UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

GABRIELA YUMI DA SILVA ISHIKAVA

O QUE PODERIAM SER PROCESSOS CRIATIVOS?

UBERLÂNDIA
2025

GABRIELA YUMI DA SILVA ISHIKAVA

O QUE PODERIAM SER PROCESSOS CRIATIVOS?

Dissertação apresentada para a conclusão do Mestrado Acadêmico no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientador: Daniella de Aguiar

UBERLÂNDIA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

I79o
2025

Ishikava, Gabriela Yumi da Silva, 2000-
O que poderiam ser processos criativos? [recurso eletrônico] / Gabriela Yumi da Silva Ishikava. - 2025.

Orientadora: Daniella de Aguiar.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.5203
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Artes Cênicas. I. Aguiar, Daniella de, 1980-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

André Carlos Francisco
Bibliotecário-Documentalista - CRB-6/3408

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	16/05/2025	Hora de início:	09h00	Hora de encerramento:	10h20
Matrícula do Discente:	12312ARC017				
Nome do Discente:	Gabriela Yumi da Silva Ishikava				
Título do Trabalho:	O que processos criativos em dança podem vir a ser?				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Uma pedagogia para práticas dramatúrgicas em dança: um verbiário				

Reuniu-se virtualmente a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Giancarlo Martins (Unespar), Paulina Maria Caon (PPGAC/UFU) e Daniella de Aguiar (PPGAC/UFU), orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidenta da mesa, Dra. Daniella de Aguiar, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidenta concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Daniella de Aguiar**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/05/2025, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

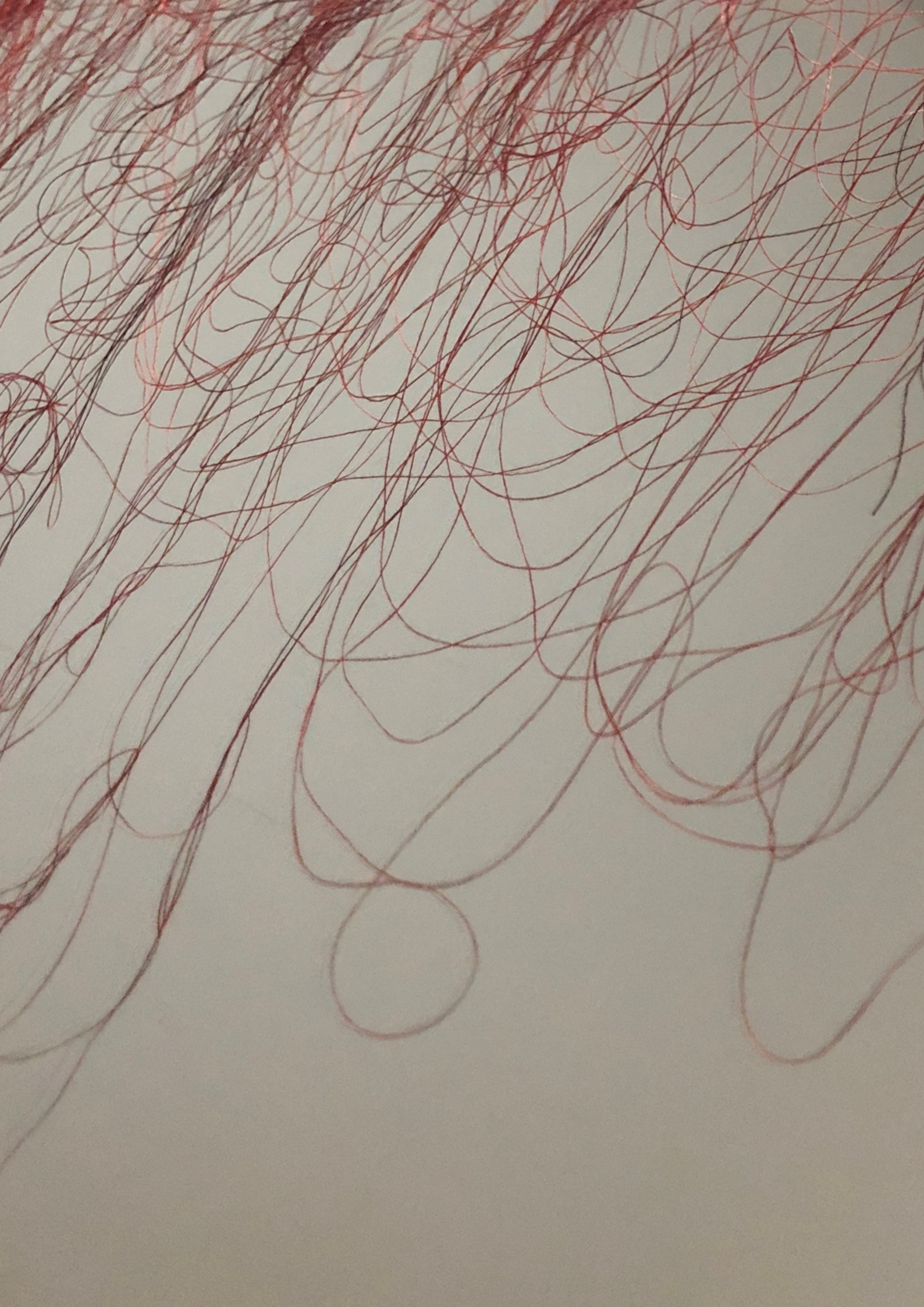
Documento assinado eletronicamente por **Giancarlo Martins**, **Usuário Externo**, em 16/05/2025, às 10:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Paulina Maria Caon**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/05/2025, às 10:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6327023** e o código CRC **BD3222E3**.

Referência: Processo nº 23117.030980/2025-20 SEI nº 6327023

Esta pesquisa teve apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMG).



Esta dissertação organiza-se em quatro partes textuais.

INSTRUÇÕES PARA LEITURA

MEMORIAL: convite para estar à deriva

GLOSSÁRIO: processo, criação e brilho

HIPÓTESES: o que poderiam ser processos criativos?

Cada texto trata de um aspecto da pesquisa, mas todos se atravessam e se influenciam mutuamente. Não há uma ordem específica de leitura. Os textos coexistem no mesmo plano e compartilham sentidos e significados das palavras. Essa escolha por uma organização não linear reflete o próprio gesto do que compreendo como processo criativo.

Este encontro, intermediado pelas palavras, é também uma possibilidade de criação de sentidos em conjunto entre mim e você. Cada leitura mobiliza encontros singulares. O que se segue, então, não é apenas um conjunto de textos, mas um espaço para nos relacionarmos. É um convite para, juntas, produzirmos sentidos nas frestas, nos desvios, nos silêncios entre uma palavra e outra.

O QUE PODERIA SER PROCESSOS CRIATIVOS?

Resumo

O que poderiam ser processos criativos? Esta pergunta é o disparador desse encontro. Através dela convido você a navegar comigo por territórios de incertezas não em busca de uma resposta a fim de satisfazer a pergunta, mas construir estratégias para continuar perguntando. Essa escrita que pensa enquanto escreve e escreve enquanto pensa é um exercício de presença no instante, refletindo o próprio gesto do que considero processo criativo: um campo de possibilidades onde o futuro não é previamente idealizado, mas construído a partir de experiências e afetos. A presente pesquisa desenvolve reflexões sobre processos criativos no âmbito artístico como espaço de afetações entre corpos. Percebendo, portanto, processos de criação como práticas relacionais.

Palavras-chave: Processo criativo, dança, criação artística, práticas relacionais e experiência.

MEMORIAL: convite para estar à deriva

Acredito ser importante admitir que durante esta pesquisa de mestrado nesses últimos anos, eu nunca soube exatamente o que estive fazendo. Essa suposta ignorância não é pejorativa ou sinônimo de desinteresse. Muito pelo contrário. Parto da perspectiva de ignorância como uma posição epistemológica que desafia a percepção tradicional do saber. Ou seja, ao invés de aceitar os

conhecimentos como algo fixo e já estabelecido, permitir-me questionar. Não é falta de conhecimento, mas uma escolha de explorar possibilidades de construção de saberes que ainda desconheço por meio de elaborações de perguntas e construções de perspectivas diversas. Portanto, o *não saber* [1] que me acompanha nesta pesquisa é um posicionamento que decidi adotar para estar em processo de investigação. É uma postura sobre como me engajar neste processo.

Para adotar essa disposição considero necessário o descomprometimento prévio com o futuro. Isto é, um exercício da não projeção de um futuro específico em que se prevê o ponto de partida e o ponto de chegada de um processo. Quando se trata de processos criativos percebo que existem dois modos de percorrê-lo: linear ou não-linearmente. O primeiro modo é quando acontece em uma lógica de evolução progressiva em que há uma inclinação de mover-se linearmente sempre a caminho da melhoria. Essa condição pressupõe que haja um ideal a ser atingido no futuro. Tem-se a noção de onde o processo começa e busca-se aperfeiçoar a condição presente para alcançar, futuramente, um resultado que mais se aproxima do modelo idealizado.

Antes mesmo de ingressar na universidade, eu já havia participado de processos criativos em escolas e grupos de dança. Nessas experiências, os processos tinham como objetivo uma apresentação do resultado diante de um público, em uma data previamente definida, ou seja, havia um tempo de duração pré-determinado. O que se mostrava ao público era o resultado do processo, não o processo em si. Sempre havia uma professora, diretora ou coreógrafa responsável pelas decisões, refletindo uma dinâmica hierárquica em que as escolhas artísticas e estruturais ficavam sob responsabilidade de uma figura

[1] ‘’ Errar. Errar. Errar. Não saber. Não saber. Não saber. Fazer. Fazer. Fazer’’. (LEPECKI, 2016, p. 78). Lepecki reflete sobre a ideia de um processo criativo que valoriza a incerteza, as experimentações e a insistência, deixando de lado o controle absoluto e a predeterminação do processo. O *não saber* não está relacionado a falta de conhecimento, mas uma escolha de recusar-se a saber sobre o futuro do processo, permitindo que as experimentações do presente possam construir possíveis futuros. É uma disposição para se afastar de respostas prontas e soluções previsíveis, permitindo que a criação surja da exploração do desconhecido. Isso implica um exercício constante de tentativa e erro, onde o erro não é um fracasso, mas parte do processo. Ao afirmar "*não saber*", Lepecki propõe uma abertura à incerteza, um convite para aliar-se ao desconhecido. Essa atitude pode facilitar a construção do processo, pois se desfaz de expectativas no melhor sentido, permitindo a descoberta do que pode vir a ser, sem a necessidade de alcançar um modelo final.

central. Aspectos como as técnicas de dança utilizadas, trilha sonora, iluminação, local, duração, equipe de produção e data de apresentação eram determinadas por essa figura. Especialmente em escolas de dança, esses processos se alinhavam a interesses mercadológicos, seguindo uma lógica de produção na qual a obra final era o foco. A criação artística estava vinculada à necessidade de retorno financeiro ou reconhecimento institucional. O espetáculo, a performance ou a mostra resultante precisava ser vendável e eficiente em termos de tempo e recursos. Esse modelo de criação busca garantir que o produto atenda expectativas externas, e, nesse contexto, as decisões das figuras centrais são guiadas principalmente por essa lógica produtiva.

Nessa dinâmica hierárquica, eu sempre era a aluna ou bailarina que seguia as escolhas. Assim, vivenciar um processo de criação significava treinar a técnica para atingir uma melhor execução. O processo, na minha perspectiva, era um caminho já traçado em direção a uma finalidade: a melhor execução possível dos movimentos, alcançada pelo treinamento baseado na repetição. O objetivo era minimizar erros e aproximar-se do padrão estabelecido pela direção. Na minha perspectiva como aluna, as criações nesse contexto refletiam a busca pelo aperfeiçoamento dentro de diretrizes já definidas. As investigações e experiências que surgem ao longo do percurso tendiam a ser secundárias em relação ao objetivo principal, sendo mais como um refinamento do que como um experimento. A previsibilidade, o estabelecimento e o alcance de um ideal são elementos centrais nesse modo. A intenção é que o percurso seja delineado logo no início: o que deve ser ensaiado, aprimorado e ajustado ao longo do tempo já é previamente estabelecido. O cronograma dos ensaios, a evolução técnica esperada e até mesmo as possíveis dificuldades a serem superadas fazem parte de um planejamento detalhado, no qual a margem para o inesperado é reduzida ao mínimo.

O segundo modo acontece quando se aceita a condição de ignorância. O processo não funciona numa lógica de seguir um passo a passo definido previamente. A jornada é construída durante o próprio ato de percorrê-la. Por não saber, ou melhor, recusar-se a saber sobre o que está por vir é que se torna possível experimentar organizações, estruturas e modos diversos do que pode vir a ser. A previsão ou idealização de um futuro não é uma das maiores

preocupações, pois além de abdicar de um futuro específico, esse modo de funcionamento de processo também busca suspender certezas a partir da postura de errância[2]. Desvio, deriva, passeio... É um movimento contínuo sem uma direção pré-determinada. A intenção não é chegar a um destino contornando uma linha reta entre dois pontos, mas saborear a experiência do próprio percurso. Na tentativa de renunciar a previsibilidade, o processo se torna um espaço de experimentação de possibilidades do que pode vir a ser. O desconhecido torna-se aliado, possibilitando encontros e descobertas inesperadas ao longo do caminho.

A errância se configura como uma atitude ética, alimentando-se da disposição de caminhar sem garantias, necessidade de controle ou de resultados específicos de mais. É uma prática que, em sua própria indeterminação, permite a construção de outras formas de perceber o mundo. Por exemplo, quando se supõe o desconhecimento de algo, o que mais esse algo pode vir a ser? Nesse movimento de desconstrução da certeza e da linearidade, o imprevisível e o acaso são vistos não como falhas, mas como oportunidades para vivenciar experiências sem se preocupar excessivamente com sua finalidade.

Diante dessa percepção sobre processo, convido-as a revisitar comigo as minhas navegações dos últimos dois anos por esta pesquisa. Já que falo sobre processos, seria coerente compartilhar o processo que venho desenhando na presente pesquisa de mestrado. Não escrevo na intenção de gerar um relatório fiel aos acontecimentos, mas com o propósito de evidenciar reflexões e encontros que essa pesquisa vem me proporcionando. Outra questão que acredito ser necessário ressaltar é que este processo de pesquisa junto a esse tema não se inicia há dois anos. É uma jornada que vem sendo construída há

[2] Segundo o pesquisador e professor de dança André Lepecki, errância em processos de criações artísticas poderia ser entendida: '[...] não como uma busca por erros, um privilégio dos equívocos ou, ainda, uma apologia à falha como método..., mas no seu sentido etimológico mais forte: errar como derivar, perder-se, extraviar-se. Mas permitam-me somar a esses modos de navegar sem bússola um afeto que chamaria de persistência ética, um desejo de seguir sem precisar saber para onde nos dirigimos, de modo que juntos possamos construir aquilo que não sabemos o que pode ser. Aqui, estamos perto da noção situacionista de dérive (deriva) como prática de cartografias imanentes a uma situação (que está sempre em movimento).'' [...] errar que vaga, como método rigoroso.'' (Lepecki 2015, p. 67).

quatro anos desde a disciplina de estágio[3] na minha graduação em dança. Portanto, o que venho desenvolvendo como pesquisa no mestrado é uma faceta do que venho me interessando há um tempo. Na presente escrita abordarei as navegações dos dois últimos anos.

Apesar do esforço de tentar mapeá-las aqui, as experiências escapam no ato da escrita, como se o simples esforço de registrá-las já fosse suficiente para que se distanciassem da própria experiência. Não se trata, então, de ser fiel ao passado, mas de relembrar e recriar o que foi vivido sob a perspectiva do presente que altera e ressignifica. Nesse processo, as memórias não são fixas, mas se tornam, como derivas efêmeras, fluidas e passageiras. Cada palavra escrita é uma tentativa de capturar o que já se foi, mas sempre há algo que escapa. Uma sensação, uma nuance ou um sentimento que se dissolve antes mesmo de se assentarem. Portanto, a escrita não seria apenas um ato de lembrança, mas também uma reinvenção das experiências já vivenciadas. Ao escrever, reconstituo o passado do meu ponto de vista no presente. Assim, o presente e as memórias se borram, redefinindo contornos da experiência. Um processo construído por curvas. Um processo que não é uma linha reta.

Este processo inicia-se a partir de duas questões, sendo a primeira: o que é um processo criativo no âmbito artístico? Conduzida por essa pergunta, organizei encontros individuais com artistas que estavam em processo de criação, especialmente minhas colegas da disciplina de estágio. Optei por convidar uma artista por encontro. Mesmo que os respectivos processos envolvessem uma equipe com mais pessoas, meu interesse era poder conversar individualmente sobre suas percepções a respeito do processo. Queria entender como cada uma experienciava uma criação, quais desafios enfrentavam e de que maneira organizavam suas pesquisas. Apesar de não ter nomeado naquele

[3] As disciplinas de Estágio Supervisionado no curso de dança da UFU são divididas em I, II e III, realizadas juntamente às disciplinas I, II e III de Práticas Corporais. A duração é de 1 ano e 6 meses, onde as discentes são convidadas a embarcar em processos de criação artística. Já que se trata de uma pesquisa realizada em um contexto acadêmico, consideremos as estruturas de uma universidade pública federal que, fornece uma série de apoios e recursos, como: uma orientadora, espaço físico para pesquisas/salas de ensaio, equipamentos de som e outros recursos tecnológicos, técnicos de música e audiovisual à disposição para colaboração na pesquisa, entre outros recursos. Comecei a cursar as disciplinas de Estágio em 2021, período em que a UFU ainda adotava as atividades acadêmicas remotamente, tendo a orientação de Cláudia Müller. Já as disciplinas de Práticas Corporais, um espaço de laboratório de experimentações, foram ofertadas pelas docentes substitutas: Hariane Eva e Lenine Guevara.

momento, esses encontros possuíam um caráter de entrevista. Planejei encontros em formatos flexíveis, respeitando a disponibilidade e as preferências de cada artista. As conversas aconteciam exclusivamente por chamadas de vídeo devido à pandemia causada pelo vírus Covid-19.

Inicialmente, esses encontros não seguiam diretrizes rígidas. A proposta era que as artistas compartilhassem sobre como tem vivenciado o processo. Exercitei uma postura de escuta conduzindo a conversa com perguntas abertas que incentivassem a articulação ideias. Meu objetivo era saber como cada uma lidava com suas respectivas criações. Embora os encontros fossem direcionados aos relatos sobre processos, as falas não se restringiam a elas. As conversas se desenvolviam de forma aberta e fluida. Ao longo de um mês, realizei quatro encontros seguindo essa abordagem. Após essa experiência, senti a necessidade de elaborar perguntas mais direcionadas e específicas. Comecei a perguntar sobre as motivações iniciais, momentos de bloqueio e estratégias para dar continuidade ao trabalho, além dos materiais produzidos e referências que as mobilizavam.

Ao longo desse percurso, percebi que os processos criativos carregam também uma dimensão pessoal e subjetiva. Ao longo desse percurso, percebi que os processos criativos carregam também uma dimensão pessoal e subjetiva. Essa dimensão se manifesta na maneira como memórias, afetos e experiências de vida se entrelaçam ao ato de criar, atravessando-o de forma inevitável. Não se trata apenas de escolhas formais ou de modos de fazer, mas de reconhecer que cada criação carrega vestígios da história de quem a produz, assim como marcas do contexto social e cultural em que está inserida. Dessa forma, a criação torna-se não apenas uma elaboração estética, mas também um espaço de inscrição de vivências singulares, onde o íntimo e o coletivo se cruzam. Perguntas como “Quais experiências da sua vida você percebe atravessando seu trabalho neste momento?” ou “De que modo o cotidiano se inscreve inevitavelmente na sua forma de criar?”, abriram espaço para respostas que ultrapassaram o campo estritamente artístico. Essa perspectiva me levou a perceber cada vez mais que a arte não se desenvolve num contexto isolado, mas em constante diálogo com outros contextos da vida de cada uma.

Embora as perguntas fossem fundamentais para orientar os encontros, não tinham a função de restringir o diálogo, mas de abrir espaço para o que emergisse naquele instante. Aos poucos, fui percebendo que minha escuta não se limitava a receber de forma passiva o que as artistas traziam, ela se transformava em uma escuta ativa, em que eu também me engajava, intervindo e participando ativamente da construção da conversa. A minha presença deixou de ser apenas a de quem escuta e registra, tornando-se também a de alguém que questiona e propõe práticas, instaurando uma dinâmica em que criação e reflexão se construíam de forma compartilhada. Essa mudança na minha postura fez com que os encontros deixassem de ser apenas conversas com caráter de entrevista, em alguns casos, também se se tornaram espaços de co-criação em alguns casos.

A minha presença passou a atuar sobre o processo, deixando de ser um elemento ‘’externo’’ e assumindo o papel de força que também modulava o encontro e a criação. Em diferentes momentos, as artistas compartilharam que determinadas perguntas ou observações feitas durante nossas conversas retornaram mais tarde em seus ensaios, abrindo caminhos imprevistos em suas investigações. A partir disso que compreendi como o gesto de narrar e refletir sobre um processo artístico poderia funcionar como provocações em uma criação. Compreendi que comunicar pensamentos tem o poder de transformá-lo, deslocando-o do seu habitual. Assim, o diálogo deixou de ser apenas uma ferramenta de entendimento, passando a funcionar como um espaço de experimentação, onde ideias e práticas podiam ser ressignificadas. Percebendo a interferência que minha presença causava nos processos, comecei a assumir a minha influência. Essa postura significou reconhecer que eu não estava apenas acompanhando trajetórias criativas, mas também me tornando parte delas, produzindo efeitos perceptíveis. Apesar de reconhecer ocupar uma posição ativa no processo, ainda era difícil nomear minha função.

Na tentativa de entender a minha posição, me deparei com a figura da dramaturgista. Uma figura que atua como facilitadora do processo criativo, oferecendo suporte técnico, crítico e conceitual à artista, buscando encontrar o equilíbrio entre a experimentação, a estrutura e a comunicação com o público. (CVEJIC, 2015, p. 94). Hoje sei que existem diversos profissionais que

desempenham tal função. Alguns denominam-se como dramaturgista, outras preferem adotar nomenclaturas diferentes, além de profissionais que não se preocupam em rotular seu cargo. No entanto, o contato com o termo foi uma maneira de me aproximar mais da função que comecei a desempenhar. O termo *dramaturgista* tem origem na diferenciação feita na língua alemã entre ‘’ [...] dramatize (o autor de textos dramáticos) e Dramaturgo (o coautor de tessituras cênicas) distinguem fazeres de uma maneira que não se repete nas línguas inglesa, francesa ou portuguesa, nas quais as palavras dramaturg, dramaturge e dramaturgo, respectivamente, recobrem ambos os sentidos.’’ (Caldas e Gadelha, 2016, p. 12). Essa diferenciação se faz necessária, já que no trabalho do dramatiker ou dramaturg, a dramaturgia parte, geralmente, de um texto, trabalhando com palavras que possuem um significado explícito a partir de uma linguagem pautada em códigos compartilhados. Já no caso do dramaturg ou dramaturgista, a dramaturgia é concebida como um processo, envolvendo experimentação com materiais de diversas naturezas, como textos, movimentos, imagens, objetos e ideias. Nesse contexto, o elemento humano assume um papel central, sendo as vivências das performers uma parte relevante da criação. Os trabalhos se iniciam através da exploração de materiais, acompanhando, ao longo do processo, como eles interagem entre si e se transformam. A estrutura da obra não é previamente determinada, mas emerge gradualmente ao longo do processo criativo. (Kerkhoven, 2016, p.183).

A dramaturgia na dança, enquanto prática nomeada, é um conceito relativamente recente na história das artes cênicas. Segundo Marie Van Kerkhoven, na Bélgica, o termo "dramaturgia" demorou séculos para ser incorporado às artes da cena. Foi apenas em 1968 que surgiu o primeiro dramaturgista remunerado no teatro flamengo, e, até então, não se falava em dramaturgia de dança (Kerkhoven, 2016, p.182). Entretanto, ainda que a formalização desse campo tenha ocorrido em meados do século XX, podemos identificar figuras de dramaturgistas na dança desde o século XVIII. Kerkhoven sugere que Jean-Georges Noverre[4] pode ser considerado o primeiro dramaturgista da dança.

[4] Jean-Georges Noverre (1727-1810): coreógrafo francês considerado o criador do balé de ação. Em sua obra *Cartas sobre a Dança e os Balés* (1760), defendeu a expressividade dramática e a coesão narrativa no

> [...]seus balés não eram mais estruturados como uma “soma” de vários “números”; ele submeteu a virtuosidade às necessidades da obra em sua integralidade, começou a libertar a dança de sua escravidão em relação à música… A ideia de uma dramaturgia em dança provavelmente sempre existiu, mas é somente nas fases mais recentes da história da dança que ela se tornou “uma prática consciente” (Kerkhoven, 2016, p.182).

Em contrapartida, pesquisadores como Cathy Turner e Synne Behrndt acreditam que o cargo de primeiro dramaturgista da história foi ocupado por Gotthold Ephraim Lessing[5]. (Silveira, 2009, p. 31).

> Apesar de Lessing ser também um escritor de peças, sua função como dramaturgista era atuar como crítico e como conselheiro artístico do Teatro de Hamburgo. Ele foi o precursor daqueles dramaturgistas que têm a importante função institucional de aconselhar sobre o repertório e representar a instituição perante o público, ao mesmo tempo em que tinha habilidade como escritor, editor e tradutor. (Silveira, 2009, p.31)

Em ambos os casos, a função de dramaturgista não era explicitamente nomeada, sendo apenas recentemente reconhecida e desenvolvida como um campo específico de estudo e prática artística na dança. A colaboração entre Raimund Hoghe, Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater, entre 1980 e 1989, é frequentemente citada como um dos primeiros exemplos do papel do dramaturgista nesse contexto. (Silveira, 2009, p.44).

Embora encontrasse pistas em referências bibliográficas, não existe um manual sobre como ser uma dramaturgista. É aqui que a segunda questão da pesquisa se elabora: buscar compreender a função de uma dramaturgista por meio da experiência de atuar como tal. Sendo esse um papel ainda bastante nebuloso, apostei que a melhor forma de compreendê-lo seria vivenciando-o na prática. Minha proposta inicial era contribuir com colegas artistas da turma de estágio, acompanhando e dialogando sobre o desenvolvimento de seus processos. Assim como elas, também não tinha certeza sobre os rumos que

balé, rompendo com a estrutura de números isolados. Suas ideias influenciaram a transição para o balé clássico e marcaram a história da dança.

