finalidade das aulas com a turma: aproximá-los desses modos de criação através da ênfase na comunicação corporal.

Exponho que havia um desejo de os alunos contatarem práticas corporais com o intuito de que essas surtisserem em um efeito expressivo em si. Assim, se deu uma tentativa de construir um desejo de expressão voltado para o efeito do próprio movimento corporal, sem vínculo direto a espetacularização, em ações delimitadas pelo objetivo de comunicar uma narrativa textual. Esse movimento se fez, a fim de adicionar o conteúdo da ementa, porque, apesar de visar estimular a criação nas Artes Cênicas com o foco no processo, não foi o objetivo nem das aulas, nem dessa dissertação, realizar uma cisão com processos criativos cujo foco aponte para outras direções. Isso se evidencia porque, naquele momento, a quantidade de aulas ministradas por mim não iriam interferir no objetivo central da ementa e, além disso, notei que foi uma experiência cujo estímulo também pôde servir aos objetivos específicos dos alunos. Como por exemplo, aconteceu o uso de uma das práticas da aula<sup>37</sup>, como equipamento pedagógico de uma aluna, que por sua vez estava em exercício docente (Vide: ANEXO C).

Dessa maneira, a intenção fora dar uma pequena contribuição através de um encontro, cuja produção de presença não seria criada com atenção exclusiva ao desenvolvimento de personagens, como era o foco de preparação artística para a maior parte dos alunos. A intenção foi de que experimentassem com as aulas, o desejo envolvido e focalizado no processo e nas próprias atividades de formação. Simultaneamente, estaria aproximando o engajamento deles ao desejo que se alicerça na própria pesquisa, deslocando a funcionalidade e o sentido de um pré-para-a-ação<sup>38</sup>, como paradoxalmente, estaria preparando-os para a experimentação de uma intervenção, cuja expressividade não emergiu pela finalidade narrativa e criação de personagens. Esse objetivo se faz comum à proposta de aproximação entre o teatro e a performance, segunda o qual:

---

<sup>37</sup> Ao início de todas as aulas que ministrei a essa turma, trouxe uma prática que contatei através da professora doutora Eloísa Brantes, durante as aulas de Expressão Corporal da graduação na UFOP, em que a professora ministrou os quatro componentes dessa disciplina à minha turma entre os semestres de 2007 e 2008. A prática tratou-se de uma respiração coletiva em roda, em que, quando nos aproximávamos fechando a roda, realizávamos o movimento respiratório de inspiração, e, quando abríamos a roda, realizávamos o movimento respiratório de expiração.

<sup>38</sup> Neologismo proposto.

Nas ações teatrais performáticas, frequentemente se atenua a importância do personagem como uma espécie de finalidade da criação do ator, como se atenua também a necessidade de um texto verbal, de um drama ou mesmo de uma certa linearidade temporal e narrativa, que são fundamentos importantes no teatro tradicional. (DA COSTA, 2009, P. 29)

A disposição dessas práticas aconteceu, a fim de aproximar os alunos de produções com o foco na comunicação corporal e, por conseguinte, à performance e à intervenção urbana. Fato que foi constatado como relevante, a partir de relatos livres feitos por alguns alunos acerca das aulas (vide: ANEXOS C, D e F). No percurso final da ementa, direcionei a práticas artísticas que continham a qualidade de gerar conexão entre os alunos, para encaminhar a feitura da intervenção TEIA. Dessa maneira, a ementa que teci para o desenvolvimento das aulas teve como formulação final a realização da oficina/intervenção TEIA com os alunos, tratando-se que, a formação da oficina emergiu de aspectos singulares da experiência com a turma.

A aproximação à performance, em um primeiro momento, partiu da interlocução com o área teatral, pois era o contexto mais próximo daquela turma. Para tal conexão, no início das aulas realizava uma breve explanação teórica cujo conteúdo foi ministrado de modo espaçado durante as aulas com a turma, mas foi disposto em uma linha conectiva realizada a partir da exposição adiante. Tratou-se de uma experiência que transborda e influencia o aspecto formativo, realizado pontualmente com essa disciplina, que perdurou na oficina/intervenção Teia como conteúdo conceitual.

### **3.1.1. Conexões entre ritual, cotidiano e as artes do corpo.**

No que diz respeito à conexão teórica, parti do movimento surrealista<sup>39</sup>, pois pertencia ao conteúdo das vanguardas históricas, cuja característica interartística fora comum a esses movimentos, bem como quanto à participação de Antonin Artaud dentro do surrealismo. O procedimento com o qual realizei essa conexão teórica não visou a explanação de tal movimento, partindo diretamente ao que tangia a finalidade pela qual essa aproximação foi

---

<sup>39</sup> O surrealismo teve início na França na década de 1920 e nasceu da conceitualmente a partir dos debates sobre a crise da razão, acompanhada da teoria psicanalítica freudiana sobre o inconsciente e o estudo dos sonhos. O marco desse movimento foi a publicação do Manifesto Surrealista, escrito em 1924, pelo poeta e psiquiatra francês André Breton. O conteúdo conceitual desse manifesto reagia aos padrões burgueses, e, no que tange a comunicação artística havia mesmo um desprezo aos encadeamentos lógicos e racionais, onde o sonho, a irracionalidade e os estados mórbidos eram exaltados. BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf>>. Acesso: 11/09/2012 às 19:35.

realizada, pois, devido ao tempo do estágio, como também aos objetivos especificados, não havia como adentrar demoradamente a esse estudo. Houve assim, um deslocamento para a influência do surrealismo dentro da formulação intelectual artaudiana, cuja aproximação entre sonho, poesia e realidade, não seria feita através do sentido apreendido apenas através da palavra.

Em 1935, a coletânea de textos sobre o teatro da Crueldade foi reunida no livro “O teatro e seu duplo” onde o autor narra o terrível sonho de Saint-Rémys, rei da Sardenha, em que fora afligido pela peste e, por isso, impede os navios provindos do Oriente atracarem. (ARTAUD, 1987) O autor entoa diversas passagens de registros bíblicos e de reações dos cidadãos para questionar sobre o significado moral vinculado à doença, aproximando-a daquilo que é estrangeiro, onde a “[...] doença que seria uma entidade psíquica, e que não seria veiculada por um vírus.” (ARTAUD, 1987, p.12) Faz a localização da peste, como impossível de ser diagnosticada como provinda do Oriente e salienta que os afligidos eram as pessoas mais pobres, ao passo que, os homens que ocupavam postos de alta hierarquia e tinham contato direto com a doença, não eram contaminados. Desse modo, houve a exaltação sobre a potência da peste e da contaminação, contradizendo o mal com o qual o registro histórico a tem vinculado com o Oriente. Essa entoação da peste vinda do Oriente é comparada ao fascínio do autor com o gênero do Teatro Balinês, pela sua composição comunicacional potente, realizada através da atenuação no foco textual, onde o sentido emerge de partituras corporais.

Desse modo, o “Teatro da Crueldade” foi aproximado da epidemia através da característica de contaminação de ambas: da peste que veio trazida através de um sonho pelos mares do Oriente e do Teatro Balinês, refletidas na necessidade de criação a partir do sonho e da poesia presentes na vida e, não como uma imitação da vida. Segundo o autor, a crueldade e a violência libertam o sonho do teatro realizado com objetivo mimético a que esta arte, em sua vertente da cultura ocidental, esteve predominantemente atrelada:

Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade atua sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia como um sonho, que será eficaz na medida em que será propulsionado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro com a condição de considerá-los de fato como sonhos e não como decalque da realidade; com a condição de que os sonhos permitam liberar no público essa liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade” (ARTAUD, 1987, p 96-7.).

Para tanto, a característica cruel do teatro foi aproximado ao ritual, onde os sentidos imperam sobre a afecção sensorial durante os atos de comunicação, em uma proposta de “Substituir a poesia da linguagem pela poesia do espaço. Primeiro: satisfazer os sentidos, depois pode desenvolver consequências intelectuais” (ARTAUD, 1987, p.39). É um teatro primeiramente voltado aos sentidos. No entanto, a formulação artaudiana, deixou poucos subsídios no que tange à preparação prática de suas ideias, aproximando-se assim, sua influencia prática em autores como Jerzy Grotowski. Esse fato foi criticado pelo próprio encenador, e paradoxalmente, revelou a influência artaudiana no trabalho de preparação para o ator: “Artaud era um sonhador extraordinário, mas seus escritos têm pouco significado metodológico, porque não são fruto de uma longa pesquisa prática. São uma profecia espantosa, não um programa.” (GROTOWSKI, 1987, p.10)

Especificamente na fase preparação para os atores de Grotowski, concernente ao livro “Em busca de um Teatro Pobre”, nota-se no autor, uma forte atuação com ênfase no corpo através da proposta da “[...] via negativa” (GROTOWSKI, 1987), em que a essencialidade do evento teatral estaria no trabalho do ator, no sentido de eliminação e não acúmulo de habilidades técnicas, pois o ator expurga suas máscaras para a criação teatral. A expurgação das máscaras no teatro, já fora pronunciada por Antonin Artaud e, agiria assim como a peste, pois durante o açoitamento dessa doença, os papéis sociais se invertem, as máscaras tem a possibilidade de deslocamento e delírio em que “[...] a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo.” (ARTAUD, 1987, p. 26).

A produção de Grotowski refletiu na relação com o público, no sentido da busca por uma ritualidade presente no encontro teatral, onde a congregação foi exaltada contrapondo o que nomeou de “[...] ator santo” ao “[...] ator cortesão”: opondo-se àquele ator que busca a aprovação da convenção teatral, em um sentido de venda e prostituição dessa arte através do desejo de emparelhar a produção teatral à produção televisiva e fílmica, observada pelo autor através de seus contemporâneos. Nesse ponto, o autor fala sobre a razão de o “Teatro Laboratório” se desvincular do tipo de encenação que deseja acompanhar as mudanças visuais com o fim único de gerar entretenimento, revelando-se que, desde o aparecimento da televisão, o sentido de existência do teatro foi investido de questionamento, através da seguinte pergunta:

“[...] o teatro é necessário? [...] já que o cinema domina o teatro do ponto de vista técnico, por que não fazer o teatro mais técnico? Inventam novos palcos, mudam cenários com enorme velocidade, complicam a iluminação [...], mas nunca

conseguem atingir a capacidade técnica de um filme ou da televisão. [...] Se não pode ser uma atração técnica, renuncie a qualquer pretensão técnica. Dessa forma chegamos ao ator “santo” e ao teatro pobre. (GROTOWSKI, 1987, p.27).

Desse modo, a leitura sobre a presença no teatro foi incorporada à característica de essencialidade na produção teatral através do empobrecimento no uso dos recursos cênicos, em que o teatro necessitaria apenas do ator e do público para acontecer. O texto e os elementos cênicos se faziam materiais a partir da ênfase no ator. Todavia, apesar da proposta de essencialidade, bem como da oposição que faz à encenação rica (uma encenação que tentava acompanhar as mudanças e múltiplas afecções tais como cenários, iluminação e cortes de temporalidade presentes no suporte fílmico), a proposta do autor fortaleceu a ênfase na ritualidade e no encontro como fatores primordiais ao teatro, realizando um enfoque no trabalho do ator.

Sendo assim, ainda que o diretor e encenador tenha ofertado um trabalho singular nesses papéis, agiu com ênfase no papel de preparador, deslocando a atenção do evento teatral para o trabalho do ator. Essa preparação fora realizada através da relação corporal e vocal como suportes para os atos de comunicação, onde os sons e a própria dimensão do cenário devem ser experimentadas e conectadas com o ator. Essa característica aproxima o ator ao performer, no sentido da consciência que ganha para dar conta e desejar participar de eventos, cuja comunicação não será garantia de sustentação confortável, distanciada e agradável com relação ao público, refletindo-se em uma violência com os atos recepção e com a convenção teatral de sua época.

Ainda que seja um teatro que se aproxima da performance no sentido da ênfase no corpo e na atuação do ator, onde em última instância esse se vê libertado do sentido unívoco sobre criação subordinada ao texto, a característica interartística não foi o foco desse encenador, mesmo que tenha recorrido a técnicas múltiplas de diferentes culturas e áreas artísticas, como pode-se notar através da preparação de seus atores. Paradoxalmente, houve uma liberdade quanto à subjugação do trabalho do ator aos demais elementos cênicos (principalmente ao texto), através de uma busca que tem enredamento sobre a essência no teatro e repudia ações híbridas ou interartísticas. Esse repúdio é exemplificado pelo encerramento com a parceria, mesmo de funções que amparam a criação teatral em sua convenção, como a cenografia e a iluminação.

Nesse sentido, existe um distanciamento com a proposta artaudiana, já que ao tomar parte do movimento surrealista a questão interartística esteve amalgamada em sua trajetória,

devido ao trabalho conjunto com vários artistas<sup>40</sup>. Portanto, a ritualidade presente no teatro não esteve ligada apenas ao trabalho do ator e, sim, enfocada em relações que deslocavam o ordenamento das relações humanas, onde o teatro como a peste seriam condutores, revelando outras possibilidades de existência: “Assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada.” (ARTAUD, 1987, p .21). A característica material se apoiaria no que o autor chamou por uma “[...] tentação física da cena”, ao buscar pelo reencontro com a velha magia cerimonial, viva e ameaçadora. A linguagem desse teatro seria construída por gestos e atitudes em que, o sentido comunicacional escapa à centralidade do sentido textual, assim como no teatro balinês, que possui uma linguagem articulada através da construção partitural de ações físicas, cujo sentido não era figurativo da palavra.

Do mesmo modo como houve o encontro de Antonin Artaud com o surrealismo, a arte da performance também possuiu influência dos movimentos das vanguardas históricas europeias, onde artistas saídos das duas grandes guerras se alocaram nos Estados Unidos, construindo movimentos, como a “*Live Art*” .(Glusberg, 2009). Na *Live Art*, a aproximação entre arte e vida, a hibridização entre as artes, a ênfase na exploração do corpo como suporte, bem como a desinstitucionalização dos locais da arte, aconteceu a partir de tendências internas refletidas pelo “*Action Painting*”<sup>41</sup>, pelo “*Happenning*” e pela “*Body Art*”<sup>42</sup> durante as décadas de 50 e 60. Especificamente nos *Happenings*, traduzidos por acontecimentos em português, a proposta foi de que os artistas abandonassem a criação expressiva de cada área artística, a fim de que a situação emergisse de modo fortuito e efêmero, a partir de acontecimentos que atravessam a vida e se confunde a ela:

Esqueça todas as formas de arte. Não pinte quadros, não faça poesia, não construa arquiteturas, não componha danças, não escreva peças, não componha músicas, não faça filmes, e acima de tudo, não pense que você vai pegar um acontecimento ao colocá-las todas em conjunto. Você pode permanecer claramente fora da arte,

---

<sup>40</sup> Os artistas do surrealismo que o compuseram na década de 1920 foram: o dramaturgo francês Antonin Artaud, o cineasta espanhol Luis Buñuel, os pintores espanhóis Salvador Dalí e Juan Miró, o belga René Magritte, o alemão Max Ernst, os escritores franceses, Louis Aragon, Jacques Prévert e Paul Éluard e o escultor italiano Alberto Giacometti (GOLDBERG, 2006).

<sup>41</sup> A *action painting* foi um termo criado por Jackson Pollock: trata-se de uma técnica de pintura em que o corpo do artista, estava literalmente implicado na ação realizada em cima de grandes lonas estendidas no chão remetendo a uma espécie de palco, onde a pintura se fazia em uma perspectiva horizontal.

<sup>42</sup> A *body art* visou a exposição de todos os fatores que estavam escondidos a respeito do corpo: a nudez, a sexualidade, a sensoriedade gustativa, excretiva, a questão racial em que “O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – [...]” (GLUSBERG, 2009, p.42).

realizando uma mixagem do acontecimento, misturando-o com situações da vida. Faça isso sem ter certeza mesmo para si se o acontecimento é vida ou arte.<sup>43</sup>

Nessa tendência, o limite entre arte e cotidiano, era a fronteira exaltada por experimentações que faziam borrar o local da arte, literalmente retirada de seus locais de apresentação convencionais, como a galeria e o teatro. A proposta de Allan Kaprow, “*How to Make a Happening*”<sup>44</sup>, foi fundada em 1958 e foi um marco sobre a experimentação dessas situações públicas, onde os artistas militavam por uma total permeabilidade entre a vida e a arte. Nesses, os acidentes eram exaltados, o esquecimento e o fracasso acompanhavam a qualidade efêmera da arte.

Dessa forma vemos refletidas na concepção desses movimentos e autores, a aproximação entre arte e vida, através de tendências que, tanto negaram o diálogo com outras áreas artísticas através da ritualidade na busca de um teatro essencial e sacro em Grotowski, como negaram o lugar da arte, requisitando quase uma “desessência” e uma dessacralização das disciplinas artísticas, a fim de que a experiência estética surtisse dos acontecimentos cotidianos. Ambos os modos de produção artística, contém uma radicalidade e mesmo uma crueldade em que a vida e o encontro são meio de comunicação, escapando à utilidade e/ou ao entretenimento como objetivo de atuação e engajamento. Ambos, também possuem influência de movimentos vanguardistas, seja diretamente como a *Live Art*, ou indiretamente como a influência surrealista na formulação do “Teatro da Crueldade”, que por sua vez “contaminou” o trabalho de Grotowski. Sendo assim, apesar de dividirmos os modos como as disciplinas artísticas chegam até nós, faz-se relevante observar os pontos de conexão, que por sua vez interferem no aparecimento da performance e no modo como fazemos teatro. A divisão é contextual e vemos que a comunicação corporal, por mais que os projetos sejam diferenciados, também é um fator que os conecta e aproxima.

Do mesmo, desde o início do século XX, Rudolf Laban desenvolveu um sistema para leitura e notação de movimento, por meio de práticas corporais que foram criadas a partir da observação de atividades cotidianas. O coreógrafo também era desenhista e arquiteto e as leituras sobre o espaço e o movimento aconteceram em observação a atitudes cotidianas das pessoas, refletindo-se no modo como propôs a leitura sobre as ênfases motoras.

---

<sup>43</sup> Tradução livre: Forget all the standard art forms. Don't paint pictures, don't make poetry, don't build architecture, don't arrange dances, don't write plays, don't compose music, don't make movies, and above all, don't think you'll get a happening out of putting all these together. (...) You can steer clear of art by mixing up your happening by mixing it with life situations. Make it unsure even to yourself if the happening is life or art. Disponível em <<http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>>. Acesso em: dia 7 de junho de 2011.

<sup>44</sup> Tradução livre : Como fazer um acontecimento.

(FERNANDES, 2006) Não foi de qualquer modo que, em sua saída da Alemanha, alocando-se na Inglaterra, o artista múltiplo (construiu o livro “Domínio do Movimento”, endereçado para o trabalho do ator), tenha se conectado ao Cabaré Voltaire em Zurique (Suíça), o local de acontecimento do movimento de vanguarda “Dadá”: “A formação do ator proposto por Laban ia de encontro com a filosofia multidisciplinar dos artistas do início de século, em movimentos de interação entre as artes, como o Dada e a Bauhaus, no nascimento da chamada ‘performance art’” (FERNANDES, 2006, p. 29)

Através desses aportes teóricos, cujas características foram, deveras, a aproximação entre diferentes áreas de arte com o cotidiano, bem como da interatividade presente na obra da maioria desses autores, fez-se o contato com a dimensão requisitada nas práticas desenvolvidas em sala de aula, como questões que foram atravessadoras da Teia, também em sua linha de formação. Essas qualidades foram relevantes ao debate com os alunos, a fim de simultaneamente aproximá-los a contextos mais contingentes da performance, para enfim, realizar a experiência com a oficina/intervenção Teia.

### **3.1.2. O desenvolvimento da oficina/intervenção Teia.**

No que diz respeito às práticas, foram expostas aquelas que se tornaram parte integrante da oficina Teia, ou que, influenciaram seu percurso, mesmo quando houve, posteriormente, um intercâmbio com outras atividades (exemplo da prática de Movimento Autêntico). Isso porque o objetivo da cartografia somático-formativa foi o mapeamento das atividades e situações que perduraram durante o percurso da oficina/intervenção Teia, desenvolvidos a partir dessa experiência temporalmente maior com a turma.

As práticas da oficina Teia foram amparadas pela característica comum ao objetivo da atividade teórica: a aproximação entre arte e vida<sup>45</sup> e a disposição interartística, a fim de engajar o interesse dos alunos na participação de uma intervenção que conteve esses aspectos em sua concepção. Ao recordar práticas de preparação que tivessem a qualidade de aproximação entre arte e vida, lembrei-me das aulas de “Expressão Corporal I” (ART507), oferecidas pela professora doutora Eloísa Brantes, no ano de 2007.1, durante o período de graduação. Sua ementa fora embasada por exercícios presentes no sistema de Rudolf Laban, e

---

<sup>45</sup> É interessante pontuar que o tema de aproximação entre arte e vida compôs uma parte prática específica da ementa que desenvolvi para a turma com o foco na criação de partituras de atividades cotidianas influenciadas pelo sistema Laban, ainda que não tomem relevo nas práticas que compuseram a oficina Teia.

tenham paridade com a ementa tecida pela professora Ciane Fernandes ao módulo, através de um sistema que tem o objetivo de ensinar tanto a profissionais quanto a não profissionais de dança.

Na disciplina de Expressão Corporal I, por conseguinte, foram realizadas práticas introdutórias de movimento, de onde ressalto a atividade nomeada pela professora Eloísa Brantes como “João Bobo”<sup>46</sup>, formada por uma série de exercícios com o foco no fator peso. Nas aulas iniciais da disciplina de Expressão Corporal I, essa professora realizou uma prática em que nos colocávamos de olhos fechados, atentos ao “volume do próprio corpo” e à distribuição do peso na planta dos pés, inicialmente de modo a equilibrar esse peso. A prática do “João Bobo” consistiu em levarmos o peso corpóreo para as quatro direções no plano horizontal do movimento corpóreo (LABAN, 1971) e sem tirar o pé do chão: frente, trás, lado direito e lado esquerdo. Esse trajeto do corpo era realizado através do deslocamento do centro gravitacional ou plexo solar (localizado abaixo da linha do umbigo, sendo o centro responsável pela condição de equilíbrio do corpo), de modo a atingirmos a iminência do equilíbrio corporal, ao mudar os apoios na planta dos pés.

Durante o desenvolvimento dessa prática, também trabalhamos com a extrapolação desse limite, primeiramente amparando a queda com a mobilização da perna nessas direções, (o que gerava um deslocamento pelo espaço); e, posteriormente, sem o amparo das pernas, desenvolvermos atividades de queda. Essas práticas foram usadas com os alunos em todas essas variações, entretanto nas demais experiências da Teia, elas foram usadas apenas até o deslocamento pelo espaço. A finalidade foi de que os agentes tivessem consciência de seu peso para o próprio deslocamento e, por conseguinte, no deslocamento dos outros corpos.