[5] Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781): filósofo, dramaturgista e crítico literário alemão, conhecido por produzir obras, como *Nathan, o Sábio*.

cada percurso tomaria. Diante dessa incerteza, me perguntei: como provocar experimentações em um processo cujo futuro é imprevisível? Encontrei algumas pistas em leituras de artistas que refletiram sobre modos de criar. Lembrei-me, em especial, de um livro apresentado no início da graduação: *Arqueologia do Futuro* (2011), um caderno-catálogo organizado pela plataforma DESABA, coordenada por Cristian Duarte e Thelma Bonavita. A publicação reúne instruções formuladas como procedimentos abertos, que convocam múltiplas experimentações, percepções e reflexões acerca da criação. Inspirada nesse material, passei a imaginar ferramentas que, em vez de responder a uma finalidade única ou a uma etapa específica, pudessem abrir experiências em diferentes momentos de um processo criativo.

Quando iniciei o mestrado, no começo de 2023, percebi que vinha sendo atravessada por uma obsessão estética por linhas vermelhas, algo que já me acompanhava desde 2021, durante minha participação na residência artística *Radicais Livres*, conduzida por Letícia Nabuco, em Juiz de Fora (MG). Essa residência, realizada de forma online e voltada para artistas de Minas Gerais, oferecia bolsas por meio da lei de incentivo cultural do Estado e tinha como proposta acompanhar os processos criativos de cada participante, sempre em diálogo com as demais artistas envolvidas. Foi nesse contexto que apresentei o livro-dança: *Isso não é uma linha reta*. Criei duas versões: uma virtual, em vídeo, publicada no YouTube[6], e outra física, que posteriormente integrou a segunda edição da *Mostra de Dança Impressa (MDI)*, sob curadoria de Marcelo Camargo, apresentada no evento *Paralela – Plataforma de Arte*[7] em 2022. Este livro-dança consiste em um papel A4 cortado e dobrado de modo que forma uma espiral. Esse livro-dança é construído a partir de uma folha A4 cortada e dobrada de modo a formar uma espiral. Nos espaços do papel, inscrevi palavras, frases, desenhos e diagramas que nasciam das minhas reflexões sobre o que poderiam ser processos criativos. Uma linha vermelha contínua atravessa todo o trabalho, que não é interrompida em momento algum. Para acompanhá-la, é necessário

[6] Acesso: https://www.youtube.com/watch?v=baOjJa3pNcc&t=34s

[7] https://www.paralelaplataformadearte.com.br/2022

virar e revirar a folha, instaurando uma experiência corporal de leitura e movimento.

A partir desse trabalho, a linha vermelha se tornou uma metáfora para pensar os processos de criação visualmente. É uma linha que se curva, se entrelaça, se cruza e se desenrola pelo espaço, como uma dança que deixa rastros em movimento. Seu começo e seu fim são incertos, mas o que realmente importa é o seu percurso, o seu meio em constante transformação. De forma semelhante aos processos criativos, em que início e término muitas vezes é difícil de definir e que reverberam de maneira imprevisível. O verdadeiramente nos interessa é o presente que vai traçando rastros em curvas, por meio da dança que acontece neste espaço-tempo. Essa imagem já me acompanhava no TCC da graduação. No mestrado, percebi que a linha vermelha deixou de ser apenas uma metáfora e passou a despertar meu interesse pela materialidade em si. Passei a explorar diferentes formas de linha: carretéis de fio fino ou grosso, lã vermelha, elástico, fita adesiva usada em unhas e linhas desenhadas com canetas sobre diversas superfícies. Ainda não consigo responder exatamente o motivo da cor vermelho, mas ela permanece como um elemento presente nos meus trabalhos e reflexões.

No segundo semestre do mestrado cursei a disciplina de *Criação e Composição: recursos poéticos/teóricos e pedagógicos* ministrada por Dirce Helena de Carvalho e Narciso Telles. O contato com diversos textos e temas abordados em discussões nas aulas me levou a uma revisão dos objetivos e metodologias que guiavam minha pesquisa. Um dos textos com os quais tive contato nas aulas foi “Por um estado da arte: a atualidade de Lygia Clark”, de Suely Rolnik (1998). A autora sugere diversas reflexões sobre modos de criação de Lygia Clark e arte contemporânea. Desde o início, algo naquele texto me chamou a atenção, mas só com o tempo pude perceber como ele me convidava a revisitar e repensar minha própria prática investigativa. A noção de que uma obra de arte se constrói no próprio ato de fazer, como exemplificado pela obra *Caminhando*[8] (Moma, 2024) de Lygia Clark, foi um ponto crucial de reflexão. A artista utiliza a Fita de Möbius de August Ferdinand Möbius: uma faixa de papel que, ao ser torcida uma vez e com as extremidades unidas, forma uma superfície

[8] Acesso em: https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392

com apenas um lado e uma borda. Objeto com uma única face e uma única borda, desafiando a noção de “dentro” e “fora’’ pela sua continuidade. *Caminhando* é realmente um corte de papel da fita de Möbius, que é para ser cortada várias e várias vezes por cada participante. Lygia descreveu *Caminhando* desta forma: “Conforme a fita vai sendo cortada, ela fica mais fina e é desdobrada em entrelaçamentos. No final, o caminho é tão estreito que não pode mais ser cortado. ‘’ (Moma, 2024).

Nessa obra, a experiência acontece na ação de cortar a fita, e quando a ação termina a experiência também se encerra. O sentido da obra não está no produto gerado pela experiência, mas na própria vivência do processo que se desenrola no presente. Percebi que, metaforicamente, isso se assemelhava ao que penso sobre processo criativo na pesquisa de mestrado, já que ele em si seria a própria experiência a ser vivida. É sua própria causa e finalidade, sendo: experienciar acontecimentos. Suely Rolnik ainda evoca o conceito de Jorge Larrosa sobre o “sujeito da experiência”. Para Larrosa, a experiência não se dá apenas pelo saber imediato ou pela ação pronta, mas pela abertura, pelo tempo e pela percepção. O sujeito da experiência é aquele que se compromete com o processo, reconhecendo os afetos. “Corpos como manifestações efêmeras” foi outro ponto que chamou minha atenção, pois se tornam fragmento central do acontecimento. Corpo como devir constante que é transformado pelas experiências. Mesmo que a experiência tenha instruções muito bem contornadas, o sujeito, o espaço, o tempo e diversos outros fatores afetarão os contextos, tornando-a singular para cada um. Portanto, mesmo que as instruções e ações sejam repetidas, sempre engendrarão experiências diferentes. Percebi que isso se relacionava com a minha perspectiva sobre processo que não exige um produto visível ou palpável, mas que transforma o sujeito que cria pela experiência vivida. A percepção sobre experiência de Lígia Clark foi se tornando central na minha reflexão. A ideia de uma arte que não se limita à visualidade, mas que se constrói e se vive como gesto na experiência do agora alimentou minha perspectiva sobre processo criativo como seu próprio meio e fim.

Em paralelo, o texto *Baba antropofágica: ritual e experiência do corpo coletivo* (2012) escrito pelas professoras Dirce Carvalho e Mara Leal, docentes

do programa, também acompanhou minhas reflexões. As autoras relatam experiências a partir da realização da “Baba Antropofágica” de Lygia Clark. A ação se estrutura de maneira ritualística: uma pessoa posiciona-se deitada sobre o chão, enquanto outras se acomodam ao seu redor, direcionando suas atenções ao corpo central. Cada participante ao redor insere um carretel de linha na boca. Desenrolam delicadamente o fio envolvido por suas salivas pousando-o sobre o corpo deitado. Esse ato configura-se como um derramamento de linhas, que se entrelaçam e se depositam, criando uma rede entre os participantes. Convida a borrar as fronteiras entre o “eu” e o “outro”. As autoras destacam a ação como um convite a habitar o presente. Trata-se de um exercício de paciência e de abertura sensorial, permitindo que o agora seja percebido. Essa ação é efêmera à medida que se dissolve no instante em que acontece, um presente instável e transitório que não se fixa.

Outro ponto que me chamou a atenção foi a crítica implícita ao paradigma capitalista de produção. Sustenta-se a ação como um acontecimento que se realiza no presente sem a pretensão de gerar um produto ou uma utilidade externa. Penso que ações como a *Baba Antropofágica* subvertem essa dinâmica ao propor uma experiência em que a finalidade reside nela mesma. Aproxima-se da ideia de *produção*[9] de Deleuze e Guattari, permitindo que o processo continue produzindo seus fluxos. Recusam-se a ser interrompidas pela necessidade de organização e estruturação das próprias experiências para que sejam consumíveis. Necessidade essa que restringe o caráter experimental e imprevisível do processo. São produções de fluxos à medida que funcionam como gestos autônomos que não contribuem para a acumulação de capital nem para a reprodução das normas utilitárias da sociedade. Recusando, assim, a temporalidade projetiva do capitalismo, que direciona o presente apenas em função do futuro. A experiência convida a uma vivência plena do agora, a uma

[9] "A produção não é uma produção de coisas, de objetos materiais. Ela é antes a produção de significados, afetos e relações. O desejo é uma força produtiva que é sempre social e histórica, jamais algo individual ou psicológico." (Deleuze e Guattari, 2010, p. 26). Os fluxos de desejo estão sempre em movimento, conectando indivíduos e coletividades de maneira que as relações de poder, as instituições e as formas sociais são continuamente moldadas e reconfiguradas. Assim, a produção se torna um processo que não só envolve a criação de algo novo, mas também uma reconfiguração das realidades que já existem, seja no campo do pensamento, das emoções ou das interações sociais. Caracteriza-se pela expansão e geração de novas formas de ser.

atenção ao que emerge no momento, escapando do ritmo compulsório da produtividade. É um ato que vai na contramão da obsessão pela acumulação e pela finalidade. Um gesto que, ao invés de buscar por um valor material, é um convite para experienciar a potência do aqui-agora. Afirma a potência do inútil, do efêmero e do corpo como espaço de transformação.

Além disso, o encontro com essa ação de Lygia Clark também afetou meus pensamentos sobre corpos e sua relação com a produtividade. No capitalismo, o corpo é reduzido à força de trabalho, ou seja, à eficiência e à utilidade. Entretanto, aqui o corpo é ressignificado como acontecimento que se faz e se refaz continuamente. É um corpo afetado e transformado pela experiência, que se constrói no devir. Como está o corpo agora? O corpo como acontecimento emerge como uma ideia que desorganiza as concepções tradicionais que o reduzem a uma estrutura estática e funcional. Corpos podem mais que isso. Em vez de ser uma máquina, um objeto ou uma ferramenta para algum fim, consideremos suas vontades e capacidades de se fazer e se refazer. Perceber o corpo como um ser não fixo, mas como um processo contínuo de transformação. Um fluxo de sensações, afetos e pensamentos que se entrelaçam. Nesse sentido, o corpo é percebido como acontecimento que se abre para as possibilidades do que pode vir a ser, transformando-se na relação com o mundo e consigo mesmo. É afetado e moldado a partir das experiências, caracterizando-se como um processo em si mesmo. Não é separado da mente ou da alma, mas é a intersecção entre suas manifestações física, mental e emocional.

Essas reflexões me fizeram perceber a necessidade de voltar o olhar para mim mesma, algo que talvez tenha sido negligenciado durante a pesquisa realizada na graduação. Desde que comecei a me envolver com esse tema, em 2020, minha atenção esteve voltada sobretudo para os processos de outros corpos. Percebi que havia me afastado das minhas próprias experiências. Desde o começo, meu objetivo era entender o que são processos criativos no campo artístico. A maior parte do tempo, a pesquisa teve um caráter etnográfico, no qual, como pesquisadora, estive imersa em diversos contextos, atuando como observadora participante. Nunca estive alheia aos contextos que observei, mas a questão é que, em nenhum momento, a pesquisa se tratou exatamente sobre

minhas experiências. Sempre estive acompanhando processos que se desenrolavam em outros corpos. Suspeito que isso se deu por dois motivos: observar, analisar e contribuir, com processos de outras pessoas era um interesse genuíno, outro motivo poderia ser uma insegurança de estar em um processo de criação. Assim, voltar a atenção para outros corpos parecia mais fácil. Perceber e acolher uma necessidade recente e latente de me colocar como parte central de um processo foi desafiador.

Durante a pesquisa na graduação, passei a maior parte do tempo sentada em frente ao computador, assistindo ensaios, conversando ou escrevendo. Na maioria das vezes, eram experiências estáticas. Entretanto, comecei a sentir uma necessidade de me mover. Queria dançar, suar e ocupar mais espaços. Era uma sensação de busca por expansão e por explorar outras formas de processar a pesquisa. A partir dessa vontade comecei a questionar: como convidar as experiências geralmente estáticas para estarem em movimento? Essa inquietação passou a guiar meu percurso, abrindo caminhos para devires. Ao mesmo tempo em que havia um desejo que me impulsionava para o movimento, não havia uma direção para onde e como me mover. Lembro-me de, nessa época, ter tido uma conversa com a Carolina Minozzi, professora substituta do curso de dança da UFU naquele momento, sobre a necessidade que ela sentia de se mover. Ela contava que, naquele momento, as demandas do cotidiano estavam reduzindo a frequência de suas práticas de dança, e que sentia falta de se movimentar. Apesar disso, ela reservava um tempo, no mínimo, uma vez por semana para *dançar nada*.

Interpretei *dançar nada* como uma prática em que o movimento não atende a nenhum propósito ou funcionalidade específica além de existir enquanto movimento. Sem antes planejar o que o corpo precisaria fazer, permitindo que os fluxos de desejos possam fluir. Portanto, *dançar nada* não seria a ausência de movimento, pelo contrário, trata-se de uma prática para experimentar ser no momento. Não demanda metas, técnicas ou validação externa, mas oferece um espaço de permissão e liberdade, onde o corpo pode simplesmente existir e explorar o que é estar em movimento naquele instante. É um exercício de presença no próprio presente e de atenção ao corpo em movimento, sem expectativas nem metas, não almejando uma finalidade. Permite que o processo

se dilate e se desenrole no seu próprio ritmo. Esse espaço de abertura ao fluxo é, ao mesmo tempo, um gesto político e poético em meio à frequente necessidade de produtividade e resultados, recusando o utilitarismo. Ao mover-se sem outra finalidade, abre-se uma rachadura para habitar o presente, onde a dança torna-se um fim em si mesma.

Pensar sobre *dançar nada* me encorajou a ir de encontro com o movimento mesmo sem saber como e para quê. Nessa mesma época, ainda muito influenciada pelas ações de Lygia Clark, senti o interesse em fazer a *Baba Antropofágica*. É uma ação em que a coletividade se apresenta como essencial, entretanto eu me encontrava sozinha na pesquisa. Apesar de haver a possibilidade de convidar outras pessoas, escolhi permanecer sozinha para iniciar alguma experimentação. Assim, decidi realizar a *Baba* somente entre mim e a linha, deixando para descobrir no futuro como essa decisão influenciaria a poética e a estética da ação. Tendo em vista a obsessão estética específica por linhas de cor vermelha, foi a única cor que utilizei.

Posiciono o carretel de linha na boca horizontalmente, permitindo que a linha seja desenrolada suavemente. Seguro-a com firmeza, mas sem pressionar excessivamente, garantindo que o fio deslize da minha boca até alguma superfície. Escorrego a linha, úmida de saliva, pelos dedos em movimentos controlados. A linha que sai da boca se acumula nas minhas mãos ou pousa em alguma superfície. Quando ela se desprende da minha boca e dos meus dedos, formam-se rastros que revelam visualmente seu percurso. É uma ação que requer paciência e atenção. Divido cuidado entre: arranjo da minha boca e língua, a manipulação da linha, a interação dela com a minha saliva, o local onde ela pousa e a imagem que desenhamos no espaço. Enquanto manipulo a linha, pensando sobre como a levo da minha boca para outros espaços, percebo que ela também influencia a maneira como me movo e ocupo esses espaços. Através dessa troca de afetos construímos imagens no espaço. Um corpo que se move no espaço com a qualidade de movimento predominantemente lenta, firme e controlada, desenrola um fio vermelho que sai da boca. Aos poucos, as linhas ocupam cada vez mais espaços fora da boca, construindo imagens de teias. Um pedaço de linha sobreposto ao outro se embola numa organização própria, gerando uma imagem de acumulação. Uma teia que que se expande à medida

que se conecta. À medida que o processo se desenrola, o espaço físico se transforma. A linha vermelha, antes contida na boca, se multiplica, modificando não somente o ambiente, mas também influenciando diretamente as possibilidades de movimento do corpo. É necessário negociar com essas imagens simbólicas e materiais, criando um diálogo constante entre a ação de desenrolar e o ambiente em construção. No fim, a linha não é apenas um objeto, ela se torna uma extensão de mim mesma, enquanto o espaço, preenchido pelas teias, se transforma em um registro visual da ação e do processo construído.

Fui me encantando pelas imagens da teia. Entretanto, cheguei a um ponto em que o movimento de desenrolar a linha não era mais suficiente. Eu precisava me mover mais. Comecei a frequentar as salas do bloco de dança da UFU que tinha espaço mais amplo, me permitindo e me desafiando a explorar e ocupar mais espaço de forma expansiva. A linha vermelha continuou me acompanhando nessa nova vontade. Passei a dedicar maior atenção a mim mesma e à forma como me movia em interação com ela em diferentes superfícies, níveis e posições. Aos poucos a linha se expandia pelo espaço, acompanhando meus movimentos que também ocupavam mais área na sala. Era como se a linha dançasse comigo. Eram jogos de convites e provocações mútuas ao movimento. Subir, descer, arrastar, andar, deslizar, rastejar, olhar, puxar, virar, torcer, balançar, girar. Diferentes ações surgiam dessa negociação.

Movia-me conforme a vontade surgia, mesmo sem saber explicar como reconhecia esses impulsos. Era como *dançar nada*. Era divertido e gostoso. Outro material foi integrado a essas práticas: o arroz. Tive contato com essa materialidade durante uma disciplina da graduação em Dança, em um processo de experimentação no qual o arroz tinha um sentido simbólico, além de sua própria materialidade. Decidi que naquele momento o meu compromisso seria somente com sua concretude material. Os grãos ficavam no chão, e eu tinha a tarefa de movê-los pelo espaço. A leveza e a facilidade de dispersão do arroz me impunham restrições, pois movimentos rápidos ou intensos espalhavam os grãos, isolando-os em cada canto da sala. Essa imagem não me interessava, sentia que havia potência quando eles estavam agrupados. Na maior parte do tempo, eu me movia sobre eles, sendo os pés que entravam em contato com o arroz. Comecei a refletir sobre como seria utilizar outras partes do

corpo para estar em contato com eles. Comecei a criar diversas imagens no espaço: por exemplo, algumas vezes eu estava de cabeça para baixo, outras de joelhos, em quatro apoios ou, em certos momentos, apenas com o quadril tocando o chão. O som também se tornou um elemento de interesse. Diferentemente da linha, o arroz possui maior peso e densidade, produzindo sons ao deslizar ou cair. Esses sons dispararam novas qualidades de movimento, interferindo na velocidade e na intensidade.

Enfatizo que, em nenhum momento dessas experimentações, eu sabia exatamente o que estava fazendo, muito menos como tudo isso poderia se conectar à pesquisa de mestrado. Permiti-me estar descomprometida com quaisquer objetivos ou justificativas sobre as investigações, podendo acolher o dançar nada. Sentia que essas experimentações não pertenciam exatamente à pesquisa acadêmica, elas pareciam seguir caminhos paralelos. Eu sabia que existia alguma relação entre elas, mas não conseguia identificar qual era. Ainda assim, decidi continuar apostando no desconhecido. O que sustentava essa coragem para continuar apostando era o fato de saber que eu estava fazendo algo, mesmo sem saber exatamente o quê.

Com o tempo, percebi que os objetos funcionavam como âncoras ou parâmetros orientadores para me movimentar. Então, decidi experimentar dançar sem eles, carregando apenas a sensação de sua presença. Quais qualidades de movimento emergiriam sem essas referências? Nesse ponto, quase não havia feito registros dessas práticas. Eram práticas tão espontâneas e descomprometidas que, quando percebia, o movimento já havia acontecido antes mesmo de pensar em registrar. Talvez, intuitivamente, evitasse registrar por receio de que isso pudesse me inibir. No entanto, a necessidade de dialogar sobre essas experiências com minha orientadora me levou a registrar em vídeo, foto, escrita e desenhos. Ao abandonar os objetos, eu mesma me tornei o eixo central das experimentações. Achei que poderia me sentir sozinha sem os materiais palpáveis para me relacionar. Entretanto, percebi a possibilidade de considerar outras estruturas como parte das investigações: o chão, os sons, as paredes, o ar, a temperatura ou qualquer outra presença no espaço. Dançar nada tornou-se uma rotina semanal. Comecei a perceber que certas qualidades ou movimentos específicos me interessavam mais que outros, passando a

insistir neles. Algumas ações tornaram-se recorrentes, quase viciosas, ainda que as experimentações não seguissem uma lógica linear ou progressiva. Nesse processo, percebi que estava em um estado de deriva, permitindo-me explorar possibilidades sem um objetivo definido. Mantive tranquilidade por intuir que essas práticas e a pesquisa acadêmica se encontrariam em algum momento.

Ao fim do primeiro ano do mestrado, comecei a me preocupar em entender o que estava fazendo. Percebi uma necessidade de traduzir o que parecia ser uma constante experimentação sem forma definida em algo que pudesse compartilhar com minha orientadora. Qual é a relação entre essas investigações e as expectativas em torno da produção acadêmica? Percebi que investigar movimentos sem a intenção de estar em um processo de criação voltado para o compartilhamento não descaracterizava o fato de estar em processo. Revendo agora, parece óbvio que eu estava em algum tipo de processo de experimentação, mas, naquele momento, ainda não tinha me dado conta disso. Visto que o tema inicial da pesquisa era sobre processos criativos, percebi uma sobreposição na metodologia e no objeto de pesquisa. Enquanto buscava investigar o que eram os processos, eu, sem perceber, estava vivenciando um processo. Percebi que poderia continuar investigando o objeto de pesquisa, adotando-o como a própria metodologia.

No início do segundo ano, em 2024, a urgência de compreender o que eu estava fazendo, numa ordem que pudesse comunicar a outras pessoas, tornava-se cada vez maior. Alguma parte de mim compreendia o que estava acontecendo, mesmo que não conseguisse traduzir as experiências em uma linguagem que pudesse comunicar às outras pessoas. A tentativa de traduzir esse entendimento para outra linguagem me parecia reduzir a própria experiência, me fazendo recusar a ideia de escrever ou falar sobre isso. No entanto, por se tratar de uma pesquisa acadêmica, havia a necessidade de compartilhar minhas investigações, o que implicava, inevitavelmente, em buscar palavras.

Após as práticas, comecei a registrar algumas palavras que se relacionavam à investigação daquele dia, como se essas palavras fossem ferramentas para entender o que estava acontecendo, capazes de dar forma àquela nebulosa sensação de movimento. Foi nesse momento que algumas palavras, frases,

desenhos e diagramas começaram a surgir. Palavras que, aos poucos, fui percebendo que se relacionavam metaforicamente com o que penso sobre o processo criativo.

Silencio. Vazio. Incertezas. Não saber. Insistir. Constância. Queda. Descanso.

Silencio. Vazio. Incertezas. Não saber. Insistir. Constância. Queda. Descanso.

Silencio. Vazio. Incertezas. Não saber. Insistir. Constância. Queda. Descanso.

Silencio. Vazio. Incertezas. Não saber. Insistir. Constância. Queda. Descanso.

Silencio. Vazio. Incertezas. Não saber. Insistir. Constância. Queda. Descanso.

Silencio. Vazio. Incertezas. Não saber. Insistir. Constância. Queda. Descanso.

Silencio. Vazio. Incertezas. Não saber. Insistir. Constância. Queda. Descanso.

Essa investigação de movimento poderia ser uma metodologia para pensar e escrever sobre o processo? Movimentar era também uma ordem do pensar considerando a integralidade do corpo. Movimento como uma linguagem do corpo que não se limita às palavras, mas se expande para uma experiência sensível e intuitiva. Nesse sentido, corpo não era apenas um instrumento que executava movimentações, mas funcionava como matéria pensante. Compreendia, assim, corpo como campo de reflexão contínua através do movimento:

> Pensar através do movimento, em movimento, enquanto o gesto se faz, isso é o que continua esboçando uma cena do encontro entre uma dança e uma filosofia. Entretanto em nenhum caso se trata de uma descrição filosófica do gesto dançado, e o entusiasmo das ressonâncias não deve dar a ilusão de uma correspondência perfeita. (Bardet, 2014, p.150).

Nem tudo o que senti e percebi nas investigações se tornava matéria para reflexão sobre o processo. Não me movia com a intenção de pensar sobre essas metáforas, mas elas brotavam durante o dançar. Com certeza fui influenciada pelas questões e urgências da pesquisa que me atravessavam, podendo utilizá-las como âncoras temporárias para derivas.

Comecei a tentar organizar meus próprios pensamentos através das palavras, em vez de somente tentar traduzi-los. Ou seja, à medida que tentava

encontrar palavras, tentava também compreender e estruturar o modo como pensava. Escrever e elaborar esquemas visuais, como desenhos e diagramas, foi uma tentativa de organizar o que sinto e percebo. Uma forma de estruturar o conhecimento para que possa torná-lo comunicável, compartilhável e compreensível para os outros.

Percebi que nomear se tornou um processo de assentamento das ideias, uma tentativa de recriar as experiências dançadas em escrita. No contexto do PAC (Processo de Articulações Criativas), desenvolvido por Jane Bacon e Vida Midgelow (2014), o ato de nomear funciona como uma prática essencial para a construção e comunicação do conhecimento criativo. Nomear, nesse caso, não seria apenas rotular ou identificar, é também um gesto de articulação que transforma o que é sentido e vivido em algo compartilhável, reconhecível e dialogável, sem reduzir a complexidade do que foi experienciado. Para as autoras, nomear no PAC é um gesto que habita a tensão entre o indizível e o articulável. É uma prática que busca assentar aquilo que é fluido e efêmero sem sufocar sua natureza, permitindo que o processo criativo permaneça vivo, dinâmico e em constante diálogo com o desconhecido. Portanto, não é ato de fechamento, mas uma abertura ao encontro entre artista/pesquisadora e quem acessa suas escritas. É um modo de dar forma ao que é percebido, criando pontes entre a experiência sensível e o discurso compartilhado. (Bacon e Midgelow, 2014, p. 13). Este processo de nomeação, de visualização e de articulação criativa, é um gesto que me permite não apenas compreender o que se faz, mas também uma forma de me posicionar a partir daquilo que se cria.