No que concerne o fator peso, Rudolf Laban (1971) pede ao leitor que esqueça das condições externas do espaço. Segundo Ciane Fernandes, esse fator relaciona-se com a com a “[...] dimensão vertical”, devido à força gravitacional que é exercida sobre o corpo. A leitura do fator peso possui duas ênfases motoras: o peso leve e o peso forte. Essas duas ênfases de movimento, dizem respeito ao peso ativo, em que existe intenção motora durante a ação, independentemente do peso real da pessoa que a executa, devido ao fato que “O fator de movimento-Peso pode ser associado à faculdade humana de participação com intenção. O

---

<sup>46</sup> O uso dessas diferentes direções para o deslocamento, bem como situações de equilíbrio e desequilíbrio a partir do fator peso está presente na obra de Rudolf Laban “Domínio do Movimento” (1971) que fora o livro base daquela disciplina. Entretanto, a referência ao nome “João Bobo” foi trazida pela própria professora. Segundo a professora: “Tem foco na percepção do peso, equilíbrio e principalmente na relação entre atividade e passividade do corpo relaxado. A entrega ao outro exige certa resistência que coloca em jogo o controle-descontrole do próprio peso em relação a força de gravidade. É uma história de autonomia e confiança em si mesmo que qualifica a relação com o outro.”

desejo de realizar certa coisa pode apoderar-se da pessoa às vezes de modo poderoso e firme e, em outras, leve e suavemente.” (LABAN, 1971, p.185)

O peso tem relação direta com a consciência do próprio corpo e suas intenções motoras durante as ações, sendo que, para o trabalho do ator e bailarino, requisita-se a consciência das intenções dinâmicas que transitam entre duas ênfases, predominando atividades com o peso ativo: “Assim, o peso ativo pode ser leve ou forte e o peso passivo pode ser fraco e pesado. [...] Quando o peso está largado, não mobilizado ou ativado no momento, é passivo.” (FERNANDES, 2006, p. 131).

Dessa maneira, no trabalho desenvolvido com a turma, bem como na oficina Teia, começamos pelo fator peso, a fim de adentrar uma prática introdutória de consciência corporal a partir de situações de equilíbrio e desequilíbrio gerados pelo peso corporal. O objetivo foi produzir estados corporais a partir de situações limites de fluxo (controle/descontrole), já que realizaríamos uma prática de contato entre os corpos sob a conexão com o elástico. Foi uma prática que visou estimular a sensibilidade dos agentes em que, esse fator, torna-se o guia para o deslocamento no espaço.

Logo após, tocou na formação da oficina Teia, práticas que requisitavam o trabalho conjunto com o foco na conexão entre os alunos. Para isso, foram explorados também aspectos de movimento capazes de promover a conexão entre os alunos, para encaminhar a realização da intervenção TEIA. Nas aulas anteriores ao trabalho direto com o elástico, foi desenvolvida uma prática que abriga tanto o trabalho com o peso, quanto à conexão entre os corpos, inspirada por uma prática vista no registro videográfico da montagem do diretor J. Grotowski da peça “Akrópolis”<sup>47</sup>.

Nesse registro vemos dois atores dispostos um em frente ao outro, com um terceiro, ator ocupando o espaço entre ambos. A ação lembra-nos um pêndulo, devido ao fato que os dois atores empurram o terceiro em um movimento de constância temporal, onde esse se torna ausente, assim como um autômato, ou uma cadeira de balanço. No registro fílmico, a ação possuía intenção comunicacional, mas não foi esse fato que chamou a atenção, e, sim, o balanço constante do ator que ocupava o meio, pois seu peso estava dependente da ação dos demais. Desse modo, foi uma prática que visou o não controle do peso em relação ao direcionamento no espaço, já que, quem ocupava a posição intervalar, esteve à mercê da força

---

<sup>47</sup> Essa prática foi inspirada no movimento de balanço realizado por dois atores, que empurravam a um terceiro, que permanecia imóvel e ausente como um autômato ou uma cadeira de balanço: pode ser visto entre o tempo de 8min32s e 9min40s no sítio: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=bh7T10IUBuU#t=563s](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=bh7T10IUBuU#t=563s).> Acesso em: dia 5 de novembro de 2012 às 16:48.

de ação dos outros corpos, tornando-se ausente de possibilidades de escolha, pois para a prática funcionar deveria estar entregue à regência alheia. O estado de entrega não deve ser confundido com o estado de peso passivo, devido ao fato que o corpo nessa atividade não é largado ao outro, ele é controlado pelo outro. Para que isso ocorra, existe uma disposição próxima à prática do “João Bobo”, em que o balanço corporal possui uma atitude de alinhamento com o centro gravitacional de equilíbrio. Essa inspiração prática foi incorporada com o objetivo de os alunos experimentarem a sensação de serem movidos e, posteriormente, foi requisitada através da conexão material.

Sendo assim, foram desenvolvidas atividades que lidaram com casos extremos sobre a atenção corporal, ondulando entre estados que: primeiramente cobraram a consciência do próprio peso durante a movimentação, onde os agentes foram guias dessa experimentação e, logo, passaram a uma prática de entrega total sobre a capacidade de movimento, em um trabalho com o fator peso. Ao mesmo tempo em que são casos extremos, estas práticas pertencem a uma organização de movimentos introdutórios às práticas de dança ou de teatro e pôde ser executada por todos os agentes que passaram pela Teia<sup>48</sup>.

Por fim, no último dia de aula, (dia sete de novembro de 2011), realizamos a experimentação da intervenção Teia com doze alunos. A primeira parte dessa aula foi destinada à prática de iniciação ao Movimento Autêntico, ministradas conjuntamente com a professora Ciane Fernandes, em que a atenção dos alunos era levada ao volume do próprio corpo, através do estado de pausa dinâmica. Na seção desenvolvida com a turma, diferentemente das práticas acessadas dentro do Laboratório de Performance, os alunos não foram divididos em duplas, realizando a prática com toda a turma, de modo simultâneo.

Assim como minha experiência pessoal, notei na turma que, essa prática fora muito difusa às práticas de teatro contatadas pelos os alunos até então, fato que se efetuou em uma dificuldade de realizar o aquietamento corporal, ao confundir por vezes, estados de aquietamento e relaxamento corporal, com um estado de passividade do corpo. Isso porque mudar o estado corporal através da atenção interna é uma prática móvel e que leva tempo de ser experimentada. Sendo assim, sua experimentação foi feita a fim de realizar um breve contato com a atenção focada nos impulsos internos, para posteriormente, trazer a atenção aos estímulos externos. Após a seção de Movimento Autêntico, retornamos com brevidade às

---

<sup>48</sup> Salvguardo o contexto do Centro de Atendimento Psicossocial, onde escolhi realizar outras práticas devido ao curto prazo para o desenvolvimento da oficina e do conhecimento prévio à disposição motora dos usuários. Mas esse é outro caso, então permaneçamos nessa linha.

duas práticas anteriores (o João Bobo e prática pendular baseada em Jerzy Grotowski), para depois, começarmos a conexão com o material elástico. A metodologia de organização dessa conexão aconteceu através de três etapas, que perduraram nas demais experiências com a Teia:

**Etapa 1:** Um rolo de 50m de elástico foi recortados em partes de um metro;

**Etapa 2:** Nessa etapa houve o trabalho em duplas, onde cada qual ficou com uma parte do elástico. O modo como o material é acoplado ao corpo, é realizado através da amarração em diferentes partes corpóreas e distribuídas em diferentes alturas. Assim que explico essa característica da intervenção, pergunto a cada agente<sup>49</sup>, em que parte do corpo deseja que amarre o elástico. Dessa maneira, se uma pessoa da dupla pediu para amarrar no tornozelo, a outra, poderá escolher, preferencialmente, uma parte superior do corpo, como o braço, o ombro ou a cintura. O uso dessas diferentes alturas e posições do material foi uma regra da Teia, devido ao fato de espalhar o perímetro de cobertura entre a volumetria total dos corpos que, posteriormente, foram dispostos em um corpo coletivo, produzindo uma codependência motora entre os agentes.

**2.1-** O trabalho com as duplas é organizado de modo a que se dividam as funções, onde cada qual passou pela função de servir como um eixo à movimentação do outro e vice-versa. Essa escolha, aparentemente castradora do desejo inicial de todos em sair experimentando a dinâmica de contração e relaxamento do material, fez-se para construção de algumas possibilidades de jogo, já que existe uma tendência de frenesi motor com o material, onde os agentes se esquecem de que a conexão se faz com o outro. O papel de eixo é fundamental durante a experimentação, pois abre a percepção para o fato de que o movimento realizado pela outra pessoa interfere no equilíbrio próprio, e também, adiciona essa possibilidade de jogo durante a intervenção, (do mesmo modo como está escrito, esses apontamentos são feitos aos participantes).

**2.2-** Assim que os alunos passaram a aderir à regra atentando ao papel de eixo, encaminhei para a atividade de movimentação simultânea, onde fatores dinâmicos, por vezes, receberam relevo verbalizado. Por exemplo, houve o trabalho com variações de plano no espaço (alto, médio e baixo); bem como, com variação da velocidade do movimento (esse fator especialmente foi frisado, pois em todas as experiências, pedi que estivessem atentos a

---

<sup>49</sup> Houve mudança no modo de tratar os participantes da oficina/intervenção Teia na linha de formação e afetividade, pois não foram apenas performers que a compuseram, como havia previsto em sua concepção. Portanto, nessa linha os participantes foram chamados de agentes.

diferentes velocidades possíveis, requisitando maior frequência à velocidade diminuída para gerar um estado em que a tensão não dominasse o coletivo, levando-nos a machucar-nos, pois no corpo coletivo, principalmente com muitos participantes como o caso dessa turma, o frenesi motor e a falta de atenção ao outro poderia ocasionar acidentes).

**Observação:** Para prevenir os incômodos ocasionados pela fricção com o material, ao longo das experiências, requisitava que os participantes o fizessem em cima de outra superfície, protegidos pela roupa. Essa disposição recebeu um caráter informativo, cabendo a escolha aos agentes, em que prevaleceu o desejo de conexão direta com a pele. Outro fato similar no quesito de atenuação ou socorro aos incômodos foi que, em todas as etapas da teia, desde a oficina em sala fechada à intervenção, levava uma tesoura e elásticos extras, pois conforme a movimentação, a pressão do elástico no corpo pode ser muito forte, principalmente em regiões onde há a passagem de vias aéreas, como na cintura e no peito (na parte inferior aos braços e superior ao busto).

**Etapa 3:** Esse é o momento de conexão entre todas as duplas, onde cada participante teve a conexão adicionada em mais uma parte corporal, de modo a que tivessem o material em duas alturas diferentes, formando-se inicialmente uma linha reta entre todos os participantes, conectados diretamente ao performer lateral. Nessa conexão, foi tendido arbitrariamente, realizar a regra das diferentes alturas, mas durante as experiências também se buscou atentar aos locais escolhidos pelos agentes, pois muitas vezes, há partes do corpo em que essa amarração se torna incômoda. Após um tempo de experimentação dessa arquitetura móvel na sala de aula, os alunos investiram na quebra da estrutura linear, compondo deslocamentos entre si e posicionando-se ora próximos, ora distantes aos parceiros imediatamente na lateral (essa distância varia conforme o tamanho e à capacidade elástica do material, chegando a ter em adição a distância de duas vezes a sua forma distendida em relação à pessoa da lateral próxima).

Logo após essa dinâmica, perguntei-lhes se desejavam experimentar esse corpo coletivo no espaço urbano, pois nas aulas anteriores havia explicitado esse objetivo específico para a turma, ao que todos se sentiram à vontade, salvaguardo uma aluna que se sentia pouco preparada para a exposição. Essa falta de preparo para a exposição foi acompanhada de uma dúvida que toda a turma possuía, ao realizar uma intervenção com a assunção sobre a personalidade própria, evidenciado pela saída para a rua sem uma preparação visual, como a exemplos do figurino que, em todas as experiências com a Teia, (com exceção a última

experiência, no Empuxo), a intervenção foi realizada com a roupa cotidiana, segundo as escolhas de cada agente. Como a aluna foi a única pessoa da turma, cuja sensação de desconforto foi maior que o desejo de realizar a experiência, ela acabou aderindo ao desejo coletivo. Sua adesão, como a de muitos alunos, foi acidentada durante a intervenção, ora se entregando aos movimentos, ora observando com distanciamento, ora observando com desconfiança as emergências de ações que surgiram durante o trajeto.

O trajeto da intervenção foi construído com os agentes e teve o seguinte mapeamento: da Escola de Teatro para a Praça 2 de Julho (Campo Grande) onde permanecemos por um período de 15min. Dessa praça ao ponto de ônibus, situado na rua que desce o Largo do Campo Grande com acesso à Av. Reitor Miguel Calmon, onde permanecemos por cerca de 40min, e, à volta à Escola de Teatro, onde passamos pela comunidade da Vila Eliseu (20min). Saímos da Escola de Teatro às 11h da manhã, com o horário do retorno marcado para as 12h, a fim de que conversássemos após essa experiência com a turma, já que a aula terminaria às 13h. Durante todo o percurso, a professora Ciane Fernandes acompanhou-nos, realizando registros. (A única função fora do corpo coletivo durante todas as experiências com a Teia foi a de registro, pois mesmo o músico foi incorporado na última experiência da cartografia somático-afetiva).

O direcionamento criado para o percurso foi de nos mobilizarmos em fila indiana, da escola até a praça, para que experimentássemos as primeiras reações desse corpo na rua, de modo aberto e direto com os transeuntes.



**Fig. 16.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA: momento de saída da Escola de Teatro para a Praça 2 de Julho (Campo Grande), novembro de 2011. Foto: Ciane Fernandes.

A intenção foi verbalizada com o sentido de conectarmos ao ambiente urbano e a partir de suas dinâmicas, levando a atenção ao modo que as materialidades se movimentam no espaço e percebendo as reações internas que essa exposição provocava no corpo coletivo. Inicialmente, houve um forte estranhamento com as reações das pessoas na rua, refletidos através da insegurança comentada pelos alunos próximos a mim, (que ocupei uma posição na frente da Teia nesse momento). Esse incômodo pode ser visto na foto acima (Figura 16), em que a maior parte da turma estava evitando o contato com as pessoas da rua, desviando o olhar para dentro da Escola de Teatro. Esses comentários foram reverberando entre os alunos, em uma dificuldade inicial com a exposição da ação, que era uma exposição deles mesmos e não de um personagem, como tinham mais experiência. Nesse trajeto, bem como em algumas situações, houve pedido de silêncio de minha parte, entretanto era pulverizado diante desse corpo coletivo: o mais extenso e numeroso caso da Teia, no que tange à sua construção no espaço público.

Ao chegarmos à praça, pedi-lhes que sentássemos nos extensos bancos a fim de recomeçarmos a construção da arquitetura móvel, quebrando a disposição linear, para começarmos a exploração das dimensões do corpo coletivo nesse espaço maior do que a sala de aula. Em um primeiro momento requisitei a ação daqueles que sentissem o desejo de explorar o elástico, recomeçando a dinâmica de eixo e movente, onde parte de nós ficou como eixo no banco, como pode ser visto na figura à esquerda:



**Fig. 17.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola. Salvador, 2011. Exploração da atividade de eixo e movente dentro do corpo coletivo.  
Foto: Ciane Fernandes.



**Fig. 18.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Exploração das dimensões do corpo coletivo no espaço mais amplo da Praça do Campo Grande. Foto: Ciane Fernandes.

Aos poucos, todos entramos no jogo simultâneo com as qualidades cinéticas do material, onde também emergiram as qualidades de exploração espacial entre os planos de altura, realizados em sala de aula, como pudemos perceber na Figura 18. Permanecemos nessa exploração por cerca de 15min, pois as relações com aquele espaço foram se esvaindo com o avançar do tempo, devido ao fato de que a praça estava com baixo fluxo de pessoas. No entanto, ainda tivemos como público constituinte, os trabalhadores que estavam colocando eixos em formato de linhas no monumento central (Figura 18).

Dessa maneira, após o estranhamento inicial que os agentes passaram no trajeto até a praça, tivemos a possibilidade de retornar à energia conectiva produzida em sala de aula, paradoxalmente ganhando com esse espaço público e aberto, uma intimidade entre os agentes. Assim que senti um esgotamento da atenção no corpo coletivo, onde a maioria dos agentes começou a realizar ações dispersoras, como conversas e exposição de cansaço, pensei que fosse o momento de encaminharmos ao ponto de ônibus. Esse pedido se deu em uma temporalidade que visou respeitar àqueles imersos em movimentos de interação, realizando-o de forma não verbal, ao puxar a caminhada com a similaridade de ações exploradas até então. O objetivo do trajeto, da praça até o ponto de ônibus, foi não dividir dessa vez, o trajeto da ação de territorialização, visando explorar a arquitetura da Teia de modo ambulante.

Ao chegarmos ao ponto de ônibus, havia um estado de curiosidade mútua entre nós e o público, no entanto, como o espaço era estreito, nossa passagem desarticulava a posição das pessoas que esperavam, ocasionando uma recepção mais frequentemente composta por expressões faciais fechadas (Figura 21). Assim que conseguimos um espaço maior da ação, o corpo coletivo se espalhou, territorializando-o.



**Fig. 19:** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Chegada do corpo coletivo ao ponto de ônibus. Foto: Ciane Fernandes.



**Fig. 20.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Espacialização do corpo coletivo. Foto: Ciane Fernandes.

Meu desejo era de que nossa movimentação não fizesse as pessoas deslocarem de seus lugares quando estavam sentadas no ponto, mas a elasticidade e comprimento desse corpo era muito grande em relação ao ponto de ônibus. Nossa ocupação afastou as pessoas que estavam sentadas, em exceção da mulher que permaneceu nesta posição (Figura 20), e saiu apenas quando seu ônibus chegou. Quando houve esvaziamento dos bancos desse ponto de ônibus, os agentes começaram a se aproximar, produzindo uma conexão com a arquitetura do ponto através da exploração de ações que rememoravam atividades corriqueiras e cotidianas, tais como deitar e sentar. Entretanto, naquele contexto, essas ações se tornaram extremamente fora do cotidiano do lugar e foram ainda mais deslocadas, devido ao fato de serem realizadas em simultaneidade com ações performáticas com maior intenção motora, tal como pode ser visto através do agente na posição em cima do banco e de pé (Figura 21).

Nesse ponto do trajeto, notamos uma pessoa correndo atrás do ônibus, então comecei a gritar para que o parassem e, acompanhada pelos agentes, tivemos êxito nessa ação. Esse acontecimento provocou um estado de alegria tanto entre nós, quanto nas pessoas que observavam, deslocando o estranhamento ainda robusto com a intervenção. Anteriormente a esse momento, no entanto, os alunos já haviam assumido as ações na Teia de modo coletivo, dando pouca relevância à aprovação do público. Ainda assim, considero que essa congregação com o público e essa capacidade de reverter uma situação cotidiana, motivou um novo tônus para a continuação, onde aconteceram momentos que ondularam entre uma exploração mais efervescente e momentos mais calmos, tal como as dinâmicas de contração e relaxamento do material.



**Fig. 21:** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Ações múltiplas e simultâneas em conexão com o espaço do ponto de ônibus. Foto: Ciane Fernandes.



**Fig. 22.** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011. Momento em que gritamos afim de parar um ônibus. Foto: Ciane Fernandes.

Os momentos mais calmos aconteceram em algumas relações desenvolvidas na Teia: em situações que não repercutiram nem no desenvolvimento de ações cotidianas, tampouco em um trabalho com as qualidades cinéticas do material. Paradoxalmente, esses momentos faziam contraposição expressiva, pois em um ponto da Teia estava acontecendo uma interação, enquanto em outro ponto emergia algum encontro com ações de desatenção e mesmo conversa. Havia momentos em que parte da turma não tomava parte da ação, ora observando, ora em uma expressão de distanciamento.

A simultaneidade desse tipo de relação dentro da teia convergiu em qualidades de relação que geravam contraposição expressiva. Por exemplo, na Figura 21, notamos três qualidades de relação: um aluno deitado em uma ação cotidiana, mais à frente da foto; uma roda de alunos à direita da foto; e uma ação de puxar o material, explorando as qualidades cinéticas, ao fundo da foto. Se enfocarmos na formação em roda, esse foi o momento de conversa sobre o acontecimento com a parada do ônibus. Essa conversa, apesar de escapar à intenção original, através do foco na conexão entre corpo espaço, foi efeito do acontecimento. Sendo assim, na experiência com a turma, enquanto emergiram experimentações efusivas em algum ponto da Teia, como pode-se notar na foto à direita (Figura 24), em outro, estava acontecendo uma ação cotidiana ou mesmo um estado corriqueiro de desatenção.



**Fig. 23:** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011 Ações múltiplas com intenções motoras singulares a cada corpo.  
Foto: Ciane Fernandes.



**Fig. 24:** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2011.  
Foto: Ciane Fernandes.

Nos acontecimento que escaparam ao modo como havia pensado esse trabalho, não tive atenção ao fato de que os sujeitos estavam produzindo na Teia mais do que havia pensado. Esse aprendizado se deu paulatino, através da pesquisa sobre os registros fílmicos e

fotográficos, resultando em uma percepção de que as reações que a compuseram não poderiam ter foco unívoco, pois dependiam do encontro.

Dessa maneira, apesar da dificuldade em administrar momentos em que o foco escapava à proposta de atenção motora e cinética (geralmente em situações que o elástico estava afrouxado), esse “afrouxamento” com a proposta surtiu como parte da criação de inteligência em Teia. Após essa observação, tem sido visado levar a escuta a momentos em que os agentes necessitam criar outros vetores de expressão, pois emergem como efeito e tem direta relação com o modo com o qual performo tanto verbalmente, quanto corporalmente a proposta.

Portanto, nessa primeira experiência com a Teia, surgiram muito mais vetores do que havia imaginado e, a partir do encontro com as demais experiências e autores que compuseram esse percurso dissertativo, houve a assunção das relações que não havia previsto e escaparam à intenção inicial da pesquisa, no que tange o desejo de manutenção da presença no estado presente das ações.

Essas relações podem ser diferenciadas através das seguintes observações cartografadas a partir do encontro com a turma: movimentos que emergiram a partir da qualidade cinética de contração e relaxamento do elástico; movimentos cotidianos; ações de observação; estados onde os participantes voltavam a atenção a algo que estava fora da materialidade do corpo coletivo; e, movimentos gerados pelo conhecimento de práticas artísticas e corporais. Apesar dessa divisão, as qualidades de relação que surgiram na Teia, muitas vezes apareceram conjugadas, justapostas, contíguas e embaralhadas, onde saltaram estados de impermanência e desestabilização, os quais evidentemente, ocasionaram tensão quanto ao estado unívoco pretendido inicialmente.

Para explicitar essa tensão que surgiu do encontro entre o projeto e a experimentação, houve um momento de efervescência, onde todos começaram a cantar as músicas de repertório comum à turma, durante o percurso de volta para a Escola de Teatro, chamando a atenção dos moradores da comunidade “Vila Eliseu”, que, saíram para ver a movimentação. O uso do canto fora um aspecto que deu coesão ao corpo coletivo, mas naquele momento, apesar de reconhecer esse estado de coesão, havia considerado como uma atitude que produziu escapismo à experimentação motora e cinética. Esse incômodo inicial, entretanto, logo foi adicionado como estímulo na próxima experiência com a Teia e nas demais, em uma proposta de investigação que abrigou os acidentes do percurso imaginado.



**Fig. 25:** Oficina/Intervenção Teia com a turma de Bacharelado em Interpretação, Módulo VI da Escola de Teatro da UFBA Retorno para a Escola de Teatro passando pela Vila Eliseu. Momento de canto entre os alunos que chamou a atenção dos moradores Foto: Ciane Fernandes.

Retornamos à escola atrasados ao tempo que havíamos disposto para a intervenção, devido a combinados sutis, pois ainda estavam emergindo ações de experimentação e jogo no percurso da volta. Devido a esse atraso, tivemos pouco tempo para realizar uma avaliação conjunta, a fim de dar voz às sensações dos alunos. Em termos gerais, as falas foram no sentido de pensar sobre a recepção do evento, da reação nas pessoas, onde produzimos uma breve reflexão acerca do incômodo no público em alguns momentos da intervenção, ganhando relevo e distinção em relação às experiências artísticas anteriormente contatadas pelos alunos e coincidindo com o conteúdo teórico ministrado. A conversa encaminhou dessa experiência com a recepção para o sentido conceitual em debater o que caracterizava uma performance e uma intervenção urbana e, o que as distinguiu do teatro. Todavia, acabou percorrendo um sentido e um questionamento que não se esgotou naquele espaço, como pode ser lido no relato livres de alunas da turma (Vide ANEXOS C, D e E).

Durante essa cartografia somático-formativa, foi notória implicação do próprio ponto de vista, por estar simultaneamente provocando como docente e performando. Por conseguinte, para realizá-la deixei que o material e as experiências me guiassem. Ao rever o vídeo da oficina e as fotos da intervenção, foi notório que o desejo de engajá-los com a produção corporal, refletiu em uma atitude de controle sobre o acontecimento, (Vide ANEXO J: vídeo 1). A entrega que os alunos tiveram com a experimentação do material em sala de aula, foi motivadora para perceber esses diferentes vetores, e, ganhou aceitação após a leitura

de um dos relatos sobre a experiência (Vide Anexo C), concomitante à leitura dos autores que compuseram esse percurso. Através desse relato específico, observei a importância da implicação subjetiva de modo prático, pois a aluna afirmou que conseguiram performar a relação entre a turma, agradecendo a aproximação ocasionada pela intervenção.

Sendo assim, a partir desse encontro, a Teia passou a ser assumida como território de afetação, onde o papel de formação foi assumido como implicado, no sentido de performar conjuntamente e cuidar para que não aconteçam situações em que a qualidade de tensão predomine durante a oficina/intervenção Teia. Desde então, a música, que fora lida como uma ação de escapismo (no momento em que os alunos cantaram) foi incorporada como estímulo externo pertencente à produção de afetos na Teia, junto à parceria do músico Felipe André. Esse agente acompanhou desde o início as ações do “Núcleo A-com/tece”, mapeadas a seguir.

### **3.2. CARTOGRAFIA SOMÁTICO-AFETIVA.**

Simultânea às aulas ministradas à turma de Bacharelado em Artes Cênicas, Módulo IV, abandonei o desejo da construção de grupo único para desenvolvimento da oficina/intervenção Teia. Sendo assim, criei um núcleo no qual poderia realizar uma experiência efêmera, também, no sentido da formação e preparação, oferecendo possibilidades de os agentes passarem por experiências estetizantes com a intervenção urbana. O foco passou a ser aberto, procurando aproximar-me aos contextos com os quais havia trabalhado durante o período de graduação em Artes Cênicas. Para tanto criei o “Núcleo A-com/tece”.

A expressão A-com/tece pertencia ao título do projeto inicial com o qual ingressei o mestrado. Esse nome esteve diretamente conectado à afirmação da sensação de falta relacionada à presença cênica durante eventos artísticos no espaço público. Esta afirmação procedia na condicional do tempo presente e tinha o seguinte significado: quando não se tece em conjunto, ou seja, quando *a* (sentido de negação) –*com* (em conjunto)/*tece* (no sentido da forma de ação). Entretanto o sentido da expressão “a” como negação, foi revisto após a experiência com a turma de bacharelado, pois observei a qualidade dinâmica das reações presentes na Teia, onde a estabilidade condicional foi abandonada. Isso porque, do mesmo modo que pode significar “não se tece com”, continua sendo a palavra acontece, e, por

consequente, ambos os sentidos poderiam emergir sem que tivesse de escolher a estabilidade unívoca de um deles.

O Núcleo A-com/tece nasceu com o objetivo de experimentar essa possibilidade de encontros efêmeros com a oficina/intervenção Teia. Suas ações começaram a partir do encontro o músico Felipe André dentro da atividade de Laboratório de Performance. A partir desse encontro, realizamos a oficina/intervenção Teia no “*X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*” realizado pela “*Universidad Madres de Plaza de Mayo*”, em Córdoba-Argentina, em novembro de 2011, (Vide ANEXO H). Nossa participação foi viabilizada pelo prêmio de “Difusão e Passagens do Ministério da Cultura (MINC).”.

Em especificidade, a proposta, realizada a ambas as instituições teve como argumento, conectar diferentes linguagens sobre o corpo pertencentes às disciplinas de dança, teatro, filosofia e saúde, para a criação de vivências artísticas em rede. A justificativa para a participação foi embasada na característica múltipla da oficina/intervenção Teia que foi aproximada ao caráter transdisciplinar do congresso. O foco deste, desde a sua criação, foi a produção de saúde através da articulação em rede e a produção de conhecimento a partir do tema da subjetividade. Portanto foi notória nesse encontro, uma potência de trocas no que tange o mote dessa investigação, refletindo em visibilidade para essa pesquisa através da manutenção de uma parceria com o evento, desde o ano de 2009.

O evento encontra-se dentro da luta histórica das *Madres de Plaza de Mayo* que reivindicaram para o Estado, o conhecimento sobre o paradeiro de seus filhos, durante o período de regime militar na Argentina. Naquele período, a resistência de minorias, bem como a resistência feminina dessas mães, fora tratado pelo Estado e pela sociedade como um ato de loucura. Essas mães resolveram então, englobar em sua causa o preconceito que sofriam e passaram a organizar um movimento de resistência pela *Luta Antimanicomial*<sup>50</sup> na Argentina. Passados os anos, esse movimento ganhou força e fez ligação entre movimentos internacionais com a mesma causa. Fundaram a “*Universidad Libre Madres de Plaza de Mayo*”, situada na *Plaza del Congreso* em *Buenos Aires*, na Argentina.

Em seus dez anos de existência, o “*Congreso Internacional de Salud Mental y Derechos Humanos*”<sup>51</sup>, contou com a participação de universidades e pesquisadores dos campos de Saúde, Educação, Cultura, Arte e Ciências Sociais, provenientes de países da América Latina e Europa, funcionando como uma grande rede de trabalho. Essa conexão se firmou a partir do debate sobre situações de extrema aridez com a população e seus governos

---

<sup>50</sup> Op.cit. Página 140.

<sup>51</sup> Congresso engendrado pelo intelectual e militante argentino, Gregório Kazi.

em países que passaram ou que passam por um regime militar. Saliento que, os trabalhos desenvolvidos nessa rede, visavam influenciar a criação de lógicas de sustentabilidade e autonomia, em um congresso que funcionou até então, como uma usina de desenvolvimento de práticas de cuidado, tanto no âmbito institucional quanto no âmbito individual e subjetivo. Por essa ventura, as ações do congresso procuram dar conta de múltiplos formatos de comunicação através de mesas, apresentações orais de trabalho, *talleres* (trabalhos práticos, como oficinas que no contexto chamam-se esquizodramas<sup>52</sup>) e apresentações artísticas.

A proposta realizada pelo Núcleo A-com/tece foi chegar com antecedência ao período do congresso, a fim de realizar um estudo cartográfico de locais na cidade, que envolvessem o estado de paragem, tais como praças e pontos de ônibus. Essa cartografia foi realizada no dia dezesseis de novembro, quando encontramos no próprio local do congresso essas características, pois as atividades estavam distribuídas na *Plaza San Martín*<sup>53</sup>. Além da praça, parte das atividades foi desenvolvida no “*Cabildo Histórico de Córdoba*”, como a própria oficina realizada no dia dezoito de novembro no “*Salón Rojo*” às 15h (Vide ANEXO J: Vídeo 2). A oficina foi aprovada como uma atividade separada da intervenção Teia, devido à característica das ações do congresso, onde havia espaço para atividades práticas e de eventos artísticos. Como precisávamos de participantes em Teia, a estratégia foi capturar os interessados para a intervenção, o que aconteceu imediatamente após a oficina.

Nesse contexto tivemos uma hora para a realização da oficina e, inicialmente, foi apresentada aos dez participantes, a proposta do projeto, bem como a intenção de que logo após a experiência, as pessoas que se sentiram à vontade, compusessem a intervenção Teia. O público que compareceu era formado por psicólogos, agentes sociais e um professor de expressão corporal. Devido ao curto prazo, não foi possível chegarmos todos às etapas da oficina concernentes ao material, realizando-a apenas com os agentes que permaneceram pra a experiência com a intervenção Teia, que conectou duas psicólogas de Florianópolis-SC e um

---

<sup>52</sup> “Baseado na Esquizoanálise de G. Deleuze e F. Guattari, assim como em contribuições científicas, filosóficas, políticas e artísticas de diversos autores, especialmente de Antonin Artaud, o Esquizodrama foi criado por Gregorio F. Baremlitt e colaboradores já faz quarenta anos, de acordo com um paradigma Ético-Político-Estético-Tecnológico. Trata-se de um procedimento que pode ser utilizado em todo tipo de organização, estabelecimentos, grupos e também com indivíduos, com finalidades terapêuticas, pedagógicas e organizativas, consubstanciadas em um propósito inventivo. Este procedimento é praticado regularmente no Instituto Felix Guattari, na Fundação Gregorio F. Baremlitt e em vários países de América Latina e da Europa. Pode ser empregado com finalidades terapêuticas, educacionais, artísticas, políticas etc. Aos dispositivos com os que a Esquizodrama trabalha se lhes denomina Klínicas, por referência a Klinamen, palavra grega que significa desvio e invenção.” Ver Esquizodrama no site da Fundação Gregório F. Baremlitt de Belo Horizonte: <<http://www.fgbbh.org.br/glossario.htm>>. Acesso em: dia 01 de abril de 2012.

<sup>53</sup> Durante os três anos em que participei do congresso, foram montadas tendas (carpas) em praças públicas, onde parte das atividades realizadas continha uma característica aberta, ocasionado uma permeabilidade com as atividades da cidade.

professor de expressão corporal vindo de Rosário-AR. Entretanto, foi possível desenvolver as fases da oficina que antecedem ao trabalho com o elástico para o grupo todo, em uma configuração semelhante às etapas descritas na cartografia somático-formativa.

Semelhante, pois, devido ao tempo, a prática de Movimento Autêntico não foi realizada, já que se requisita um tempo mais estendido para a sua realização de modo qualitativo. Assim, o músico do núcleo Felipe André, que conhecia as práticas de Movimento Autêntico, propôs uma prática em seu lugar, preservando a característica de olhos fechados, mas enfocada na conexão. A prática realizada em duplas consistiu nas ações de guiar e ser guiado de modo intercalado, através do contato feito a partir do dedo indicador. Essa prática foi apreendida na oficina de Tadashi Endo<sup>54</sup>, artista que desenvolve a pesquisa “*Butô Ma*” na Alemanha. É uma atividade aparentemente fácil, entretanto, deixar ser guiado implica em deixar o corpo todo ser levado por um toque sutil e perceber as direções no espaço sem perder a conexão com o outro e sem oferecer resistência ao outro.

Logo após foram desenvolvidas as práticas com o fator peso, através do “João Bobo”, em que a fase de quedas dessa prática ficou ao critério dos participantes. Inicialmente, houve uma dificuldade em realizá-la. Acredito que o ordenamento entre essas atividades foi o motivo maior dessa dificuldade, pois a atividade anterior, também influenciada pela música livre e improvisada com o instrumento musical escaleta, produziu um fluxo livre e conectivo com muito prazer no agrupamento. Portanto, ao voltar para uma atividade individual onde foi requisitada uma atenção ao centro de corpo, nunca antes contatada pelos participantes, ocasionou momentos de estancamento, minha intervenção de acolhida individual. Isso porque, muitas vezes nessa atividade de desequilíbrio, os agentes contrabalanceavam o peso, deslocando apenas a parte superior do corpo. Para que funcione, o corpo todo deve estar alinhado, formando um eixo integrado. Como exemplo, podemos ver na Figura 26, uma pessoa ao fundo com todo o peso do corpo posicionado para frente, em uma inclinação que não separa o tronco das pernas:

---

<sup>54</sup> Tadashi Endo é dançarino de Butô, coreógrafo e diretor do centro coreográfico e festival internacional MAMU – Butoh Center em Göttingen. Ofereceu Alemanha. A oficina foi realizada entre os dias 26 a 1 de abril de 2011 no contexto do Festival Internacional Viva Dança em Salvador. Para maiores informações acesse o sítio: <<http://www.teatrovilavelha.com.br/festivalvivadanca5/pt/programacao/oficinas.html>>. Acesso no dia 29 de setembro de 2012.



**Fig. 26:** Núcleo A-com/tece no X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos. Humanos. Córdoba-AR, 2011. Prática “João Bobo”. Foto: Felipe André.



**Fig. 27:** Núcleo A-com/tece no X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos. Humanos. Córdoba-AR, 2011. Prática conectiva. Oficina Teia. Foto: Lenine Guevara.

Também notamos nessa foto, nos demais participantes, uma atenção focada ao centro gravitacional do corpo, levando as mãos para senti-lo. Depois desse momento, encaminhamos para a prática em trios inspirada em Grotowski, que serviu também ao propósito da atividade do “João Bobo”, pois, com o amparo de outros corpos, os agentes conseguiram realizar a disposição de eixo requisitada por essa prática.

Seguimos para o encerramento, trazendo para a dimensão da fala, os efeitos da oficina e a aproximação ao tema da conexão, quando a maioria dos participantes se colocou. A fala percorreu o sentido de aproximação entre as práticas, como equipamentos para as áreas dos agentes, em que a leitura conectou-se à produção subjetiva de sensações de crises e traumas. Também houve aproximação sobre o tema às experiências no âmbito pedagógico, pois haviam pessoas que trabalhavam com a noção de rede, empregada em produções acadêmicas.

Logo chegou o outro grupo que iria utilizar a sala no horário das 16h, portanto, tivemos que finalizar a conversa, requisitando que participassem da próxima fase, através da conexão material para encaminharmos à intervenção. Apenas três pessoas permaneceram, pois as demais estavam com atividades previamente marcadas para participar. Tivemos que fazer as etapas da conexão material no pátio inferior do *Cabildo Histórico de Córdoba* que já conferiu um efeito interventivo ao espaço, devido à exposição pública da prática. As etapas foram dessa vez, realizadas com mais rapidez do que na primeira experiência, pois havia uma ansiedade nos agentes com a exposição. O trajeto da intervenção foi realizado do prédio até a praça, situada imediatamente à frente, atravessando a praça em direção ao ponto de ônibus. Esse trajeto, adicionado às etapas com o material, aconteceu durante 30min.



**Fig. 28:** Núcleo A-com/tece no *X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos. Humanos*. Córdoba-AR  
Pátio inferior do *Cabildo Histórico*: momento de transição entre as etapas da oficina e da  
intervenção onde havíamos acabado de conectar as duplas em um corpo coletivo. Foto: Juan Morin.

Em um primeiro momento a conexão material pareceu incômoda. Com esses agentes, a minha performance e o desejo engajado aos movimentos, serviu também como estímulo em uma atividade que começou espelhada e esse espelhamento logo ganhou contornos de participação ativa de todos. Desde a saída do prédio até a praça pedi-lhes para que não se focassem no espetáculo ocasionado. A entrega à intervenção crescia conforme a experiência com o material e as formas dançadas no espaço. Durante o trajeto, o estímulo sonoro foi de extrema importância, pois viabilizou a emergência de movimentos que também dançavam a música, surtindo em uma intervenção onde os movimentos cotidianos foram menos recorrentes do que na experiência com o estúdio.

Nessa Teia que foi fomentada pelo estímulo sonoro, a experiência com o material recebeu um tom lúdico, ocasionado por movimentos cuja dinâmica embaralhava nossos corpos, onde houve uma ênfase de proximidade entre nós. Por exemplo, houve algumas vezes que o elástico prendia nossos pés, produzindo estados de desequilíbrio nos corpos. No entanto, houve um estado de escuta aberta nesse corpo coletivo em que, a iminência de desequilíbrio era logo contrabalanceada pelo outro, muitas vezes em um amparo corporal, cuja proximidade e generosidade foram uma surpresa.

Isso porque, como os participantes dessa Teia não seriam compostos por artistas e nem por um grupo de pessoas que se conheciam previamente, não esperava as emergências que surtiram. Nas experiências em formação nas Artes Cênicas, a exposição e a movimentação afastada já são difíceis. Portanto, uma movimentação com contato entre os corpos e com uma atenção forte ao outro foi uma surpresa, bem como o foi, a necessidade diminuída de verbalização durante a intervenção.

Considero que, além da generosidade e entrega entre os agentes, alguns fatores promoveram esse estado. O primeiro foi o fato de que essa Teia aconteceu com muito menos pessoas, onde aumentou a possibilidade proximal e relacional entre os mesmos agentes. O segundo fato foi que, como os agentes não eram todos artistas, a questão da exposição na rua, não esteve conectada diretamente com a expressão habilidosa, por conseguinte, a exposição foi relacionada com exemplos de exposição em palestras e escolas por parte das psicólogas. Por parte do professor de expressão corporal, o conhecimento prévio de técnicas em dança, ajudou algumas vezes a fazer base entre os corpos e não senti uma divisão no agrupamento pelo fato de conhecer mais ou menos a práticas de dança. O terceiro fator notado foi a dimensão material do elástico que promoveu nosso encontro, ora tensionando com a proximidade dos corpos, ora relaxando, em situações singulares e coletivas de relação com o espaço.

Nessa experiência houve menos relação direta com o espaço, apropriando-se pouco da arquitetura ao ocupar locais mais centrais da praça. Havia muito fluxo durante a intervenção, onde pessoas na passagem e animais (cachorros e pombos) ocupavam e compunham os estímulos. As reações nesse espaço amplo foram mais alegres, com a parada constante de crianças para assistir nossa passagem. Antes de chegar ao ponto de ônibus, onde as pessoas não possuíam visibilidade aberta da intervenção, a música já anunciava de longe nossa presença móvel e ambulante.



**Fig. 29:** Núcleo A-com/tece no X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos. Humanos. Córdoba-AR. Momento da oficina/intervenção Teia no ponto de ônibus. Córdoba-AR. Foto: Juan Morin.

Ao final da intervenção, no ponto de ônibus, muitas pessoas esperavam, o que fez traçar momentaneamente um espetáculo entre o público que esperava e os carros que buzonavam e mexiam conosco. Permanecemos nesse estado de entre-lugar durante um tempo e, ao sentir o esvaír abrupto da experimentação, comecei uma ação de retirada dos elásticos, onde cada agente retirou o elástico do outro, sem haver uma quebra da ação. Não houve nenhuma fala para o encerramento. Embolamos os elásticos e, em roda, seguramos conjuntamente o material ao centro, em ações de apertar e desapertá-lo, finalizando a intervenção. (Vide ANEXO J: vídeo 2).

Após a experimentação, tivemos a aproximação de uma mulher, parabenizando-nos e interrogando-nos se fazíamos parte do teatro. Saímos do ponto de ônibus e conversamos brevemente na praça, pois os participantes precisavam encaminhar para outras atividades de congresso. A impressão geral foi de que as forças materiais continuaram presentes, mesmo após desconectarmos com o material. Não havia uma disposição forte em gerar fala sobre o acontecimento.

Assim como a reverberação do material ficou em nosso corpo, depois dessas experiências, o desejo em aproximar a oficina/intervenção Teia a outros públicos com os quais trabalharei, também reverberou. A partir desse encontro, a oficina/intervenção seria capaz de suceder bem a qualquer público e, logo, foi vetorizado à produção do encontro com os usuários do Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) de Uberaba- MG, possível de acontecer em janeiro de 2012.

Este tipo de serviço surge a partir da “Luta Antimanicomial”, engendrada na década de 80 no Brasil, pela necessidade de tratamentos mais humanizados a esquizofrênicos, que eram enclausurados em hospitais psiquiátricos e serviam de aprisionamento dos “doentes” com objetivo de cura ou de retirá-los do meio social. Anos de luta resultaram em 1994, na portaria 224 pelo Ministério da Saúde do Brasil, legitimando a existência destes serviços junto ao Sistema Único de Saúde (SUS), com o objetivo de funcionar como um espaço de atenção aos usuários, em um regime aberto.

Em “A História da Loucura na Idade Clássica” (1978), de Michel Foucault, o aprisionamento de pessoas consideradas insanas, está vinculado com o olhar de medo e perigo da loucura, a partir do período Pós-Revolução Industrial, entretanto, afirma que a lógica de medo, está diretamente vinculada com a ineficiência produtiva desse público. a clausura e maus-tratos surge de estudos que diagnosticaram que a esquizofrenia não tem cura, e sim possibilidades de tratamento e que a convivência social e a vida ativa são ótimos remédios.

No contexto de Uberaba-MG, o CAPS, chamado “Maria Boneca”, faz parte da uma “Fundação Gregório Barenblitt” que se manteve por vinte anos como uma organização não governamental de direito privado, com convênio com o (SUS). Trata-se do primeiro Centro Atenção Psicossocial do Estado de Minas Gerais. O vínculo que possuo com essa instituição acontece desde infante, pois minha mãe, Maria de Fátima Oliveira é uma das instituidoras. Esse vínculo ganhou contorno no papel de docente, pois ministrei oficinas de teatro no ano de 2006 e foi refeito a partir desse encontro. Oficialmente, essa experiência tanto partiu de um desejo pessoal e afetivo, quanto cumpriu a contrapartida ao “MINC”, no que tocou ao auxílio de Difusão e passagem, com o qual fomos contemplados para o *X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*, em Córdoba-AR, (Vide ANEXO I).

No contexto do CAPS Maria Boneca, os usuários comparecem cotidianamente ou por vezes durante a semana, a depender da necessidade que tem do serviço. O espaço é uma casa grande que suporta as múltiplas atividades oferecidas, que vão desde os serviços específicos ao tratamento (grupos e sessões de terapia, serviço psiquiátrico e medicação acompanhada por enfermeiros) até atividades de oficinas de artes, artesanato, dentre outras.

Como havia trabalhado anteriormente nesse contexto, era conhecido que a realização de uma atividade efêmera como a oficina/intervenção Teia, deveria ser reformulada. Isso porque, durante o período em que ministrei aulas, constatei que a participação, bem como a atenção dos usuários, muitas vezes é flutuante (isso implica, por vezes, em um fluxo de entrada e saída dos usuários nas atividades). Outro motivo foi que, para funcionarem com esse público, mesmo práticas de expressão corporal introdutórias como a prática João Bobo, teria que ser desenvolvidas com uma temporalidade maior. Outra mudança que ocorreu no planejamento foi de que a intervenção não seria para a rua e sim uma intervenção no próprio serviço, também pelo fato de que a construção de uma ação como fizemos na oficina/intervenção Teia, deveria ter um tempo maior e esse tempo não é mensurado em horas, mas em dias de experimentação. Visto que só tivemos um dia para a realização, foi necessário redimensionar a proposta, mantendo-se suas características primordiais: a criação de um corpo coletivo através da relação material como um mediador entre os corpos, que serve para emergir relações subjetivas e, simultaneamente produzir territórios efêmeros no espaço de intervenção.

Dessa maneira realizamo-la no dia três de janeiro de 2012 às 13h30min no pátio em frente à casa. O planejamento foi feito para sensibilizar os usuários através jogos de apresentação e de técnicas corporais, com o foco na conexão. Jogos de apresentação são

práticas para que o grupo se conheça, através dos nomes próprios. Apesar da maioria dos usuários se conhecerem previamente, a afirmação do nome próprio, acompanhada por um gesto que o designe, mostrou-se eficaz para produzir efeitos de adesão entre o grupo nas experiências anteriores a esse público. (Vide ANEXO J: vídeo 3) Durante a oficina, a formação em roda foi utilizada para que a minha atenção estivesse distribuída de modo equivalente entre o grupo. Isso porque a realização de trabalhos individuais ou em dupla, quando colocadas no início do trabalho, tende a provocar a saída e falta de atenção com maior rapidez do que práticas em coletivo, pois, em um primeiro momento, o desejo de participação engaja-se com a pessoa que está ministrando as práticas.