Foi a partir do exercício de nomear que comecei a me apegar ainda mais às palavras. Elas não eram apenas ferramentas, mas companheiras de um processo. Esse era um período de dispersão em que não conseguia definir um foco na pesquisa. A necessidade de elaborar material para a qualificação se tornava uma exigência cada vez mais urgente. Portanto, precisava encontrar um eixo central para organizar todos esses materiais emergidos das derivas. Encontrava-me em um momento que Deleuze e Guattari denominam de antiprodução (Deleuze e Guattari, 2010, p. 45). Não é necessariamente um oposto à produção, mas um complemento, funcionando como uma força que interrompe ou desestabiliza o fluxo criativo. Por exemplo, se o início de um

processo pode ser marcado por uma abertura, onde possibilidades criativas são bem-vindas e estimuladas, o momento atual seria de estreitamento e organização do que foi experienciado. Seria o momento de revisar e compreender as possibilidades expandidas, buscando organizá-las sem reduzi-las ou invalidá-las. No meu processo, a antiprodução se manifestava como a necessidade de encontrar um eixo central e dar contorno às experiências para compartilhá-las. Ela pode ser vista como o motor de uma criação que se dá no encontro entre forças opostas: produção e interrupção. Ou seja, momentos de estimular a passagem de fluxos e produção de novos sentidos. Esse segundo momento me trouxe desconforto. Ao organizar os rastros do processo, percebi em mim um medo de reduzir e sintetizar a experiência, invalidando as derivas. Organizar me parecia uma tradução condenada ao fracasso desde o início. Seria uma tentativa de materializar experiências e sensações que, por essência, pertencem ao passado e à materialidade efêmera. Entretanto, no contexto de uma pesquisa acadêmica, atravessar essa fase era inevitável. Na tentativa de aceitar o momento da antiprodução, gradualmente ela se revelou como uma forma de articular potências existentes.

A partir dessa necessidade, decidi selecionar palavras-chave que pudessem orientar minhas investigações. *Processo, criação* e *desejo* foram as que mais me instigaram. Eu não queria apenas compreendê-las, mas também queria explorá-las, desdobrá-las e percebê-las por diferentes ângulos e contextos. Assim, iniciei uma jornada para compreender os significados dessas palavras, criando uma espécie de vocabulário próprio da pesquisa. Essa é apenas uma coleção de definições, mas um espaço de experimentação e articulação dos meus próprios entendimentos construídos a partir das referências, práticas de movimentação e associações. Para *processo*, por exemplo, comecei investigando o que autoras e artistas da dança diziam sobre o tema. Mas, percebi que a palavra também poderia transcender esse campo. Ampliei a pesquisa para outras áreas, com foco em filosofia. Fui compondo uma percepção singular e, ao mesmo tempo ampla sobre o que poderiam ser processos. Era como mergulhar em um rio, descobrindo correntes desconhecidas enquanto tentava construir e mapear meu próprio percurso nele. A palavra *criação* seguiu um percurso parecido.

Desejo foi a que mais me instigou. Sempre que procurava seu significado em dicionários ou em textos acadêmicos através de plataformas de pesquisas bibliográficas, encontrava associações com a ideia de falta, acompanhada da ideia de incompletude. Essa definição, no entanto, não fazia sentido para mim. Eu sentia que poderia haver outro significado, embora não soubesse explicar de onde vinha essa sensação. Lembrei-me de uma frase que li ou ouvi durante o processo de escrita do meu TCC na graduação: "Desejo não é falta, é o que revela a potência." Embora eu não soubesse explicar o porquê, essa frase fazia muito sentido para mim. Ela contrariava a noção tradicional de desejo como falta e abria espaço para um entendimento mais alegre que potencializaria o sentido e o uso da própria palavra. Insatisfeita com as definições tradicionais, fui buscar respostas na filosofia. Foi assim que me deparei com Espinosa. Na verdade, primeiro me esbarrei em Deleuze que o mencionava em suas reflexões sobre desejo. Descobri que a frase sobre desejo que tanto me instigava era uma definição sobre desejo de Deleuze e Guattari contida no livro *Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (2010). Influenciados pelos pensamentos de Espinosa, eles desenvolveram a percepção de desejo não como falta, mas como uma força produtiva, uma potência criadora que atravessa o corpo. É como um motor de criação e transformação.

Querendo compreender mais sobre essa perspectiva, encontrei o livro *Ética* (2015). Nele, Espinosa descreveu sua concepção sobre desejo entrelaçando-a com suas definições de afeto e encontro. A leitura foi, e ainda é, um desafio. Não consegui concluir ou entender completamente tudo o que está ali. Mesmo assim, esse livro segue me indicando pistas sobre como posso compreender processos criativos. Espinosa parece apontar caminhos para pensar o desejo como força, como potência que mobiliza, cria e transforma. Essas palavras, *processo, criação* e *desejo*, deixaram de ser apenas conceitos e passaram a ser territórios vivos de reflexões. Nomear se tornou não apenas um gesto acadêmico, mas também um gesto poético, sendo um modo de articular o que eu vivo, sinto e penso, dando forma ao que antes eram apenas imagens abstratas.

Após encontrar um foco de interesse, costurar vários pensamentos e construir uma teia mais ou menos estruturada sobre o que se trata a pesquisa, decidi retomar a pergunta inicial: o que são processos criativos? Comecei a

elaborar hipóteses sobre essa questão, não na tentativa de respondê-la, mas de organizar entendimentos temporários para seguir experimentando. É como retornar ao ponto de partida, mas agora carregada de novas percepções, intersecções e possibilidades. Esse retorno não é uma simples repetição, mas um reencontro, um movimento espiralado que me permite aprofundar e refazer conexões.

GLOSSÁRIO: CORPO

O entendimento sobre corpo, atualmente, é fruto de uma construção histórica que vem sendo construída ao longo de séculos. Assim como noções sobre identidade, gênero, subjetividade e até mesmo arte, ideia de corpo é atravessada por discursos, práticas sociais e políticas que a moldaram em diferentes épocas. A constante atualização de seus sentidos ecoa nas formas como nos relacionamos conosco e com as outras, influenciando nossos modos de existir. Isso revela que a noção sobre corpo não é fixa, mas influenciada e redefinida por diferentes contextos históricos, culturais e sociais.

Penso que em muitos campos artísticos, especialmente na dança, nós mesmas somos nossas próprias matérias-primas de criação. Não me refiro sempre a tratarmos sobre nós mesmas no ato de criação, mas sobre reconhecermos que o entendimento sobre quem somos, sobre os contextos que ocupamos e aqueles que desejamos ocupar é parte essencial do processo. Os âmbitos sociais, políticos e éticos de um corpo inevitavelmente se manifesta nas criações, seja direta ou indiretamente. Isso significa que nossas experiências, posições e relações no mundo, incluindo normas sociais, identidade de gênero e relações de poder influenciam a maneira como nos movimentamos e sentimos e nos expressamos artisticamente. Mesmo quando não explicitamente abordados, esses fatores atravessam o processo criativo, moldando escolhas estéticas e gestos. Reconhecer essa dimensão nos permite compreender que a criação artística não acontece apartada de quaisquer outros contextos de vida: ela é inseparável das condições históricas, culturais e sociais que constituem o corpo que cria. Portanto, acredito ser importante nos perguntarmos: o que entendemos como corpos?

Na segunda parte de *Ética (2024)*, em *Da origem e natureza da mente*, Espinosa[10] difere-se em relação ao entendimento sobre corpo e mente até então

[10]Baruch Espinosa (1632–1677) foi um filósofo holandês de origem sefardita, nascido em Amsterdã. Filho de imigrantes judeus portugueses, foi educado na comunidade judaica local, da qual foi posteriormente excomungado. Dedicou-se ao estudo de línguas e ciências naturais,

elaborados por diversos filósofos. A tradição filosófica, liderada por Platão, Aristóteles e Descartes, sustenta a dualidade entre corpo e mente, tratadas como substâncias separadas: *res cogitans* (coisa pensante) e *res extensa* (coisa extensa) (Descartes apud Pinheiro, 2011, p. 52). Essa perspectiva reforça a ideia de que os fenômenos físicos e mentais são essencialmente distintos e independentes. Segundo Aristóteles, há uma hierarquia intrínseca entre essas substâncias, onde a mente ocupa o lugar de domínio e controle, enquanto o corpo se reduz a um mero instrumento para o aperfeiçoamento da mente. Para Descartes, corpo é concebido como a morada da alma, mas nunca como sua igual. A mente estaria além, separada e superior, enquanto corpo é relegado à condição de algo "... perecível, até mesmo sujo, descartável, pecador e inferior" (Trindade e Lauro, 2012). Essa percepção reforça uma dualidade que não apenas distancia mente e corpo, mas também os separa hierarquicamente, atribuindo ao corpo um papel secundário e, muitas vezes, depreciativo, como se fosse uma sombra da mente.

Espinosa, entretanto, questiona essa divisão, sendo um dos propositores do pensamento que entrelaça *corpomente* em uma unidade indissociável. Na concepção espinosista não existe essa dicotomia, sendo mente e corpo: atributos distintos da mesma substância[11] (Espinosa, 2024, p.51). Espinosa propõe uma visão radicalmente distinta da dualidade entre corpo e mente, afirmando que ambos são facetas distintas de uma só coisa, existindo no mesmo plano com a mesma intenção: são potências de existir expressas em dois modos que buscam, simultaneamente, sua preservação. (Espinosa, 2024, p.88). Para

vivendo como polidor de lentes. É uma das figuras centrais no racionalismo moderno e determinismo.

[11] "(...) conceito muito preciso, o de *substância*, isto é, de um ser que existe em si e por si mesmo, que pode ser concebido em si e por si mesmo e sem o qual nada existe nem pode ser concebido. Toda substância é substância por ser causa de si (causa de sua essência, de sua existência e da inteligibilidade de ambas) e, ao causar-se a si mesma, causa a existência e a essência de todos os seres do universo. Causa de si, a substância existe e age pela potência absolutamente infinita de sua própria natureza e por isso mesmo é incondicionada. Ou, como demonstra Espinosa, é o ser absolutamente infinito, pois o infinito não é o sem começo e sem fim (mero infinito negativo) e sim o que causa a si mesmo e produz a si mesmo incondicionadamente (infinito positivo)." (Chauí, 2002).

ele, mente e corpo não são substâncias separadas ou hierarquicamente organizadas, mas manifestações diferentes de uma única substância, que se apresenta de formas variadas no mundo. Embora distintos na forma como se expressam, provém de uma mesma força vital que os impulsiona a agir, a sentir e a pensar. (Espinosa apud Silva, 2021, p. 16). O pensamento sobre a indivisibilidade entre esses dois atributos foi abordado por diversas autoras em diferentes áreas do conhecimento. Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, Antonio Damasio, John Dewey, Judith Butler, Pierre Bourdieu, entre outros. No entanto, foi Espinosa quem me convidou a refletir mais profundamente sobre essa relação. Portanto, para dar continuidade as reflexões sobre corpo, seguirei apostando na perspectiva espinosiana que me oferece um terreno fértil para expandir esse diálogo.

Nessa perspectiva o corpo é entendido como um sistema aberto e relacional, onde as interações com ambientes e com outros corpos afetam sua dinâmica. Ao agir, o corpo não se limita somente à sua própria conservação, mas busca constantemente expandir sua potência, explorar novas formas de ser e de se relacionar com o mundo. Essa potência de ação é um esforço contínuo de afirmação da vida, que não se manifesta somente na sobrevivência biológica, mas também na capacidade de experimentar, de sentir e de pensar. Sendo todas essas dimensões facetas de uma mesma realidade para Espinosa. Portanto, corpo é uma figura viva e criativa, que não se reduz ao mecanicismo cartesiano: máquina regida por leis mecânicas. É, em si, potência de transformação, que, ao interagir com o mundo, não apenas reage, mas também cria possibilidades de existência.

Influenciada por ideias de Antonin Artaud, penso o corpo para além de uma definição meramente física ou humana. Em sua potência, o corpo se apresenta como um campo de intensidades em constante variação, atravessado por forças que não se fixam. No manifesto radiofônico *Para acabar com o juízo de Deus* (1947), Artaud apresenta a noção de "corpo sem órgãos"[12], uma recusa radical

[12] O conceito de corpo sem órgãos (CsO), introduzido por Antonin Artaud e posteriormente desenvolvido por Deleuze e Guattari, refere-se a um corpo que se desfaz das organizações pré-estabelecidas, sejam anatômicas, funcionais, psíquicas ou sociais, e que se afirma como campo de intensidades, forças e fluxos. Os autores desenvolvem tal conceito nos livros *O anti-Édipo* (2010) e *Mil Platôs* (1997).

à organização do corpo segundo lógicas utilitárias, morais e religiosas. Ele denuncia a anatomia como uma mentira, uma invenção que aprisiona o corpo em engrenagens técnicas, produtivas e disciplinares.

Essa recusa ao corpo funcional abre espaço para outro corpo: aquele que não serve, mas ressoa, que não opera, mas delira. Um corpo que pulsa desejo. Um corpo em constante desfazimento e reinvenção, tensionado por forças que não se estabilizam. Contudo, essa desorganização não implica desordem ou caos, mas criação. Artaud propõe um corpo que escapa às formas prévias e aos sistemas de controle da razão, da medicina, da linguagem ou da moral. O corpo sem órgãos, nesse sentido, não representa, ele produz. É vibração, potência bruta, uma composição instável que se afirma justamente por sua variação.

Deleuze e Guattari, uns dos comentadores mais conhecidos de Espinosa e influenciados pelas ideias de Artaud, propõe uma percepção de corpo que vai além da concepção física. Expandindo o entendimento para todas as formas de intensidade e potenciais de ação, incluindo os planos de existência mais abstratos. (Deleuze e Guattari, 1996, p. 18). Na filosofia deles, o corpo é algo que não está restrito a uma definição materialista, mas sim entendido como qualquer entidade que carrega consigo potências. Isso inclui sensação, pensamento, objeto, ambiente, entre outros. De maneira mais ampla, qualquer coisa que seja capaz de afetar ou ser afetado. Ou seja, qualquer coisa que tenha capacidade de agir e *ser agida*. A partir dessa perspectiva o entendimento de corpo é expandido para além da dimensão física e humana.

Assim, o corpo seria como uma rede de relações. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari desenvolvem o conceito de *Corpo Sem Órgãos* (CsO) influenciados por Artaud: não é um corpo vazio ou ausente, mas um campo de forças desterritorializadas[13] (Deleuze e Guattari. 1996, p.37), uma superfície onde

[13] Desterritorialização é um conceito central desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro Mil Platôs, no seu terceiro volume. É entendido como um processo em que algo é deslocado do seu território original. Os autores não se referem apenas a território geográfico, mas também simbólico, social, subjetivo ou cultural. Relaciona-se com o movimento de saída de estruturas fixas, sejam físicas, ideológicas ou institucionais, promovendo fluxos que escapam ou rompem com padrões estabelecidos. No contexto de Mil Platôs, a desterritorialização sempre se relaciona com a reterritorialização. São processos complementares em que a desterritorialização desfaz o

fluxos se encontram e se reorganizam. O CsO não está limitado pela forma ou pela função, ele desestabiliza a ideia de um corpo fixo e hierarquizado[14], revelando um espaço de experimentação e criação contínua.

Nesse entendimento, o corpo não se restringe apenas ao físico ou humano, mas aproxima-se da ideia de um agenciamento de multiplicidades[15]. Sensações, pensamentos, ideias, objetos e até mesmo instituições podem ser corpos, pois carregam potência de afetar e de serem afetados. Essa perspectiva permite pensar em corpos como espaços abstratos onde as relações não estão predeterminadas, mas constantemente construídas e reconstruídas.

Nesse sentido, o corpo não seria uma estrutura imutável, mas um processo em constante mutação, que se constrói e se reconstrói a partir dos encontros que estabelece. Deleuze e Guattari percebem o corpo como um devir[16], sendo

---

lugar ou a estrutura, abrindo espaço para novos sentidos e configurações. E a reterritorialização é o movimento de recriação de um novo território, uma tentativa de estabilização ou reorganização em outro contexto.

[14] Refiro-me às divisões que se estabelecem em relação ao próprio corpo. A hierarquia pode ocorrer quando certas partes ou funções são consideradas superiores ou mais valorizadas em relação a outras, como a primazia do pensamento sobre a sensação, da mente sobre o corpo, do olhar sobre os demais sentidos.

[15] O conceito de agenciamento de multiplicidades, formulado por Deleuze e Guattari em Mil Platôs (1996, p. 18), propõe uma compreensão da realidade não fundamentada em unidades fixas ou identidades estáveis, mas em composições provisórias e dinâmicas entre elementos heterogêneos. Um agenciamento é sempre um encontro entre forças, corpos e afetos, uma composição que produz efeitos e sentidos sem hierarquia ou centro. A multiplicidade, por sua vez, não é uma totalidade de partes, mas um conjunto aberto de intensidades que pode se reorganizar a cada nova conexão. Nesse sentido, um corpo pode ser pensado como um agenciamento de multiplicidades, pois é composto por diferentes camadas e forças físicas, afetivas e simbólicas que se atualizam e se transformam no contato com outras. Essa abordagem permite pensar o corpo como um campo de intensidades e potências, não restrito à matéria, mas operando também nos planos do sensível, do pensamento e da linguagem.

[16] Devir é um conceito central na filosofia de Deleuze e Guattari, que propõe a ideia de que não há um "ser" fixo, mas um processo contínuo de transformação. Refere-se a mudanças constantes e a fluidez das identidades, negando distinções como entre humano e animal, ou entre sujeito e objeto. As fronteiras entre centos grupos fixos se dissolvem, permitindo novas formas de ser e de existir. É um conceito que se relaciona aos conceitos de desterritorialização e reterritorialização que rompem com formas fixas e buscam a criação de novos territórios.

sempre uma passagem, um movimento, um fluxo que transforma e é transformado. Pensar um corpo como um campo de intensidades e afetos desloca a centralidade da matéria. Assim, podemos considerar uma música que ressoa e altera estados emocionais, um texto que evoca ideias, uma paisagem que transforma percepções, entre outras formas como corpos. Essa perspectiva expandida dissolvendo as fronteiras entre o físico e o abstrato, o humano e o não-humano, o concreto e o virtual. A ideia de corpo nesse campo expandido de possibilidades assume um papel ativo na construção de sentidos e significados, seja no âmbito artístico, político ou social. Essa compreensão torna-se particularmente relevante quando pensamos na criação artística em que elementos materiais e imateriais, além de humanos e não humanos, podem ser considerados como corpos. Consequentemente nos impulsionando a perceber que cada elemento que compõe um processo criativo é contextual e seus sentidos são fluidos. A ideia de corpos que não determina funções ou formas predefinidas nos possibilita experimentar modos de ser, ou seja, devir.

Para abrir espaço a esse devir precisaríamos considerar a singularidade de cada corpo assumindo que não o conhecemos em sua totalidade, já que sua essência não é fixa. Essa singularidade é construída através das experiências que cada corpo atravessa e pelos afetos que o moldam. Essa singularidade implica que cada corpo é, ao mesmo tempo, um mundo em si e parte de um mundo maior, em que múltiplos corpos coexistem, interagem e se transformam mutuamente. Assim como reflete Victoria Royo[17] sobre a relação entre pesquisadora e seu objeto de pesquisa (2015, p.550), artistas envolvidos em processo de criação não conhecem totalmente, muito menos possuem, os corpos envolvidos na criação.

Portanto, processos criativos podem ser percebidos como relacionamentos entre corpos que afirmam sua multiplicidade, experimentando e construindo seus sentidos que estão por vir. Se corpo é entendido como um campo de intensidades, a criação artística não é apenas uma produção, mas um processo contínuo de afetação mútua entre corpos envolvidos nessa produção. Essa perspectiva afeta práticas artísticas à medida que nos convida a reimaginar

[17] Pesquisadora e professora de dança na Universidade de Zaragoza na Espanha.

nossas relações com outros corpos (som, ambiente, objeto, sensação, ideia, sentimento, entre outros), abrindo espaço para percebermos processos criativos como território de possibilidades que estão por vir.

GLOSSÁRIO: PROCESSO

Processo, em sua origem no latim, *procedere*, significa “mover adiante, avançar’’ (Gramática, 2021). Essa palavra pode ser abordada em diversos contextos, como: processo jurídico, cirúrgico, de aprendizagem, entre outros. Existem processos que funcionam em uma lógica de evolução progressiva em que há uma inclinação inata de mover-se linearmente sempre a caminho da melhoria. Essa condição pressupõe que há um ideal a ser atingido no futuro. Tem-se a noção de onde o processo começa e busca aperfeiçoar a condição presente para alcançar, futuramente, um resultado que mais se aproxime do modelo idealizado. Por exemplo, no processo cirúrgico é imprescindível que a cirurgiã saiba exatamente o que acontecerá do início ao fim. Tudo é mapeado e calculado antes da cirurgia: local, equipe, tempo de duração, objetivos e metodologias. Apesar de existirem chances de imprevistos acontecerem, a intenção é que o processo ocorra de modo mais fiel possível ao plano traçado inicialmente.

Entretanto, como artista, falo sobre processo no âmbito específico da criação artística, portanto: “Ao contrário do que sugere a etimologia, o processo não se mexe apenas para frente, mas também para trás e para os lados. Em certo sentido, ele dança.’’ (Vianna, Márcio. e Vianna, Anamaria, 2012, p. 217). Processos no âmbito artístico não são uma linha reta. Muitas vezes, quando embarcamos em uma criação não sabemos como o processo se desenvolverá ao longo do tempo. Podemos criar expectativas em relação ao futuro e planejar acontecimentos. O planejamento pode ser minucioso e concreto, ou apenas um leve esboço. Esse tipo de processo não opera numa lógica linear baseada em etapas previamente definidas, ao contrário, constrói-se no próprio ato de fazer. É exatamente por não antecipar o que está por vir, que se abrem possibilidades de explorar diferentes formas, estruturas e modos de criação. Assim, o futuro deixa de ser algo fixo ou previsível, pois múltiplas possibilidades de futuros vão sendo tecidos no presente, no instante do fazer.

Apesar dos diversos modos de estar em processo criativo, o que podemos afirmar para todos os casos é que corpos[18] estão sempre envolvidos. Estes não são apenas instrumentos de processo reduzidos a uma condição passiva e utilitária, mas sujeitos ativos que se transformam ao longo dos encontros. Cada experiência e cada afeto desenham rastros que reverberam em seus modos de ser. A criação não é um instante isolado, mas um fluxo contínuo em que corpos estão em constante diálogo, sendo continuamente transformados por esses encontros. Para Espinosa essa transformação é o efeito do contato com mundo, chamando-a de afeto. "Por afecções, entendo as modificações do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou constrangida, e ao mesmo tempo as ideias dessas modificações." (Espinosa, 2024, p.98). Afecções são atritos entre corpos, ou seja, encontros que, em sua multiplicidade, podem gerar tanto alegria[19] quanto tristeza[20]. Entretanto, a alegria não é necessariamente fruto de um bom encontro, assim como a tristeza não se restringe a um encontro que consideramos mau. Para Espinosa, sempre estamos em busca da preservação e do aumento da nossa própria potência de existir, ou seja, de alegria. Entretanto, esta não é sinônimo de felicidade, mas é um ampliamento da nossa própria existência. Sempre esbarraremos em outros corpos, consequentemente, sempre há afeto. Não há como escapar dos encontros e de seus efeitos, já que existir é inevitavelmente estar em relação. Portanto, poderíamos dizer que encontros são acontecimentos essenciais para existência de corpos.

Artistas são, antes de tudo, pessoas imersas em múltiplos contextos. Os acontecimentos que atravessam quaisquer âmbitos da vida de quem cria, inevitavelmente afetarão também os processos criativos. Além disso, a criação

[18] Acessar Glossário Corpo.

[19] A alegria é a paixão (força de fora que se impõe sobre nós) que conduz a mente a uma perfeição maior, podendo gerar contentamento (corpo e mente afetada igualmente pela alegria) ou excitação (uma das partes, corpo ou mente, é mais afetada que a outra pela alegria). (Espinosa, 2024, p.68)

[20] A tristeza é a paixão que conduz a mente a uma perfeição menor, gerando melancolia (corpo e mente afetados igualmente pela tristeza) ou dor (uma das partes, corpo ou mente, é mais afetada que a outra pela tristeza). (Espinosa, 2024, p. 107).

pode ser um território fértil que nos convida a (re)pensar ativamente sobre os próprios afetos. O que seria, então, um processo de criação se não um plano que oferece possibilidades de encontros entre corpos? Podemos pensar neles como agenciamentos de afetos que se entrelaçam e se transformam ao longo do tempo. Assim, corpos são fragmentos essenciais para composição de um processo. Como estão esses corpos agora? Quais seus apetites, interesses e desejos agora? Perguntas como essas podem ser importantes para dar enfoque ao presente, reconhecendo singularidades e potências de cada corpo. Poderíamos dizer, então, que só se fazem processos na relação entre corpos?

Os efeitos das afecções são singulares, portanto, encontros são essencialmente imprevisíveis. Se o encontro uma fricção que transforma, então processo criativo não pode ser pensado como algo linear ou predefinido. É um plano de relações em fluxo onde corpos se afetam. Não há garantias nesse território, mas talvez seja nessa ausência de certeza que residem possibilidades do que pode vir a ser. Estar em processo, portanto, é também aliar-se a imprevisibilidade.

Processo também pode ser compreendido como um ato de abrir-se ao desconhecido, de abdicar de mapas e roteiros predefinidos para explorar os caminhos que se revelam apenas no fazer. Não é uma linha reta, mas uma deriva, um movimento que rompe com a lógica linear e convida a habitar o instante. São movimentos que traçam percursos no presente na tentativa de experienciar possibilidades de futuros. É um ato de coragem, pois exige a suspensão de certezas para perceber o *aqui-agora*. Estar em processo seria também atentar-se ao presente. É uma prática de presença, um exercício de atenção ao que acontece enquanto acontece. Podemos pensar a criação não como um fim a ser alcançado no futuro, mas como um espaço de pesquisa e invenção entre seus próprios agentes: os corpos.

Além de não se prender a uma ideia de futuro único, esse tipo de abordagem também questiona certezas e se orienta por uma postura de errância[21]. Um caminhar atento, em que o percurso importa mais do que o

[21] Segundo o pesquisador e professor de dança André Lepecki, errância em processos de criações artísticas poderia ser entendida como: ‘’Aqui, a errância deverá ser compreendida não

destino. É um trajeto que se constrói através da deriva explorando possibilidades sem um destino certo. A motivação não é alcançar um objetivo final, mas vivenciar a experiência de caminha sem um rumo específico. Ao rejeitar a previsibilidade, o processo se transforma em um campo aberto para experimentações. O desconhecido, em vez de ser um obstáculo, torna-se um aliado, revelando diversas possibilidades ao longo do caminho. Aqui a errância se configura como uma atitude ética, pois se alimenta da disposição de caminhar sem garantias, sem a necessidade de controle ou de resultados já previstos de antemão. É uma prática que, em sua própria indeterminação, permite o surgimento de outros sentidos e formas de reconhecer-se no mundo. Por exemplo, abrir-se para perguntas como: quando suponho que não sei sobre algo, o que mais esse algo pode vir a ser? Nesse movimento de desconstrução da certeza e da linearidade, o imprevisível não é percebido como falha, mas oportunidade para um encontro genuíno com o momento presente. Uma prática criativa, nesse sentido, é menos sobre planejar e mais sobre estar disponível para o que surge no ato de fazer, confiando que o próprio fazer revela caminhos. De certo modo são práticas de repensar e reformular sentidos e significados que carregamos conosco.