Logo após a prática de apresentação, passamos a um nível corporal de proximidade dos agentes, como quando em roda, aumentávamos e diminuíamos a proximidade, e, abraçados, equilibrávamo-nos mutuamente com o peso pra fora da roda como na Figura 31, (essa atividade foi adicionada às posteriores experiências com a Teia). Portanto a ênfase no peso corporal foi trabalhada através de práticas coletivas.



**Fig. 30:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Jogos de apresentação.  
Foto: Felipe André.



**Fig 31:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia Práticas conectivas em roda. Proximidade entre os corpos a fim de prepararmos para a ação de equilíbrio entre o coletivo. Foto: Felipe André.

No trabalho coletivo, houve engajamento da atenção e da curiosidade dos agentes e, por conseguinte, passamos para a próxima fase da oficina, a fase do trabalho em duplas, a fim de fazer o preparo para a atividade com o elástico. Realizamos a atividade de conexão em duplas pelo toque sutil dos dedos de olhos fechados, quando a música improvisada amparou a prática como estímulo de movimentação. Essa atividade durou um tempo de 10min, pois os agentes estavam engajados e com prazer em experimentar a sutileza, havendo poucas desistências. (Vide ANEXO J: vídeo 2)

Logo após, aproveitando da disposição em dupla, realizamos a primeira experimentação com o elástico. Na preparação que realizei, não houve a conexão acoplada a diferentes partes corpóreas, pois, como afirmado, considero que para fazê-lo necessitaríamos de mais tempo com atividades de contato e codependência motora entre os agentes. A construção de um corpo coletivo, aparentemente simples, convoca uma atenção que deve ser observada aos contextos e à diferença motora entre os agentes. Por exemplo, vemos nessa experiência, diferenças motoras entre os usuários, devido a fatores como idade e tipos de locomoção, como a participação de um cadeirante. Portanto, retirei a característica de codependência, preservando a característica de mediação, onde os agentes tinham escolha sobre o grau de participação.

Sendo assim, disponibilizamos os pedaços de elástico às duplas, requisitando que elas experimentassem as qualidades cinéticas através da prática de eixo-movente, alternando-se a função na dupla. Em seguida, para iniciar a criação na dimensão coletiva, algumas duplas passaram a ser o eixo, enquanto as demais experimentaram a qualidade cinética do material em outras partes do corpo, como na Figura 31:



**Fig. 32:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Prática conectiva com os dedos. Foto: Vladimir Leles.



**Fig. 33:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Prática de eixo e movente em coletivo. Experimentação da qualidade cinética do material em diversas partes do corpo. Foto: Vladimir Leles.

Após a realização dessa ação de experimentar o peso corporal, amparado no material através do eixo formado pelas duplas, passamos da conexão entre as duplas, ao corpo coletivo. Dessa forma, nos dispusemos no formato linear, (como na experiência no estágio) e pedi que conectássemos todo o espaço do pátio externo. Ocupando a posição da frente, puxava os agentes, realizando pontos de contato com o espaço. No local semifechado, o

espaço foi composto pelos demais usuários que observavam a ação como espectadores, sentados nas cadeiras que o cercam. No local aberto, o espaço é um jardim, composto por arbustos que também foram inseridos na composição. A ação de puxar o corpo coletivo, aconteceu de modo que os agentes passassem pelos dois espaços, pedindo-lhes para manter o elástico na forma mais estendida. Essa ação foi possível até certo momento, fazendo-nos parar a partir do ponto em que todos estávamos o mais distante o possível uns dos outros, em uma ação de dependência que nos implicava, pois para prosseguir a caminhada teríamos que distender o elástico, como pode-se notar nas figuras a seguir:



**Fig. 34:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Territorialização do CAPS Local aberto do espaço. Foto: Vladimir Leles.



**Fig. 35:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no CAPs em Uberaba-MG, 2012. Territorialização Local semifechado do espaço. Foto: Vladimir Leles.

Desse modo, a territorialização foi simultânea em ambos os ambientes do espaço externo do CAPS. Em seguida, realizamos movimentos no sentido vertical do espaço e pedi-lhes para distender o elástico, aproximando-nos em um sentido de retorno para o espaço semifechado. Nesse momento, ao notar que o frenesi ocasionado pela ação refletiu em um esvair abrupto da atenção dos agentes, encaminhei ao final da oficina/intervenção Teia, requisitando que fizéssemos uma última prática. Entretanto, muitos saíram pelo cansaço e pelo motivo de que logo seria servido o café da tarde. Portanto, realizei novamente a prática em roda de proximidade e pedi-lhes que cada um dissesse uma palavra sobre o acontecimento, agradecendo-lhes a disposição e o evento criado no CAPS.

Apesar de não ter conseguido um encerramento qualitativo, no sentido de produzir mais falas sobre a ação, vejo a reverberação da Teia no CAPS, ao tornar-se um dos modos de expressão usados na intervenção que esse serviço realiza no âmbito municipal: o bloco de carnaval “Loucos pela Vida”. Em 2012, a Teia foi apropriada e reconfigurada como cordão

móvel de passagem desse bloco que se expõe à visagem pública no primeiro dia de carnaval, o evento de abertura dessa festa na cidade de Uberaba-MG:



**Fig. 36:** Reverberações da oficina/intervenção Teia no carnaval da Fundação Gregório Barenblitt em Uberaba-MG, março de 2012. Foto: Fernanda Peixoto.

Após essa reverberação, a Teia estancou durante um período de seis meses, devido à dificuldade em realizá-la de modo livre e independente como fora feito na maioria dos contextos. O planejamento durante esse tempo foi de realizá-la em Ouro Preto, conectando-se com companheiros de cena e de performance do período de graduação. Portanto, no dia quinze de julho de 2012, resolvi me presentear com uma ação da oficina/intervenção Teia em Ouro Preto, realizada concomitante ao período do “Festival de Inverno Ouro Preto e Mariana”. Chamo de presente, pois, desde o ano de 2008, passo meus aniversários em atividades artísticas, as quais, no período de graduação, eram pertencentes a esse festival. Portanto, requisitei previamente a participação de amigos, performers e atores de rua para conectarmos com a Teia, alinhando o desejo de conexão a locais de afetividade à essa situação comemorativa. Nessa experiência, o músico Felipe André não pôde acompanhar.

A efemeridade envolvida nessa cartografia somático-afetiva também perdurou nesse evento, devido ao fato de que muitos companheiros de cena estavam em produções de espetáculos no festival. Por conseguinte, a certeza sobre os participantes que poderiam comparecer aconteceu no momento de realização da oficina, marcada às 14h, na arena do horto da cidade, chamado “Vale dos Contos”. Quando chegamos, havia outras atividades do festival marcadas para começarem às 15h. Dessa forma, o local estava movimentado, e, conversei com a produção sobre o que iria se passar ali: a oficina/intervenção Teia. Aos

poucos chegaram os nove participantes, dentre eles pessoas queridas dos performers convidados, como namorados e amigos que visitavam o festival, (eu trouxera minha mãe).

Realizamos a oficina com todas as variações mapeadas nas experiências anteriores, em que sua realização virou um evento devido à escolha do espaço. Entretanto, em qualquer local aberto, a oficina torna-se uma intervenção, como vimos no caso de Córdoba. A diferença foi que em Ouro Preto a cidade já é turística e o fenômeno espetacular compõe a característica de monumento a céu aberto e, nesse período, a cidade fica ainda mais aberta às intervenções artísticas. Isso ocorre pelo fato de ser uma cidade pequena e possuir um centro histórico que abriga as atividades do festival, quando as ruas ficam tomadas por ações artísticas, refletindo-se no perfil de público que visita a cidade para esse fim. Portanto, o acontecimento de intervenções, ocasionava menos surpresas, pois havia um local institucional a que se reportar as ações.

Ao terminarmos a oficina, o trajeto da intervenção foi realizado do Vale dos Contos até a Ladeira do Pilar, saindo às 15h30 do horto. Na subida da ladeira, aconteceu a entrada no corpo coletivo, onde as qualidades cinéticas de tensão e relaxamento tomaram uma dimensão que acompanhava o fluxo da respiração. Fluxo requisitado para a subida dessa rua que é nomeada popularmente como ladeira da escadinha, onde a passagem de carros é impedida, mas mesmo assim, poucas pessoas a sobem pelos paralelepípedos, havendo maior uso de sua extensa escadaria. Em nossa passagem, usamos mais o espaço central da ladeira, e por isso, o cansaço e a força física foram ainda mais cobrados quando adicionados ao corpo coletivo, e sua condição de codependência motora. Essa codependência criou, inicialmente, um estado de fardo pesado, em que os agentes usaram, muitas vezes, o chão como apoio. Assim que tomamos uma aceitação do chão como local de apoio, esse trajeto árduo passou a ser investido de conexões em contato, onde viramos suporte uns dos outros. Logo, a carga penitente do morro foi deslocada para uma sensação mútua de leveza, que aumentava conforme acostumávamos ao suor que conectava elásticos, pessoas e pedras a uma subida extremamente demorada.

A relação entre corpo e espaço tomou uma radicalidade de experimentação direta e mesmo sobre o clima de pré-disposição que toma o público durante o festival, a qualidade em agregar os corpos a locais inusitados como o chão, por vezes, ocasionava efeitos de choque nos transeuntes. No topo da ladeira, encontramos uma corrente que impossibilitava a passagem dos carros na rua. Na placa o sinal de não pare. Paramos ali.

Não paramos ali, pois havia uma movimentação aguda entre os corpos que se aterravam ao chão. A parada aconteceu em uma ordem de recobrar os sentidos desse corpo experimentado, dilatado pelo calor da subida. Foi também o tempo de recobramos o sentido da posição rasteira para a posição ereta do corpo. Nessa transição, do chão para o céu, apoiávamo-nos na corrente que era o suporte da placa de sinalização “Proibido estacionar”. Essa, por sua vez, também se tornou suporte e território de contato entre os agentes que se relacionavam através da tensão e relaxamento, própria da convivência em coletivo.



**Fig. 37:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervençãoTeia em Ouro Preto. 2012 Momento da parada dos agentes, no topo da Ladeira do Pilar. Foto: Douglas Aparecido.



**Fig. 38:** Núcleo A-com/tece Oficina/intervençãoTeia em Ouro Preto. 2012. Momento de apoio na corrente que continha a placa “Proibido Estacionar”. Foto: Douglas Aparecido.

A segunda parte do trajeto foi combinada no percurso (conforme lembra um dos participantes da Teia. Vide: ANEXO F), de onde seguimos para a Rua São José, que é uma das ruas mais movimentadas e extensas da cidade. Durante a passagem por esse percurso a experimentação variou, predominantemente, através de dois tipos de qualidade de relação entre os agentes: a primeira composta por encontros e ênfases motoras que aproximavam os corpos do chão e a segunda por ênfases contrárias a essa, através de saltos e posições aéreas.

Em geral, as relações ou movimentos que eram vetorizadas para o chão possuíam uma expressividade carregada do fator de peso forte (LABAN, 1971), adicionado a movimentos que entortavam os corpos. Entretanto, na transição do percurso (momento intervalar em que paramos sobre a corrente), começaram a aparecer relações e movimentos que ganhavam contornos de saltos e giros e possuíam uma expressividade mais retilínea no espaço, que por sua vez, foram mais próximas ao fator de peso leve (LABAN, 1971). Podemos notar ambas as qualidades nos registros a seguir.



**Fig. 39:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia em Ouro Preto. Momento de transição tanto do percurso quanto das ênfases de movimento. Podemos ver surgir no corpo coletivo ênfases de posições aéreas e peso leve. 2012. Foto: Douglas Aparecido.



**Fig. 40:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia em Ouro Preto. Ênfases de movimento e relações com direções corporais voltadas para o chão. 2012. Foto: Douglas Aparecido.

Logo adiante, tomamos o centro da Rua São José. Apesar de estar pouco movimentada, já que nessa rua há passagem de carros. Aproveitamos desse estado mais pacato da cidade para realizar ações extensas dessa arquitetura ambulante. Na maior parte do trajeto prosseguimos sem ter que lidar com a passagem dos carros, onde o público era formado por turistas que passeavam e paravam para nos ver.

Na Teia, a relação com o público muitas vezes é direta, pois não existe distanciamento. Parece um ponto óbvio, mas nesse caso, o fato de estarmos em um espaço público não garante a quebra na relação de distanciamento. Essa aproximação com o público, no entanto, é recorrente pelo fato de estarmos com ações que comunicam diretamente com a arquitetura do espaço, onde as pessoas e os carros tornam-se parte da composição. De fato, a quebra do distanciamento entre os agentes e o público é uma questão atitudinal também fomentada por mim (nesse caso não há uma fala que dirija, mas o fomento acontece mais pelo espelhamento de atitudes que tomo dentro do corpo coletivo). Dessa maneira, emergem situações de interação que não estão distanciadas do nível subjetivo. Isso quer dizer que, muitas vezes, acontece uma relação entre o público e os agentes, mas isso não se faz como regra, emergindo da própria operação de convivência que é o foco da intervenção.

Em Ouro Preto, a maior parte dos agentes estabeleceu uma relação direta com o público através do olhar e mesmo de diálogos, onde essa participação também circulava entre os agentes. O público dessa experiência teve uma reação comum de questionamentos sobre o contexto da intervenção e a disciplina artística a qual pertencíamos. Nesses momentos, surgiram respostas do coletivo, em que os agentes não procuraram realizar uma resposta de caráter explicativo sobre o contexto, além disso, essas respostas aconteciam de modo verbal como também não verbal.

Na parte final da trajetória começaram a passar carros novamente, então abrimos o perímetro da Teia, possibilitando que os carros passassem por dentro do corpo coletivo. Essa atitude, no entanto, chamou a atenção dos policiais que, à distância, mudaram a direção de seu percurso para ver o que acontecia. Havia uma tensão no espaço, ferindo o clima pacífico que as expressões artísticas recebem nesse período. Pedi aos agentes para realizarem movimentos muito leves, suaves e retilíneos que dessem uma visualidade harmoniosa, escolhendo como exemplo de imagem, o *Ballet Clássico*. Depois de alguns segundos, quando todos entramos nesse baile harmonioso, os policiais fizeram a volta e retornaram sua à direção original.

Depois desse acontecimento houve um frenesi entre os agentes, ao experimentarmos a possibilidade de mudança de uma situação através da expressividade gestual, repercutindo em um momento de intensificação dos movimentos no corpo coletivo. Nesse momento de intensificação, tomamos o centro da R. São José, ganhando todo o espaço do largo onde está localizado o Cine Vila Rica. Entretanto, logo o fluxo de carros aumentou, produzindo um efeito de diminuição na Teia que foi se esvaindo até sentirmos o momento de retirar os elásticos.

A conversa dessa experiência foi realizada no mesmo percurso da intervenção, no sentido de retorno ao horto, onde chegamos às 18h. Os efeitos ainda estavam entre os agentes, que conversavam em duplas e trios. A reação que tive, particularmente, foi de silenciar e atentar-me aos efeitos no corpo e nos demais, em uma indisposição à conversa, como também aconteceu ao final da ação realizada em Córdoba-AR no “*X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*”. Como estávamos entre pessoas próximas, o sentido da ação pode percorrer a fala nos demais dias do festival de inverno, ganhando respostas escritas de dois agentes da Teia, através do registro poético que, por conseguinte, fizeram parte de seus blogs pessoais (Vide: ANEXOS F e G).



**Fig. 41:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia na Rua São José. Ouro Preto-MG. 2012.  
Foto: Douglas Aparecido.

Por fim, é importante salientar que a efemeridade da oficina/intervenção Teia em Ouro Preto esteve como condição desde o encontro com os participantes e a produção do evento, até encontros fortuitos. Como exemplo, tivemos um breve acompanhamento de registro, realizado pelo produtor e videomaker Douglas Oliveira. Esse acompanhamento da Teia foi adicionado ao programa Olhares<sup>55</sup>, conectado às ações do Festival de Inverno. Ao indagar sobre o uso das imagens da Teia para a série, o produtor ressaltou que seria usado sob o enunciado de coletividade atrelada ao tema central do programa, que foi sobre protagonismo juvenil (Vide: anexo J, vídeo 4). Essa conexão pelo tema foi pertinente e acabou produzindo uma reverberação da Teia, que assim como no carnaval do CAPS, teve outro formato, tratando-se de uma apropriação.

A próxima e última experiência com a oficina/intervenção Teia, também aconteceu no contexto de um encontro de artistas, com mostras e oficinas. Em agosto de 2012, o Núcleo A-com/tece foi chamado para produzir um encontro na cidade de Salvador, conectando-se a artistas de teatro, dança e performance: O Empuxo – Zona de Encontro de Artes Cênicas.

Esse encontro nasceu da necessidade de produzir um espaço de troca e visibilidade de ações artísticas, em um movimento que intervém diretamente no espaço sócio-cultural da cidade, realizado pela produção independente de artistas individuais, grupos e coletivos da cidade<sup>56</sup>. Trata-se de uma causa comum a esses artistas e visa construir um encontro de celebração da arte, em um questionamento de realizações artísticas que apenas acontecem por causa de demandas ligadas a financiamentos públicos e/ou privados. Essa causa, no entanto, não foi uma negação à profissionalização da arte, mas uma proposta de mapeamento da produção de artistas e coletivos de artes cênicas contemporâneos, de forma a colocá-los em contato e afirmá-los como formadores culturais da cidade de Salvador.

Especificamente, essa zona de encontro se instalou no Bairro 2 de Julho, conectando-se ao recente movimento “Nosso bairro é o 2 de Julho”, que conseguiu parar a ação da

---

<sup>55</sup> A série “Olhares 2012” é fruto da parceria entre a Base Criativa (Casa do Patrimônio de Ouro Preto - MG/IPHAN) com a TV Casa Grande (Casa do Patrimônio da Chapada do Araripe - CE) e TV UFOP. Os vídeos que a compõe foram produzidos durante o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, no período de 08 a 22 de julho de 2012. A abordagem da série é feita a partir de temas abordados, como o protagonismo juvenil. <<http://www.youtube.com/watch?v=I0gxT4NGyWE>>. Esse encontro foi deveras importante, pois caso contrário, essa experiência ficaria sem registro, devido ao fato de que não foi possível achar o arquivo que continha principalmente toda a realização da oficina. Na hora da intervenção ficou mais difícil realizar o registro, pois ninguém ficou de fora da Teia.

<sup>56</sup> Alvenaria de Teatro, Cia. Caixa Aberta, Cia. de Revista da Bahia, Cia. Pé na Terra, Coletivo Duo, Coletivo Moiras, JOGO, Mar de Palhaços, Nariz de Cogumelo, Teatro Saladistar, Núcleo VAGAPARA, Panacéia Delirante, Núcleo A-com/tece, Teatro Base, Teatro da Queda, Núcleo Viansatã, Catopê Quântico, Aishá Roriz, Erick Saboya, Frank Handeler, Lucas Tanajura, Hayaldo Copque, Raíça Bomfim, Saulo Moreira, William Gomes, Carlos Alberto Ferreira, Cristiane Barreto, Mônica Santana, Morgana Gomes, Fábio Tavares, Moara Rocha, Rafael Rêgo, Ivana Chastinet e Alex Simões.

prefeitura no projeto chamado “Santa Tereza – Humanização do Bairro”, com o intuito de mudar o nome do bairro para Santa Tereza. Segundo os participantes do movimento, dentre eles o ex-secretário de cultura do Estado da Bahia, Márcio Meireles, essa mudança iria implicar um processo de exclusão dos atuais moradores, pelo fato de ser a favor dos investimentos privados de alto padrão da rede hoteleira.<sup>57</sup> A escolha desse bairro aconteceu pela participação desses artistas e coletivos que acompanham um processo histórico de efervescência cultural no bairro 2 de Julho, que foi tomado por ações artísticas gratuitas, tais como apresentações, oficinas e debates.

O encontro ocorreu entre os dias dezenove a vinte e sete de outubro, nos espaços públicos e em parceria com os espaços culturais do bairro: o Clube Fantoches, a Casa Preta e o Colégio Ypiranga. A oficina/intervenção Teia aconteceu no dia vinte e dois de outubro, das 14h às 18h. Dessa vez, anteriormente à sua realização, foi feita uma convocatória para a realização da instalação Teia, marcada para as 10h. Essa instalação foi pensada como modo de dar maior visibilidade para o evento e para a Teia, pois devido à característica independente do encontro, a ferramenta de divulgação das ações foram as próprias ações. Dessa forma, a Teia esteve conectada, simultaneamente, ao objetivo de ajudar a dar contingência às ações do encontro e produzir uma territorialização, dessa vez menos efêmera e mais espetacular. Provocada por essa situação, cuja expressividade foi posta ao foco, na chamada pública à participação da oficina/intervenção Teia, requisitei aos agentes que comparecessem trajando malhas pretas, a fim de realizar uma composição de contraste com a cor branca da teia, dessa vez, exposta em uma superfície maior.

Essa instalação conectou um espaço de passagem próximo do coreto situado na praça central do Bairro 2 de Julho. A escolha desse local de passagem teve o objetivo de realizar deslocamentos dos transeuntes, interferindo no fluxo de quem chega ao bairro. A interferência no fluxo foi acompanhada por um morador local, em um sentido de reclamação sobre a ação, inquirindo sobre a razão funcional da instalação. Assim como ele, nesse momento em que a ação foi somente dependurar os elásticos de modo transversal entre duas pilastras, alguns transeuntes se sentiram incomodados em ter que realizar um deslocamento de seu trajeto cotidiano.

Dessa maneira, a instalação foi uma teia gigante que ficou como espaço de interferência (não obstrução) na passagem, até o momento em que retornamos da oficina com a formação do corpo coletivo. Pedi para uma vendedora de artesanatos que estava próxima

---

<sup>57</sup> Como se pode ver no jornal local “A Tarde”:<<http://atarde.uol.com.br/noticias/5851758>>. Acesso em 10 de novembro de 2012.

para ficar de olho na Teia. Essa vendedora fora mais receptiva à ação, bem como pessoas que não estavam apenas passando pelo espaço, mas em relação de habitação e permanência no Largo. Importante salientar que era o dia do comerciário e, nesse bairro, a maior atividade é o comércio, as ruas e o largo que fervilham de pessoas durante o dia, tinha um clima de feriado, onde as pessoas passeavam.

Logo após realizarmos a instalação, encaminhamos para a Casa Preta a fim de fazer a oficina. O público que compareceu foi composto pelo músico Felipe André e mais três performers, também dançarinos profissionais. Esses participantes eram parceiros de performances e intervenções realizadas tanto no âmbito da disciplina de Laboratório de Performance, quanto em ações realizadas pelo A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA.

Nessa oficina, as práticas mapeadas até então foram propostas, no entanto, durante o percurso de preparação não houve segmentação entre uma prática e outra. A passagem fluida entre as práticas se deu pelo fato de que os agentes, acostumados a práticas de improvisação livre, adentravam as questões da atividade proposta, mas logo produziam deslocamentos expressivos em improvisação. Para esses agentes, a prática de preparação já é realizada como a ação, onde simultaneamente se atentavam à proposta e à relação direta com o espaço. Isso porque estão acostumados à exposição com a rua e ao trabalho motor que vai ao limite corporal. Sendo assim, o investimento de relações com o espaço foi ressaltado desde o início, pelo fato de que os agentes não se ativeram à sala fechada durante as improvisações (Figura 43).