Somos seres que vivem em sociedade na qual signos e significados são compartilhados para o estabelecimento de comunicações. Nem todas temos a mesma compreensão sobre todas as coisas no mundo. Entretanto, existem entendimentos em comum que nos permite dialogar e manter o senso de comunidade para sobrevivermos. Portanto, desfazer-se de todos os significados seria uma tentativa de isolar-se do mundo, consequentemente, não estabelecendo nenhuma comunicação, logo, desconectando-se da realidade compartilhada. Precisamos de algumas certezas, mas não a ponto de impedir o

---

como uma busca por erros, um privilégio dos equívocos ou, ainda, uma apologia à falha como método..., mas no seu sentido etimológico mais forte: errar como derivar, perder-se, extraviar-se. Mas permitam-me somar a esses modos de navegar sem bússola um afeto que chamaria de persistência ética, um desejo de seguir sem precisar saber para onde nos dirigimos, de modo que juntos possamos construir aquilo que não sabemos o que pode ser. Aqui, estamos perto da noção situacionista de dérive (deriva) como prática de cartografias imanentes a uma situação (que está sempre em movimento).'' (Lepecki, 2015, p. 67).

movimento do processo. A atitude do *não saber,* ou seja, a deriva, permite que o processo nos mova para lá e para cá. Permite experimentações justamente por não supor dualidades no processo, como: certo ou errado, verdade ou mentira, bom ou ruim, real ou irreal... É através da navegação pelo *entre* que processos convidam ao movimento. É um convite para seguir um caminho sem mapa, em que o ato de seguir se torna a própria cartografia do processo em constante atualização.

Acreditar na deriva e renunciar a várias estruturas que oferece segurança não é uma tarefa fácil. Suspender algumas certezas é um fator desestabilizador. É um desafio que escolhemos percorrer para encontrar outras formas de reconhecer-se no mundo. Não existem garantias de que haverá algo para além da incerteza. Então, o que nos move a esse desafio? Acredito que seja a confiança no processo, ou seja, acreditar no presente e naquilo que ainda está por vir. Confiar no processo não é esperar que tudo aconteça sem que nos engajemos, não está atrelado a ideia de passividade, mas uma atividade comprometida com o presente. É experimentar o presente confiando que futuros possíveis estão em acontecimento. Seria como: não sei o que estou fazendo e para onde estou indo, mas continuo fazendo esse algo que ainda não sei dizer o que é. No momento da criação tudo vibra em um estado bruto e fragmentado onde as experiências, pensamentos e afetos se entrelaçam. Talvez só consigamos compreender e reconhecer o processo quando já caminhamos o suficiente para olhar para trás e traçar sentidos. Talvez seria necessário um tempo de espera para que as vivências possam decantar e tecermos sentidos. Até isso, o que poderíamos fazer seria confiar. Apesar das incertezas continuar movendo no instante do agora. É como uma aposta. Para apostar é necessário acreditar mesmo sem saber. Seria necessário insistir em se comprometer com o imprevisível. Comprometer-se a se descomprometer com a projeção de um futuro específico para estar em processo. Seria necessário assumir riscos sobre futuros, afetos, desejos... Haja coragem para estar em processo.

O corpo que cria não é estático, é um corpo que se movimenta por ser afetado constantemente. A criação artística deixa de ser apenas um meio para alcançar uma obra finalizada e torna-se um espaço dinâmico de investigação num presente que se atualiza a cada instante. Portanto, é uma prática que exige

atenção ao agora. O tempo presente não é um instante isolado, mas uma duração que carrega em si o rastro do passado e a potência do futuro. (Bergson, 2006, p.12). No entanto, esse futuro não é definido, ele emerge como possibilidade, como aquilo que se cria no próprio ato de fazer. Essa afirmação do presente nos desafia a resistir às lógicas de produtividade e eficiência. Experienciar o agora é insistir em uma temporalidade que valoriza a potência do instante. É habitar o desconforto da incerteza e, ao mesmo tempo, encontrar nela uma forma de persistir. Processo criativo é também uma prática de presença, sendo assim, um exercício de atenção ao que acontece enquanto acontece. São práticas de insistência no que se move, no que escapa e no que se transforma. É uma prática de habitar um tempo que não se fixa apostando no devir.

Estar à deriva é lançar-se ao encontro do imprevisível. Nos processos criativos, isso significa permitir que o percurso se trace por forças que escapam ao nosso controle, abrindo espaço para experiências que só podem ser vividas no próprio movimento. Se corpo é relacional, a deriva se apresenta como exercício que amplia esses encontros, sustentando uma abertura contínua. Trata-se de uma disposição ao imprevisto, ao ainda desconhecido, ao que só se revela no ato mesmo de criar. A deriva também nos convida a confiar no agenciamento dos afetos, reconhecendo sua potência de se rearranjar diante do inesperado. O conceito de agenciamento, formulado por Deleuze e Guattari (1987, p. 19), compreende o corpo não como unidade autônoma, mas como multiplicidade em relação, uma rede de forças que se reconfigura a partir de cada experiência. Nesse movimento, o corpo age e é *agido*, organiza e é organizado, cria e é criado.

Os encontros se dão no atrito entre corpos e sempre vem acompanhado de uma dose de imprevisibilidade, mesmo quando parecem minuciosamente planejados. Seus efeitos nunca se deixam reduzir ao cálculo das causas. Ao nos colocarmos em deriva, os encontros tornam-se ainda mais abertos, justamente por não estarem submetidos à expectativa de um resultado específico. Essa postura errante cria um espaço de receptividade, em que viver os encontros significa participar ativamente das relações e reconhecer suas forças. Assumir o não saber, nesse contexto, é aproximar-se do presente sem a exigência de cumprir um roteiro previamente traçado.

Isso não significa abandonar o planejamento de futuros possíveis. A imaginação, afinal, é um recurso fundamental nos processos criativos. O risco está em projetar expectativas rígidas em um futuro idealizado, o que pode gerar a sensação de falta no presente, como se apenas um cenário específico pudesse suprir essa incompletude. Para Espinosa, a imaginação constitui o primeiro gênero do conhecimento. Quando entramos em contato com algo novo, somos afetados sem ainda compreender a causa dessa afetação. É como quando a presença de alguém nos faz bem, mas não sabemos explicar o porquê: não conseguimos distinguir se gostamos da pessoa em si ou do efeito que ela nos provoca (Deleuze apud Trindade e Lauro, 2013). Falta-nos, nesse caso, informação suficiente para compreender a experiência. Como seres relacionais, buscamos preencher essa lacuna para sustentar nossas interações, quando tais informações não estão disponíveis, recorremos à imaginação (Wittgenstein apud Hebeche, 2003). Mas a imaginação não se ancora necessariamente na realidade material, pois se apoia em perspectivas parciais, sem evidências claras que as sustentem.

A questão que se coloca é: até que ponto a completa veracidade dessas informações é realmente relevante, sobretudo quando pensamos em um processo de criação? No entanto, essa mesma potência pode se transformar em armadilha quando cristalizamos nela a projeção de um futuro específico. Nesse caso, em vez de explorar a liberdade do devaneio, acabamos presas às expectativas que nós mesmos criamos. A imaginação de um futuro específico pode tornar-se pouco fértil no campo dos processos criativos, já que o futuro raramente se realiza conforme idealizado. Nesse caso, a imaginação deixa de ser recurso de invenção para se transformar em objeto de perseguição, um excesso de encantamento que limita em vez de expandir. Quando nos ancoramos em uma única perspectiva, reduzindo a multiplicidade de encontros possíveis, instala-se um estado de fixidez que contraria a própria dinâmica da criação. Diferente é quando a imaginação opera como foco de experimentação: ela afeta sem restringir, abrindo-se a transformações. O excesso de fascínio, ao contrário, aparece quando uma ideia é tomada como absoluta, fechando-se a outras possibilidades e bloqueando o fluxo criativo. Já quando a imaginação se

coloca a serviço do devaneio, ela engendra experimentações e produz futuros[22] possíveis. O processo, contudo, não habita o futuro, ele se dá no presente, assim como os corpos que o compõem. Nada falta ao processo, pois ele já está em ato. Se prestarmos atenção, o processo presente já é muita coisa. Nesse caso, a imaginação engendra experimentações, que, por sua vez, podem gerar outras imagens, funcionando como uma ferramenta potencializadora nos processos.

Processos de criação artística não seguem uma linha reta. Muitas vezes, não é possível identificar seu começo, meio e fim. Nos deparamos com ele já emaranhado. Com os dedos indicador e polegar, pinçamos uma parte desse emaranhado e deslizamos lentamente sobre ele. Não desfazemos o nó, mas interferimos em sua organização à medida que exploramos e abrimos novas rotas. Transformamos essa estrutura. A ação de passearmos por essa linha curva, sem sabermos para onde seremos levadas, é um ato desestabilizador e ao mesmo tempo de coragem. Criar exige equilibrar estabilizar e desestabilizar, navegar entre o não saber e a construção de pequenas certezas provisórias. Estar à deriva é adiar o fim, conscientes de que ele chegará, evitando projetar um futuro específico e mantendo a abertura para que algo inesperado aconteça. Esse exercício dilata o processo abrindo espaço algo diferente possa acontecer. Adiar o fim para poder saborear a experiência e construir o que pode vir a ser.

A deriva, enquanto espaços de potência e incerteza no campo das artes, deve sempre ser reconhecida como um privilégio, pois não estão igualmente acessíveis a todos. Experimentar em um processo criativo exige tempo, recursos financeiros, infraestrutura e uma rede de apoio, elementos concretos que sustentam a existência de um processo artístico e que, muitas vezes, dependem de contextos socioeconômicos, políticos e culturais específicos.

O tempo, fundamental para o desenvolvimento do processo, é um privilégio para quem precisa trabalhar constantemente para sobreviver. Recursos financeiros são necessários não apenas para deslocamento e aquisição de materiais para criação, mas também para o próprio sustento do artista ao longo do processo. Infraestrutura como espaço físico para ensaio, equipamentos ou até acesso a instituições que apoiem o desenvolvimento do trabalho também são

[22] Compreendo *futuros* no plural como possibilidades de futuros que ainda estão por vir.

privilégios. Além da necessidade de uma rede de apoio e investimento que nem sempre está ao alcance de todas. Diferente de muitas outras profissões, ser artista é estar longe de uma estabilidade financeira, especialmente no Brasil. Não é uma área em que o mercado de trabalho oferece muitas oportunidades, sendo limitado e pouco estruturado.

Além disso, as diferenças de gênero, classe social, etnia, raça e localização geográfica influenciam diretamente a experiência de estar em processo. Também são condições que determinam o acesso aos recursos necessários para criar. A falta de políticas públicas consistentes, a o enfraquecimento das instituições culturais e a visão utilitarista da arte diminuem as chances de trabalho e financiamento. A falta de apoio à cultura faz com que muitos artistas precisem trabalhar em outras áreas para se sustentar, reduzindo seu tempo e energia para se dedicarem a criações e pesquisas. Em outras áreas profissionais há maior previsibilidade e segurança de remuneração e oportunidades, já nas artes geralmente os projetos são esporádicos e dependentes de editais ou apoios pontuais. Isso intensifica as desigualdades, pois a falta de suporte financeiro e/ou emocional dificulta ainda mais a dedicação ao próprio trabalho de criação. A necessidade de priorizar a sobrevivência muitas vezes inviabiliza a dedicação ao desenvolvimento de processos experimentais ou de longo prazo que exigem tempo e recursos. Portanto, o investimento e a valorização da arte e da pesquisa para estruturação de um ambiente em que a experimentação seja legitimada como um fim em si mesma são fundamentais.

Reconhecer que esse privilégio é identificar as condições que sustentam um processo artístico. Diante disso, podemos perceber que o ato de criar é moldado por fatores que incluem desigualdades estruturais e políticas públicas. Estar em processo, portanto, é mais do que uma prática individual, mas também um posicionamento sobre como (re)existir.

GLOSSÁRIO: CRIAÇÃO

> A maneira como podemos entender o processo criativo, sofreu tantas mudanças quanto o conceito de arte. Já se acreditou que a criação vinha de uma fonte exterior ao criador, alguma origem divina. Este processo foi ainda considerado, por outros, como vindo da mente do artista. (Pfutzenreuter, 1992, p.12).

Para compreender o que seria criação, podemos nos apoiar na própria etimologia da palavra em latim: *creare*, que sugere gerar, fazer, nascer. Um verbo que indica a ação de fazer algo existir. Criar envolve não apenas o movimento entre a busca e a manifestação de algo, mas também a sustentação, a manutenção, a nutrição e o cuidado. Além do ato de originar, o conceito se relaciona à noção de processo, como na criação de uma planta, de um relacionamento ou de um ser humano, evidenciando a dimensão processual da criação. Criar se apresenta como uma ação contínua, um ato constante em gerúndio.

Essa perspectiva assemelha-se ao que Márcio Libar, palhaço carioca, diz sobre criação no âmbito artístico: "Criador vem de criança, criança criador. Se você tira a criança de você, você tira o criador de dentro de você" (Libar, 2013). A infância pode ser entendida como um estado de descoberta do mundo, um tempo em que os significados ainda não estão rigidamente fixados e tudo é experiência em formação. É nessa fase que experimentamos objetos, sensações, afetos e relações através de um estado investigativo guiados pela curiosidade. Um modo de investigar que busca tanto reconhecer-se no mundo quanto deixar que o mundo nos reconheça. Esse estado-criança pode, assim, ser mobilizado como um estado experimental, capaz de deslocar perspectivas cristalizadas e abrir espaço para novas formas de ver e de criar.

Compreender a criação como um processo experimental é afastá-la da ideia de finalidade fixa ou de um produto acabado. Criar não se resume a alcançar um ponto de chegada, mas a permanecer no percurso, um espaço de exploração, tentativa e transformação. Nesse sentido, o ato criativo habita o intervalo entre o que já existe e o que ainda está por vir, abrindo-se ao desconhecido e ao inesperado. A experimentação como motor processual da criação permite que

nada emerja de forma súbita ou isolada: toda obra se constitui no tempo, atravessada por revisões, encontros, afetos e redescobertas.

Assim, experimentar é aceitar a instabilidade, insistir no movimento, investir em percursos incertos. É colocar-se em estado de investigação, deslocando o olhar para perceber o mundo sob outras perspectivas. Esse gesto nos convida a suspender significados cristalizados e a buscar novas compreensões possíveis. Por exemplo: para além de exercer a função de permitir que nos sentemos, o que mais pode uma cadeira? O que poderia ser uma cadeira? Pode vir a ser. Tempo verbal: futuro imperfeito. É uma pergunta que instiga um futuro imprevisível que só será revelado através de experimentações desse possível futuro. É uma pergunta que se preocupa com futuro, mas não se compromete com um futuro específico, e sim com possibilidades de futuros. Ação de realização incerta.

“Depois de se desfazer da norma, depois de deixar o peso do ‘tu deves’ para trás, nasce a criança.” (Trindade e Lauro, 2016). Essa imagem nos convida a pensar na criação como um ato de subversão de normas, padrões, imaginários convencionais e significados solidificados. A criança emerge desse desapego das amarras do dever e das imposições externas e internas que nos limitam em vários sentidos. Criar, nessa perspectiva, é um gesto de rebeldia, um movimento que questiona as estruturas rígidas e desafia os caminhos pré-estabelecidos. Ao desfazer-se da obrigação do *tu deves*, o potencial de imaginar e construir o que ainda não existe pode ser estimulado. Isso implicaria, também em romper com o conforto do conhecido para aventurar-se no território fértil do imprevisível. A criação como criança não está vinculada à lógica produtiva que busca resultados concretos, mas à potência de explorar. Seria uma metáfora do ato criativo que se faz no momento presente e que não se submete a justificativas externas.

No quarto volume de Mil Platôs (1996), Deleuze e Guattari elaboram o conceito de devir: um processo de desvio das regras, buscando novas formas de pensar, agir e se relacionar. Para eles, o devir-criança seria um estado de desconhecer ou fingir desconhecer normas que aprendemos como obviedades. Por exemplo, fingir desconhecer que uma cadeira serve para nos sentarmos. Retirando pré-suposições e pré-conceitos, no devir-criança, podemos encontrar um espaço para experimentar a novidade, o diferente, a surpresa e o imprevisto.

Todo devir é uma passagem, um portal que cruzamos para habitar um território construído e, quando suas possibilidades se esgotam, abandonamos. Não se trata de um retorno ao estágio infantil, nem uma tentativa de imitar uma criança. O devir-criança consiste em instigar a força que nos impulsiona a explorar, criar e descobrir caminhos diferentes do habitual. Seria uma disposição para enxergar cada experiência como nova, como se fosse a primeira vez. Sua essência está em construir mundos, imaginar possibilidades, e criar perspectivas singulares. Buscar perceber o despercebido e fazer surgir o inesperado. Assim, o devir-criança é permitir-se experimentar, reinventar-se e redescobrir o mundo várias vezes. Talvez seja um estado que ouse suficientemente para não se submeter ao mundo de regras, normas e limites.

O devir-criança, portanto, seria supor ou tentar supor que não se sabe. Não ter respostas prontas, ou seja, é um processo de (re)descobrimento. Seria um exercício de recusar-se a responder com urgência. Demorar-se na dúvida, parando e pensando: quais outras possibilidades poderiam existir? Nesse processo, o descomprometimento com o óbvio é altamente necessário. Seria como se criássemos rachaduras, mesmo que pequenas, sobre o chão das certezas e tentássemos descobrir o que vaza delas. Não é um processo fácil, já que muitas de nós fomos culturalmente ensinadas sobre a importância de termos respostas sobre tudo. Portanto, buscar o devir-criança pode gerar uma sensação de desamparo justamente por ser um estado que privilegia o *não saber*. Não é fácil afirmar, nem para si e nem para os outros, que não sabemos. Para descobrir o que vaza das rachaduras das certezas, seria necessário perceber, primeiramente, que podemos duvidar dessas certezas fixas. Isso implicaria em perdermos, parcialmente, o chão em que estivemos acostumadas a pisar. Daí o desamparo. Digo que perdemos parcialmente, pois não deixamos de conhecer as regras, padrões, organizações e estruturas que nos foram ensinadas. É como se fosse um jogo em que “(...) precisamos saber as regras para poder se aproveitar delas, e saber o melhor momento de quebrá-las." (Trindade e Lauro, 2016). É um processo que parte da curiosidade do estado-criança, mas não sabemos onde essas rachaduras nos levarão. É um processo experimental. Seria uma tentativa de construirmos passagens ou portais para que as intensidades, desejos e vontades, possam passar. Para experimentar essa

surpresa, precisamos nos dispor a não saber. Acredito que, para não saber é necessário confiar no momento presente, no agora. Abandonar a ideia de projeção de um futuro específico, já que não sabemos para onde o devir-criança se dirige. Confiar no agora e deixar que o impulso da curiosidade e o prazer de quebrar as regras do jogo conduzam ao encontro do que vaza da rachadura. Adotar o *não saber* como um modo de existir para criar.

Para embarcar nas tentativas de rachar o chão a partir do descompromisso com as certezas, podemos acolher a *prudência das doses*. (Deleuze e Guattari, 1997, p.187) como medida. Refiro-me a um certo cuidado necessário para não sermos totalmente capturadas pelas incertezas e pelas infinitas possibilidades, mas também para não sermos sufocadas com um excesso de ordem ou organização. É menos um limite e mais um modo de navegação que preserva a potência do devir, evitando tanto a estagnação quanto o esvaziamento total. Talvez possamos entender como um tônus mínimo para estar entre o *saber* e o *não saber*, ou melhor, um corpo construído por saberes provisórios. Apostar em pequenas certezas como pilares de sustentação para um corpo, uma criação, um processo, poderia ser um modo de dosagem. Seriam como âncoras móveis que ajudariam a navegar pelas incertezas. Não são verdades absolutas ou imutáveis, mas pontos de apoio provisórios construídos pela experiência e pela relação com o ambiente, com os outros e consigo mesmo. Essas certezas podem ser entendidas como acordos internos ou coletivos que nos permitiriam seguir explorando sem ficarmos completamente paralisadas pela dúvida ou pela multiplicidade de possibilidades. Elas não impõem limites rígidos, mas oferecem estabilidade o suficiente para que mantenhamos tônus para sustentar encontros, relações e processos. Dessa forma, as pequenas certezas não excluem a abertura ao novo, mas convivem com a permeabilidade. São como degraus que construímos para alcançar o desconhecido, sabendo que podem ser modificados, destruídos ou reconstruídos conforme o processo. Apostar nas pequenas certezas é reconhecer que, mesmo em constante devir, precisamos de algum referencial, ainda que temporário, para seguir.

Assim, processo criativo não seria apenas um percurso, mas um campo de emergência onde saber e não saber se entrelaçam. Diante disso: qual seria o tônus necessário para se sustentar e, ao mesmo tempo, não se enrijecer a ponto

de paralisar? Sugiro que possa ser justamente buscando o devir-criança. A criança não busca justificar suas ações. Ela está comprometida em engajar-se na ação realizada no momento presente, não sabendo o porquê nem para que. Isso nos revela que essas ações se dão num campo experimental, pois é no ato de experimentar que algo pode acontecer. Descomprometida com justificativas, julgamentos, normas e futuro... A preocupação da criança é sentir o prazer de jogar com as possibilidades, e seu compromisso é inventar modos de brincar. O devir-criança representa uma recuperação da engenhosidade e da disposição para o novo, rompendo com as limitações de pensamentos e significados fixos, assim permitindo um estado contínuo de fluidez e criatividade. Como, então, navegar por um processo de criação artística através do devir-criança? Talvez seja exercitar a nossa capacidade de experimentar o mundo, insistindo e apostando num futuro incerto. Podemos pensar o embarque em um processo artístico como um convite a perceber as afetações imprevisíveis dos corpos. O processo de criação, portanto, se apresenta como uma dança contínua entre o possível e o impossível, entre o conhecido e o desconhecido, onde a incerteza se torna, não um obstáculo, mas um combustível para a invenção e a renovação constante.

GLOSSÁRIO: BRILHO

Pensar em um processo de criação artística pode ser comparado a navegar pelo mar em uma jangada. Uma embarcação simples, feita de toras de madeira amarradas entre si. Ela se move no ritmo das águas, ora calmas, ora agitadas, sem revelar de antemão o que virá. Ainda assim, seguimos navegando sem pressa, nos adaptando às correntes, aceitando o risco da travessia. Assim é o processo criativo: um percurso em que não há destino fixo, mas em cada remada, em cada ajuste, algo vai se construindo, revelando-se apenas no próprio movimento. Talvez a jangada seja frágil demais para certos fluxos turbulentos, mas podemos entendê-la como condição: estrutura suficientemente sólida para sustentar a deriva, mas também leve e flexível o bastante para fluir com as forças do mar.

Há sempre algo que nos convoca à deriva, um sopro inicial que infla as velas e nos lança em direção ao desconhecido. Nem sempre sabemos para onde seguimos, mas existe uma força que nos impele. A cada onda, ressoam memórias, surgem perguntas suspensas, imagens que aparecem e desaparecem no horizonte. A jangada oscila entre o equilíbrio e o desequilíbrio, enquanto buscamos um destino que talvez nem exista, mas que se revela no próprio ato de navegar.

Não é possível enumerar todas as formas pelas quais um processo criativo pode começar. Ainda assim, muitas vezes ele germina de um impulso inicial, de um desejo de criar. Como uma direção inicial das velas da jangada que anuncia a navegação, esse desejo pode nascer de atravessamentos pessoais ou coletivos, sempre situados em um contexto. Pode vir como inquietação diante do mundo, como provocação do desconhecido ou como uma força silenciosa que nos captura. Às vezes, esse impulso se manifesta em gestos sutis, um movimento, um som, um objeto, uma pergunta, um afeto ou uma memória. Nem sempre conseguimos nomeá-lo de imediato, mas sua presença nos convoca a segui-lo. Às vezes é um convite suave, mas também pode se impor como um incômodo que não podemos, ou melhor, não conseguimos ignorar. É essa força de impulso que nos arremessa ao fluxo, exigindo de nós atenção e presença, mesmo diante da incerteza sobre os rumos que o movimento pode tomar.

Gosto de pensar nesses interesses como se fossem *brilhos*. É algo que, mesmo pequeno, captura nossa atenção e rompe com a linearidade do cotidiano. Nem sempre sabemos explicar por que nos atraem, mas há neles uma força que atravessa nossa existência. Essa convocação é, antes de tudo, uma abertura ao encontro. Um cruzamento em determinado espaço-tempo que provoca trocas, conexões e atritos. Esse encontro pode ser material e fisicamente palpável, acontecendo no campo dos pensamentos e sentimentos. Nem sempre é confortável. Às vezes, ele brilha justamente por nos gerar incômodo. Cada uma de nós é atraída por brilhos diferentes. Mesmo que não consigamos explicá-los ou nomeá-los, são coisas que saltam em nossa percepção e capturam nossa atenção. Podemos nos deparar com um brilho e não percebê-lo, ou talvez percebamos, mas não admitamos que ele nos afeta. Às vezes, percebemos um brilho, mas resistimos em admitir que ele nos toca. Nesses momentos, o apoio de aliadas pode ser fundamental para ajudar a identificar o que nos toca para seguir na travessia. Reconhecer e compartilhar esses brilhos pode ser uma das etapas mais potentes dessa jornada.

Acredito que aquilo que brilha para nós está diretamente relacionado às vivências e aos contextos que habitamos. Não é qualquer coisa que nos atravessa: o brilho é sempre marcado pelas experiências que nos constituem. Por isso, não pode ser entendido como algo fixo ou universal, mas sim como um algo relativo e contextual. O que desperta nossa atenção e nos mobiliza varia de pessoa para pessoa, em diálogo com o ambiente em que estamos inseridas, as culturas que nos formam e o espaço-tempo que habitamos. Perceber um brilho não é uma recepção passiva de estímulos do mundo. Corpos estão em constante relação e atravessamentos, sempre filtrados pela subjetividade e pela história de vida (Merleau-Ponty, 2006), portanto, a percepção é um processo ativo. É nesse processo que corpos se afetam mutuamente e se transformam a partir das experiências vividas. O que nos atrai pode não ser uma característica intrínseca dos brilhos, mas uma qualidade que surge da nossa percepção única, construída a partir da nossa memória. Em outras palavras, o que brilha para nós é algo que emerge da nossa própria construção identitária, algo que conecta o presente com o passado, em consonância com nossas inquietações, desejos e urgências.

É o mesmo corpo que vivencia o processo criativo e outros contextos da vida, de modo que os acontecimentos de diferentes esferas também impactam a criação. Não somos artistas apenas quando nos dedicamos formalmente à criação, como ao nos movimentarmos em uma sala de ensaio ou em momentos de leitura e escrita sobre o assunto. É o mesmo corpo que sente, pensa, conversa, se emociona e cria. Tudo isso se entrelaça e se inscreve no processo criativo. A criação não é um ato isolado, mas um fluxo que se entrecruza com o curso da vida, afetando e sendo afetada pelas emoções, pelas conversas, pelas percepções e pelos afetos que surgem a partir das interações cotidianas. Somos sujeitas criativas, não isoladas dos contextos que atravessam nossas vidas. Estamos imersas em uma rede de interações, em um entrelaçamento de contextos e experiências que configuram nossas percepções e produzem nossas subjetividades (Haraway, 2016). Assim, o que brilha para nós é aquilo que somos capazes de perceber e interpretar a partir do nosso lugar no mundo. Tudo que nos rodeia carrega a potência de nos afetar e, consequentemente, de influenciar a criação. Entretanto, o modo como seremos afetadas depende de quem somos. Podemos perceber isso quando várias de nós somos atraídas pelo mesmo brilho em criações artísticas, por exemplo, técnicas de improvisação em dança ou a abordagem de questões identitárias. Mas a maneira como cada uma se relaciona com o brilho é única, já que o que torna cada encontro singular é o modo como esse brilho se manifesta para cada uma de nós.

Podemos pensá-lo como um vento que indica uma direção inicial da criação, sem necessariamente se comprometer com um destino, ou seja, com a promessa de um futuro definido. Reconhecer que somos afetadas por certo brilho e nos dispor a permanecer junto a ele é um ato de anunciação de um processo. Trata-se de um momento de aposta em que não há garantias evidentes sobre os futuros do processo criativo, ainda assim, reconhecemos a potência do desejo de estar com o brilho. É a afirmação desse desejo de encontro para além de qualquer garantia de futuro (Royo, 2015, p. 537).

Victoria Perez Royo, artista e professora da Universidade de Zaragoza, propõe uma metáfora para a relação entre a artista-pesquisadora e o objeto de pesquisa. Comparando-a a um par amoroso, ela descreve possíveis etapas desse relacionamento como parâmetros orientadores do processo de pesquisa.

Podemos transpor essa metáfora para pensar na relação entre a artista e o brilho como um par amoroso, em que o seu desenvolvimento constitui a própria criação. Nesse caso, o brilho refere-se ao objeto ou interesse de pesquisa, funcionando como uma metáfora que me ajuda a nomear aquilo que capta minha atenção.

A escolha dessa imagem também permite perceber os processos criativos a partir de uma abordagem sensível e afetiva, além de ressaltar a ideia de processo como afetação mútua entre quem pesquisa e o que se pesquisa. Royo sugere diversas fases durante esse relacionamento, como, por exemplo, a afirmação (Royo, 2015, p. 537) do desejo de estarem juntas além das expectativas. Podemos pensar que é nesse momento que a jangada se desprende e é lançada ao mar, marcando o início do processo criativo. É uma jornada de investigação em que experimentamos diferentes maneiras de nos relacionar com o brilho.

No entanto, é fundamental reconhecermos que os brilhos não nos pertencem. Não somos proprietárias deles, muito menos as únicas capazes de interagir com eles. Os brilhos existem no mundo independentemente de nós, cada um em seus próprios contextos e realidades compartilhadas. Seria importante admitir a natureza inesgotável dos brilhos. Não os conheceremos em sua totalidade, pois eles ultrapassam aquilo que conseguimos perceber. Suas facetas, sentidos e significados são recriados a partir do contexto em que se encontram, dependendo do tempo e do espaço em que estão.

O que torna essa relação singular é a perspectiva particular a partir da qual percebemos o brilho. Essa singularidade está no ponto de vista e na forma como o brilho é investigado ao longo do percurso criativo. Assim, o brilho não é uma propriedade privada que podemos manipular à vontade, mas um elemento compartilhado que adquire novos sentidos nos encontros. Desse modo, os brilhos podem funcionar como metáforas, refletindo os contextos que habitamos e os modos pelos quais existimos e nos situamos no mundo.

A perspectiva de compreensão de processos de Royo é fluida e dinâmica, negando configurações predeterminadas de relações, além de ser permeada por encontros e consequentes transformações. As relações se tornam uma dinâmica

de troca mútua e contínua, desenhando um percurso de criação singular. É uma constante negociação. Nem sempre conseguimos controlar o ritmo ou a intensidade. Há momentos em que o processo parece nos escapar entre os dedos e outros em que ele nos arremessa bruscamente em direções inesperadas, podendo nos paralisar, deixando-nos sem a noção mínima de direção. Assim, entre outros movimentos, é que o processo se constrói e ganha contornos, não como um resultado, mas como um traçado que emerge da interação entre desejos e experimentações ao longo do tempo. O processo de criação é o percurso dessa relação. Ele se nutre da constante troca entre o desejo de estar junto e das investigações dos modos de se relacionar.

A construção dessa relação não é linear nem fixa. Ela se expande e se desdobra à medida que nos engajamos em experimentar o que pode vir a ser. O processo criativo, nesse sentido, não é apenas um meio para um fim, mas uma prática contínua de percepção do tempo, espaço e corpos envolvidos na criação. O que inicialmente surge como uma inquietação ou provocação começa a se expandir conforme exploramos suas implicações. Um gesto pode levar a outro, e uma ideia pode desdobrar-se em formas inesperadas. O brilho inicial, embora seja um ponto de partida, não determina o futuro do processo. Ele é um lampejo inicial de um percurso que se reconfigurará constantemente. Sendo o brilho uma metáfora para o interesse de criação, ele é mutável em certa medida. Ao longo do processo, o interesse principal pode mudar, podemos mudar o foco da criação. Portanto, o brilho não é um objeto fixo, mas uma presença que acompanha e instiga. Nesses casos, mesmo que o foco se transforme, algo do " interesse anterior " permanece como vestígio ou rastro que ainda faz parte do processo de alguma forma. Essa mutabilidade não enfraquece a pesquisa, pelo contrário, é o que permite que ela se mantenha viva, aberta ao imprevisível e às transformações que surgem nos encontros. Pensar o interesse de criação como brilho também me ajuda a perceber que há algo de provisório e relacional na maneira como nos dispomos aos processos criativos.

Processos criativos são também encontros, espaços em que corpos, ideias e afetos se entrecruzam, gerando efeitos singulares. Esses efeitos podem ser compreendidos como alterações, reverberações e transformações que afetam

tanto os corpos envolvidos quanto os contextos em que o encontro ocorre. Ou seja, para além do simples cruzamento entre corpos, esses momentos de encontro promovem trocas e transformações, nas quais novas configurações e perspectivas se elaboram a partir da relação. Podemos perceber o encontro como uma fricção entre corpos, o campo onde os afetos se manifestam. Todo encontro ou fricção gera algum efeito, que Espinosa[23], filósofo holandês, denomina como *afeto*[24]. Ele não se refere a uma dimensão emocional, mas sim às mudanças que ocorrem na potência de agir dos corpos. Quando corpos se encontram, afetam-se mutuamente, e essa interação pode resultar no aumento ou na diminuição de suas capacidades de existir (Espinosa, 2024, p. 98).

Os afetos que aumentam essa capacidade, denominados afetos alegres, são efeitos de encontros que potencializam os corpos envolvidos, gerando abertura e expansão. Um exemplo, entre infinitas formas de afeto alegre em processos criativos, poderia ser momentos de surpresa e descoberta a partir de experimentações, nos quais insights geram entusiasmo e impulsionam a exploração e o desenvolvimento do processo.

Já os afetos que diminuem a potência de agir, os afetos tristes, são encontros que podem limitar nossas perspectivas sobre as possibilidades de criação ou gerar tensões que dificultam a continuidade do processo. Apesar de

[23] Baruch Spinoza ou Benedictus de Espinosa (1632–1677) foi um filósofo racionalista de origem judaica. Filho de judeus portugueses exilados em Amsterdã, desenvolveu um sistema filosófico baseado no *monismo* (corrente filosófica que afirma que toda a realidade é constituída por uma única substância ou princípio fundamental. Em contraste com o dualismo, que separa, por exemplo, mente e corpo como entidades distintas, o monismo sustenta que tudo o que existe faz parte de uma mesma unidade), no *determinismo* (concepção filosófica de que todos os eventos, inclusive as ações humanas, são consequência necessária de causas anteriores, regidas por leis imutáveis. Nessa teoria, nada acontece por acaso ou por livre arbítrio absoluto, mas sim como parte de uma cadeia causal) e na teoria dos afetos, contribuindo com pensamentos sobre a metafísica, a ética e a política.

[24] A teoria dos afetos de Espinosa propõe que as emoções são modificações no corpo que refletem a interação do indivíduo com o mundo, influenciando sua capacidade de agir. Ele distingue entre afetos ativos, que aumentam a potência de agir e estão ligados à razão, e afetos passivos, que diminuem essa potência e resultam de influências externas. Para Espinosa, é compreendendo e agindo conforme a razão é que conseguimos atingir a liberdade, transformando os afetos passivos em ativos. (Espinosa, 2024, p.215).

esses afetos reduzirem temporariamente a potência de ação, eles também podem funcionar como catalisadores para novas abordagens, forçando-nos a testar outras formas de nos relacionarmos com o brilho. Um afeto triste ou uma frustração pode, portanto, provocar uma reconfiguração do processo criativo.

Assim, os processos criativos podem ser vistos como experimentações da relação entre corpos, onde a fricção gera afetos. Nesse contexto, o afeto não seria apenas um resultado do encontro, mas uma dinâmica transformadora que surge da relação em constante troca e ressignificação. Acredito que essa dinâmica acontece quando nos dispomos a nos relacionar, descobrindo modos e operações singulares de cada interação, sem nos aprisionarmos a modelos ou funções predeterminadas. Por exemplo, quando nos dispomos a perceber o brilho a partir de perspectivas diversas, compreendendo sua natureza inesgotável, ou quando não predefinimos posições ou funções específicas para corpos em uma criação, ou ainda quando renunciamos a um destino específico do processo.

Essa disposição para a descoberta, longe de buscar um resultado ou modelo fixo, permite que a relação se desdobre em múltiplas direções a partir da constante (re)adaptação e reconfiguração das relações entre os corpos envolvidos. A iminência de transformação acompanha sempre essa dinâmica. Afastando-se de estruturas rígidas e preconcebidas, a relação artista-brilho se torna um campo de experimentações fortalecidas pelo imprevisto e pelo desconhecido.

Diante de tantas possibilidades sobre como nos relacionarmos com o brilho, podemos nos deparar com o desafio de escolher qual perspectiva explorar. É como se, à medida que nos aproximamos dele, descobríssemos novas facetas que despertam nosso interesse. É como se nos aproximássemos de um ponto no espaço e, quanto mais nos aproximamos, percebêssemos outros universos emergindo. Quanto mais mergulhamos em um fragmento de seu universo, mais possibilidades relacionais se abrem.

É possível que, ao longo do percurso, percebamos que a perspectiva em que nos encontramos atualmente tem pouca ou quase nenhuma relação com a perspectiva inicial. Nesses momentos, podemos nos perguntar: “o que me interessa no brilho agora?” As respostas podem referir-se tanto à concretude

física quanto a planos subjetivos. Ao nomear o que nos atrai nele, podemos começar a delimitar perspectivas, indicando territórios de partida. Nessa prática, pouco importam as justificativas, o essencial é identificar sob quais perspectivas buscamos nos relacionar. Isso não significa restringir os caminhos do processo, mas funciona como uma ferramenta orientadora, que ajuda a estreitar caminhos para experimentações.

Ao mesmo tempo em que buscamos estabelecer um foco em torno de algum interesse, não se cria uma limitação à experimentação. É como perceber o território em que nos encontramos no presente para seguir explorando. Considero que essa estratégia pode ser aplicada em diferentes momentos do processo, já que nossa percepção em relação ao brilho se transforma continuamente. À medida que nos relacionamos com esses corpos, nossa perspectiva sobre eles passa por alterações. Ao longo do processo, descobrimos novas facetas e possibilidades de relações, ao mesmo tempo em que revelamos e descobrimos novas facetas de nós mesmas. A transformação, portanto, é um elemento inerente ao processo.

Ao compreendermos os afetos como efeitos de encontros, os processos criativos podem assumir uma dimensão adicional, tornando-se práticas de experimentação das potências. Suas forças inauguram transformações que reverberam para além do momento do encontro. Sob essa perspectiva, criar poderia ser experimentar afetos que mobilizam as potências dos corpos. Portanto, nós, artistas, não apenas criamos, mas também somos moldadas pelos encontros. Talvez, então, possamos dizer que os processos criativos são essencialmente relacionais e multidimensionais, pois não afetam apenas os corpos envolvidos de forma isolada, mas reverberam de maneira rizomática em diversos outros contextos.

Essa perspectiva reconhece o brilho como um corpo vivo e componente ativo do processo, carregando e transformando seus próprios sentidos e múltiplas facetas. Não se trata de um objeto estático, mas de uma presença dinâmica que se manifesta de formas diversas, dependendo da maneira como nos aproximamos dele. Pode revelar-se de modos diferentes em momentos distintos. Ou seja, brilhos também são corpos que afetam e são afetados nos processos de criação. Somos convidadas a perceber sua dinâmica como uma

experiência relacional, pois eles existem entre as perspectivas de quem os percebe e de como são percebidos. Podemos pensar neles como parcerias ao longo do processo, deixando de lado a noção de posse e permitindo que diversos modos de relação emerjam. Assim, podemos conceber o ato de criar como um campo dinâmico de relações em constante experimentação.

As dinâmicas de relação entre os corpos envolvidos em uma criação carregam consigo a memória do que veio antes e a abertura para o que pode vir a ser, investigando o que se torna possível através do encontro entre artista, brilho e outros corpos com os quais essa relação possa se cruzar ao longo do tempo. Como experimentar e perceber essas dinâmicas e necessidades? Acredito que a resposta varie conforme o momento do processo. Talvez o primeiro passo seja admitir que não sabemos, pois essa consciência nos conduz a testar possibilidades. Como já mencionado por Victoria Royo (2015), processos de pesquisas artísticas, assim como relações amorosas, navegam por diferentes fases ao longo do tempo. Não são estruturas fixas, mas arranjos que se reconfiguram constantemente. Talvez o único fator inerente aos processos criativos, e o que podemos sempre esperar dessa dinâmica, seja o inesperado.

Apesar de não ser possível prever completamente como os processos criativos ocorrerão, acredito que, ao adotarmos uma postura errante, podemos lidar com o inesperado de forma leve, sem nos paralisarmos diante de afetos tristes. Ao invés de tentar controlar um corpo sobre outro, limitando as possibilidades do que os afetos e o processo podem se tornar, nos abrimos para a multiplicidade como base para a construção de experiências.

Brilhos podem transformar-se a partir de experimentações e acontecimentos, emergindo de diferentes necessidades, sejam elas técnicas, conceituais, econômicas, éticas, temporais ou espaciais. No entanto, a identificação dessas necessidades só se torna possível quando estamos engajadas na experimentação de possibilidades dentro do processo. Quando ocorre uma mudança de interesse, pode parecer que estamos desistindo de um determinado brilho. Entretanto, entendo esse movimento como um processo de reciclagem: algo do interesse anterior nos impactou de tal forma que possibilitou transformação. Assim, as experiências anteriores continuam presentes no processo, ainda que ressignificadas. Acredito que os ciclos se abrem e se

fecham, mas sempre a partir de alguma afetação. Em certos momentos, a insistência em um brilho pode nos levar ao desejo de abandoná-lo, total ou parcialmente.

Em Ética (2024), Espinosa define paixão[25] como uma manifestação do afeto que algo ou alguém nos provoca (2024, p. 98). Aquilo que nos brilha influencia nossa percepção do mundo, modulando a forma como pensamos, sentimos e, consequentemente, criamos. Se a criação se dá em uma dinâmica de afetos, o ato criativo torna-se um território de experimentação, no qual os afetos não são apenas estímulos externos, mas componentes ativos do fazer artístico. Quando a criação se insere nessa dinâmica, podemos oscilar entre momentos de passividade e atividade, entre ser afetadas e agir a partir do que nos atravessa. No instante em que algo brilha e captura nossa atenção, experimentamos uma paixão, sendo tomadas por um afeto externo. Esse estado, ou seja, a postura errante diante do que pode vir a ser, pode tanto alimentar a potência criativa quanto restringi-la. Pode ser uma armadilha, caso nos apeguemos a uma visão fixa e idealizada sobre o brilho, ou um impulso catalisador, se acolhemos a ideia como uma abertura para investigar as multiplicidades da relação.

A paixão se torna problemática quando criamos uma imagem rígida e imutável do brilho. Para Espinosa, a imaginação é a forma primária de construção de pensamentos (Espinosa, 2024, p. 66), permitindo-nos representar imagens e ideias que não estão diretamente presentes, material ou objetivamente. Ela desempenha um papel crucial na maneira como interpretamos o mundo e nos relacionamos com ele, influenciando nossas ações e emoções. Contudo, também pode nos enganar, levando a falsas crenças e paixões, pois muitas vezes nossas representações não correspondem à realidade ou são distorcidas por nossas emoções.

[25] Para Espinosa, a paixão é uma afecção passiva que ocorre quando somos influenciadas por causas externas, ou seja, algo fora de nós que altera nossa potência de existir e agir, seja aumentando ou diminuindo-a. Nessas condições, não somos a causa direta do que sentimos. As paixões, assim, diferem dos afetos ativos em que compreendemos as causas, somos reféns dos afetos de outros corpos. (2024, p.133)

Nos momentos iniciais de um processo criativo, tendemos a nos relacionar com o brilho a partir da imagem que criamos sobre ele, já que ainda não estabelecemos contato próximo. Entretanto, ao considerarmos a imaginação como uma potência criativa, ela se torna parte da própria experiência, sendo afetada pelos encontros. Nesse contexto, a imagem não é um afastamento da realidade, mas um modo de perceber nossas urgências relacionais e criativas. Sendo, os processos, dinâmicas que mobilizam nossas urgências e interesses, a criação pode ser uma prática de percepção e negociação dos afetos. À medida que a experiência transforma a imagem, a imagem também afeta a experiência, reafirmando o processo como um campo essencialmente relacional. Além disso, essa abordagem nos lembra que criações artísticas são construções processuais e abertas, sempre atentas às experiências do presente.

HIPÓTESES: O QUE PODERIA SER PROCRSSO CRIATIVO?

Isto é um convite para uma dança. Venha como estiver.

O que seria uma dança, se não encontros que nascem no entre,
no vão entre palavras, entre gestos,
entre tempos e espaços.

Um desejo que escorrega e escapa em direção a outros corpos.

No fio que conecta os corpos,

as danças se fazem e se refazem.

Encontros que acontecem no instante

onde as linhas de desejo se emaranham tecendo rizomas.

Dançamos no fio das possibilidades,

onde o encontro é o começo, meio e seu próprio fim.

Deixamos o peso do dever para construirmos, juntas, modos de estarmos presentes.

Fluxos de desejos nos atravessam. Movimento de forças invisíveis nos afeta.

Sendo o encontro a interseção entre corpos e vontades,

experiências nos movem nos transformando.

Nesse caso a palavra pode ser o fio que nos une para experienciarmos esta dança.

Que a escrita, leitura, conversa... seja dança,

e a dança, um modo de estar.

Como você está agora diante deste encontro?

Descobri que as palavras dançam.

Elas dão peso e consistência ao que pensamos, sentimos, imaginamos e experienciamos. Em sua simplicidade ou complexidade, elas podem atuar como pontes de comunicação entre o tangível e o intangível. É um fio codificado que pode conectar nós, humanas, a uma realidade em comum. Entretanto, não são apenas veículos de comunicação, mas instrumentos que nos ajudam a compreender as experiências. Nomear experiências por meio de palavras (Bacon e Midgelow, 2014), pode ajudar no assentamento de ideias e sensações. Não é necessariamente a busca por uma tradução, mas um gesto de articulação que transforma o que é sentido e vivido em algo compartilhável e dialogável, sem reduzir a complexidade do que foi experienciado. É um gesto que habita a tensão entre o indizível e o articulável. É uma prática que busca assentar aquilo que é efêmero sem sufocar sua natureza. Não seria, portanto, um ato de fechamento, mas uma abertura ao encontro com outros corpos. É um modo de dar forma ao que é percebido, criando pontes entre a experiência sensível e o discurso compartilhado. (Bacon e Midgelow, 2014, p. 13). Além de ser um gesto, revisitar o que experienciamos também é uma forma de nos posicionarmos a partir daquilo que vivenciamos.

Podemos compreender corpo, como propõe Antonin Artaud[26], não somente como físico ou humano, mas como um campo de forças e intensidades, em constante variação. Em seu manifesto radiofônico *Para acabar com o juízo de Deus* (1947), Artaud introduz pela primeira vez a noção de "corpo sem órgãos[27] ", como uma recusa violenta à organização do corpo segundo finalidades utilitárias, morais e religiosas. Para ele, a anatomia é uma mentira, uma

[26] Antonin Artaud (1896–1948) foi dramaturgo, poeta e ator francês. Criador do conceito de *teatro da crueldade*, buscou romper com as convenções artísticas e sociais para explorar o corpo como campo de forças intensas e pulsantes. Sua obra influenciou diversas filósofas, artistas e pesquisadoras de diversas áreas do século XX, especialmente por meio da noção de *corpo sem órgãos*, que propõe uma desorganização das estruturas físicas e simbólicas do corpo.

[27] O conceito de corpo sem órgãos (CsO), introduzido por Antonin Artaud e posteriormente desenvolvido por Deleuze e Guattari, refere-se a um corpo que se desfaz das organizações pré-estabelecidas, sejam anatômicas, funcionais, psíquicas ou sociais, e que se afirma como campo de intensidades, forças e fluxos. Os autores desenvolvem tal conceito nos livros *O anti-Édipo* (2010) e *Mil Platôs* (1997).

construção que aprisiona o corpo dentro de uma lógica de funcionamento técnico, produtivo e disciplinar: "É falso dizer: eu penso: se se pensasse com os órgãos, se pensaria também com os pés, com o ventre, com os pulmões, com o fígado" (Artaud, 2016). Essa recusa do corpo funcional instaura um corpo outro, não aquele que serve, mas aquele que ressoa, que grita, que delira. Artaud propõe, assim, um corpo atravessado por desejo, dor, delírio e criação, um corpo que se faz e se desfaz na fricção entre forças instáveis, sempre em processo de desorganização. Mas essa desorganização não é caos, é invenção. Deslocando o corpo dos comandos da razão, da linguagem formal, da ordem médica, psíquica ou social, para devolvê-lo ao seu estado de potência crua, anterior à forma. O *corpo sem órgãos* é, nesse sentido, um campo vibrátil de intensidades que não obedece a uma estrutura, mas se afirma na variação: um corpo que não representa, mas que *produz*.

Essa concepção de corpo ressoa nos pensamentos de Deleuze e Guattari, que retomam e desenvolvem o conceito como parte de suas formulações sobre agenciamento de multiplicidades (1996, p. 18). Expandindo o entendimento para todas as formas de intensidade e potenciais de ação, incluindo os planos de existência mais abstratos. Isso inclui sensação, pensamento, objeto, ambiente, entre outros. De maneira mais ampla, qualquer coisa que seja capaz de afetar ou ser afetado. Ou seja, qualquer coisa que tenha capacidade de agir e *ser agida*. Ao não nos restringirmos a uma definição materialista e compreender corpo como qualquer entidade que carrega consigo potência e afeto[28], o entendimento de corpo é expandido para além da dimensão física. Até mesmo relações, espaços e instituições podem ser corpos, pois carregam potência de afetar e de serem afetados. Assim, corpo poderia ser um campo abstrato onde as relações não estão predeterminadas, mas constantemente construídas e reconstruídas. São como redes de relações e intensidades, ou seja, concepção

[28] Aqui nos aproximamos da compreensão de *afeto* segundo Espinosa.'' Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída" (Espinosa, 2024, p.98) Deferente das definições do senso comum, para Espinosa esta palavra se relaciona aos encontros entre corpos e suas reverberações em contextos diversos. O afeto, nesse sentido, não é algo que se possui, mas algo que se experimenta na relação, um acontecimento que envolve transformações, deslocamentos e modulações da potência de agir, seja em direção à alegria (quando essa potência aumenta) ou à tristeza (quando diminui), sempre em contextos singulares.

de corpo que ultrapassa a materialidade e se constitui a partir das potências de afetar e ser afetado.

Palavras carregam consigo a potência de afetar e serem afetadas. Elas possuem uma dimensão material, não sendo apenas elementos que usamos para comunicar pensamentos, mas são também afetadas por contextos, culturas e relações que estabelecemos com elas. Elas se moldam de acordo com os tempos e espaços onde vivem. São corpos vivos em constante movimento. Portanto, quando dissermos uma palavra não esqueçamos que ela já existia antes de nós e continuará existindo depois, carregando afetos de outras bocas e outras histórias.

As palavras não se deixam aprisionar. Quando acreditamos tê-las compreendido, elas se deslocam e se transformam. Não há posse possível, já que o sentido que queremos dar a elas nunca é o único. Elas ressoam além do que imaginamos, dialogam com outros tempos, outros corpos. Nesse sentido, elas vivem. Não as manipulamos, não as controlamos. Ao contrário, poderíamos dizer que somos movidas por elas, ou melhor, movidas com elas.

As palavras não pertencem apenas a quem as diz ou a quem as escreve, elas ganham novas camadas conforme encontram outros corpos. Elas não são fixas. Mesmo aquelas que pensamos conhecer bem podem nos surpreender, revelar nuances inesperadas, ressoar de formas que não previámos. Elas vivem no espaço entre o que dizemos e o que é ouvido, entre o que escrevemos e o que é lido. Seus significados se desdobram, se multiplicam. Elas se moldam nos encontros, na interpretação e nos diversos contextos que as envolvem.

As palavras são constantemente inventadas e reinventadas, afetando nossos modos de perceber o mundo e de nos posicionarmos diante dele. É por meio delas que, muitas vezes, nos encontramos com outros corpos. Mas, antes de nos levarem ao encontro com outras pessoas, elas nos oferecem um encontro com elas mesmas. Percebo quatro formas de nos encontrarmos e dançarmos com elas: escrevendo, lendo, falando e ouvindo. Cada uma dessas experiências é um território de movimento, um campo dinâmico que nos afeta de diferentes

formas.

Ao escrevê-las, somos coreografadas desde o instante em que seguramos a caneta e a posicionamos sobre o papel. Há um modo específico de pegá-la, uma pressão dosada, um ritmo singular que guia cada traço. O ato da escrita é uma prática de uma coreografia altamente codificada que aprendemos a executar desde pequenas, cujas técnicas aprimoramos ao longo do tempo. Quando digitamos, a dança se desloca para as pontas dos dedos, que deslizam sobre o teclado. Cada letra ocupa um lugar no espaço, independentemente de nossa vontade, e assim somos conduzidas a outro tipo de dança, que se dá diante da tela. Em ambos os casos, é uma dança entre as palavras e quem as escreve.