**Fig. 42:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. A prática de equilíbrio mutuo com o peso do tronco direcionado pra fora da roda. Foto Mirela Gonçalves.



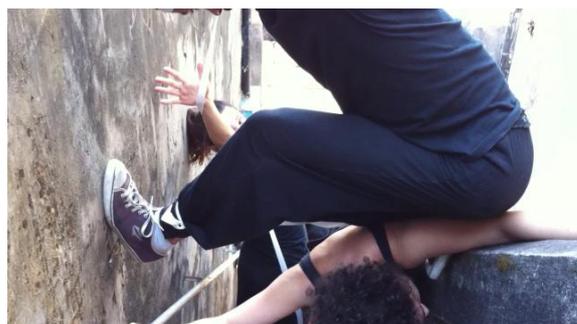
**Fig. 43:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Atenção simultânea do performer João Rafael à prática de conexão sutil e à relação com o espaço. Foto Mirela Gonçalves.

Logo após a prática de conexão sutil entre os agentes, através do contato com os dedos (Figura 43), a conexão material foi realizada. Desde logo, a experimentação entre as duplas na prática de eixo e movente, os movimentos ganhavam o espaço, onde o encontro entre todos fora realizado anteriormente à proposta. Ao conectarmo-nos no corpo coletivo, os agentes começaram a regê-lo, encaminhando-nos para a rua. O trajeto da intervenção foi da Casa Preta até a praça central do coreto, onde estava a instalação, saindo às 16h.

Na saída da casa, a descida da escadaria foi guiada pela música, composta por duas notas que pareciam entoar uma chamada à intervenção. Os agentes exploravam a arquitetura da escada através de ações como acostar-se no corrimão de modo a nos observar reciprocamente, em uma expressão corriqueira e cotidiana, (Vide ANEXO J: vídeo 5). Logo, também começaram ações inusitadas, em que a parte superior do nível da escada foi explorada e onde passávamos uns por sobre os outros:



**Fig. 44:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. O performer Frank Händeler apoiado de modo corriqueiro no corrimão da escada. Foto Mirela Gonzalez.



**Fig. 45:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Exploração do nível superior da escadaria. Foto Mirela Gonzalez.

Durante o trajeto até o coreto, as pessoas perguntavam sobre a disciplina artística à qual pertencíamos, aproximando a intervenção, ora ao teatro, ora à dança. As crianças passaram a nos seguir (como fizeram com todas as ações do encontro, nosso público-cativo). Foi curiosa a indagação constante de uma criança acerca do tempo que havíamos levado para construir a intervenção. De fato, há uma observação aguda realizada por ela, pois a Teia foi composta por agentes, cujo saber motor, artístico e relacional com o espaço urbano, expõe uma prática de anos em nossas vidas.

Algumas vezes durante o percurso, senti que nos apoiávamos justamente nesse lastro de vivências, ao produzir formas expressivas no espaço. No entanto, ao sair da casa, primeiramente notei uma exploração de movimentos que brigava com o material, em um sentido de superação das forças cinestésicas, utilizando-as como obstáculos a serem

suprimidos. Essa observação aconteceu pelo fato de que, no início do percurso, a relação de composição com o espaço e com o outro fora vivida com o foco maior na composição de planos, velocidades, onde o outro era forma e matéria no/com o espaço. Essa é a dimensão exata para os objetivos de expressividade a que esta pesquisa se destinou em um primeiro momento, entretanto, após o percurso da Teia e dessa experiência, salta à visagem uma outra cobrança que emerge da própria materialidade: a reverberação entre os corpos.

No início da intervenção, mereceu destaque a superação do material experimentada por um, que refletia em uma ação similar no outro, contaminando-nos reciprocamente. No entanto, essa relação logo foi tomando outros sentidos, misturando a emergência simultânea de habilidades motoras, relações diretas com o público (ilustração 44), encontros dançados e cantados, momentos de pausa e momentos cotidianos, como o simples fato de ter que arrumar a sola do sapato (ilustração 45).



**Fig. 46:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Coemergência de movimentos dançados e encontros com o público.  
Foto: Mirela Gonzalez.



**Fig. 47:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Coemergência de acontecimentos cotidianos e movimentos que requerem habilidade motora. Foto: Mirela Gonzalez.

Ao chegarmos próximos à instalação, o encontro com sua materialidade não foi buscado como objetivo final da ação, onde aos poucos cada um entrou, apropriando-se e produzindo mobilidade tridimensional em sua forma. Se até então a conexão de linhas entre os corpos surtiu em formas geométricas múltiplas, com o encontro da instalação houve aumento significativo dos efeitos produzidos. A visualidade se ampliou ao espaço, redimensionando as relações que emergiram nesse momento de captura, onde também a territorialização ganhou volume.

Houve, no entanto, desde o encontro com a instalação, uma captura pelo material e pelo foco produzido no espaço. As ações tinham essa qualidade de captura, onde a singularidade de cada agente saltou nesse envolvimento de exacerbação de estímulos materiais, reverberando em situações de experimentação mais individuais. Nesse momento, a

codependência motora variava, ora aumentando e ora diminuindo, pelo fato de que aumentou a possibilidade de escolha sobre quais fitas de elástico iríamos conectar. Houve ainda uma intensidade de experimentação, em que as dimensões verticais e horizontais foram experimentadas, explorando ora a parte térrea, ora a parte aérea da teia, em que alguns dos participantes tiveram engajamento em realizar.



**Fig. 49:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Movimentos corporais na parte aérea da Instalação Teia. Foto: Mirela Gonzalez.



**Fig. 48:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Encontro com a Instalação Teia. Movimentos corporais próximos ao chão. Foto Mirela: Gonzalez.

Aos poucos, como em quase todas experiências com a Teia, as ações foram se esvaindo. Importante salientar que esse esvair das ações também esteve presente como composição, em momentos de paragem dos corpos. No entanto existe um esvair que reverbera no coletivo e, portanto, salta ao relevo que o encerramento é feito entre os agentes, tal como aconteceu em Córdoba e em Ouro Preto.

Ao final da intervenção, saímos conversando com as pessoas do evento e as crianças estavam próximas. Após a nossa saída, a instalação foi tomada pelas crianças do bairro, onde, nos demais dias do Empuxo foi possível vê-las brincando com os elásticos pela rua.



**Fig. 50:** Núcleo A-com/tece. Oficina/intervenção Teia no Empuxo. Salvador-BA. 2012. Momento após finalização da oficina/intervenção Teia e do encontro com a instalação, em que as crianças do bairro passaram a brincar com ela. Foto: Mirela Gonzalez.

Essa foi a experiência com a oficina/intervenção Teia que teve mais acompanhamento de público, principalmente no momento de encontro do corpo coletivo com a instalação. Permanecemos nesse encontro no largo, onde as pessoas paravam com maior frequência, pois a pressa cotidiana do trabalho foi substituída pelo clima de feriado. Todavia, não foi apenas a Teia que ajudou a construir um espaço de encontro no bairro, pois durante o dia todo aconteceram ações do Empuxo, que surtiram efeito de agregação e festividade entre os moradores que passeavam. A instalação ainda permaneceu até às 21h, quando saímos do bairro. No dia posterior, vimos que todos os elásticos havia sido cortados pelos passantes, que se apropriaram materialmente da proposta.

### **3.3. FIM DA LINHA.**

Diferente do desejo de estabilidade proposto no início desta pesquisa, nas experiências da Teia foi possível realizar uma leitura sobre a presença através da performance que emergiu, também, da subjetividade dos agentes e da especificidade dos contextos e eventos. Os estados performáticos ondulavam entre a emergência subjetiva em convívio e o afeto ocasionado pela fricção material e física do elástico.

No entanto, apesar da questão da subjetividade ter sido um fator considerado desde a concepção, foi possível experimentá-la somente através do encontro com os agentes e da abertura ao aspecto formativo desse trabalho. Em um primeiro momento, no encontro entre a concepção e os agentes junto à turma de Bacharelado em Interpretação Teatral, Módulo IV, as reações dos agentes cuja atenção escapava à codependência motora e à condição material e cinética do elástico, ocasionaram em mim uma sensação de escapismo aos motivos deste trabalho. Isso porque, naquele momento, o foco na corporeidade como modo de produção de presença ainda fora maior do que as reações subjetivas provocadas por esse artifício material.

Posteriormente a essa experiência, as relações e fatores que transbordaram o foco na corporeidade foram aceitas e fizeram parte da composição da oficina/intervenção Teia, porque a aplicabilidade de uma regra de leitura e de processar a criação artística foram abandonadas durante o percurso. A partir desse encontro com a turma, nas demais experiências com a Teia, a leitura comunicacional abriu-se, de fato, para a condição de afeto, na qual singularidade e subjetividade foram fatores essenciais.

No entanto, esses fatores subjetivos de convívio não foram mediados por uma situação qualquer, fazendo-se relevante trazer à lembrança alguns aspectos de desenvolvimento e formação da oficina/intervenção Teia. A preparação focou-se em práticas que familiarizaram os agentes acerca da influência mútua que acontece na Teia, devido à experiência com o material dentro do corpo coletivo. Além de preparar para a experiência material, as práticas, com ou sem elástico, também abriram possibilidades de jogo durante o trajeto, lidando com aspectos de consciência motora. Como exemplo, foi trabalhada a consciência sobre estados de equilíbrio e desequilíbrio, buscando atentar aos pontos de iminência entre esses dois estados. Tais estados foram desenvolvidos pelo suporte de práticas que levam à consciência do peso do próprio corpo, de modo individual, como na prática do “João Bobo”; ou, de modo coletivo, como na prática de pêndulo inspirada na encenação de Grotowski, bem como na prática com o material de eixo-movente. As práticas também levaram a estados de conexão entre os agentes, trabalhando com qualidades de contato de modo sutil (prática conectiva com o dedo indicador) ou de modo vigoroso (prática de eixo-movente).

Assim, a oficina/intervenção Teia assumiu dois momentos: um que prepara qualidades motoras e de relação, no sentido de dar contorno, a situações que acontecem quando os agentes estão com os corpos interdependentes; e outro, que usa esse repertório para entrar em um espaço mediador, onde os agentes performam relações subjetivas.

Nesses dois momentos, a relação material continuou sendo um ponto chave para a leitura do percurso. Aos poucos, notei que a ênfase material não era um foco apenas de meu direcionamento e atenção, como também era prontamente incorporado pelos agentes, em reações que surtiram em diferentes estados de atenção ao material. Por exemplo, na oficina de preparação, durante a prática em duplas da segunda etapa (o intercâmbio entre os papéis de eixo-movente), uma das primeiras reações que aconteceu com diversos agentes foi a experimentação de movimentos de extensão do elástico e, logo após, movimentos de rotação, espiralando-se próximo à dupla. Depois, sucessivamente, os agentes esticaram e contraíram o material, experimentando o perímetro de ação. Não havia nenhuma fala guia para essa experimentação, o que me fez pensar sobre a coordenação presente no próprio material, mediando movimentos que o contraem e o distendem e, por conseguinte, passam essas qualidades motoras ao corpo dos agentes.

Já havia uma intuição prévia sobre a importância da afecção material e de sua possibilidade de deslocar a sensação de mover e ser movida, simultaneamente, pois esse não foi o primeiro corpo coletivo do qual participei. Entretanto, o foco dado à afecção nessa experiência ganhou contingência em seu encontro prático, através da recorrência de reações como essas, dentro da oficina/intervenção Teia.

Considero que, tanto os encontros entre os agentes quando conectados ao corpo coletivo, quanto os efeitos com o espaço e o público, foram potencializados pela qualidade material de expansão e contração dessa arquitetura móvel na rua, que possuiu duas dimensões de leitura dos efeitos: uma focada e uma distanciada. Essas dimensões foram previstas na concepção do trabalho, ao ressaltar dois modos de efeitos sensoriais que emergiriam no corpo coletivo, relacionados à convivência entre os agentes e à passagem interventiva da Teia no espaço urbano: o modo distanciado e o modo focado (conforme a página 40). Esse traria a atenção dos performers para a superfície da pele, enquanto aquele produziria o efeito visual de uma teia ambulante.

Na dimensão focada da Teia, a conexão material do elástico entre os agentes funcionou como uma conexão entre as sensações que saltam através da pele. Em contato com a epiderme, esse suporte afetivo produziu relações opostas: efeitos de conexão e/ou divisão potencializados pelas forças cinestésicas de contração e relaxamento na fricção material entre os agentes. Na dimensão distanciada, a produção visou gerar efeitos comunicacionais que ondularam entre o referencial da teia e a criação de movimentos que fugiram ao que era imediatamente cognoscível para os agentes, e, por conseguinte, à relação comunicacional

entre corpo, espaço e público. Apesar da imediatividade de referência com a imagem da teia de aranha e as experiências com a intervenção (principalmente na última experiência junto ao Empuxo, onde a espetacularidade foi posta como plano de composição), desejei que a relação entre os performers não tivesse que responder diretamente a um desejo de espetacularização dos movimentos e de exposição das habilidades artísticas, de modo a representar a imagem.

No encontro entre a imagem conceitual e as experiências com a Teia, acredito que foram trazidas à visibilidade não apenas a materialidade visual de uma teia de aranha, como também as reações instantâneas dos performers. Essas reações pulsionais à cinestesia do material reverberaram na produção de estados de convivência e encontro entre os contextos e os agentes: estados e reações transitórios e compostos por partituras e máscaras expressivas efêmeras e passageiras. Saltou a singularidade de cada agente e de cada contexto, para além da procura de expressão de uma habilidade artística referente. Contudo, o fato de ter optado por dar ênfase às reações instantâneas não se opôs à disposição de experiências motoras que compõem a subjetividade dos participantes, também expostas na Teia. Além dos apoios e dos saberes motores, existe a emergência de estados corporais que não são apenas intencionais, mas que reverberam coletivamente.

Quanto à reverberação entre os agentes, em todas as experiências existiu a emergência de pelo menos um fator que conectou a todos: seja através de ênfases de direcionamento no espaço (como em Ouro Preto, com a ênfase vertical, ora em movimentos voltados para o chão, ora em movimentos aéreos que reverberavam no coletivo); seja através da relação com o material (como na experiência no Empuxo, na qual os agentes brigaram com o elástico e produziram uma reverberação em todos); seja em momentos que todos entoaram um canto (como na experiência com a turma de bacharelado, em Salvador, quando a reverberação coletiva foi o canto); ou na ênfase de amparo e contato entre os agentes (experimentada na Teia com os agentes em Córdoba-Argentina); ou quando os agentes experimentavam a ocupação material e coletiva de um espaço cotidiano e reconhecido (como na experiência com os agentes no CAPs, em Uberaba-MG).

Os saberes motores dos agentes na oficina/intervenção Teia foram compostos por conhecimentos específicos de práticas corporais através dos artistas de teatro e dança, e também dos movimentos que delatavam o comportamento cotidiano dos não artistas e dos artistas que a experimentaram. Saberes que são compostos por atitudes corporais conscientes e intencionais, e por padrões comportamentais que estão impressos diferentemente em cada corpo, saltando também gestos de evasão e desatenção, e também à característica física e

material dessa criação mediadora.

A expressividade gestual está presente nos profissionais que lidam com o movimento, mas também nas relações do comportamento humano, aproximando a oficina/intervenção Teia à leitura gestual. Gesto que contém influência de estados emocionais e projetivos e é dependente das condições espaciais e gravitacionais que atuam sobre o corpo, em que “A arquitetura, o urbanismo, as visões de espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestual” (GODARD, 2001, p. 21). A leitura gestual pertence ao meio cultural e não se opõe à existência de uma percepção individual, produzida a partir das relações afetivas, posturais e morais que o sujeito estabelece no ato de comunicação. Durante a intervenção Teia, não estávamos comunicando apenas uma forma, mas uma série de comportamentos que produziram sentido e efeitos subjetivos. Isso porque, estimulados pela afecção sensorial do elástico, saltaram encontros e efeitos expressivos que escapavam ao controle dos agentes – um artifício que reverberou em reações imprevisíveis.

A produção de presença na Teia também foi habitada pela criação de estados corporais e gestos que não foram imediatamente cognoscíveis aos agentes e ao público, fazendo saltar afetos mútuos (como o efeito de espanto no público e de sofrimento dos agentes ao subirem a Ladeira da Escadinha, em Ouro Preto). Evidencio a implicação entre o que aconteceu entre os agentes e o público, devido ao fato de que as ações no espaço fazem-se comunicativas, tanto visual quanto sensorialmente. Porque no momento de um acontecimento,

O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido [...] não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que me dê conta, na interpretação daquilo que vejo. (GOGARD, 2001, p. 24).

Assim, a articulação da atenção não possuiu sentido unívoco – do performer para o público –, pois, na rua e no caso dessa intervenção móvel e ambulante, não há divisão entre as materialidades que compuseram o campo de atuação, trazendo uma articulação em simultaneidade. Em alguns momentos, surgiram ações e comportamentos gestuais referentes ao modo de mobilizar uma situação: como quando, na experiência de Ouro Preto, realizamos movimentos inspirados no *ballet* clássico dentro da Teia, a fim de atenuar a apreensão ocasionada com os policiais.

A Teia ondulou a produção de presenças através dos conhecimentos artísticos dos profissionais que a compuseram, e por movimentos cotidianos presentes em todos os seus

agentes, bem como de ausência desses padrões, escapando à produção e à emergências de busca do *self* dos artistas.

Essa criação foi realizada pela atenção nas passagens dinâmicas e efêmeras produzidas pelos agentes. A partir dos efeitos produzidos, a Teia procurou funcionar como mediador da atenção na passagem, baseando-se na literalidade do sentido da pele como fronteira de experimentação. Esse estado de criação de uma presença materializada na fronteira entre corpo e espaço não foi estável, nem produto de uma presença contínua. Antes, esteve em movimento entre estar presente e ausente, escapando de um estado de representação para um estado de (re)presentação (LEPECKI *apud* PHELAN, 2004, p. 6). O prefixo *re* nesse estado não diz apenas daquilo que é novo, novamente, como um presente que se repete no tempo, pois, assim entendido, sustentaria a percepção do tempo presente em sequenciamento linear. O termo (re)presentação aponta para modos de contato com o tempo presente em um percurso de investigação sobre os campos da ausência e da morte, na dissolução das identidades fixas, evocando a simultaneidade nesse processo criativo. A Teia foi o mediador que ondudou a conexão entre forças de oposição, tanto materiais, como as forças de contração e relaxamento presentes no elástico, quanto conceituais, como a produção de presença e ausência.

Tratando-se de um acompanhamento de processo, uma proposta de mapeamento e grafia de percurso, foi necessário rever os fatores que influenciaram o desejo de realizar uma intervenção na cidade buscando experimentar uma presença estável. À distância da proposta, pareceu contraditório o desejo de criar uma intervenção formada por ações instantâneas dos agentes, pretendendo-lhes um treinamento para permanecer no aqui-agora. Entretanto, como o paradoxo e a contradição fazem parte desse percurso, não há como cobrar uma coerência: se o desejo enunciado foi a aproximação ao que acontece no ponto de fricção e morte com a superfície, pois a mudança também foi uma estética do trabalho.

Paradoxalmente, considero que o objetivo inicial ainda esteve como pulsão no encontro entre a concepção e a formação da oficina/intervenção Teia. Isso porque a Teia, de fato, foi um mediador que cobrou incessantemente a atenção dos agentes à superfície e também ao outro. Essa atenção ondudou através de cobranças e demandas coletivas, produzindo um estado presente na relação com o corpo, com o espaço e com o outro, e, esvaziando os momentos de cobrança em que as ações esvaíam-se em calmaria, como uma onda.

Por fim, saltam, nessa linha, modos de criação e enunciação que amparam contextos sem a procura pelo encerramento de significado final e ideal, ao investir em um processo que

foi composto por movimentos de ondulação e/ou simultaneidade entre relações múltiplas e, por vezes, contraditórias. Acredito que houve o investimento em uma criação de sentidos outros – e não o da convenção e da verdade sobre a presença cênica –, realizada através da admissão do encontro e do acidente como modos de composição da Teia. Sendo assim, essa realização também caminhou próxima ao procedimento de literalização do conceito Teia aranha, como um meio, um campo de conexão nos processos de deslocamento e passagem pela cidade. Um estado móvel, cujos territórios foram instantaneamente criados, recriados e abandonados, relevando a efemeridade do evento.

## CONEXÕES FINAIS.

Esta investigação surtiu no mapeamento do processo de criação (concepção, estudo da presença e formação) da oficina/intervenção Teia. Simultaneamente a esse percurso, ocorreu a identificação de tendências próprias de operação criativa que, por sua vez, atravessavam a criação de presença dentro da Teia. A proposta de mapeamento aconteceu através do encontro com a cartografia e a Pesquisa Somático-Performativa.

A dissertação foi estruturada com base nos contextos formativos pertencentes à grade curricular do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA: a atividade Laboratório de Performance (TEA794), a disciplina de Seminários de Pesquisa (DAN793) em Andamento e o componente de Estágio Docente Orientado (TEA 939). O modo como as linhas foram organizadas apresentou tal hierarquia numa tentativa de dispor, em um primeiro plano, o foco criativo da oficina/intervenção Teia: a concepção, a presença e a formação. No entanto, durante o caminho, houve o encontro com fatores e movimentos de passagem que emergiram dessa estrutura, devido à característica de singularidade e interdependência entre cada uma das linhas. Além do modo específico de organizar a escrita, baseada nas fases de pesquisa do processo criativo, emergiram outras conexões nesse percurso.

Por exemplo, destaco três fatores que compuseram a investigação: a concepção e o encontro prático da oficina/intervenção Teia; a identificação de modos de criação de presença, vinculados a trabalhos corporais em minha trajetória, que interferiram em sua concepção e desenvolvimento formativo; e a proposta de justaposição entre duas epistemologias, através das quais, fez-se possível pensar sobre o procedimento artístico de “literalização da relação conceitual entre a teia e aranha”, bem como, realizar a proposta de mapeamento do percurso.

Em outra direção, a dissertação teve três movimentos de passagem entre suportes distintos. Explicito os efeitos que identificaram os apoios e as operações artísticas e intelectuais e deram relevo à proposta de escrever sobre a passagem, o percurso e o processo. Por conseguinte, a questão conectiva esteve tanto na forma, como no conteúdo enunciado. Resultou, então, em uma proposta de percurso, em que os movimentos de passagem entre diferentes suportes aconteceu em de três momentos na dissertação: primeiramente, a passagem de um conceito para uma imagem conceptiva, cujo meio foi a prática de Movimento Autêntico, intuitivamente inspirada no procedimento de literalização. A segunda passagem aconteceu entre a imagem conceptiva e a estruturação escrita, através da proposta

da “Imagem Somático-Performativa”, na qual imagem foi a ponte de “[...] integração entre movimento e escrita [...]” (FERNANDES, 2012b), assim como – devido ao encontro epistemológico com as duas abordagens que deram contingência ao modo de operação artística contido nessa proposta – a literalização. A terceira passagem: da imagem conceptiva para a formação e desenvolvimento da oficina/intervenção Teia, cuja conexão com a presença desestabilizou o modo de encontro com os agentes que a compuseram, alterando a leitura sobre a criação da presença.

Ressalto que várias linhas de conexão puderam ser tecidas, mas, nestas conexões finais, tendo a trazer a hierarquia própria da oficina/intervenção Teia, oferecendo seu percurso, pois acredito ter abarcado esses fatores e movimentos de passagem integradamente. Entretanto, neste encerramento, realizo uma divisão entre o caminho da Teia e a proposta de mapeamento, apesar de ter sido uma relação imbricada. Considero relevante fazer o descolamento entre a proposta de percurso e o próprio caminho dissertativo da oficina/intervenção Teia, devido ao fato de que esta investigação transbordou os objetivos iniciais, constatando também um desenvolvimento epistemológico. Fez-se importante descolar a proposta da cartografia somático-performativa do “*modus* artístico” de literalização; também devido ao fato que essa relação foi escolhida pra minha investigação continuada na fase de doutoramento. Isso porque, das linhas tecidas neste percurso, considerei que ambas as operações foram realizadas como um manifesto, um plano de entrada. Sentindo a reverberação que tais procedimentos tiveram em outros processos artísticos da minha trajetória, escolhi caminhar com elas – evidentemente acompanhada por todas as matérias que passaram por esse processo, grafado nas folhas da dissertação e na experiência própria.

### **O percurso da Teia e da aranha.**

Relembrando o percurso, a pesquisa surgiu do desejo inicial do projeto de mestrado: conectar os performers à intervenção urbana, investindo na criação prática com a urbe, para escapar à sensação de perda de potência da presença em intervenções e processos abertos a composições instantâneas. Esse desejo foi o mote para uma produção crítica que trouxe à visibilidade o processo de criação: a concepção, o estudo da presença e o encontro com a dimensão formativa da oficina/intervenção Teia.

A concepção do trabalho foi disparada pela questão-chave do projeto de mestrado: a relação conceitual entre a teia e a aranha (DELEUZE & GUATARRI, 1986b; DELEUZE, 1987), podendo ser experimentada dentro da atividade de Laboratório de Performance. Essa relação foi deslocada de seu contexto conceitual, podendo ser experimentada dentro de um espaço laboratorial junto à prática de Movimento Autêntico, que fomentou o projeto da intervenção Teia. Essa aproximação ganhou espaço de produção no encontro com o novo contexto, que visou justamente conectar os pesquisadores aos motivos artísticos de suas investigações, através das matérias práticas e teóricas que compõem a abordagem da Pesquisa Somático-Performativa.

Através desse encontro, foi engendrada uma imagem conceitual para a intervenção, efeito de experiências somáticas que tive durante a prática de Movimento Autêntico – cuja atenção foi vetorizada à pele, e redimensionou a sensação de divisão e falta para uma vivência que conectou movimentos entre impulsos internos (do corpo) e os estímulos externos (do ambiente). Foi criada, então, uma imagem conceitual que fomentou um estado de conexão entre os agentes (pois o movimento de um reverberaria na movimentação de outro), formando-se, com isso, um corpo coletivo. Essa imagem foi mediada pela afecção material das forças contidas no elástico, na qual a sensação entre mover e ser movida, trazida por aquela prática, foi transposta para um artifício externo à atenção corporal dos agentes.

Nos encontros laboratoriais e também com os autores que compuseram a “Seção I: Linha de concepção e abordagem” foi possível realizar um projeto conceitual focado na subjetividade dos agentes como mote para a experiência artística. Até o encontro com as práticas de Movimento Autêntico, a questão subjetiva esteve subordinada à preocupação com a espetacularidade dos gestos, mesmo diante de uma trajetória interartística que privilegiava a aproximação entre arte e vida. Por conseguinte, deu-se o encontro com uma prática focaliza movimentos que emergem da necessidade do próprio corpo, e não da necessidade de produzir arte – apenas quando à visagem de um público ou mesmo de um companheiro de trabalho.

Simultâneo a esse encontro, a pesquisa caminhou com autores e artistas interessados na produção de efeitos subjetivos. O encontro com a artista visual Lygia Clark, cuja finalidade esteve direcionada à fruição do público – como se pode perceber na fase criativa que nomeou como “Corpo Coletivo”, na qual se encontra a obra “Teia Coletiva” (1974) –, inspirou a imagem conceitual da intervenção. Logo adiante, a pesquisa seguiu na área de estudos da subjetividade, e o encontro com a cartografia proposta por Suely Rolnik (1997) foi conectado à proposta da Imagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2012c). Para além do objetivo

de contemplar a abordagem, esse encontro também apontou para a relevância de fazer de uma intervenção urbana um mediador que cobrasse sistematicamente a atenção dos agentes à pele. A pele foi, assim, um local de passagem e meio entre as forças internas e os estímulos externos, potencializada por uma experiência somática e por encontros teóricos que reafirmaram e deram voz à sensação. Do encontro com a cartografia, a atenção foi direcionada ao conceito de rizoma (DELEUZE & GUATTARI, 1996a), que se apresenta também como um movimento, uma passagem entre relações distintas. O foco na conexão entre dados opostos, na dinâmica e no movimento (presente em ambas as abordagens), na cartografia e na Pesquisa Somático-Performativa, abriram campo para a proposta de mapear matérias artísticas e intelectuais que atravessam a pele, ou seja, a experiência do pesquisador.

No mapeamento de percurso, ainda que aberto à experiência subjetiva, notei uma ênfase na corporeidade e na materialidade, características envolvidas na maior parte dos trabalhos que compuseram minha trajetória como artista, e estiveram como impulsos criativos naquela concepção. Dessa maneira, encaminhou-se à “Seção 2: Linha de conexão: presente e presença”, provocada pela relação estável entre os dois enunciados, dentro da disciplina de Seminários de Pesquisa em Andamento. Nessa linha, saltou a implicação sobre aquela característica corporal e material, rebatendo no modo como a questão da presença fora pensada durante a graduação e, por conseguinte, mapeei uma mudança a partir do encontro com a pesquisa de mestrado.

Foi possível aproximar ao problema inicial do projeto de mestrado, ao pesquisar sobre características do teatro que reverberam no modo como a produção de presença é entendida. Especificamente, devido ao vínculo com Antonin Artaud (1987) em minha trajetória artística, encontrei autores que, tomando sua concepção teatral, propuseram a desestabilização de valores na área da filosofia e do teatro. A problematização sobre a estabilidade entre a presença e o tempo presente foi trabalhada pelo filósofo Jaques Derrida (2005, 1995 e 1999) e pelo literato Evando Nascimento (1999), a partir da proposta de descentramento do texto no teatro artaudiano. Essa problematização – ligada ao aparecimento histórico da escrita – evidencia-se na tradição ocidental, e tem destaque nos temas que envolvem a estabilidade da presença. A presença foi conectada com aquilo que anima o corpo e com o mundo das essências, como se a escrita fosse o registro fiel ao momento da enunciação, uma transposição da oralidade pronunciada por um autor. O entendimento sobre o registro e a escrita ampara relações de oposição e de poder de um enunciado sobre o outro – tais como essência/aparência (metafísica e transcendência) –, quando um enunciado existe em

espelhamento ao outro e, para existir um, o outro deve ser abolido (representação). Uma tradição bélica da escrita.

Trazendo para a tradição teatral, a característica narrativa desta arte reflete, muitas vezes, uma prevalência da procura da identidade, da fidelidade presente em determinada obra dramática, na tentativa de preservação de seu sentido original através dos valores de verossimilhança e linearidade narrativa – pronunciados e reproduzidos desde Aristóteles. Os valores que sustentam a percepção da dramaturgia também refletem no modo como os participantes do evento lidam com a presença. O encontro com José Da Costa (2009) me fez perceber que, apesar de não estar dentro de uma tradição teatral textocêntrica, ainda fazia parte de uma cultura teatral que também tem seus meios de perceber a criação de presença na cena. Perceber, portanto, o que anima a criação de certo projeto teatral. Digo em certo projeto teatral baseada nos eventos em que participei, pois a presença não fora apenas para animar, dar vida a um personagem ou a uma escrita narrativa. Eventos relacionados a modos de composição que cada vez menos distanciavam o momento da apresentação do processo para esse empreendimento. Uma forma de relação com a arte que me engajou a dar atenção às fases e aos agentes que estão presentes para produzir certo evento artístico e que, cada vez mais, aproximou-me do público.

Entretanto, ao propor o projeto de mestrado, ainda desejava a construção de uma estabilidade quanto à produção de presença. Esta estabilidade, no caminhar com os autores, fez-me perceber que tem relação com o modo de pensar o enunciado da presença no aqui-agora da ação. Mesmo ao final deste percurso, não há uma resposta que seja pretendida como certa. Em realidade, existem todos esses modos de relação que interferem diretamente na criação artística. O que vi, quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, foi que o modo como percebia a criação de presença tinha direta conexão com o teatro influenciado por Antonin Artaud. Esse teatro, na supressão ou diminuição do poder do texto e da narração no evento teatral, influenciou autores que aumentaram o poder da presença física e material das outras matérias de comunicação que o compõem – inclusive o ator. Estes autores, como Jerzy Grotowski (1987), influenciaram minha trajetória artística, cuja ênfase no processo e na preparação dos atores foi uma proposta radical de supressão dos demais elementos e parcerias no teatro.

Paradoxalmente, vejo que o foco na presença (como característica material e física) foi o que me aproximou de outras áreas artísticas como a performance e a dança, através de encontros que desestabilizaram a presença como um enunciado equivalente ao poder do texto

na cena teatral. Neste sentido, o encontro com autores que prezam valores de conexão, adição e conjugação foi importante. A conjugação quanto ao “Teatro narrativo-performático”, proposta por José Da Costa, tensiona a relação entre os diversos meios comunicacionais, nos quais a dramaturgia passa a ser percebida como efeito das relações entre os elementos da cena. Não apenas o texto e o corpo são importantes para a produção de efeito em determinado projeto artístico, mas também os demais elementos fazem parte da composição. O autor ressalta dois modos de produção de presença, e, evidentemente, identifiquei-me de pronto com a linha de construção da “[...] presença, como performatização material e corporal exacerbada” (DA COSTA, 2009, p. 128). Este modo de produção foi mapeado através de uma cartografia somático-performativa, através de três diferentes projetos artísticos: um trabalho de conclusão de curso (com foco no processo); um espetáculo de rua; e uma performance.

Outro encontro também se fez importante. Aproximada à área de dança desde que cheguei a Salvador – através de práticas com artistas e grupos como o A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA e da atividade de Laboratório de Performance, a ênfase na criação com o corpo aumentou. No entanto, a produção de presença nesses contextos não era uma busca exacerbada pela materialidade física, atenuando, muitas vezes, a espetacularidade nos eventos e processos artísticos. Como exemplo, a prática de Movimento Autêntico engajou uma experiência somática cuja atenção era vetorizada para aspectos internos do corpo, redimensionando os motivos que levam à produção de movimento. Dessa maneira, a performance corporal visava responder a aspectos da própria subjetividade. A dificuldade imperou em um primeiro momento, pois, apesar de ter ênfase na produção corporal, não era direcionada para uma finalidade expressiva ao olhar do outro. E mais que isso: inicialmente, o estado corporal durante as sessões foi em pausa dinâmica, na qual a leitura de uma presença física exacerbada não refletiria naquele processo, ocasionando um eco no modo como eu percebia as ações artísticas.

Encontrei, então, paridade com autores da área de dança – Peggy Phelan (2004) e André Lepecki (2004) – que, assim como Derrida, Nascimento e Da Costa, fizeram a crítica de suas áreas de conhecimento a partir do tema da desestabilização do enunciado da presença. Na dança, a equivalência entre o enunciado de presença e corpo foi tratada como uma questão sobre o modo em lidar com a coreografia, em uma pretensão de fixar um registro de movimentos no tempo. Problematizou-se não o registro e sim a manutenção de certo modo de fazer dança que também busca uma estabilidade e verdade, ao acordar em uma convenção o que é dança. Para tanto, os autores recorreram à efemeridade, a fim de abrir debate sobre a

morte e a ausência presente na natureza do próprio movimento humano. A dança passa a ser compreendida não apenas uma convenção, mas também um posicionamento que marca a ausência de identidades fixas, tanto nos meios acadêmicos quanto na própria atuação do bailarino – enveredando por campos de morte, nos quais a subjetividade também pode ser performada.

Ambas as leituras sobre a presença fizeram parte da concepção da Teia, na qual o modo como pensava a presença refletiu em um projeto para mediar materialmente a conexão entre agentes, visando estimular a convivência a reações subjetivas. A equivalência da presença e o tempo presente foi desestabilizada, mas, ainda assim, faz parte da leitura sobre a produção na oficina/intervenção Teia, já que o material escolhido cobra de modo incessante a atenção dos agentes à pele, à superfície e à relação com o outro. No entanto, nem sempre essa cobrança reflete uma reação expressiva, existindo muitas nuances que foram cartografadas na “Seção 3: Linha de Formação e Afetividade”.

Até o encontro com os agentes, o foco conceitual esteve apenas na intervenção Teia. A característica formativa surtiu na criação de uma oficina realizada dentro do componente de Estágio Docente Orientado, no segundo semestre de 2011. A escolha do tema da oficina aconteceu a partir da cartografia, ou seja, no acompanhamento do processo com a turma de Bacharelado em Interpretação em Teatro, Módulo IV, desde o semestre anterior. Em um primeiro momento, o objetivo era aproximar os alunos da performance e da intervenção urbana, a partir de contextos caros ao teatro. Este objetivo se fez também como modo de prepará-los para a intervenção Teia.

A partir da experiência com a turma, tive suporte da ementa, por parte das professoras Ciane Fernandes e Meran Vargens (coordenadora do módulo). Durante as aulas, realizou-se com os alunos o debate sobre a composição das práticas oficina/intervenção Teia: influenciadas pelo teatro artaudiano, refletindo-se na ênfase dada ao trabalho do ator propostas pelo encenador J. Grotowski, e também pela característica de aproximação entre arte e vida presentes em Artaud – relacionando-o ao movimento da *Live Art*. A aproximação entre arte e vida e o enfoque na performance corporal também foram ressaltados através de Rudolf Laban. Para além das conexões teóricas, as práticas da oficina, realizadas no encontro com a turma, foram influenciadas e baseadas em técnicas e exercícios presentes nas obras desses autores.

Na primeira experiência da oficina/intervenção Teia realizada com a turma, a dimensão da presença corporal ocupou um volume maior em minha observação – que também

estava dentro do corpo coletivo. Apesar de ter concebido uma intervenção com ênfase na experiência subjetiva e no encontro, as relações que surgiam e escapavam à materialidade do elástico ou ao foco corporal causaram em mim uma sensação de fracasso com a proposta: causando uma atitude de invalidar essa vivência, pelo fato de acontecerem conversas ou desatenções pontuais entre os agentes. Ao longo da pesquisa, no entanto, essa sensação foi redimensionada, ao perceber que era uma reação ainda amparada em um desejo de estabilidade.

Logo, ao notar a implicação de meu próprio ponto de vista, o investimento não foi em distanciar-me da vivência, mas de assumir essa proximidade. Assim, criei o “Núcleo A-com/tece”, visando “testar” e apropriar-me dos acidentes que aconteceram naquela experiência, ao que se refere à imaginação que havia projetado para a Teia. Investi ainda mais na intimidade com os agentes, ao escolher públicos e locais com os quais já estava carregada de impressões, reverberando em uma cartografia somático-afetiva. Essa criação levou-me a desestabilizar a divisão entre artistas e não artistas, em um processo de implicação de arte como modo de existência, facilitando sua aproximação ao cotidiano através da experiência com a rua.

Agrada-me perceber que, ao final dessa criação artística e intelectual, o percurso aponte para um caminho de não separação entre a produção de presença de artistas e não artistas. O modo de lidar com as ações no espaço é dependente do modo como investimos na formação entre os agentes, e, se pretendesse uma formação e experiência unívoca, não surtiria nas nuances mapeadas para esse projeto específico. A oficina/intervenção Teia conectou vivências plurais experimentadas anteriormente em minha trajetória, no papel deicineira e performer: a performer provocadora, que passou a prestar atenção às potências geradas pela criação de vivências em rede entre os agentes.

No atravessamento entre as três linhas, considero que a oficina/intervenção Teia foi um conector material entre corpos e espaço na passagem pela cidade, com o objetivo de trazer a atenção para a superfície da pele como um meio de levar a atenção aos limites dos corpos dos agentes. Ultrapassados os limites, a relação se amplia ao espaço, espacializando esse corpo coletivo formado por elásticos brancos. O que acontece são estados transitórios, nos quais a presença emerge das características subjetivas de cada componente desse corpo, e onde ocorre um processo que ondula singularidade e coletividade, limite e conexão, tensão e relaxamento, presença e ausência.

Os procedimentos de composição e exposição dessas matérias emergiram da concepção artística a partir das forças do próprio material conector: o elástico, que age sobre a superfície corporal fazendo emergir sensações de tensão e relaxamento, tornadas visíveis pelas fricções da superfície que nos delimita com o mundo. A comunicação foi efeito de movimentos ocasionados pelos estímulos externos que conectam os corpos. Saltaram à visibilidade tanto operações cotidianas de convivência, como também reações instantâneas mediadas pela afecção material em pontos do corpo – reverberando em estímulos motores que promovem e fogem à movimentação gestual referente, composta por habilidades motoras dos participantes.

Assim como na vida, os estímulos que agem sobre nosso corpo não são controláveis, pois, sendo a Teia um corpo coletivo composto por performers, o movimento de um reverbera no movimento do outro. Na vida, aprendemos a reagir às forças externas de modo a delimitarmos comportamentos, máscaras e representações: composição de partituras em nosso tecido com características que, aos poucos, tendemos a congelar em uma forma, a fim de responder prontamente a algum estímulo externo que nos cobra determinado comportamento. A pele é composta pelas marcas de nossa habitação no mundo, pois nossos traços são a marca da passagem, a marca do tempo, impressa nas linhas que se formam sobre a superfície até então estendida.

Como ponto chave desta dissertação, interessou-me fazer passar linhas visíveis que comunicassem o percurso criativo. Diferente das linhas do tempo, que imprimem formas que vão se fixando com nosso envelhecimento e formando nossa identidade, desejei expor à visagem as linhas que atravessam e escapam à leitura do que é imediatamente reverenciável e reconhecível – mesmo que, paradoxalmente, apontem para uma imediaticidade literal de identificação entre a intervenção e a imagem da teia de aranha. Portanto, desejei tornar visíveis processos que estavam impressos em minha própria experiência, deslocando os sentidos e as relações tácitas com as quais simultaneamente pensava e praticava a criação.

Considero que foi realizado o mapeamento do percurso que fundamentou o “*modus artístico*” com o qual operei essa criação. A escolha em mapear o percurso da oficina/intervenção Teia implicou em um processo de escrita do qual emergiram surpresas. As surpresas aconteceram pelo processo de acompanhar, na prática e na escrita, fatores que mudaram o sentido para o qual estava apontada inicialmente. Extremamente conectado à leitura em rede, houve uma formação mútua entre a concepção desse trabalho e as vivências que acabam inscritas na pele, na experiência de vida. O mapeamento serve à constatação de

que, em todos os contextos com os quais esse trabalho se conectou, também possuíram questões com o conhecimento, que é formado como conexão e não apenas como acúmulo.

O tracejar do percurso foi movido pelo encontro com autores que deslocaram o desejo de estabilidade e manutenção da presença com foco em relações de conexão. Possibilitou-se, em adição, um olhar compositivo com as matérias artísticas e pedagógicas (que possuem relevância para a criação da oficina/intervenção Teia) presentes em minha trajetória. Esses encontros geraram acidentes à imaginação e à representação que havia projetado inicialmente. Tais acidentes foram incorporados ao percurso dissertativo, refletidos no modo de proceder a composição entre as matérias – através da cartografia somático-performativa, ou seja, do acompanhamento do próprio percurso de investigação, cujo foco se deu em relações de encontros que atravessaram literalmente a pele, compondo os vetores que se formalizaram nas três linhas (concepção, presença e formação da oficina/intervenção Teia). A intenção foi que, assim como a intervenção Teia, a dissertação também surgisse como meio de passar sensações emaranhadas em reflexões que atravessam linhas distintas.

### **Ressonâncias do percurso: a cartografia somático-performativa e o procedimento de literalização.**

O modo como a proposta de mapeamento foi possível, emergiu em consonância com a concepção criativa, através da justaposição entre duas metodologias: a cartografia e a pesquisa somático-performativa. Tal como a fase de concepção da oficina/intervenção Teia, a manifestação de uma escrita que emerge de contextos laboratoriais e artísticos se fez como projeto de experimentação desta dissertação.

No entanto, reflito que a criação da proposta da cartografia somático-performativa, como modo de estruturar a forma e a escrita, foi realizada sem a composição de uma defesa, funcionando como manifesto. Não há a problematização sobre o manifesto, visto que a Pesquisa Somático-Performativa, proposta por Ciane Fernandes, assumiu esse formato ao ser apresentado em 2012 como artigo (no Congresso da ABRACE): foi uma escolha de modo de operar a escrita, que se deu em acompanhamento de trabalhos nos quais a teoria emerge da prática artística, constituindo-se como eixos de permeabilidade e influência. Inspirada pelo formato – o manifesto – compreendi que esse seria o procedimento ideal para tratar de uma proposta que lida com o acompanhamento de dinâmicas para a feitura teórico-prática.

Considero entremeios, uma composição que conseguiu identificar o procedimento que fundamentou o “módus-artístico” com o qual operei a criação através da literalização de conceitos e imagens para a criação artística. A tessitura desse procedimento esteve diretamente imbricada no encontro epistemológico do que nomeei como cartografia somático-performativa, na qual ambas as propostas compuseram um plano de entrada, uma abordagem criativa para a primeira finalidade desse trabalho: a criação da oficina/intervenção Teia.

Nesse trabalho, o procedimento de literalização foi usado como um artifício de passagem entre a uma relação conceitual e a imagem conceptiva, a fim de amparar o fato de que a passagem e a influência entre diferentes suportes expressivos não se faz de modo figurativo (supostamente remetendo a um suporte original). Por conseguinte, a influência da relação conceitual entre a teia e a aranha não foi representada através da oficina/intervenção Teia, pois não se tratou de uma metáfora da relação. Ao contrário, tratou-se de uma literalidade sobre os efeitos observados, através da relação conceitual e os efeitos experimentados durante as ações interventivas na cidade. Nessa chave de leitura, nenhum performer representou a teia ou aranha durante a intervenção, mas fomos capazes de gerar territórios efêmeros que não existiam anteriormente – num processo de criação de um artifício material, uma conexão efetiva entre corpo/espço.

A proposta de doutorado encaminhar-se-á ao estudo dos campos nos quais essas duas metodologias se inserem, a fim de propor a justaposição de ambas através da cartografia somático-performativa. Pretendo com o mapeamento de diferenças e de similaridades metodológicas, criar um contorno que possa amparar pesquisadores cuja implicação investigativa seja literalmente experimentada na superfície da pele.

Dessa maneira, a lupa usada pelo pesquisador que propõe um aprofundamento de leitura sobre um objeto, abre para o uso de outros objetos que mediam o olhar investigativo, que não se fecha em determinado ponto, mas observa a partir de uma percepção voltada para outros sentidos presentes no corpo. O objeto não é mais separado do corpo investigativo, mas sugere uma atuação do pesquisador que acompanha os procedimentos criados simultaneamente à investigação – transposta para relação de necessidade, desejo e afetação do que se produz.

Além dessa justaposição metodológica, interessa-me fazer passar os múltiplos formatos estéticos que foram criados a partir do procedimento de literalização, estendendo-se daquela relação conceitual, para a experiência com outros suportes (como a imagen). Esse procedimento disparou a concepção de dois processos criativos em minha trajetória: “Corpo

Organismo Urbano”; e o projeto “Artifício”. O primeiro foi baseado em um conceito e o segundo já foi inscrito na pele, durante o ano de 2012 e emergiu da literalização de uma imagem desenhada por mim, ganhando quatro diferentes formatos artísticos: uma oficina de percepção, uma intervenção urbana, um videodança experimental e uma instalação cênica.