Ler é também dançar. Quando estamos imersas na leitura de um texto, os olhos deslizam acompanhando o movimento das palavras. Ora, o fluxo pode ser interrompido pela necessidade de pausar e refletir sobre ou com as palavras, ora é uma leitura contínua, seguindo o ritmo sem hesitar, deslizando pelas palavras. Para que possamos ler as palavras, elas precisaram ser escritas por outra pessoa. Existem dois encontros simultâneos: um entre palavras e leitora, e outro entre autora e leitora, intermediado pelas palavras.

Falar é uma dança visível e invisível ao mesmo tempo. Os músculos do abdômen se contraem, o diafragma se expande e se retrai, as cordas vocais vibram, emitindo sons. A respiração também é um elemento que compõe essa dança. Cada palavra exige um desenho específico da boca, que molda os sons, uma articulação particular da língua e dos lábios, e uma respiração medida. Dependendo do ritmo e da entonação, nossa voz desenha coreografias diversas.

Ouvir é também dançar. Os sons, carregados de palavras, chegam como vibrações, movimentando os ossículos do ouvido. Uma microdança invisível. A palavra se transforma em onda sonora, e essa onda nos atravessa, gerando movimentos sutis dentro de nós, despertando reações que afetam nossa percepção e entendimento. Novamente, podemos considerar mais de um encontro no ato de ouvir: um entre emissora e receptora e outro entre receptora

e palavra. Aqui, a palavra não se apresenta de maneira isolada, pois o tom, o volume, a entonação e outros aspectos da voz podem influenciar a interação com quem a ouve.

Entre as palavras escritas, lidas, faladas e ouvidas, há sempre uma dança subjacente: dançapensamento. Não apresento esse neologismo como um conceito, mas como uma forma de me aproximar da ideia de que as palavras convocam e movimentam pensamentos, podendo essa relação ser entendida como uma dança. A palavra em si não se separa do corpo, já que está intrinsecamente ligada ao pensamento e ao movimento. É um convite para explorar a noção de que nossa relação com as palavras é uma relação que dança. Dançapensamento seria uma experiência que articula pensamentos e corpos, engendrando movimentos. Entretanto, não se trata de uma relação unilateral em que somente nós somos afetadas pelas palavras, mas também as afetamos. Elas podem ser moldadas, ressignificadas e tensionadas pelos corpos que as escrevem, leem, falam e ouvem.

Neurônios disparam em sinapses elétricas conectando imagens, ideias e sensações em um processo de constante movimento neural. Uma *microdança* neural onde as palavras nos convidam a dançar com elas. É um processo dinâmico, um fluxo em constante transformação e criação, permitindo que as ideias e as palavras se movam, se entrelacem e se transformem. Gerando, consequentemente, multiplicidades de significados e potências.

Diversas pesquisadoras têm desenvolvido conceitos que enfatizam a relação entre movimento, corpo e pensamento. Assim como Helena Katz (2005) e Marie Bardet (2014), além de diversos pesquisadores da área da educação somática ampliam os modos de perceber essas instâncias, considerando as como dimensões interdependentes e até desierarquizados de um mesmo processo. Essas autoras compreendem corpo não apenas como matéria, mas como campo de pensamento em si sendo atravessado por experiências que constroem modos de existir. Além disso desafiam o pensamento cartesiano que supõe a mente como única coisa pensante e considera o corpo apenas como matéria biológica. Não só desierarquizam esta ordem do *pensar* propondo que corpo também é coisa pensante, mas também enfatizam movimentos corporais como o processo de pensamento, ou como sendo o próprio pensamento.

Problematizam a separação entre corpo e mente em favor de uma visão integradora, em que o pensamento não é um domínio exclusivo da mente, mas um território múltiplo, aberto à percepção, à sensação, à memória e à imaginação. Considerando, assim, corpo como agente de pensamento. Podemos reconhecer pensamento como movimento. Não como metáfora, mas como ato real que acontece com e no corpo.

Autoras como Katz e Bardet enfatizam movimento corporal como pensamento. Em diálogo com essas perspectivas, procuro tensionar essa separação ao considerar que o pensamento também se manifesta na relação entre corpo e palavra. Embora a palavra tenha sido frequentemente vinculada a uma ideia abstrata de cognição, como se pensar fosse apenas articular significados de forma discursiva, proponho uma aproximação entre palavra e corpo, entendendo a linguagem como prática sensível, incorporada e relacional. Assim, a palavra não se opõe ao gesto, mas pode emergir dele, ser atravessada por ele ou mesmo intensificá-lo.

Palavras podem nos convidar a dançar. O encontro com elas é a própria dança que não se reduz a um fluxo lógico e estático. Deslizamos entre ideias e imagens traçando sentidos. Oscilamos. Nos embaralhamos. Pausamos. Recuamos. Avançamos. Nos perdemos. Encontramo-nos com outras palavras, sentidos, corpos... Encontrar-nos com palavras não é apenas sobre organizá-las e compreender um único sentido que elas possam nos oferecer, mas também sermos afetadas por elas.

Escrever, ler, falar e ouvir não são apenas atos comunicativos, mas encontros entre corpos. Pode ser uma dança.

Podemos, então, considerar esse texto como uma dança?

Encontro-me escrevendo nesse momento não apenas para comunicar o que tenho experienciado, mas, antes de tudo, venho encontrar e dançar com quem acessa a presente escrita. Venho pensar, testar e errar junto.

Agora, enquanto escrevo, sinto uma espécie de solidão acompanhada. Encontro-me com meus próprios pensamentos na tentativa de materializá-los através da tela e do teclado do computador. Também me encontro com palavras que surgem na tentativa de transcriar[29] meus pensamentos. Danço com elas em uma negociação de sentidos e significados. É uma deriva em que busco assentar pensamentos sem que se estratifiquem demais. É uma tensão criativa que, hoje, me impulsiona a continuar navegando pelas tentativas.

[29] Conceito desenvolvido por Haroldo de Campos (1929 – 2003) propondo que toda tradução é uma recriação, ou seja, a uma nova criação em diálogo poético e inventivo com a fonte matriz busca compreender contextos culturais e linguísticos. Nesse sentido, a tradução não é uma cópia servil, mas como um ato criativo em que tradutoras se posicionam como coautoras de uma obra. Transcriação, para ele, é um processo de tradução em que se recria um texto de uma língua para outra buscando mobilizar recursos equivalentes aos utilizados na linguagem matriz para preservar não somente o sentido, mas também os efeitos poéticos, rítmicos, sonoros e visuais. (Campos, 2004). Compreendo como transcriação de pensamentos em palavras como o ato de recriação de experiências, sensações e ideias em linguagem codificada e compartilhável para estabelecer comunicações com outras pessoas. Trata-se de um processo de tentativa de tradução do pensamento em palavras que buscam aliar-se a complexidade do que é pensado, sentido e experienciado. Nesse processo as palavras não apenas comunicam, mas também constroem pensamentos, imagens e sensações que afetam o próprio processo de recriação.

A escrita seria como um fio que conecta tempos e espaços distintos, onde eu

e possíveis leitoras nos cruzamos. É um encontro que se faz mesmo nas ausências. Ao escrever, não estou apenas organizando palavras, mas também imaginando o encontro com aquelas pessoas que terão acesso ao que estou dizendo. O ato de escrever também pode ser uma forma de transcriar meus pensamentos e experiências em algo que possa existir fora de mim, algo que tenha uma vida própria e possa encontrar outros corpos.

O que esta escrita oferece são resquícios da minha presença, fragmentos do que sou neste momento que, inevitavelmente, se transformam no encontro com cada leitora. Cada cruzamento produzirá diferentes afetos. O que escrevo já não me pertence completamente, pois se emaranha com as subjetividades de quem lê. Sinto que escrever é também um convite para imaginar esses encontros possíveis, mesmo que aconteçam em outros tempos e espaços. Tornando-se, assim, pontes entre ausências

e

presenças.

Mais do que despejar pensamentos em uma folha em branco, tenho desejado encontros. Tenho desejado dançar.

Isto é um convite para uma dança.

Testar – *Textar*

Eu não quero apenas escrever sobre o que venho pensando. Quero pensar enquanto escrevo. *Textar*[30] escapar pensamentos, palavras, imagens e o que mais aparecer. Eu não quero escrever sobre os meus pensamentos. Eu quero

[30] Testar com *x*. *Textar*. Seria como testar no ato de escrever um texto. Apesar de esse verbo não existir na língua portuguesa, emprego neologismo como forma de reflexão sobre os modos de criação que se constroem enquanto acontecem. Textar é experimentar com a linguagem, mas também com o pensamento, com o corpo e com o tempo da escrita. É permitir que o texto seja um território de ensaio, onde ideias ainda não consolidadas possam se articular provisoriamente. Nesse gesto, o texto deixa de ser apenas um lugar de exposição de resultados para tornar-se também espaço de processo. Esse termo passou a compor a presente pesquisa a partir de diálogos que tive com Marcelo Camargo, membro da banca de qualificação e colaborador em outros processos artísticos que compõem minha trajetória. Em sua dissertação de mestrado Marcelo reflete sobre o ato experimental da escrita, criando um jogo de palavras entre *testo* e texto. (Camargo, 2021, p.201). *Testo* como sendo uma escrita experimental e processual que se desenvolve como parte da própria experiência, e não como algo previamente ou posteriormente estruturado. Trata-se de uma forma de escrita que acompanha o pensamento em movimento.

Essa ideia influenciou diretamente a forma como venho conduzindo esta pesquisa. Ao incorporar o termo *textar*, passo a considerar a escrita como parte fundamental do próprio processo criativo, e não como um momento separado ou final. *Textar* é escrever enquanto penso, enquanto crio, enquanto experimento. É uma escrita que acolhe instabilidades e que não exige resultados imediatos, mas que valoriza o percurso. Dessa maneira, o texto deixa de ser apenas um produto e passa a funcionar como ferramenta de elaboração ou como o próprio processo a ser compartilhado.

Apesar de identificar que diálogos com Marcelo me influenciaram a esse pensamento, percebi a origem dessa reverberação somente nos momentos finais desta pesquisa. Portanto, ao invés de empregar exatamente o termo de Marcelo, desenvolvi um outro termo a partir de suas influências: testo e textar. Ambos são neologismos que jogam entre os sentidos de um verbo e um substantivo. Apesar de terem sido desenvolvidos a partir dos mesmos pensamentos e serem empregados de forma quase idêntica, proponho um exercício de perceber suas nuances. Testo pode referir-se ao que resulta de um ato de escrita em processo, uma produção textual que não busca fechamento, mas a continuidade de um pensamento em elaboração. Pode relacionar-se à instabilidade e a um caráter transitório de uma escrita que não pretende concluir, mas acompanhar. Já textar, sendo verbo, enfatiza o gesto. É a ação de escrever enquanto se pensa, enquanto se experimenta. Enquanto testo pode ser visto como uma espécie de escrita provisória em processo, textar seria o próprio movimento, seria o ato do testo. Não é uma definição fechada desses dois termos, mas apenas um pequeno exercício à deriva por seus possíveis sentidos.

pensar enquanto escrevo. A partir dessa vontade, permito-me devanear, perguntar, duvidar, não saber e até ser contraditória. É uma dança que improvisa jogando entre possibilidades do que pode vir a ser todo instante acompanhada pelas palavras e pensamentos. É um jogo de composição a partir de sensações do presente acolhendo a imprevisibilidade como elemento fundamental. (Bardet, 2014, p.157).

Deixar escapar mesmo hesitando. Ao mesmo tempo que é um modo de me debruçar sobre esta escrita, é também um modo de pensar, assentando ideias e sensações que ainda não sei. Cada palavra, cada frase, é uma tentativa, um gesto de aproximação com o desconhecido, com o que não posso controlar ou prever. Esse processo de escrita é um espaço de não-saber que entrelaça pensamentos, experiências, palavras e sentidos. O pensamento se constrói ao mesmo tempo em que se escreve. É um processo que, reconhecendo o passado e as possibilidades de futuro, opera no presente. É uma aposta no que pode ser pensado e escrito agora. Não há como prever exatamente o que vou escrever ao abrir um arquivo ou um caderno. Tenho um leve esboço, mas não sei de tudo. Talvez por isso minha escrita pareça uma conversa (comigo mesma ou com quem lê). É um ato de deixar acontecer enquanto acontece. É um momento em que borrões de imagens e ideias se transformam em palavras.

É como se eu destrinchasse pensamentos enquanto escrevo palavras.

É como se eu destrinchasse palavras escritas enquanto penso.

Tenho interesse no que se escapa do controle. Escrever desta maneira me permite descobrir pensamentos e refletir no instante. É uma oportunidade de me surpreender comigo mesma. Descobertas ao vivo. Em certo sentido, sinto-me leitora da minha própria escrita, como se conhecesse e, ao mesmo tempo, desconhecesse o que quero dizer.

Mais do que simplesmente despejar pensamentos em uma folha em branco, quero conversar.

ESCREVER COMO FORMA DE PENSAR. ESCREVER COMO FORMA DE DANÇAR.

Escrever não é apenas registrar um pensamento já formulado, mas também um meio de produzi-lo no instante. Na coreografia que acontece entre as pontas dos dedos e a superfície do teclado, existe um campo de possibilidades onde o pensamento se desdobra, hesita, tropeça e encontra caminhos imprevistos. O ato de escrever não é fixo, não é uma linha reta. Ele pulsa, recua, avança, desvios... Ele dança.

No jogo entre

TENTAR	TESTAR
IMAGINAR	INVESTIGAR
PLANEJAR	VIABILIZAR
CONFIAR	DESCONFIAR
ORGANIZAR	DESORGANIZAR
INSISTIR	PAUSAR

as palavras se movem, ressoando e desdobrando sentidos. Conceber o ato da escrita como forma de dançar é também compreender as palavras como corpos que necessitam de um tempo próprio para que possam se desenrolar a cada linha. É reconhecer a escrita como um campo de forças em constante composição, envolvendo diversos corpos, memórias, experiências, imaginários... Percebendo, assim, a escrita como um espaço essencialmente experimental.

Converso comigo mesma enquanto escrevo.

Tenho desejado pensar junto. Tenho desejado dançar junto. Tenho desejado encontros.

Talvez sejam esses desejos me trouxeram a escrever assim.

Sendo esta escrita um encontro entre presença e ausência, proponho nos aproximarmos para que possamos seguir juntos nesta dança. Gostaria de me apresentar e explicitar os desejos que me trouxeram a esse encontro.

Yumi Ishikawa. 25 anos. Mulher. Amarela.

Bacharel em dança pela UFU e atualmente mestranda em artes cênicas. Comecei a dançar aos nove anos, em uma escola de danças urbanas no Japão. Aos treze, mudei-me para o Brasil com meus pais e, em Cardoso, interior de São Paulo, iniciei o estudo de jazz e balé clássico na única escola de dança da cidade. A dança esteve presente na minha vida desde cedo, mas o termo "processo de criação" só surgiu para mim quando ingressei na universidade, em 2018. Antes de entrar na UFU, minhas experiências de criação em dança se limitavam a contextos de aulas e treinos focados em técnicas codificadas, como balé e jazz, entre outras.

Nesses ambientes, havia professoras ou coreógrafas que tomavam decisões sobre os processos, e alunas ou bailarinas que obedeciam a tais decisões. Eu sempre era a aluna ou a bailarina. Assim, passar por um processo de criação significava treinar uma técnica para atingir uma melhor execução. Entretanto, experiências no curso de Dança da UFU me proporcionaram outras perspectivas sobre o que processos criativos poderiam ser. Como discente, percebi que há uma perspectiva contemporânea sobre dança na graduação da UFU, isto é, uma arte que considera várias técnicas e diversidade de pensamentos. Nesse sentido, não falo de dança contemporânea como uma técnica específica de dança, mas como perspectivas sobre as danças. Diante de tantas possibilidades sobre o que criar, perguntei-me: o que criar? Como criar? Como estar em processo de criação?

Sinto que ser ou tentar ser artista é viver diferentes tipos de crises. Uma das crises mais recorrentes nos últimos tempos para mim é a de não saber o que e como criar. Sinto que não tenho um objetivo definido sobre o que deveria ou poderia estar fazendo. O que posso fazer aqui é compartilhar como sou afetada e como **afeto aquilo que está** ao meu redor. Ou, pelo menos, é disso que escolho partir. O impulso para começar esse diálogo nasce justamente da minha recorrente crise como artista. Portanto, o que digo aqui pode ser lido como o compartilhamento de angústias e alegrias que emergem do não saber como criar. **Acompanhada de incertezas e inúmeras perguntas, venho**

vivenciando essa crise há alguns anos. Talvez a relação que venho desenvolvendo com essas dúvidas seja um dos processos mais duradouros que tenho mantido nos últimos tempos.[31] Já passamos por diferentes nuances. Essas dúvidas já me paralisaram, mas também me fazem mover. Se estou aqui, escrevendo sobre isso, é porque, de alguma forma, elas ainda me movem e me fazem esbarrar em outros corpos. Este encontro também é uma reverberação desse movimento.

Acredito que toda relação exige esforço. Vejo que estou me esforçando, há tempos, para estar aqui agora, escrevendo estas palavras.

Tenho tentado algumas estratégias para lidar com a crise. Às vezes funcionam, às vezes não. E quando digo "funcionam", não me refiro a resolver o problema ou fazer o momento de crise desaparecer. Nem toda crise é um problema que deva desaparecer. Refiro-me à criação de uma ordem de funcionamento onde podemos negociar a nossa existência e dialogar com as incertezas em meio aos momentos de crise sem que nos paralisemos. Seria encontrar um modo de operar que nos permita permanecer porosas, de modo que os desejos possam nos atravessar. Isso significaria perceber que as crises não precisam ser expulsas das relações, mas sim acolhidas. Uma crise pode ser interpretada como um sintoma de uma urgência. Ao acolhermos esse sintoma, conseguimos identificar a causa. No meu caso, o sintoma era não querer mais criar artisticamente. Uma afirmação. A estratégia que venho testando é transformar afirmações como essas em perguntas abertas que não buscam por

[31] Este meu modo de perceber processos criativos como relações entre corpos está associado a um texto da pesquisadora Victoria Royo, o qual me influencia fortemente desde a graduação. A autora sugere uma metáfora na relação entre a artista-pesquisadora e o objeto de pesquisa como sendo um par amoroso, descrevendo possíveis etapas deste relacionamento a fim de encontrar parâmetros orientadores de um processo de pesquisa.

uma única resposta, mas servem como alavancas para reflexões. Por que não quero mais criar artisticamente? Perguntas como essa me ajudam a perceber a crise, ao contrário das afirmações que me fazem querer fugir.

Não quero mais criar artisticamente.

Por que não estou mais querendo criar artisticamente?

Talvez porque eu não saiba o que e como criar.

O que seria criar artisticamente?

O que seriam processos de criação artísticos?

O que é passar ou estar em processo?

O que é criação?

Como iniciar uma criação?

Essas perguntas são rastros da relação que venho desenvolvendo com as incertezas que me acompanham. Percebo que na primeira afirmação me habitava um sentimento de raiva. Nosso relacionamento começou com uma angústia provocada pela sensação de “não saber”. Sentia uma certa falta de certeza que me desestabilizava. Ou melhor, ainda me desestabiliza, mesmo que de uma forma diferente. Para mim, sempre foi importante saber, já que fui ensinada sobre a importância e a necessidade de saber. A maioria de nós foi educada assim.

Por exemplo, quando somos crianças, tudo é novidade. Não sabemos lidar com emoções, sensações ou frustrações ainda não vividas. Consequentemente, muitas vezes expressamos isso através de birras. À medida que amadurecemos, tendemos a esquecer as primeiras sensações e a dificuldade de lidar com as emoções iniciais da infância. Assim, é comum que adultos reprimam as birras e

os choros das crianças, desconsiderando a complexidade desses sentimentos em sua fase inicial de desenvolvimento. No entanto, quando um adulto reprime essas reações de uma criança, é como se dissesse a ela que já deveriam saber como administrar suas emoções diante do desconhecido. Desde cedo, nos ensinaram a saber. Não houve espaço para não saber. Na escola, o conhecimento adquirido em sala de aula é valorizado, e espera-se que demonstremos nosso valor provando que aprendemos tudo o que nos foi ensinado. O "saber" se torna uma exigência: ele é medido, avaliado e quantificado. Até mesmo ao buscar um emprego, um currículo nada mais é do que a comprovação do que já sabemos ou do que temos potencial para saber.

Vivemos em um mundo em que, em muitos momentos, não ter respostas parece não ser uma opção. Não há como nos isolarmos dos contextos sociais, históricos e culturais que nos atravessam. Estamos inseridos em um mundo que valoriza a produtividade, a eficiência e o domínio sobre as situações. Nesse cenário, não ter respostas, ou simplesmente não saber, muitas vezes é percebido como uma fraqueza, uma falha a ser corrigida. A dúvida e o tempo do *não saber* são frequentemente sufocados pela exigência de prontidão e certeza.

Se fomos ensinados a ter certezas, como reagimos diante da dúvida e da incerteza?

Não aprendemos a nos relacionar com a dúvida. Aprendemos que perguntas são feitas para serem respondidas. Precisamos de respostas certeiras. Comumente não somos ensinadas a formular perguntas sem respostas.

As perguntas surgem da fricção entre mim, as incertezas (às vezes angustiantes) e outros corpos com os quais me esbarro. Elas não servem para mais nada além de mover essa relação. Acredito que há dois tipos de perguntas:

dogmáticas[32] e céticas[33]. Peço emprestado à filosofia esses dois termos para pensar. No dogmatismo, há um compromisso com a verdade. A partir de uma pergunta, inicia-se um processo em busca de uma única resposta que satisfaça a dúvida. O método dedutivo de Descartes, por exemplo, segue esse modelo, com etapas claras: evidências, análise, síntese e revisão. A pergunta, nesse caso, serve como ferramenta para alavancar um processo que visa sanar a dúvida, substituindo-a por uma resposta que mais se aproxime da verdade. (Mortari, 2013, p.23). Já uma pergunta cética, elaborada com o objetivo de duvidar, não busca uma resposta única. Ela não procura solucionar a dúvida, mas duvida da própria pergunta. O objetivo é mover os pensamentos. Ao duvidarmos de algo, precisamos pensar sobre isso em sua essência. Essas perguntas não buscam respostas definitivas, mas se multiplicam em um movimento *rizomático*[34] questionando, explorando e experienciando. A dúvida,

[32] Dogmatismo é uma corrente filosófica fundamentada nas verdades absolutas e incontestáveis. As verdades não são questionáveis justamente por serem atingidas a partir de princípios. Para René Descartes, filósofo racionalista do século XVII, esse princípio era a razão. Ou seja, através da razão podemos atingir uma resposta polida de dúvidas e contestações. O método dedutivo desenvolvido por ele segue quatro etapas: evidência, análise, síntese e verificação. Perguntas dogmáticas são aquelas elaboradas a partir do ponto de vista do dogmatismo. (VIANA, 2009, p.94).

[33] Ceticismo é uma corrente filosófica elaborada por Pirro de Élis no século IV a.c. Tem como embasamento o questionamento de todos os fenômenos para ser feliz. Contesta a possibilidade de conhecimento total da verdade. Perguntas céticas são aquelas elaboradas a partir do ponto de vista do ceticismo. (Viana, 2009, p.95).

[34] O conceito de rizoma, proposto pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Mil Platôs* (1996), é uma metáfora retirada da botânica para pensar formas de organização do conhecimento, da cultura e da vida que não seguem uma estrutura linear ou hierárquica. Na natureza, um rizoma é um tipo de caule subterrâneo, que cresce de forma horizontal e imprevisível, podendo brotar em diversos pontos diferentes ao mesmo tempo. Ao contrário da estrutura de uma árvore com raízes profundas e um tronco central de onde tudo se deriva, o rizoma não tem começo, meio ou fim definidos. Ele é múltiplo, conectado e expansivo. Deleuze e Guattari usam essa imagem para repensar os modos tradicionais de pensar, que costumam ser como árvores: com ideias centrais, fixas, de onde as outras derivam. O rizoma, por outro lado, serve para pensar realidades que são compostas por muitas conexões simultâneas, por multiplicidades, por fluxos de sentido que não se organizam em torno de um centro.
Os filósofos utilizam desse conceito para refletir sobre fenômenos culturais, sociais e artísticos contemporâneos, onde as ideias se entrelaçam, se transformam e se conectam de formas inesperadas.

O *movimento rizomático*, portanto, seria um tipo de movimento que não segue uma direção única, reta ou hierarquizada. Ele se dá por conexões múltiplas, que podem se iniciar em qualquer ponto e se expandir em várias direções ao mesmo tempo, sem depender de uma origem fixa ou de uma linha de progresso clara. Esse tipo de movimento rompe com a ideia de que há um começo, um meio e um fim bem definidos como num processo linear de causa e efeito. Em vez disso, ele opera por conexões, saltos, bifurcações e atravessamentos, criando redes de sentido que se formam à medida que os caminhos se cruzam. É um modo de mover-se que escapa de centros rígidos e abre espaço para a emergência de sentidos provisórios.

aqui, não serve para ser sanada, mas para movimentar pensamentos e perspectivas. É ao deixar de buscar certezas que podemos explorar possibilidades do que pode vir a ser.

O que acontece quando suspendemos as certezas?
O que ocorre quando perguntamos para experimentar respostas possíveis?
O que há entre a pergunta e a resposta?

Não me oponho às certezas nem às respostas, pois sei que são pilares importantes para a construção do conhecimento. Mas acredito que existe alguma potência na tentativa de adiar o encontro com respostas. É como adotar uma postura de ignorante, em que o não saber não é uma falta, mas um modo de experienciar o que ainda é desconhecido. Talvez a resposta, quando chega, não seja mais uma chegada, mas um fluxo, um intervalo entre perguntas que ainda estão por vir. É no *entre* do que se sabe e do que se pode saber que encontros podem acontecer e afetos se desprenderem.

Essa escolha de permanecer na pergunta pode ser inquietante, mas também fértil. Em vez de nos apressarmos para preencher lacunas, podemos habitá-las e deixá-las ressoar. Talvez, nesse estado de suspensão, possamos nos aproximar de um conhecimento que não é fixo, mas pulsante. Um conhecimento que dança.

Essa escolha de permanecer na pergunta pode ser inquietante, mas também fértil. Em vez de nos apressarmos para preencher lacunas, podemos habitá-las e deixá-las ressoar. Talvez, nesse estado de suspensão, possamos nos aproximar de um conhecimento que não é fixo, mas pulsante. Um conhecimento que dança.

Esses pensamentos são rastros da minha relação com a crise. E percebo que, ao me relacionar com ela, estou fazendo apostas. Toda relação é uma aposta, já que, mesmo sem saber como se desenvolverá, afirma-se o desejo de estar junto para além de um suposto sucesso idealizado ou do fracasso da

própria relação. A aposta é, antes de tudo, um compromisso com o desconhecido. É acreditar e insistir, investindo tempo, tesão, apetite...