Visei, assim, uma proposta de criação metodológica em que o pesquisador está implicado com a sua performatividade – fenômeno que não acontece somente durante eventos artísticos, pois esses eventos não são exteriores às condições físicas, sociais, emocionais e afetivas durante as ações. Isso não quer dizer que a presença criada possua a mesma qualidade da presença cotidiana, mas implica avaliarmos que a criação de potências em eventos artísticos não é um intervalo na vida do artista, e sim a sua forma de habitar o mundo. Do mesmo modo, as referências teóricas atravessam não apenas a pesquisa, mas refletem no modo como pensamos agindo, pois o corpo não está separado no ato da escrita. No caso da Teia, a experiência dos agentes aconteceu literalmente na pele, no contorno de visibilidade da vida que vai se inscrevendo e sendo marcada com o tempo. A escrita desta dissertação se fez também, como um local de visibilidade e de acompanhamento: uma criação de corp(o/u)s.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ADLER, J. (1999). Who is the Witness? A Description of Authentic Movement. In Pallaro, P. (org), **Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow** (p.143). Londres: Ed. Jessica Kingsley Publishers.

ANDERSON. Embodied writing: Presencing the body in somatic research, Part I, What is embodied writing? In: **Somatics**, vol.XIII, n.4 (spring/summer 2002), pp.40-44.

ALMEIDA, Di Manno. Da Imagem Tecnológica do Corpo às Imagens Poéticas dos Corpos. **In: Corpo e Imagem/ Bernadette Lyra...**[et al]; Bernadette Lyra-Wilton Garcia (Orgs.)—São Paulo: Ed. Arte e Ciência, 2002.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescete**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

CASERTA, Michel, Anos 60: o happening, teatro de pintor. In: **Revue Adage**. Nov, 1993.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

DA COSTA, José. **Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2009.

Das Graças, Neide. (Org.) **Cadernos cênico-musicais: mambembe**. Ouro Preto: Ed. EDUFOP, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. Rio de Janeiro: Ed..34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **A Farmácia de Platão**. 3ª ed. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

FABRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Ed. Atlas, 1994.

FARIAS, Sérgio. A MIT-disciplinarietà como desafio para os profissionais de arte-educação na contemporaneidade. In: **Arte-Educação: História e praxis pedagógica**. Rudimar Constâncio, org. Recife: Ed. SESC Piedade, 2012, pp.29-33.

FERNANDES, Ciane. **Como fazer Arte a partir do corpo?**. 2006a. Disponível em <<http://kinokaos.net/tfc/geral20061/pdf/cfernandes.pdf>> no dia 14 de maio de 2011.

\_\_\_\_\_. **Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação**. V Congresso da ABRACE, UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Entre impulso e estrutura: Análise em movimento e videodocumentário no processo criativo em dança-teatro. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta, FERNANDES, Sílvia, org. **Ensaio em Cena**. São Paulo: Ed. Cetera, 2010(a), pp.82-93.

\_\_\_\_\_. Imagem somático-performativa: força, conexão e integração. Comunicação. In: **IX Colóquio Franco Brasileiro de Estética: Imagem e Corpo Performativo**. Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, setembro de 2012(a).

\_\_\_\_\_. Inter-ações intersticiais: o espaço do corpo do espaço do corpo. In: MEDEIROS, Maria Beatriz e MONTEIRO, Marianna. **Espaço e Performance**. Brasília: Ed da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. P 49-62

\_\_\_\_\_. **Laboratório de Performance: Procedimentos, Princípios e Conceitos-Chave**. Ed. UFBA, 2012(b).

\_\_\_\_\_. Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: **VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012(c).

\_\_\_\_\_. **O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Ed. Annablume 2. ed. (revisada e aumentada), 2006(b).

\_\_\_\_\_. O perfil de movimento de Kestenberg: categorias de análise e aplicação preliminar em dança. – In: **Revista Poiésis**, n 13, p. 135-144, 2009.

\_\_\_\_\_. Pausa, Presença, Público: Da Dança-Teatro à Performance Oficina. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.1, n.01 (jan/jun 2011a): pp.77 a 106. Porto Alegre. Org. Gilberto.

\_\_\_\_\_. Pela Câmera Somática: A Dança-Teatro e o Vídeo-Documentário como Performance. In: **Revista Contemporânea**. Faculdade de Comunicação da UFBA, v.08,

2010(b). Disponível em <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom>  
Icle. <http://seer.ufrgs.br/presenca>> às 17:16 do dia 03/10/2011.

\_\_\_\_\_. *Perforgrafias* ou pulsões espaciais somático-performativas. In: **Corpografias**. Santiago do Chile: Ed. Universidade do Chile, 2012(d). No prelo.

\_\_\_\_\_. **Transmutação Estética: A Criação Cênica a partir do Sistema Laban/Bartenieff, do Movimento Genuíno e da Vivência Somática. Entrelugares do Corpo e da Arte**. ALBANO, A. A. e STRAZZACAPPA, M., org. UNICAMP, Faculdade de Educação, 2011(b): pp.121-144.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

FORTIN, Sylvie. “Educação somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança”. In: **Cadernos do GIPE-CIT**, no. 2 (novembro, 1998), pp.40-55. Tradução Márcia Strazzacappa.

HASEMAN, B. C. Manifesto for Performative Research. In: **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, theme issue “Practice-led Research”, n.118, pp. 98-106, 2006.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução: Silvia Soter. In: **Lições de dança**. Rio de Janeiro, n. 2, p. 11-35, 2001.

GOLBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Ed. Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.226-243, 2007.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1971.

LARAIA, B. L. **Cultura: Um Conceito Antropológico**. 15ª. Edição. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.

LEPECCKI, Andre. (Org) *Of the presence of the body*. Middletown: Ed. Wesleyan University Press, 2004.

LEPECKI, Andre. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): “*Still acts*” em *The Last Performance* de Jérôme Bel. **Lições de Dança**, Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, n.5, pp.11–26, 2005.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2010.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução.** Niterói: EdUFF, 1999.

Nietzsche, Friedrich. 1844-1900. **Genealogia da Moral: uma polêmica/** Friedrich Nietzsche. Trad. César de Souza. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998.

PHELAN, Peggy. Trisha Brown's Orfeo, Two Takes on Double Endings. In: **Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory.** Middletown: Ed. Wesleyan University Press, 2004.

PALLARO, Patrizia (org). **Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chorodow.** Londres: Ed. Jessica Kingsley Publisher, 1999.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.) **Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

PLATÃO. **A República.** Trad. Pietro Nasseti. 12ª reimp. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2000.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do Desejo.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

\_\_\_\_\_. **Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura.** In: LINS, Daniel (Org.). **Cultura e subjetividade: saberes nômades.** São Paulo: Ed. Papyrus, 1997.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **O Percevejo. Revista de Teatro, crítica e estética, nº12.** Departamento de Teoria do Teatro: Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO: Rio de Janeiro, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction.** London: Ed. Routledge, 2002.

ZOURABICHVILI, F. Deleuze e a questão da literalidade. **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, Set./Dez. 2005 Disponível em < <http://www.cedes.unicamp.br>> às 19:46 do dia 03/11/2012.

## **ANEXOS.**

**ANEXO A.** Cronograma do Módulo VI – Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA. Coordenação: Profa. Meran vargens UNIDADE I – (7 semanas) 15/8 A 30/9 Conteúdo básico técnico e teórico da temática séc. XX.

**ANEXO B:** Ementa da aula de Técnica de Corpo para Cena, ao Módulo VI em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA. 2011.2.

**ANEXO C:** Relato da aluna Fernanda Bento Beltrão da turma de Interpretação Teatral da Escola de Teatro, Módulo VI, sobre as experiências com meu estágio para a turma.

**ANEXO D:** Relato da aluna Patrícia de Sá Oliveira Franco da turma de Interpretação Teatral da Escola de Teatro, Módulo VI, sobre as experiências com meu estágio para a turma.

**ANEXO E:** Relato da aluna Larissa de Sousa Carvalho da turma de Interpretação Teatral da Escola de Teatro, Módulo VI, sobre as experiências com meu estágio para a turma.

**ANEXO F:** Relato do performer Henrique Manara sobre a participação da Oficina/intervenção Teia em Ouro Preto. Julho de 2012.

**ANEXO G:** Relato da performer Thaís Cantasini sobre a participação da Oficina/intervenção Teia em Ouro Preto. Julho de 2012.

**ANEXO H:** Documento da realização da oficina/intervenção Teia no Programa do “*X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*”, realizado em Córdoba-AR, em novembro de 2011.

**ANEXO I:** Documento da realização da oficina/intervenção Teia na “Fundação Gregório F. Baremlitt”, CAPs Maria Boneca. À época sua realização também serviu como contrapartida para o prêmio de “Intercâmbio e Difusão” para o Ministério Nacional da Cultura, referente à viagem do núcleo a Córdoba-AR.

**ANEXO J:** DVD de dados contendo vídeos as experiências da oficina/intervenção Teia. Importante lembrar o vídeo não entrou como metodologia da pesquisa, mas, durante a tessitura da Seção 3, serviu como suplemento da crítica realizada.

Vídeo 1. Estágio Docente Orientado PPGAC-UFBA: turma de Bacharelado em Interpretação Teatral, Módulo IV (Escola de Teatro da UFBA). Oficina Teia dia 07 de novembro de 2011. Momento da conexão com o elástico. Filmagem: Lenine Guevara

Vídeo 2. Núcleo A-com/tece: oficina/intervenção Teia no “*X Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos em Córdoba-AR*”, (Prêmio de Difusão e Passagens do Ministério Federal da Cultura - MINC). Filmagem: Juan Morin.

Vídeo 3. Núcleo A-com/tece: oficina/intervenção Teia foi realizada em Uberaba-MG, com os usuários do “Centro de Atendimento Psicossocial (CAPs) Maria Boneca” da Fundação Gregório F. Baremlitt. Dia 3 janeiro de 2012. Filmagem: Vladimir Leles.

Vídeo 4. Série Olhares. Programa da TV UFOP para o Festival de Inverno com o tema Protagonismo Juvenil, contendo imagens da oficina/intervenção Teia no Ouro Preto realizada no dia 15 de julho de 2012. Videomaker: Douglas Aparecido.

Vídeo 5. Núcleo A-com/tece: oficina/intervenção Teia bairro 2 de Julho, durante o “Empuxo – zona de encontro de artes cênicas” em 22 de outubro de 2012. Filmagem: Mirela Gonzalez.

# ANEXO A

# CRONOGRAMA DO MÓDULO IV - INTERPRETAÇÃO TEATRAL

Coordenação: Profa. Meran vargens

UNIDADE I – (7 semanas) 15/8 A 30/9

CONTEÚDO BÁSICO TÉCNICO E TEÓRICO DA TEMÁTICA

SEC. XX

Unidade I A de 15/08 a 02/09 (3 semanas)

- 1ª 2ª e 3ª semana

seg	ter	qua	Qui	sex
8h as 10h Sérgio (2h)	8h as 11h Deolinda (3h)	8h as 10h Hebe/Milena (2h)	8h as 11h Deolinda (3h)	8h as 10h Sérgio (2h)
10h as 13h Danilo (3h)	11h as 13h Felícia(2h)	10h as 13h Adelice (3h)	11h as 13h Felícia/Hebe(2h)	10h as 13h Danilo (3h)

Unidade I B de 05/09 a 09/09 - Semana ABRACE (1 semana)

- 4ª semana

Seg	ter	Qua	Qui	sex
8h as 10h Sérgio (2h)	8h as 13h Danilo (5h)	8h as 13 Danilo (5h)	8h as 13 Danilo (5h)	8h as 10h Sérgio (2h)
10h as 13h Danilo (3h)				10h as 13h Danilo (3h)

Unidade I C de 12/9 A 16/09 (1 semana)

- 5ª semana

Seg	Ter	qua	Qui	sex
8h as 10h Sérgio (2h)	8h as 11h Deolinda (3h)	8h as 10h Hebe (2h)	8h as 11h Deolinda (3h)	8h as 10h Sérgio (2h)
10h as 13h Danilo (3h)	11h as 13h Felícia(2h)	10h as 13h Adelice (3h)	11h as 13h Felícia/Hebe(2h)	10h as 12h Adelice  12h as 13h Milena

Unidade I D de 19/9 A 30/09 (2 semanas)

- 6ª e 7ª semanas

Seg	Ter	qua	Qui	sex
8h as 10h Sérgio (2h)	Ciane/Lenine	8h as 10h Hebe	8h as 10h Hebe (2h)	8h as 10h Sérgio (2h)
10h as 13h Felícia (3h)		10h as 13h Adelice (3h)	10h as 12h Adelice  12h as 13h Hebe/Milena	10h as 12h Adelice  12h as 13h Milena

--	--	--	--	--

**Adelice**, aqui você irá se ausentar e é quando eu volto. Por isso gostaria que você deixasse a turma com alguma missão que eu pudesse supervisionar. Tipo: na adaptação de textos, ou na criação ou link de textos, em leituras direcionadas para quando você voltar. Pois teremos pouco tempo para a construção de um texto final para a mostra. Talvez devamos nos propor algo, assim que o semestre começar, e que possamos tocar (eu e você) pela internet. De qualquer sorte, neste momento do cronograma, será imprescindível deixá-los com uma missão CLARA referente a dramaturgia e/ou a critérios de análise e seleção de material dramaturgico.

## **UNIDADE II – (5 semanas) 3/10 A 4/11**

### **CRIAÇÃO DA MOSTRA**

Unidade II A – 3/10 a 7/10 (1 semana)

**- 8ª semana**

Seg	Ter	qua	Qui	Sex
MOSTRA INTERNA (aquecimento e ajustes para a mostra interna)	Ciane/Lenine	MERAN E HEBE	MERAN E FELÍCIA	MERAN E DANILO
MOSTRA INTERNA (presença de todos os professores)			Deolindo	12h as 13h Milena

Unidade II B – 10/10 a 14/10 (1 semana)

**- 9ª semana**

Seg	Ter	qua	Qui	Sex
8h as 10h Lenine (2h)	Ciane/Lenine	8h as 10h Hebe	8h as 10h Hebe (2h)	8h as 10h Meran e Danilo
10h as 13h Felícia (3h) e Meran		10h as 13h Meran (3h)	10h as 13h Deolindo	10h as 13h Meran e Danilo

**Obs: dia 11/10 à tarde primeira reunião de avaliação**

Unidade II B – 17/10 a 4/11 (3 semanas)

**- 10ª 11ª e 12ª semanas**

Seg	Ter	qua	Qui	Sex
8h as 10h Lenine(2h)	8h as 10h Ciane	8h as 10h Hebe	8h as 10h Hebe (2h)	8h as 10h Danilo (2h)
10h as 13h	10h as 13h	10h as 13h	10h as 13h	10h as 13h

Meran	Deolinda	Adelice/Meran(3h)	Deolinda	Adelice/Meran
-------	----------	-------------------	----------	---------------

### UNIDADE III – (3 semanas) 7/11 A 26/11

#### ENSAIOS DA MOSTRA

Unidade II B – 7/11 a 26/11 (3 semanas)

- 13<sup>a</sup> 14<sup>a</sup> e 15<sup>a</sup> semanas

Seg	Ter	qua	Qui	Sex
8h as 10h Meran e Lenine(2h)	8h as 10h Ciane	8h as 10h Hebe	8h as 10h Hebe (2h)	8h as 10h Danilo (2h)
10h as 13h Felícia (3h) e Meran	10h as 13h Deolinda	10h as 13h Adelice/Meran (3h)	10h as 13h Deolinda	10h as 13h Adelice/Meran

### UNIDADE IV – (2 semanas) 28/11 A 9/12

#### MOSTRA E AVALIAÇÃO

ENSAIO GERAL E MOSTRA – 28/11 a 2/12

16<sup>a</sup> semana

Seg	Ter	qua	Qui	Sex
Meran e Danilo mais equipe disponível de professores disponíveis - com horário a combinar	Meran e Danilo mais equipe disponível de professores disponíveis – com horário a combinar	Meran e Danilo mais equipe disponível de professores disponíveis – com horário a combinar	Meran e Danilo mais equipe disponível de professores disponíveis – com horário a combinar	Meran e Danilo mais equipe disponível de professores disponíveis – com horário a combinar

**Para Todos nós:** Neste período final, como teremos criado cenas na qual alguns professores são co-autores ou diretores, para o ensaio e limpeza da mostra poderemos dividir trabalho num mesmo horário com ensaios por grupos, cabendo a mim a coordenação de ensaios gerais e a limpeza geral (**Danilo**, você estará comigo nisto de limpeza geral, ok?)

**Deolindo**, vamos criar cenários e elementos de cena num contexto “**Almanaque – muitos espaços, em muitos diferentes tempos**” num *pupurri exagerado* de imagens emblemáticas marcantes. Os alunos serão responsáveis por esta criação visual do espetáculo. Por isso, sugiro ou solicito, um incentivo ou uma orientação no início e no arremate destas criações.

**Adelice e Sergio**, teremos criado um rascunho de números e cenas. Estaremos finalizando a costura final onde podem entrar pequenos detalhes de texto (cênicos ou de

palavras ou...) que dêem o arremate final da mostra e revele a característica dos processos colaborativos. Se vocês puderem estar por perto será precioso.

MOSTRA E AVALIAÇÃO – 5/12 a 9/12

17ª semana

Seg	Ter	qua	Qui	Sex
	Avaliação com os professores		Retorno aos alunos	

Obs: para mim, no plano IDEAL, faremos a mostra nos dias 30/11, 1 e 2/12 deixando a semana seguinte apenas para a avaliação participativa!!!  
 Por precaução, tanto do semestre da Escola em obras, quanto da pluralidade do nosso *Almanaque Sec. XX*, prefiro reservar as duas semanas podendo deslocar a mostra se for necessário para a ultima semana do semestre. Neste caso ela será dias 5, 6 e 7/12. Obviamente até o final de setembro teremos as datas fixadas.

A carga horária ficou distribuída da seguinte maneira:

<p><b>História:</b>            Deolinda = 24h            Sergio = 24h              atividade de extensão = 3 h restantes</p>	<p><b>Análise de texto:</b>            Adelize = 38h            Adelize (a combinar) = 10h em esquema de workshop              Meran/Danilo/Hebe = 20h (na consrução e análise dos textos aplicados ascenas dirigidas por cada um.</p>	<p><b>Espaço Cênico:</b>            Deolinda = 42h              à combinar = 9h restantes em esquema de workshop ; ou carga horária destinada a montagem na criação de elementos e espaços de cena.</p>
<p><b>Corpo:</b>            Ciane = 30h            Lenine = 14h            Danilo = 16h</p>	<p><b>Voz:</b>            Hebe = 38h            Hebe/Felícia = 8h            Hebe/Meran = 5h            à combinar = 9h restantes</p>	<p><b>Pesquisa:</b>            Milena/Hebe = 12h            à combinar = 5h restantes</p>
<p><b>Interpretação:</b>            Meran/Danilo/ Felícia            Todo o restante da carga horária do Módulo</p>		



# ANEXO B

Universidade Federal da Bahia  
Escola de Teatro/Departamento de Fundamentos do Teatro  
**Interpretação Teatral – Módulo V**  
**Técnica de Corpo para Cena**

Ciane Fernandes

**Ementa**

Trabalho corporal para a cena, desenvolvendo o conhecimento técnico acumulado de exercícios e improvisações de interface artística na construção da partitura corporal de personagem.

**Objetivos**

- Promover a capacidade de síntese e adequação prática do aprendizado corporal em situações dramáticas específicas.
- Desenvolver a prontidão e exatidão da resposta corporal como inteligência cênica criativa.
- Preparar o aluno quanto a clareza e metodologia da linguagem corporal na estruturação de partituras de movimento.

**Metodologia**

Aulas práticas, acompanhadas de embasamento teórico e atividades de observação e prática além da sala-de-aula. Os métodos consistem em:

Exposição verbal de conceitos; demonstração prática, orientação verbal e correção/facilitação individual (toque) de exercícios; execução de exercícios técnicos e improvisatórios, individualmente, em duplas, ou em grupo; apresentações individuais e em grupo aos colegas de classe; observação e análise/discussão de peças ao vivo e/ou em vídeo.

**Conteúdo Programático**

A. Corpo (O que se move)

1. Aprofundamento de noções de anatomia aplicada ao movimento e postura.
2. Revisão, aperfeiçoamento e expansão de exercícios para coordenação motora e fluidez gestual (Fundamentos Corporais Bartenieff, Padrões Neurológicos Básicos, conexões ósseas, iniciação e sequenciamento), com aplicação em sequências de movimento.
3. Movimento Gestual e Postural; Relação entre diferentes partes do corpo em posturas diversas; Postura corporal e interação dramática.
6. Introdução à técnica de Movimento Genuíno.
7. Movimento corporal e expressão verbal.

B. Expressividade (Como nos Movemos)

1. Fatores e qualidades expressivas, combinações (pêso, tempo, fluxo, espaço).
2. Ações Básicas de Esforço: Socar, Pressionar, Flutuar, Espanar, Açoitar, Pontuar, Torcer, Deslizar.
3. Frases rítmicas; fraseado.

C. Forma ou Relacionamento (Com quem nos Movemos)

1. Forma fluída e Forma direcional linear e arcada.
3. Forma Tridimensional, Esculpindo: Relacionamento do corpo com seu meio ambiente de forma tridimensional, escultural em movimento, duas formas constantemente acomodando-se uma à outra.

D. Espaço (Onde nos Movemos)

1. Cinesfera, alcance do movimento, dimensões.
2. 3 Dimensões; Escala Dimensional; Octaedro.
3. 4 Diagonais; Escala Diagonal; Cubo.

### E. Corêutica

1. Associação das categorias de Corpo, Expressividade, Forma, e Espaço, na Escala Dimensional e na Escala Diagonal, ou em fragmentos das mesmas.
2. Criação de partituras corporais a partir da associação das unidades anteriores.
3. Desenvolvimento de cenas a partir da aplicação das unidades anteriores em contextos cômicos ou dramáticos.

### F. Temas de Contínua Dinâmica e Transformação

1. Interno/Externo
2. Execução/Recuperação
3. Função/Expressão
4. Mobilidade/Estabilidade

### **Avaliação**

Frequência; participação em aula; apresentações em sala de aula e a alunos e professores; trabalho cênico final (em grupo); caderno de registro (processo corporal técnico e criativo dentro e fora da Escola, observação dos princípios de movimento em espetáculos de artes cênicas; colagens, desenhos, textos, questões, etc.).

### **Bibliografia**

- ARRUDA, Solange. *Arte do Movimento: As Descobertas de Rudolf Laban na Dança e na Ação Humana*. São Paulo: PW Gráficos e Editores Associados, 1988.
- ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX: Evolução da Técnica/Problemática da Ética*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement. Coping with the Environment*. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.
- BERTHERAT, Therèse e BERNSTEIN, Carol. *O Corpo Tem Suas Razões - Antiginástica e Consciência de Si*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BIÃO, Armindo. "O Ator Nu: Notas sobre seu Corpo e Treinamento nos Anos 80". In: *ART 005* (Abril/junho, 1982), 33-50.
- BRENNAN, Richard. *A Técnica Alexander*. Lisboa: Estampa, 1994.
- CALAIS-GERMAN, Blandine. *Anatomia para o Movimento - Vol.1: Introdução à Análise das Técnicas Corporais*. São Paulo: Manole, 1992.
- CARVALHO, Ênio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, 1993.
- DANTAS, E., org. *Pensando o Corpo e o Movimento*. Rio de Janeiro: Shape, 1994.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo Movimento*. São Paulo: Summus, 1977.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FERNANDES, Ciane e REIS, Andréia. *Estudos em Movimento I e II. Cadernos do GIPE-CIT n.19 e 20*. PPGAC, 2008.
- FORTIN, Sylvie. "Educação Somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança". In: *Estudos do Corpo. Cadernos do GIPE-CIT n. 2* (novembro, 1998), 40-55.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Lisa Ullmann, org. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- STANISLAVSKY, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, 9ª ed.
- \_\_\_\_\_. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, 5ª ed.
- \_\_\_\_\_. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, 14ª ed.
- VIANNA, Klaus. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- WOODRUFF, Dianne. "Treinamento na Dança: Visões Mecanicistas e Holísticas". In: *Estudos do Corpo. Cadernos do GIPE-CIT, n. 2* (novembro, 1998), 31-39.



# ANEXO C

MÓDULO **IV 2011.2**  
COMPONENTE **CORPO IV**  
PROFESSOR **LENINE GUEVARA**  
ALUNO **FERNANDA FREIRE BELTRÃO**

---

DATA **02/12/2011**

---

## RELATÓRIO

---

No dia que Meran nos disse que teríamos algumas “oficinas” com você sobre performance confesso ter ficado com um pé atrás. Não por você, mas pela performance. Eu continuo sem saber definir de forma redonda o que é uma performance, o que é um “performer”, mas a experiência que tive a partir do seu trabalho provocou em mim muitos questionamentos, me deu algumas certezas, também, e fez com que eu olhasse novamente pra alguns pontos meus que estavam apagados. Explicarei melhor.

Eu gostei bastante do trabalho que fizemos com os percursos, os caminhos de casa, o trabalho com os desequilíbrios, o trabalho de mimese com ações diárias que, mesmo eu não indo pra aula eu fiz. Mas o que foi mais importante pra mim, sem dúvidas, foi o trabalho do coletivo: a respiração coletiva (inclusive, hoje eu estou indo dar uma oficina de interpretação e uma das coisas que está no meu roteiro para ser feita é esse exercício), o exercício com os elásticos que foi feito dentro da sala e na rua, o meu desequilíbrio que provoca o desequilíbrio do outro e vice-versa, o abraço com seu ponto mínimo e máximo que gera uma energia incrível entre os que estão envolvidos nele. Me refiro ao coletivo como ponto mais importante pois nossa turma sempre teve uma relação muito próxima todo o tempo, mas no semestre passado acabamos nos “separando” por conta dos trabalhos voltados para as comédias e as tragédias e nesse semestre fizemos muitos trabalhos, durante a primeira parte do semestre, que eram coletivos por estarmos em um coletivo, mas eram muito individuais. Em termos de pesquisa, mesmo. Uma pesquisa do seu limite, do seu corpo, da sua voz que acaba refletindo no todo, mas é diferente quando você tem uma relação direta com um colega e sabe que o processo está sendo gerado em grupo.

No dia que fizemos o exercício com o elástico e que nos entrelaçamos foi fantástico. Lembro que Raphaela chegou a um ponto de estar presa a todos. E pela barriga, pelo sexo. Parecia ser um grande cordão umbilical que, se era mexido de um lado, por mais distante que se estivesse, esse movimento era sentido do lado oposto. Muito bom! Coletividade que gera atenção, cuidado, respeito. Achei realmente incrível e acho que estávamos precisando disso. Nunca é demais se abastecer dessas coisas.

Na rua tudo isso aconteceu, em proporções menores, é claro, considerando a própria diferença física. Mas foi lá que me veio a indagação que já existia e que continua a existir. O que fizemos é uma performance? A partir do momento em que pisamos na rua, nosso comportamento, quer queiramos ou não, se modifica. É outro espaço, são outras

pessoas, sabemos que estamos sendo observados. Mas, apesar disso, mesmo sabendo que estamos sendo vistos, devemos agir com naturalidade, mesmo que nosso estado e prontidão estejam alterados ou devemos ser teatrais? Penso que o próprio fato de estarmos todos entrelaçados já quer dizer algo. Precisávamos cantar? Deitar? Dançar? Brincar? Chamar mais atenção do que, naturalmente já chamávamos? Em um momento estávamos parados em um ponto de ônibus e um rapaz ia perder o ônibus. Gritamos e conseguimos fazer com que o ônibus parasse. Isso é força do coletivo. Em um outro momento estávamos todos em movimento, já que a partir do momento que um se movimentava o outro consequentemente movimentava-se também, e haviam colegas deitados. Mas esse deitar não era natural, era teatral. Visivelmente teatral. Havia tónus nos corpos, vetores de força para lados opostos. Não julgo o que é certo e o que é errado pois acho que no teatro isso não existe, mas, se não tivéssemos feito nada daquilo e estivéssemos, apenas, sendo, estando, estaríamos fazendo uma performance? O que caracterizou nossa ida a rua como performance foi apenas o fato de estarmos entrelaçados, de fazermos o que fizemos ou os dois?

Essas questões foram levantadas e continuam presentes em mim. Espero continuar alimentando-as de forma positiva e que isso contribua para o meu crescimento como estudante-atriz e como pessoa. Obrigada pelas experiências, por reascender em mim a força do coletivo, por fazer parte da minha formação.

# ANEXO D

## PERFORMANCE

---

O trabalho desenvolvido por Lenini conosco me ajudou a entender um pouco mais sobre performance. E foi de grande valia para a experimentação dessa forma artística surgida no século passado, sendo considerada filiação dos movimentos surrealista e dadaísta.

A dinâmica de Lenini coordenar esse processo também me permitiu evidenciar passo a passo o que estava sendo proposto. Primeiro com a observação na nossa movimentação, do nosso trajeto. Acho que o primeiro passo para o artista, independente de sua linha, é justamente aguçar esse olhar em torno do mundo que o rodeia e aflorar cada vez mais a sensibilidade diante das coisas que nos cercam.

Aproveitei para experimentar durante os exercícios os níveis, as mudanças de ritmos, o que o externo: sons, imagens podiam influenciar na minha criação. E tentar fazer isso tudo de uma forma espontânea, sem deixá-la mecanizada e nem racionalizada. O que não era fácil por conta da energia que circulava pelo corpo e me fazia movimentar-me sem pensar nos movimentos previamente.

Essa etapa foi essencial, para a realização do exercício do elástico, para que pudéssemos nos jogar, e criar inúmeras possibilidades de composições e de contatos.

No dia do exercício do elástico na rua não estive presente por ainda estar em observação por causa da dengue e ter tido que fazer o hemograma para a medição das plaquetas.

Mas conversei sobre a experiência com meus colegas. E eles me passaram um pouco através das palavras, a sensação que eles tiveram fazendo e o que eles perceberam através da reação das pessoas que os viram nas ruas.

A timidez inicial causada por ser um elemento estranho no meio a correria do dia a dia. Mas que ao longo do exercício isso foi sendo perdido. É muito interessante pensar que na realidade alienadora em que vivemos e que muitas vezes nem percebemos o que está ao nosso lado. O performance tem o poder de gerar essa visão, primeiro ocasionada pelo estranhamento do outro e que vai gerando uma interpretação, uma visão de cada um que o vê. Sem haver um certo ou errado para isto. A importância é tocar o outro, tirar aquela pessoa do seu dia- a dia, da sua zona

de conforto, do seu cotidiano e fazê-la deparar frente a frente com uma nova realidade.

# ANEXO E



O tema *performance* foi para mim bastante estimulante. Até mesmo pelo fato de não entender concretamente sobre este assunto. Também ainda não tinha ouvido falar em *happening*. Acredito que a forma que o estudo foi conduzido também foi interessante, apesar do pouco tempo que tivemos para apreendermos.

Neste pouco tempo entendi que as obras estão unindo cada vez mais dança, música, pintura, escultura, teatro, fotografia... As relações se misturam, se entrelaçam. Beiram o limite entre arte e vida. Desafiam as obras tradicionais. É um mundo novo, de misturas e informações rápidas, aglomeradas. Inicialmente tornou-se difícil de definir esse tipo de modalidade, mas eu apreendi também que esses tipos de arte estão ligados aos movimentos de vanguarda, como o dadaísta por exemplo. O dadaísmo nega a linguagem. Mistura palavras, cria neologismos. Nega o tradicionalismo. Assim, a *performance* segue essa conduta.

O trabalho com elástico foi de suma importância para podermos entender parte da *performance* no corpo. Interagíamos conosco, com o outro, com os corpos presentes, com a música, o ritmo, com o que queríamos dizer e sentíamos, como uma dança nos movimentávamos, pausávamos em fotografias, misturávamos, criávamos... Mas o fundamental é que tínhamos um propósito desde o início do movimento. Quando começamos a fazer tínhamos uma indicação: fazer o caminho de casa para Escola de Teatro. Tornar este movimento natural. E depois tivemos ainda que prestar atenção no “apito” do nosso colega de cena (se é que posso chamar assim). O elástico também limitava nosso espaço. Tínhamos autonomia de fazermos o que queríamos, mas ao mesmo um limite. Nos entrelaçamos e desatamos os nós. O nosso trabalho interferia no exterior, em quem observava e novamente interferia na gente: que agíamos.

Acho que numa sociedade globalizadas de informações rápidas a *performance* e o *happening* surge como uma contestação, uma indagação. E o mais necessário e isso: entendermos porque se pratica essa modalidade hoje.

# ANEXO F

## Teia

Começamos com um jogo de silêncio, onde todos fecham os olhos e percebem sua própria respiração, seu próprio corpo. Após estes instantes de ilha, de neutralidade, a Aranha Lenine, nos separa em duplas no Horto dos Contos. Faço dupla com uma amiga que gosto muito, Mirela Ferraz.

O jogo se segue. Confiança e entrega revezamento de condutor/receptor, receptor/condutor. O condutor de olhos abertos leva o receptor com pequenos toques em seu corpo (pontas dos dedos, cotovelos, nariz) o receptor se deixa levar por esse balé proposto por outro corpo.

Entrega, tranquilidade e confiança são necessárias por parte de quem recebe, cuidado, carinho e segurança por parte de quem doa.

Dilatação da consciência corporal e sensorial.

A aranha tece mais sua Teia, cada um das duplas coloca dois elásticos. Um na perna direita e braço esquerdo e no parceiro o contrário, braço direito e perna esquerda, criando um jogo de oposição e desequilíbrio para um corpo presente, um corpo dilatado ( BARBA, Eugenio) .

A dança agora cresce, e é feita de olhos abertos, nossas respirações se dilatam percebendo cada vez mais a respiração do outro corpo. O outro só pode crescer e se libertar no espaço com a ajuda de seu parceiro, e vice versa. Uma linda dança de ventrilocosmarionetes se dá sobre as árvores do horto.

Quando todos os corpos já ESTÃO presentes, a Aranha os envolve num grande corpo coletivo. Como em uma mandala osmótica, que se transforma sempre pelo movimento do outro e do meio, cada corpo é amarrado por dois elásticos formando um grande corpo coletivo. Tomamos as ruas de Ouro Preto, saindo do Horto de Pilar, subimos a Ladeira da escadinha que desemboca no Lardo da Alegria.

Os corpos são hora leves, hora pesados, o pensamento se vai, se esvazia, dá lugar ao suor e aos sons guturais que a força do inconsciente permite. Assovios, gritos de força, silêncios, pausas... sempre dois ou três são mais fortes, como numa corrente elétrica que passa por vários vórtices.

Alcançamos o topo da escadaria, no Largo da Alegria. Duas pessoas se separam. Pequena pausa...novo destino é traçado, Cine Vila Rica, seguindo pela rua São José.

Agora em linda reta, não tendo o esforço da subida e com todos os membros

acordados, a mandala ganha a leveza do descanso, brincadeiras surgem, passando seus fios por cima dos carros, brincando de laçar os turistas e curiosos que acabam brincando com a grande teia que lhes quer abraçar.

Somos muitos em um só, doando e recebendo. Tendo calma e generosidade, para poder caminhar juntos. Só assim é possível caminhar juntos, com calma, generosidade e respeito com o corpo, o tempo e o espaço do outro, MAS TAMBÉM sendo combustível, cúmplice e suporte da caminhada do parceiro. Só assim a teia cresce e alcança novas ruas, novos espaços, novos ritmos e respirações. Só com o respeito e com a aposta conjunta. Um dá coragem ao outro, um liberta o outro e a si mesmo.

O coletivo escutando o indivíduo, o indivíduo fortalecendo o coletivo.

Que cada vez mais teias sejam tecidas por todos espaços e tempos.

Gratidão minha amiga e Aranha Lenine.

Henrique Manoel Manara

# ANEXO G

# HEDONISMO DA VÍSCERA

CONTRAVENÇÕES DIÁRIAS PELA ARTE

FRIDAY, JANUARY 11, 2013



**O Mundo poderia ser a TEIA  
ou  
O Mundo é a TEIA e ninguém percebeu.**

*Reverberações Poéticas do Devir: Linhas imaginárias de um encontro em uma tarde como qualquer outra, mas em TEIA proposta por Lenine Guevara e seus poderes delegados.*

\*

T

E

I

A

Começou assim - dois pontos ( : )

Eu ( . ) + Marlon ( . ) estávamos saindo de um ensaio, era sábado.

- Marlon, vamos para a Teia?

-Sim, Thaiz....vamos e agora!

Não sei se por isso formamos uma dupla. Chegamos atrasados. Tíramos os nossos sapatos achinelados. Nos olhamos. Um de frente para o outro. Emendando nossos olhares até que podíamos sentir uma linha estreita que nos emulsionava. Um elo fisicalizado. Linha cheia de nós. Foi assim que o tempo anunciou sua queda livre. E estávamos alados.

ABOUT ME



**THAIZ CANTASINI**

Rios de energismo imaginário que desembocam na

prosa ou no verso. Devota do fogo e de outras ardências. Sou senhora da minha sede e dos meus prazeres.

[VIEW MY COMPLETE PROFILE](#)

PREVIOUS POSTS

[Manifesto em prol da Des-poesia em caso deFraude P...](#)

[Um título pode ser um anúncio. \(E não aprendi ai...](#)

[Conta-gota. Varanda. Céu Azul. Dia de encontros ...](#)

[O segredo da Coisa Deixe as coisas pensar que s...](#)

[Mudez: Zipando A minha poesia é uma agonia. Uma v...](#)

[Escarlate-Carmimem, entre, por, sobre, sob: mim ...](#)

[Como incendiar um retrato de Dorian Gray Ela a...](#)

[Plano de Fundo Domingo.](#)

[Chuva.Nebliana. Coração va...](#)

[Delicadezas feitas em Tricot Menos uma Maria.E e...](#)

[\(Leitura de uma das i...](#)



Depois a entrega dos elásticos. A **voz fundamental** dizia para usarmos esse elemento novo. Um de frente para o outro. Marlon amarrou na cintura. Eu, no pescoço. Tirei do pescoço porque limitava boa parte de meus quereres e estampava minha explícita falta de liberdade. Estava alada e queria voar, sim. Meu nó foi em um dos punhos. (Quem é livre neste mundo, afinal?)

Nossa festa começava. Uma dança onde o corpo dava seu limite. Mesclados pelo limite de um elástico. Só depois pude perceber, de fato, que não estávamos sozinhos. Tantos outros pares em elásticos e tantos olhares elasticizados, impregnados de gente e movimento. O tempo despencou.

Elásticos em mãos, punhos, cinturas, coxas formaram a grande mandala-teia nas cores verde, marron, cinza, chumbo... mescladas aos tons acobreados da tarde. Só em Ouro Preto existe uma tarde acobreada. E isso é sério. Isso não é poesia. Cobres para cobrir as cobranças históricas? Isso também é teia. Quero falar da nossa naquele instante-já. Do evento mágico. Das linhas imaginárias sensoriais, do Acontecimento. De uma Cabala.

A  
T  
E  
A  
I  
T  
E

Se movia pelo espaço e queria conhecer a cidade. Tudo parecia primeiro. Tudo era a primeira vez da

T  
i  
E  
A  
T  
E  
a  
i

Rua das Escadinhas - Ouro Preto-MG: A Teia ateava fogo nas articulações do povo que passava. A Teia conversava entre si em sons novos-de-contato. Um conxavo, uma cumplicidade transcendia o movimento da



Eu não sabia mais nada sobre elásticos, porque eles já estavam em nós. (e em nós, de nós, de nós, de nós...ós... ós... ós.... ós.... ó.... SSSSSSSSS.....S.....S.....SSSSS)

Nós-pronome

Nós-falanges

Nós-enlaces

Nós-roteiro

Em nós. Sair da Teia não foi fácil. Desconectar a teia não foi fácil. Eu quis estar dentro da caverna-do-laço eterno que selava-se ali, naqueles minutos de tempo desabado. Agora fico procurando por ela, tentando refazê-la num movimento novo, num novo encontro com novos corpos. Por isso a conduzo em práticas de limpeza de ouvidos, de escuta, de captura sonora no espaço-tempo. E um dia a TEIA não irá caber em si. Essa talvez seja a ruptura que queremos, uma revolução dos sentidos. Outras dimensões mágicas, sinestésicas. Acessíveis.

T=e=i=a , dois pontos ( : ), Pontos ( ..... ) :

T

E

# ANEXO H

## SALÓN ROJO – CABILDO HISTÓRICO DE CÓRDOBA

<p><b>JUEVES 10:30hs</b></p>	<p><b>JUEVES 12:00hs</b>  <b>“Qué es la Medicina Social y Salud Colectiva latinoamericana hoy?”</b>  <b>Habla:</b> Dr. Mario Rovere          (Coordinación General ALAMES - Director Maestría Salud Pública UNR)  <b>Coordina:</b> Lic. Gonzalo Basile</p>	<p><b>JUEVES 13:30hs</b>          Ludmila da Silva Catela: <b>“La experiencia de construcción de sitios de la memoria en Córdoba”</b>          Emiliano Salguero: <b>“Presentación del Proyecto de creación del Parque Nacional de la Memoria”</b>          Archivo Provincial de la Memoria</p>
<p><b>JUEVES 16:30hs</b></p> <p><b>ASAMBLEA DE JÓVENES: Para la aplicación de la nueva ley de salud mental</b></p>	<p><b>JUEVES 18:00hs</b></p> <p>Mesa Redonda: <b>“Discurso, identidad y derechos”</b>, Mercedes Barros, Virginia Morales, Santiago Polop y Natalia Martínez Prado</p>	<p><b>VIERNES 09:00hs</b>          Mesa Redonda  <b>“Derechos Humanos y políticas públicas de Infancia. Avances y desafíos pendientes”</b> Lic. Alejandra del Grosso. Lic. María Marta Casaurang.          Secretaría de Derechos Humanos de la Nación/Ministerio de Justicia.</p>
<p><b>VIERNES 10:30hs</b></p> <p>Taller: <b>“Taller SIEMPRE PRESENTES”</b>, Daniel Peña</p>	<p><b>VIERNES 12:00hs</b></p> <p>Mesa Redonda: <b>“Taller de liberación artística caleidoscopio”</b> - NATALIA OSELLA, MARÍA BELÉN LASCANO CONGIU, NATALIA PAULETTI, MARCO SEBASTIAN GATTI, LISANDRO AGUSTIN AMBROSINO, YANINA NEME, LUCIANA ZARZOSO y MARIANA DALIO</p>	<p><b>VIERNES 13:30hs</b>          Taller: <b>“Representaciones del régimen de ejecución penal.”</b>          IVANA SANCHEZ, SOFIA GARICA, FRANCISCO RODRIGUEZ, VALERIA ERAZU, GABRIELA OLATE, ZLAUVINEN EMILIA, CANESINI MELINA, FERREIRA NOELIA, STEFANIA SERRA, URIBES CAROLA, REALE PAULA, MAITA ROMINA, MELINA GABRIELONI, FLORENCIA BURDISSO, SELVA MERCEDES BLANCO y GUSTAVO DE LA ORDEN</p>
<p><b>VIERNES 15:00hs</b>          Taller: <b>“Teia: conexões no interstício Performance/Corpo/Espera”</b>, Felipe André Florentino Silva e Lenine Guevara Oliveira e Salvador – Núcleo A-com/tece subgrupo do A-FETO GDT-UFBA, Salvador, Brasil.</p>	<p><b>VIERNES 16:00hs</b>          Mesa redonda  <b>“La Ley argentina de Salud Mental desde la perspectiva de los Derechos Humanos a la luz de su articulación con políticas públicas”</b> Lic. Malena Arraigada Lic. Carlos Alberto Herbon Asesores del Programa de Salud Mental y DDHH. Min. de Justicia de la Nación</p>	<p><b>VIERNES 18.00hs</b></p>
<p><b>SÁBADO 09:00hs</b>          Mesa Redonda: <b>“Cooperativa Esperanza Sin Muros”</b></p>	<p><b>SÁBADO 10:30hs</b>          Mesa Redonda :<b>“Murga de parche en parche”</b></p>	<p><b>SÁBADO 12:00hs</b>          Mesa Redonda: <b>“Manual de Epidemiología Comunitaria”</b>,</p>
<p><b>SÁBADO 13:30hs</b>  <b>“La lucha por el Derecho al Trabajo: Las experiencias de las Empresas Recuperadas por sus trabajadores”</b></p>	<p><b>SÁBADO 15:00hs</b>  <b>MESA REDONDA: “De una posición institucional de intervención clínica en función de la nueva Ley de Salud Mental”</b> Iván, Bruera, Mauro Biondini y Silvina Rivilli</p>	<p><b>SÁBADO 18:00hs</b>  <b>“Teatro–debate: promoción de la salud por medio del arte”</b>          ERIKA SOLEDAD VACCHIERI, MAURO ADAM, FRANCISCO BERTEA, YANINA GERMÁN, MALÉN OTAÑO - LA CRISALIDA COMPAÑÍA DE TEATRO</p>

# ANEXO I



CNPJ- 26.034. 397/0001-26  
Rua Capitão Domingos n.º 418 Abadia Cep 38025-010  
Fone: 3333 0906 Fax: 3333 9842 Uberaba –MG  
E-mail fundbarembliitt@netsite.com.br

Uberaba, 03 de janeiro de 2012.

### **Contrapartida ao Edital de Intercâmbio N.1/2011**

**Lenine Guevara Oliveira e Salvador**  
**Núcleo A-com/tece subgrupo do A-FETO GDT-UFBA**  
**Processo: 01400.034148/2011-69**  
**Pronac: 119714**

**Projeto/Evento:** Comunicação: A construção da presença na fronteira de locais que envolvam o estado de espera. A teia aranha de Deleuze e Guatarri. As Performances: Não sou eu e Teia. Oficina e esquizodrama: Teia e conexões no Insterstício Performance/Corpo/Espera.

Eu, Maria de Fátima Oliveira, Presidente da Fundação Gregorio F.Barembliitt, CAPs Maria Boneca em Uberaba-MG, RG MG- 15.415.014, CPF 239.859.846-20, venho por meio desse, certificar que Lenine Guevara Oliveira e Salvador, RG MG- 14.113.775, CPF 077.043.896-29 E Felipe André Florentino Silva, RG MG- 14.161.277, CPF 082.531.896-30 realizaram a “oficina e esquizodrama:Teia e Conexões no Insterstício Performance/Corpo/Espera.” Pelo Núcleo A-com/tece na atividade vespertina de oficinas do CAPs, no dia 03 de janeiro de 2012, com vinte usuários do serviço, totalizando 3horas de oficina.

  
**Maria de Fátima Oliveira**  
Psicóloga  
Presidente-FGFB

Maria de Fátima Oliveira  
Presidente da Fundação Gregorio F. Barembliitt

# ANEXO J