Aposto os meus futuros.

Aposto os nossos futuros.

Aposto os desejos.

Aposto nos corpos.

Aposto nos afetos.

Aposto em nós.

Para apostar, é necessário acreditar mesmo sem saber em quê. É preciso insistir em se comprometer com o imprevisível. Comprometer-se com o futuro significa, paradoxalmente, descomprometer-se dele para estar em processo. Seria necessário assumir riscos sobre futuros, afetos, desejos...

Haja coragem para nos relacionarmos. Haja coragem para criarmos.

Afirmei o desejo de estar junto com a pergunta: o que poderiam ser processos criativos? Desde então, navego à deriva acompanhada por ela. Esse processo de pesquisa não começou há dois anos, quando ingressei no curso de pós-graduação em Artes Cênicas na UFU. É uma jornada que vem sendo construída há quatro anos, desde a disciplina de estágio na graduação em dança. Portanto, o que venho desenvolvendo como pesquisa no mestrado é uma faceta do que já me interessa há algum tempo.

Nesses dois últimos anos, experimentei modos de me relacionar com a pergunta por meio de leituras, escritas, investigação de movimento... Acredito ser importante admitir que eu nunca soube exatamente o que estava fazendo em cada instante. Não é uma ignorância no sentido pejorativo. Muito pelo

contrário. Parto da perspectiva da ignorância como uma posição epistemológica que desafia a percepção tradicional do saber, assim como Lepécki. Ou seja, ao invés de aceitar os conhecimentos como algo fixo e já estabelecido, permito-me questionar. Nesse sentido, não é falta de conhecimento, mas uma escolha de explorar possibilidades de construção de saberes que ainda desconheço. Portanto, o não saber que me acompanha nesta pesquisa é um posicionamento que decidi adotar para estar em processo de investigação. Acompanhada por essa disposição, construí três hipóteses diante da pergunta disparadora.

Primeira hipótese:

INSISTIR EXPERIMENTALMENTE NO FAZER ARTÍSTICO

Segunda hipótese:

CAMPO DIÂMICO DE RELAÇÕES EM QUE CORPOS SE ENCONTAM E SE AFETAM

Terceira hipótese:

ATO DE RENUNCIAR UM FUTURO ESPECÍFICO E UM CONSTANTE EXERCÍCIO DE ESTAR PRESENTE

INSISTIR EXPERIMENTALMENTE NO FAZER ARTÍSTICO

> “Ao contrário do que sugere a etimologia, o processo não se mexe apenas para frente, mas também para trás e para os lados. Em certo sentido, ele dança.” (Vianna, M. e Vianna, A., 2012, p. 217).

Processo criativo é um percurso que se faz em movimento, um enrolar e desenrolar contínuo de ações e relações. Não é um ponto fixo nem um estado estático, mas um fluxo que se constrói a partir de desdobramentos, mudanças e novas possibilidades, desenhando linhas curvas. Um processo pode ser planejado, mas dificilmente será totalmente controlado Ele envolve tentativas, experimentações e investigações, nas quais se constrói e se desconstrói, se organiza e se reorganiza. E, por um lado, construir é um ato de afirmação, de edificar algo a partir de um ponto de partida, desconstruir significa permitir-se repensar e desmontar estruturas para acessar novas percepções. Esse movimento pendular nos conta sobre uma das naturezas dos processos criativos. O que se constrói hoje pode ser desmontado amanhã para que novas relações e afetos possam emergir. Assim, o processo se dá na coexistência dessas ações, numa dança entre territórios estabelecidos e desterritorializações[35] constantes (Deleuze e Guattari, 1996). Assemelha-se a

[35] Os conceitos de territorialização e desterritorialização são desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996). A territorialização pode ser compreendida como o movimento de construção de um espaço de sentido, estabilidade e pertencimento. Trata-se de um processo no qual traçamos limites e cria marcos simbólicos, afetivos, sociais ou materiais que permitem habitar o mundo de maneira reconhecível. Esses territórios podem ser físicos, como uma casa ou uma cidade, simbólicos, como uma identidade ou mesmo corporais e subjetivos, como um gesto, uma rotina ou uma prática artística. Territorializar, nesse sentido, é organizar, delimitar uma zona segura, inscrever-se em um campo de relações que oferece alguma forma de orientação.
No entanto, nenhum território é estável ou permanente. Os fluxos da vida, do desejo, do afeto e da história estão em constante movimento. É nesse ponto que entra o conceito de desterritorialização, que se refere aos processos que desestabilizam, deslocam ou rompem os territórios previamente estabelecidos. Quando uma rotina se quebra, uma linguagem perde o sentido, um corpo é atravessado por um afeto inesperado, ou quando um sistema de crenças se dissolve, estamos diante de uma desterritorialização. A desterritorialização é também uma potência de transformação, uma abertura para outras formas de existir, de pensar e de sentir. Esses dois movimentos não ocorrem de forma separada ou linear, mas em coexistência e tensão contínua. Os filósofos apontam ainda apontam a existência de um terceiro movimento: a reterritorialização, no qual, a partir da instabilidade gerada pela desterritorialização, forma-se um novo território, uma nova organização provisória do sentido.

um rizoma, que se expande de maneira não linear, relacionando e emaranhando elementos e seus sentidos.

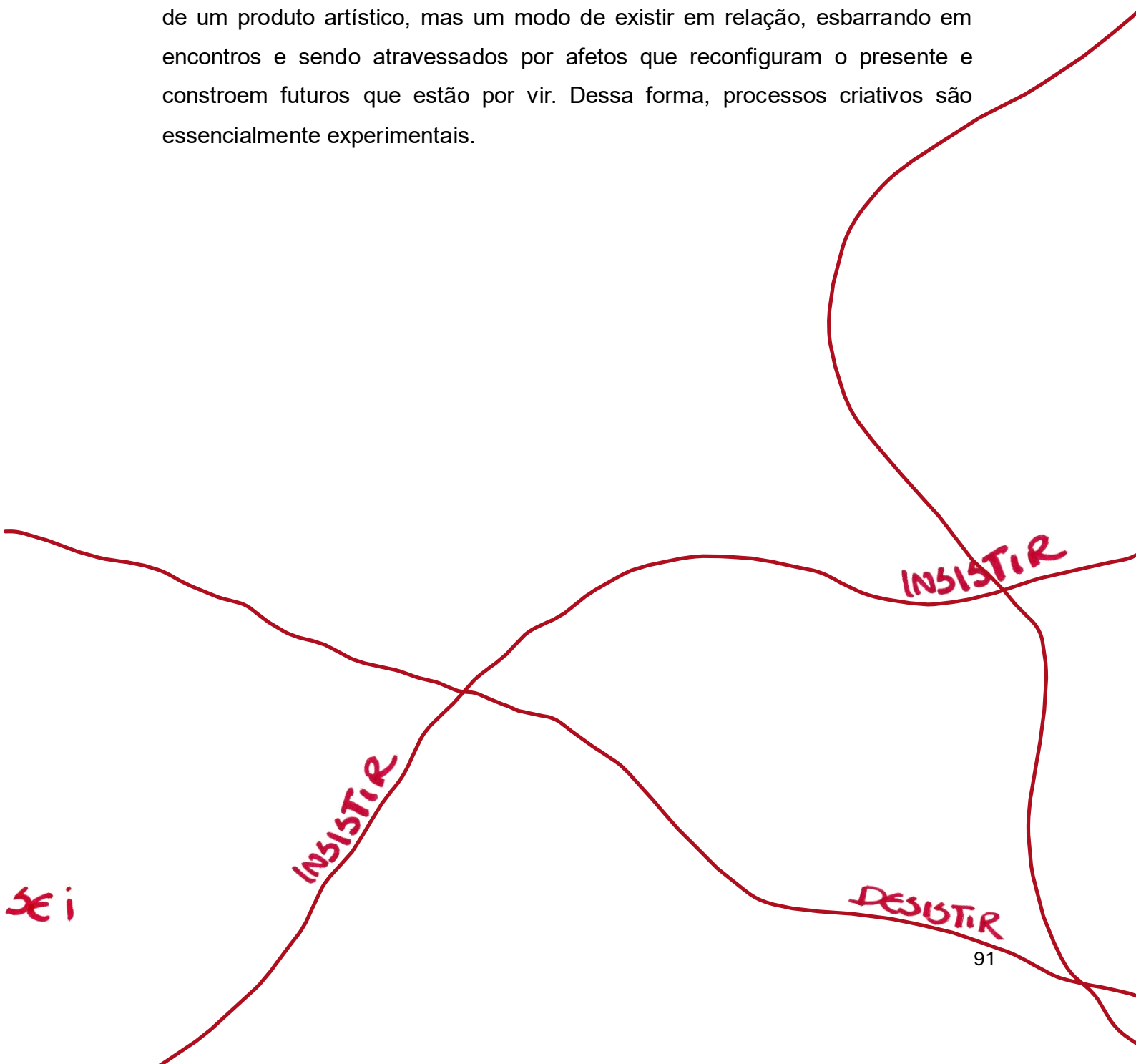
Podemos pensar, então, em processos criativos como um campo de forças onde diferentes materiais, referências e corpos se encontram e se transformam mutuamente. Tecer essa rede, experimentando modos de relação entre esses corpos, pode nos permitir que processos se constituam a partir do devir. Pensar os processos criativos como rizoma significa perceber sua natureza dinâmica, mutável e imprevisível. Eles são marcados pelas condições específicas que os atravessam, sem um destino totalmente determinado. O que interessa a esta pesquisa é a rede de relações que se tece no decorrer do caminho, as multiplicidades que emergem e as potências que se atualizam no acontecimento.

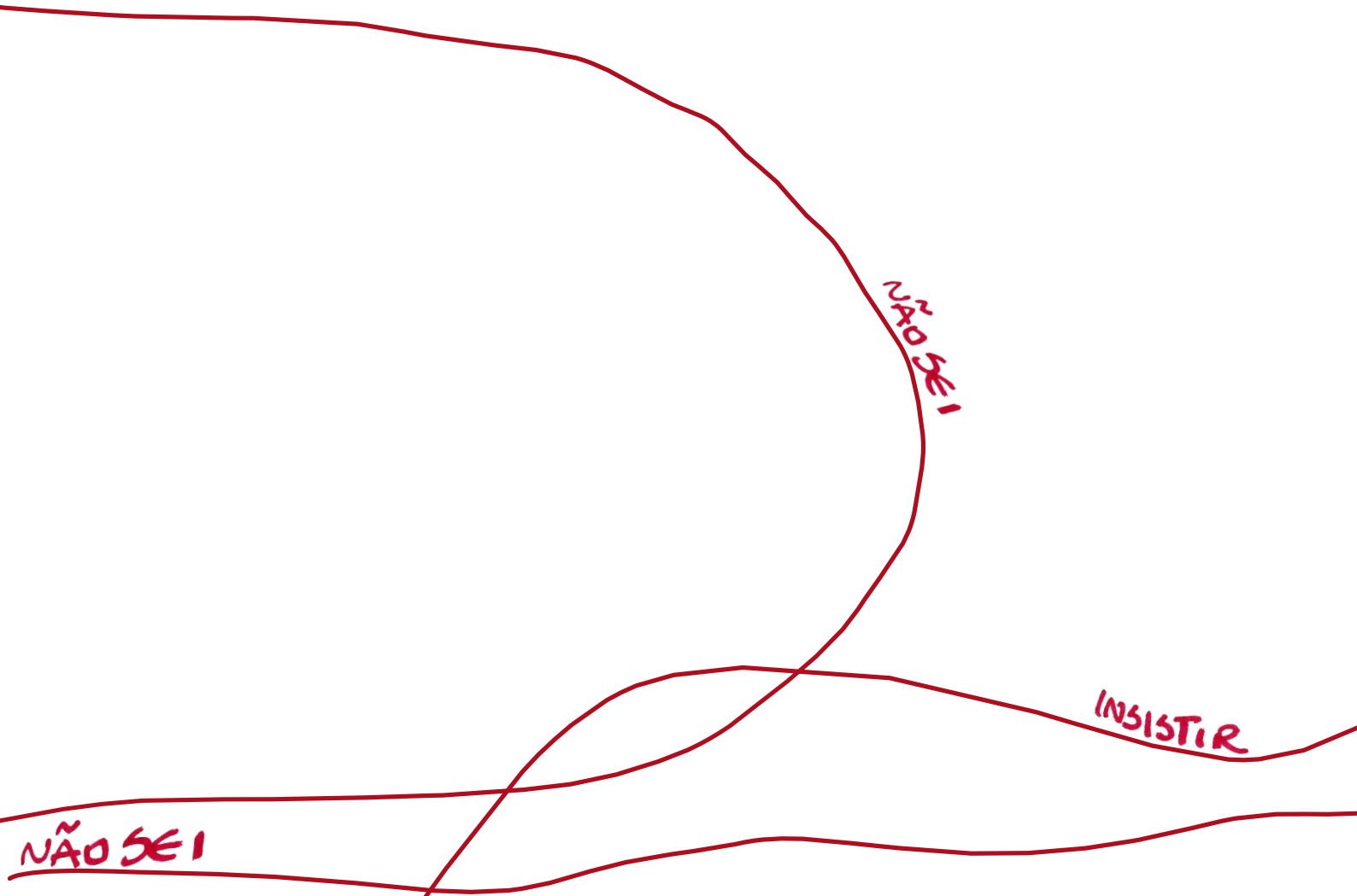
Além dos diversos fatores que podem influenciar o desenvolvimento de um processo, acredito que os corpos são os agentes que mais interferem e constituem o elemento principal de sua composição. Os corpos, sejam humanos ou não-humanos, são construídos por histórias. São corpos em movimento, em interação e em constante transformação. Eles não apenas participam de um processo criativo, mas fazem-no emergir e se modificar. Aqui, podemos pensar em corpos não apenas como algo restrito a uma definição materialista, mas como qualquer entidade que carrega consigo potências. Expandimos, assim, nossa percepção sobre corpos para além da dimensão física. Todas as formas de intensidade e potenciais de ação, incluindo os planos de existência mais abstratos, são corpos (Deleuze e Guattari, 1996, p. 18). Isso inclui sensação, pensamento, objeto, ambiente, entre outros. De maneira mais ampla, qualquer coisa que seja capaz de afetar ou ser afetada. Ou seja, qualquer coisa que tenha capacidade de agir e ser agida.

Se reconhecermos processos criativos como encontros entre corpos, eles se tornam campos de afetos mútuos, ampliando ou reduzindo suas potências de existir e agir. Sendo corpos dinâmicos por natureza e singulares em seus modos, os encontros entre eles são imprevisíveis. O contato entre corpos pode gerar novas direções, tensionar estruturas preestabelecidas e abrir fissuras para o inesperado. O imprevisível não é um desvio do processo, mas uma característica fundamental. A imprevisibilidade dos corpos torna o processo vivo. Diferentes interações podem provocar deslocamentos e reconfigurações que ultrapassam o planejamento. Assim, o processo criativo no âmbito artístico não se limita à

execução de um plano, mas se desenrola na instabilidade dos encontros, na fricção entre forças diversas e na emergência de novas possibilidades.

A partir das relações e negociações entre os corpos, constroem-se novos sentidos e organizações, transformando tanto o processo quanto aqueles que dele participam. Criar, portanto, seria nos perceber nesse campo de afetos e apostar no que pode vir a ser. Pensar os processos dessa forma nos exige uma percepção atenta aos corpos e seus afetos. Significa reconhecer que o movimento não se dá apenas por escolha ou intenção, mas também pelo acaso, pelo erro e pela adaptação. É uma constante experimentação e modificação do presente. O ato de estar em processo criativo, assim, não é apenas a geração de um produto artístico, mas um modo de existir em relação, esbarrando em encontros e sendo atravessados por afetos que reconfiguram o presente e constroem futuros que estão por vir. Dessa forma, processos criativos são essencialmente experimentais.





O ato de experimentar algo diferente envolve constantes tentativas, tentativas e tentativas novamente. Nesse contexto a palavra *tentativa* se desvia da ideia de repetição mecânica, em vez disso podemos associá-la a um movimento de exploração do desconhecido. É um exercício constante de ampliarmos nossas percepções permitindo que possibilidades de futuros emerjam nas tentativas de construir o/no presente. Essa dinâmica pode exigir decantação das experiências, um processo de sedimentação das sensações, sentimentos e percepções. Às vezes, é necessário dar espaço para que os corpos envolvidos no processo possam digerir os encontros para, então, perceberem os afetos e dar continuidade na navegação. Um rizoma ou um processo é feito de atravessamentos de muitas forças, ao mesmo tempo que pulsam em ritmos

diferentes em momentos diferentes. Um organismo vivo que respira em um tempo próprio. Acredito que seja a própria relação entre os corpos que poderá ditar esse ritmo.

Para que as experiências possam se assentar e os afetos serem percebidos, seria necessária paciência. Não no sentido de esperar passivamente, mas no sentido de estar presente e atenta ao fluxo das experiências, permitindo que elas se desenrolem em seu próprio ritmo. A paciência , aqui, se relaciona com a atitude de errância que não força nem tenta controlar o processo de maneira apressada. É um estado de espera ativa, onde nos colocamos de forma aberta e receptiva ao que surge, sem pressa de compreender ou de agir. Dessa forma, os afetos têm a chance de se manifestar.

A insistência nessas experimentações desafia a lógica do imediato, sendo um compromisso com o ato investigativo em processos. Está diretamente ligada à noção de acolher o processo como um campo de experimentação contínua, onde a prática não se satisfaz na busca por um produto, mas se afirma na abertura para o desconhecido. A experimentação aqui seria como um jogo que envolve coragem e curiosidade, aliadas à insistência, possibilitando construir relações diversas entre corpos, desejos, espaços, tempos e materialidades. Insistir seria, assim, uma prática de persistência, de seguir experimentando sem saber e, ao mesmo tempo, acreditando que algo está sendo construído no presente. Nesse sentido, permitir-se não saber e insistir em experimentar o que ainda está por vir seria uma afirmação do ato de criar.

DEIXAR
QUANDO
ACONTECER
EU
JÁ
FOI.

Reconheço que, antes de tudo, poder insistir e experimentar um processo demanda muitas coisas. Poder demorar-se no ato de experienciar e saborear o não saber é um privilégio. Refiro-me ao acesso a condições materiais e subjetivas que viabilizem experiências afastadas da ansiedade de justificar o tempo a partir de resultados imediatos. Esse "tempo de não saber" é um espaço de liberdade.

Em um mundo onde a produtividade é frequentemente valorizada acima de tudo, ter o privilégio de explorar sem um objetivo específico é, de fato, um ato amparado por múltiplos fatores. Por outro lado, aquelas que enfrentam múltiplas formas de discriminação e vulnerabilidade estrutural podem encontrar barreiras significativas para acessar esse "tempo de não saber" e, consequentemente, uma certa liberdade criativa. Esse privilégio muitas vezes está vinculado a questões de classe, gênero, raça, acessibilidade e recursos. A possibilidade de se dedicar ao processo criativo dessa forma é, de fato, um privilégio que reflete desigualdades estruturais, especialmente no Brasil.

A possibilidade de não saber e insistir experimentalmente pressupõe uma estrutura que suporte essa incerteza, como tempo livre, segurança financeira ou redes de apoio. O acesso ao tempo livre, à formação artística e à segurança para experimentar é um capital simbólico e cultural (Bourdieu, 2003) que não está igualmente distribuído. Aqueles que ocupam uma posição social mais elevada costumam ser atravessados por disposições que favorecem a apropriação do tempo de forma mais autônoma, enquanto pessoas de classes populares frequentemente enfrentam condições de vida mais precárias, nas quais o tempo deve ser rentabilizado, sendo este direcionado à sobrevivência. Além disso, os marcadores de gênero também influenciam diretamente essa possibilidade. Mulheres, especialmente mulheres racializadas[36], historicamente assumem

[36] Separação de indivíduos em categorias de acordo com algum critério racial. racialização não se refere apenas à percepção fenotípica, mas à forma como determinados corpos são marcados socialmente, culturalmente e politicamente como “outros” e, portanto, inferiorizados. a racialização é uma tecnologia de poder que não apenas classifica, mas produz sujeitos racializadas como corpos de controle, corpos vigiados, corpos subalternos. (Mbembe, 2014, p.71). Portanto, não é apenas uma marca identitária, mas um processo ativo de produção de desigualdades. Ela define quem tem acesso a espaços institucionais, quem é legitimado como

funções de cuidado que restringem seu acesso ao tempo para si, e, portanto, à criação. Além disso, o trabalho doméstico e reprodutivo, muitas vezes invisibilizado, é central para a manutenção do capitalismo, mas não é reconhecido como trabalho produtivo. Isso gera uma sobrecarga que limita a disponibilidade de tempo e energia para práticas criativas e artísticas.

O privilégio de raça também se faz presente. Diversas autoras utilizam o termo *branquitude* para se referir à posição de vantagem racial construída historicamente para garantir aos brancos o monopólio do poder, do saber e do prestígio. (Bento, 2022, p. 12). Segundo Cida Bento, escritora e ativista brasileira, essa posição é sustentada por um pacto tácito que naturaliza as hierarquias raciais e perpetua a exclusão de corpos racializados dos espaços de decisão, prestígio e representação. A *branquitude* não opera apenas por meio de ações individuais, mas, sobretudo como uma estrutura que organiza o mundo simbólico e material, oferecendo às pessoas brancas um lugar de centralidade, neutralidade e reconhecimento. É uma lógica que define quem é visto como legítimo, competente e pertencente, e quem não é.

Nesse sentido, o conceito de *branquitude* reconhece o racismo como parte estruturante do cotidiano, afetando não somente as relações interpessoais, mas também as formas de organização institucional, os modos de produção de conhecimento e as dinâmicas de pertencimento social. Esse sistema de organização estrutural garante não apenas facilidade de acesso a questões materiais a pessoas brancas, mas também validação simbólica. (Bento, 2022). Consequentemente, corpos negros são constantemente pressionados a provar sua legitimidade, inclusive nos espaços de arte. A liberdade de experimentar, de errar, de testar e de não saber é muitas vezes dificultada a artistas racializadas, cuja presença em espaços institucionais já é, por si só, constantemente questionada.

---

criador e quem precisa constantemente justificar sua presença. No contexto da criação artística, isso se expressa na maneira como artistas negras, indígenas e racializadas em geral são muitas vezes empurrados para um lugar de representação do “autêntico”, do “popular” ou da “denúncia”, raramente sendo reconhecidos como produtores de linguagem complexa, pesquisa estética e invenção formal. Isso reduz a pluralidade das vozes e impõe uma expectativa de explicação constante.

Essa deslegitimação se estende também a pessoas indígenas que, assim como as pessoas negras, enfrentam um histórico de apagamento, exotização e marginalização dentro das instituições artísticas. Seus saberes, estéticas e modos de existência são frequentemente enquadrados por olhares coloniais que os reduzem a expressões de um passado “folclórico” ou a um lugar de “tradição” desvinculado das dinâmicas contemporâneas. Ao mesmo tempo, quando adentram os espaços de visibilidade, são muitas vezes convocados a representar uma ideia estrutura de identidade coletiva (na perspectiva da branquitude), sem espaço para ambiguidade, contradição ou singularidade. Nessas condições, a exigência de excelência e coerência imposta a artistas indígenas e negros opera como um filtro simbólico que restringe o direito à experimentação. Corpos brancos, nesse cenário, continuam a ser o corpo da liberdade criativa, da universalidade, enquanto os corpos racializados são constantemente situados na esfera do "outro", do "político", do "local", ou do "identitário".

Assim, insistir no processo criativo como um valor, como um tempo legítimo e necessário, exige o reconhecimento de que esse gesto não é neutro. Ele é sustentado por estruturas que envolvem diversos privilégios. Reconhecer isso é um gesto de responsabilidade que busca reivindicar cada vez mais práticas criativas plurais.

Considero fundamental somar também a perspectiva das pessoas com deficiência a essa discussão. Suas relações com o tempo, com o corpo e com o mundo são atravessadas por outros regimes de normatividade e exclusão. A lógica da produtividade capitalista, que exige rendimento constante, velocidade e eficiência, muitas vezes deixa de considerar os diferentes ritmos e modos de existência. Nesse contexto, PCDs (pessoas com deficiência) são consideradas “não produtivas” ou “menos eficientes”, sendo desvalorizadas e subalternizadas. O capacitismo, sistema opressivo baseado na ideia de que há corpos e mentes superiores e inferiores, opera não apenas na acessibilidade física aos espaços, mas também no campo simbólico da criação. (Vendramin, 2019, p. 4). Os corpos que não performam de acordo com os padrões normativos de funcionalidade e eficiência são frequentemente excluídos das esferas de visibilidade e pertencimento social. (Vendramin, 2019, p.18). Carla Vendramin, artista, docente

e pesquisadora, enfatiza que a deficiência, nesse sistema, não é apenas uma condição biológica, mas um marcador político de diferença que desafia os ideais hegemônicos de corpo e autonomia. A arte de PCDs muitas vezes é enquadrada sob a ótica da superação ou do exemplo. Há uma constante exigência de justificar sua presença e de traduzir sua experiência para os moldes de compreensão do público dito “normativo”.

Isso ressalta como as estruturas de poder interligadas limitam o acesso de determinados grupos a recursos e oportunidades, incluindo o tempo e o espaço para a experimentação criativa. Indivíduos em posições privilegiadas, seja por sua classe econômica, social, raça ou gênero, têm maior liberdade para explorar vontades, desejos, e espaços em um processo criativo sem a constante necessidade de justificar sua produtividade.

Portanto, a escolha e o poder de se demorar, de recusar a pressa e o imediatismo também podem ser lidos como um gesto de resistência política. Neste contexto não me refiro ao termo "político" apenas à atuação institucional ou partidária, mas ao modo como a vida é organizada e aos jogos de poder que atravessam nossas existências cotidianas. Por exemplo, quando o processo criativo insiste em não se render às exigências do capital, ele pode ser inscrito como um ato político, pois desestabiliza os modos hegemônicos de produção e valor. É um gesto de resistência, já que recusa ajustar-se aos ritmos e valores dominantes da produtividade. Não se apresenta apenas como oposição ao predominante, mas como potência de criação de outros modos de vida, outras formas de estar no mundo.

A experimentação artística, quando desacelera, quando falha, quando se permite não saber, torna-se um gesto de resistência porque desafia a lógica do sucesso, da eficácia e da performatividade que constantemente nos orientam. (Martins, 2021). Nesse sentido, a insistência no processo e o privilégio do *não saber* podem ser uma forma de resistência. Embora o privilégio de demorar-se no processo seja necessário para a abertura criativa, ele também expõe as desigualdades que moldam quem pode acessar esse tipo de recurso e quem não pode.

Insistir experimentalmente no fazer artístico seria reconhecer o processo criativo como um ato de abertura ao desconhecido. É uma forma de existir no mundo, criando realidades que ainda não existem, desconfiando dos limites e expandindo possibilidades. Seria uma prática de sustentar o fazer mesmo diante das incertezas. Além de ser um gesto de coragem ao confiar no que não se sabe, em algo que ainda está por vir. Assim, entendo que insistir experimentalmente seria, portanto, uma afirmação de que criar é, antes de tudo, um modo de viver.

CAMPO DINÂMICO DE RELAÇÕES ONDE CORPOS SE ENCONTRAM E SE AFETAM

Corpo, no senso comum, costuma ser compreendido como uma estrutura física e humana, reduzido à sua materialidade: pele, músculos, ossos. Podemos interpretar perspectiva como uma herança do pensamento cartesiano que pavimentou a ciência moderna. Trata o como uma entidade isolada, uma máquina biológica independente das relações que a atravessam. Entretanto, essa perspectiva deixa de perceber outras facetas e complexidades do que poderia ser corpo.

Podemos considerá-lo, por exemplo, como memória viva, que se constrói e se molda nas experiências, tanto individuais quanto coletivas. No butô[37], uma dança contemporânea japonesa, corpo é como um portal para evocar traumas e sofrimentos históricos, como os vividos durante a Segunda Guerra Mundial. Cada movimento, muitas vezes contorcido e lento, evoca emoções e experiências, fazendo com que os corpos não apenas repitam gestos, mas reconstruam memórias passadas. O corpo aqui é uma manifestação de resistência, reflexão e recriação de experiências. Em diversas outras danças, como hip hop , vogue, krump, dancehall, mapouka, samba, entre muitas outras, o corpo é um campo multifacetado que se manifesta não somente através de

[37] Butô é uma dança contemporânea originada no Japão, desenvolvida na década de 1950 pelos dançarinos e coreógrafos Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Caracteriza-se por movimentos muitas vezes lentos e contorcidos, e pela busca de relações entre corpo, contextos culturais e históricos. Surgiu em um período pós-Segunda Guerra Mundial, marcado por uma sociedade japonesa em transformação, refletindo essa atmosfera de reconstrução. Também foi uma reação ao formalismo das danças tradicionais japonesas, sendo influenciado pelas vanguardas do ocidente e pelo kabuki, uma das formas de teatro japonese tradicional. É comum que os dançarinos usem maquiagem branca e roupas simples, com o objetivo de criar uma sensação de outros mundos ou de estados alterados de consciência. O movimento no butô é muitas vezes acompanhado por uma atmosfera carregada de simbolismo, tratando sobre temas como a morte, o sofrimento, a transformação e a luta pela identidade.
Além disso, o butô busca enfatizar a experiência emocional do corpo como meio de acesso ao inconsciente e à memória cultural. (Pude ter acesso a essas informações durante um curso online de butô ministrado por Thiago Abel e realizado pela Projeto artístico-pedagógico do Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo em 2020).

movimentos visíveis, mas também de forma simbólica, emocional, social e política. Um organismo vivo, composto e atravessado por contextos históricos, sociais e culturais.

Além dessas perspectivas, poderíamos expandir ainda mais nosso entendimento sobre corpo. Ele não existe de forma isolada, mas sempre em relação com outros corpos, espaços, tempos e intensidades que encontra. Não é fixo, pois ele se redefine continuamente através das interações. Nessa perspectiva, ser corpo é estar em constante movimento, em um jogo de encontros e ressonâncias. Assim, o corpo pode ser compreendido pela sua capacidade de afetar e ser afetado (Deleuze, 2017, p.98), estando aberto às possibilidades do que pode vir a ser. Este pensamento nos convida a refletir não apenas sobre o que ele é, mas sobre o que ele pode, abrindo caminhos para compreendê-lo não apenas como matéria, mas como experiência, relação e fluxo.

Uma entidade em constante transformação, cuja existência se dá no encontro e na interação com outros corpos, participando ativamente de um campo relacional que o modifica e é modificado. A partir do entendimento sugerido pelos filósofos Deleuze e Guattari, corpo poderia ser um fenômeno que emerge das relações. Ele é, ao mesmo tempo, matéria e experiência, sendo constituído por trocas, afetos e dinâmicas que se dão em espaços e tempos. Ele seria, portanto, caracterizado não pelo que ele "é" em si, mas pelo que ele pode fazer. Essa ideia implica que o corpo está sempre em movimento, em um processo de composição e recomposição em suas relações.

Sendo o mundo em que vivemos povoado por inúmeros corpos, é inevitável que nos esbarremos neles. Cada encontro carrega consigo a possibilidade de gerar novos afetos, ampliando ou restringindo as potências dos corpos, ou seja, reverberando no estado dos corpos e em seus modos de estar. Por afeto, não me refiro às emoções ou sentimentos de afeição, mas às reverberações de encontros entre corpos a partir da perspectiva espinosiana (Espinosa, 2015, p.100). Por exemplo, a arquitetura de um espaço pode ser considerada um corpo porque suas características materiais (luz, textura, acústica) afetam os corpos que o habitam, ao mesmo tempo em que são reinterpretadas por esses mesmos corpos. Nesse entendimento expandido sobre corpo, qualquer entidade que

participa de relações, afetando e sendo afetada no espaço e no tempo, poderia ser considerada um corpo. Essa perspectiva nos guia a pensar sobre o corpo de maneira mais ampla, como algo que extrapola a materialidade biológica e pode ser considerado simbolicamente. Pode ser um organismo biologicamente vivo, mas também pode ser uma paisagem, uma cidade, um coletivo social ou uma obra de arte. Considerando os encontros entre corpos como elemento fundamental de um processo criativo, atentar-se ao que consideramos como corpo é uma forma de expandir as possibilidades de criação e percepção. É um convite a reconhecer a multiplicidade de forças e relações que atravessam uma criação. Isso implica perceber que processos criativos se dão no entre, ou seja, no que se estabelece nas trocas, nos choques e nas fricções entre corpos diversos.

Corpos se movem em constantemente mobilizando afetos.

Consequentemente, se esbarram. Todo encontro entre corpos gera afeto. Um corpo nunca permanece exatamente o mesmo após um encontro. Os afetos que emergem dessas interações são imprevisíveis, já que dependem de diversos fatores.

Onde.

Quando.

Quem.

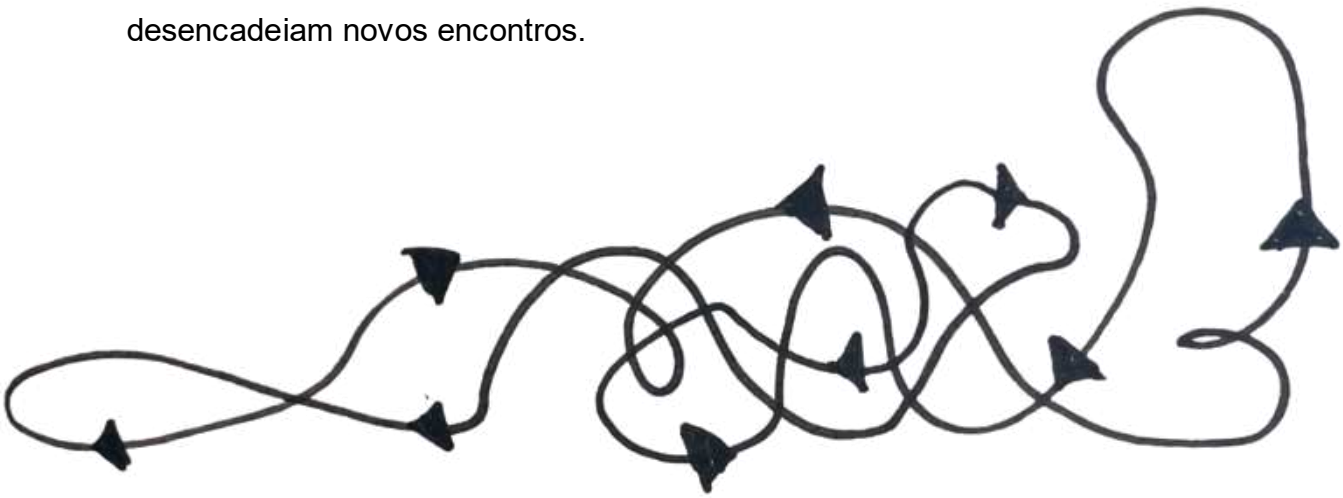
Como.

Por quê.

Além das condições desses corpos e da natureza de sua composição...

ESSA RELAÇÃO É
O PRÓPRIO DEVIR.
GERÚSDIO
SE CONSTRÓI NO
PRÓPRIO ATO DE SE FAZER.

Cada encontro carrega consigo a potências ainda desconhecidas, e os afetos que dele surgem impulsionam novos movimentos, que, por sua vez, desencadeiam novos encontros.



Se todo corpo se move e todo encontro gera afetos, o movimento dos corpos torna-se, consequentemente, imprevisível. Não podemos ter controle absoluto sobre as forças e movimentos de um corpo, pois ele se move de acordo com os encontros que experimenta e com os afetos que a partir deles reverberam. Assim, o movimento dos corpos, que na dança geralmente se pensa como deslocamento no espaço-tempo, não se limita a isso, mas constitui rastros das experiências desses encontros. Cada corpo responde de acordo com os afetos que impulsionam seus movimentos futuros.

Pensar os processos criativos a partir dessa perspectiva significa compreendê-los como uma dinâmica em que os corpos se encontram, se afetam e se transformam mutuamente. Perceber os processos criativos como dinâmicas de encontro entre corpos é compreender que esses processos são, por natureza, imprevisíveis. Cada corpo carrega consigo histórias, memórias e modos de estar no mundo que, ao se encontrarem, instauram relações singulares. Assim, os processos não ocorrem de maneira linear ou controlável, mas se constroem a partir das fricções e dos afetos que reverberam desses encontros, sempre atravessados por contextos específicos e em constante transformação.

Sendo compostos por múltiplos corpos (humanos, materiais, espaciais, ideias, conceitos, referências, sensações, emoções) que interagem entre si gerando movimentos imprevisíveis, a imprevisibilidade se torna, portanto, uma

característica fundamental. Pequenos deslocamentos, como uma nova ideia ou um material inesperado, fazem com que o processo se desenrole em uma trajetória repleta de curvas, que não segue uma linha reta de um ponto fixo a outro. Assim, os processos criativos são dinâmicas de composição e recomposição, em que os corpos se desestabilizam e encontram constantemente novas formas de relação.

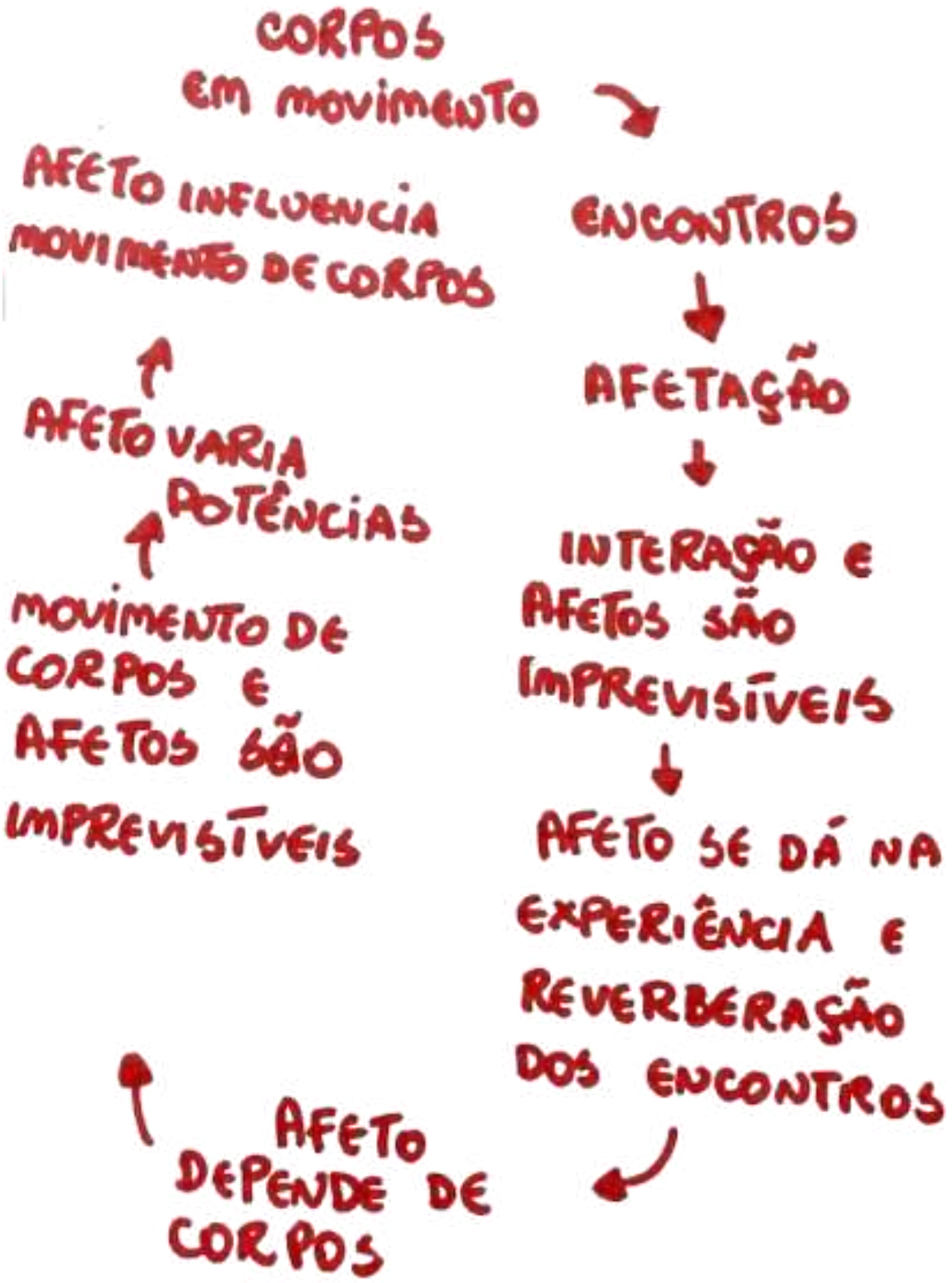
Se o principal componente dos processos criativos são corpos, sejam humanos ou não, então não podemos controlá-los ou antecipá-los. Sua natureza é, portanto, essencialmente aberta e indeterminada, pois os afetos resultantes das interações entre corpos são sempre singulares.

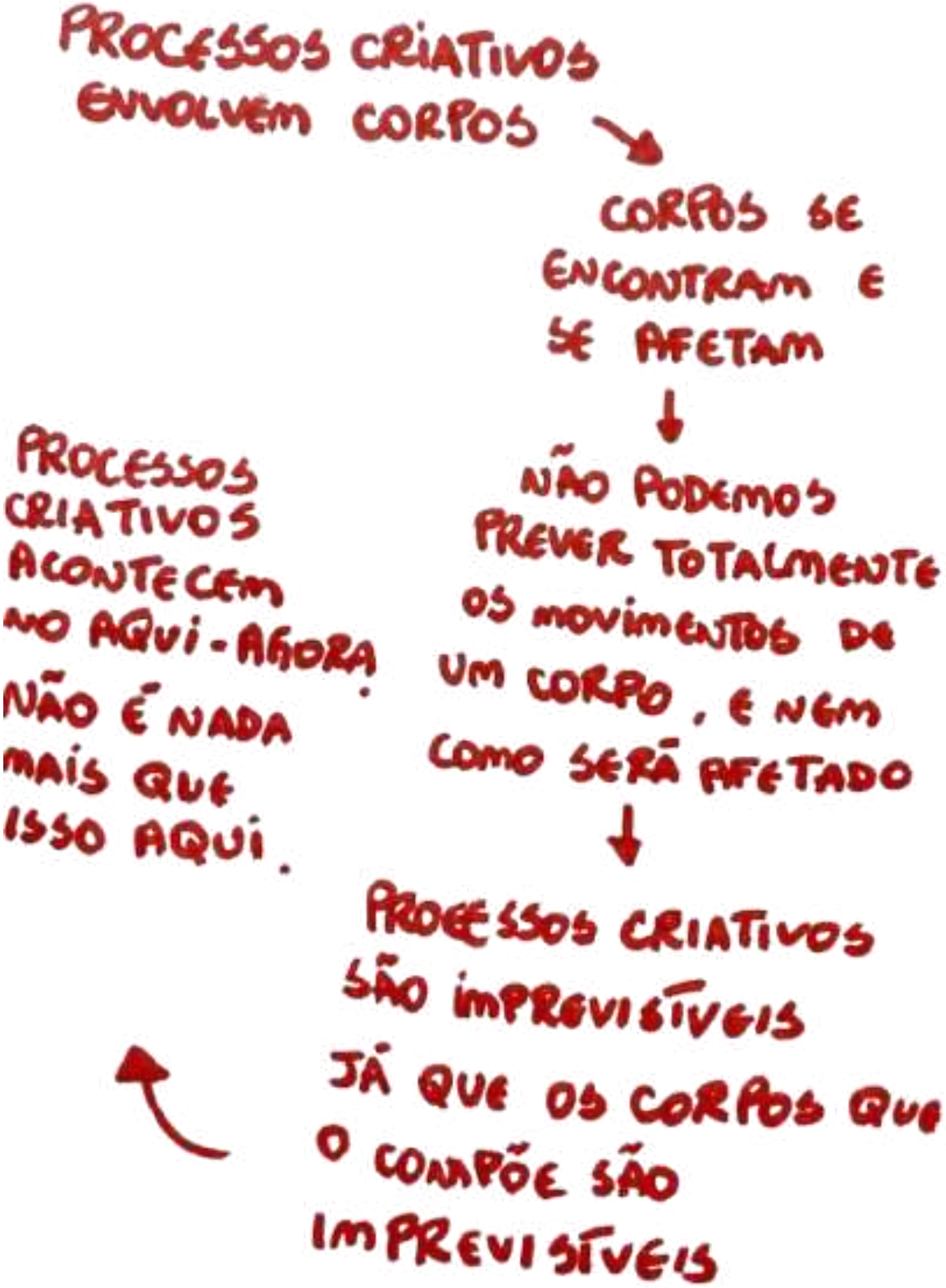
Criar seria nos abrirmos ao imprevisível. Um gesto pode ressoar de maneiras inesperadas, um material pode reagir de forma não planejada, e um espaço pode sugerir caminhos imprevistos. Processos não se constroem pela imposição de um desejo fixo e unilateral, mas pela percepção atenta dos encontros. Poderíamos dizer que a potência dos processos criativos reside nessa condição de abertura, na possibilidade de sermos surpreendidas pelo que emerge do encontro entre corpos. Assim, todo ato criativo é um acontecimento único, nascido da singularidade dos encontros que o compõem. Cada processo carrega em si a incerteza do que pode vir a ser.

O que se abre ao movimento, encontra e afeta, o que se afeta, se move...

Criar, portanto, seria habitar o campo do imprevisível, permitindo que o processo navegue à deriva nos fazendo-nos esbarrar em outros e outros corpos. Quando pensamos os processos criativos nessa perspectiva, percebemos que a criação artística não acontece de maneira isolada. Cada gesto, cada movimento, cada traço é resultado de uma interação entre corpos que convergem em momentos singulares da criação. Não se apresenta como uma instância fechada ou individual, mas como um jogo de forças que se desdobra em um espaço-tempo. Dessa forma, compreender o corpo como um fenômeno que se (re)faz através das relações nos conduz a perceber os processos como algo dinâmico. Em vez de pensar a criação artística como um acontecimento isolado, podemos entendê-la como uma oportunidade de encontros e ressonâncias.

Sendo o afeto a consequência de encontros, ele está sempre presente em processos criativos. Eles se entrelaçam e se manifestam de formas diversas durante o processo criativo, influenciando não apenas as escolhas estéticas e técnicas, mas também as interações emocionais e as dinâmicas de colaboração. É nesse espaço de afetividade e encontro de desejos que se constroem as possibilidades criativas, onde corpos diferentes se cruzam e se modificam.


CORPOS EM MOVIMENTO
ENCONTROS
AFETAÇÃO
INTERAÇÃO E AFETOS SÃO IMPREVISÍVEIS
AFETO SE DÁ NA EXPERIÊNCIA E REVERBERAÇÃO DOS ENCONTROS
AFETO DEPENDE DE CORPOS
MOVIMENTO DE CORPOS E AFETOS SÃO IMPREVISÍVEIS
AFETO VARIA POTÊNCIAS
AFETO INFLUENCIA MOVIMENTO DE CORPOS


PROCESSOS CRIATIVOS ENVOLVEM CORPOS
CORPOS SE ENCONTRAM E SE AFETAM
NÃO PODEMOS PREVER TOTALMENTE OS MOVIMENTOS DE UM CORPO, E NEM COMO SERÁ AFETADO
PROCESSOS CRIATIVOS SÃO IMPREVISÍVEIS
JÁ QUE OS CORPOS QUE O COMPÕE SÃO IMPREVISÍVEIS
PROCESSOS CRIATIVOS ACONTECEM NO AQUI-AGORA
NÃO É NADA MAIS QUE ISSO AQUI.

ATO DE RENUNCIAR UM FUTURO ESPECÍFICO E UM CONSTANTE EXERCÍCIO DE ESTAR PRESENTE

A nossa noção sobre tempo é afetada por diversos fatores. Apesar de haver uma ordem cronológica que organiza acontecimentos, tempo não é apenas uma sucessão linear de instantes. Experienciamos ele de maneiras diferentes dependendo do contexto histórico, social e cultural. (Martins, 2021). Nossas percepções sobre essas experiências são atravessadas por uma lógica de controle e produtividade, fazendo com que percebamos passado, presente e futuro sob a ótica da produção e do progresso. Poderíamos dizer que nossas noções de tempo são distorcidas por um fator político-econômico.

Se considerarmos os modos como nos organizamos em sociedade, podemos perceber que uma sensação de aceleração do tempo e a necessidade de constante evolução estão ligadas às estruturas que valorizam resultados imediatos. Acredito que essa experiência temporal não é somente uma questão biológica ou psicológica, mas também uma construção histórica e coletiva influenciada por um sistema de organização social, política e econômica: capitalismo. (Deleuze e Guattari, 2010, p. 20).

O passado, por exemplo, não é apenas um depósito de memórias, mas um território em constante reconstrução. Certas narrativas são enfatizadas enquanto outras são esquecidas de acordo com interesses de grupos, épocas e contextos específicos. O que lembramos e como interpretamos essas lembranças condicionam nosso presente e as projeções que fazemos para um futuro. O presente, é muitas vezes reduzido a um espaço de ação imediata, onde a eficiência e a resposta rápida são priorizadas. Além disso, sua existência é restrita à projeção do que vem em seguida. É um espaço-tempo em que habitamos, mas ao mesmo tempo não estamos presentes. Esse tipo de pensamento nos coloca em um estado de antecipação, onde o presente nunca é suficiente. O futuro se torna um objeto fixo e localizado, aprisionando o movimento e as escolhas do *agora*, tornando-o previsível e delimitado. Desde sempre somos levadas a estabelecer metas, construir trajetórias concretas e projetar o amanhã sem termos a chance de questionar essa estrutura.

O capitalismo, apesar de ter se consolidado entre os séculos XV e XVIII, começou a se desenvolver desde as dinâmicas feudais na Europa em meados do século V. O mercantilismo nas grandes navegações na Idade Média alimentou a necessidade de planejamento, consolidando um imaginário onde o futuro se associa ao progresso material. Com a Revolução Industrial na França, essa perspectiva intensificou-se ainda mais. O avanço das tecnologias e a expansão dos mercados fizeram com que o futuro se tornasse uma mercadoria, algo calculado e estrategicamente planejado. (Proni, 1997, p. 5). O progresso deixou de ser apenas uma possibilidade e passou a ser uma necessidade, afetando não apenas a economia, mas também modos de existências.

Hoje, esse anseio por um futuro delineado e controlado afeta nossa percepção do presente, mesmo que inconscientemente. A urgência por resultados concretos e pela constante projeção de metas faz com que o agora seja constantemente moldado por um amanhã fixo e previsível. Somos conduzidas a ter cada vez menos paciência e flexibilidade, a nos ver sem tempo. É como se a espera não tivesse mais espaço para existir, uma vez que somos governadas pelo capital, e o tempo, se tornou dinheiro. Consequentemente, quanto menos tempo, mais capital. A noção de espera ou pausa no tempo está sempre acompanhada de uma sensação de perda e culpa, já que a produtividade não as inclui.

Essa lógica, que permeia tanto o nosso cotidiano quanto as dinâmicas de mercado, influencia diretamente no modo como existimos, incluindo, no nosso caso, como lidamos com processos de criações artísticas. A busca por resultados imediatos invade o campo da arte, transformando o fazer artístico em uma corrida contra o tempo, uma urgência de produção. Eu mesma já experienciei situações como essa. Por exemplo, quando dançava em uma escola de dança fazendo aulas de balé, eram produzidos dois espetáculos ao ano. A condição inicial para o início de um processo criativo consistia em um objetivo final: apresentar as danças ensaiadas em sala de aula para os pais dos alunos. Iniciavam-se processos de criações de coreográficas, cenários, figurinos, entre outros elementos que eram projetados antecipadamente de acordo com a temática, local, época do ano e tipo de público. As necessidades técnicas e econômicas antecipavam a própria dança. Possivelmente isso seria justificado

pelo objetivo de apresentar aos pais das alunas o que seus investimentos tinham proporcionado ao longo do semestre. O espetáculo era, além de um espaço artístico-cultural, também demonstrativo do aprendizado, funcionando como uma espécie de validação da escola. Alinhando-se, assim, às expectativas pedagógicas e sociais daquele contexto. Portanto, além de proporcionar experiências às próprias alunas, considero que havia um interesse mercadológico nessas constantes produções.

Essa lógica produtivista transforma o aprendizado em uma trajetória linear, na qual o objetivo do processo se resume a alcançar o ponto final. O tempo de amadurecimento das práticas artísticas é encurtado para se adequar a um calendário rígido, que prioriza a eficiência e a entrega de resultados visíveis. Experiências corporais, sensíveis e relacionais que acontecem no campo da dança muitas vezes demandam tempo e paciência para serem decantadas, pois envolvem não apenas a assimilação técnica, mas também a construção de sentidos. Esse processo de assimilação pode ocorrer por meio da repetição, do descanso e da percepção atenta de si. Essa própria capacidade de percepção é uma habilidade que demanda tempo para ser desenvolvida, ainda mais por crianças que se encontram na fase de se reconhecer no mundo. São realizados ensaios cronometrados e repetição incessante de movimentos para garantir uma execução técnica ideal. É possível que haja investigações e experimentações de movimentos, além da exploração dos corpos, ideias e conceitos, mesmo dentro dessas condições. Entretanto, esses elementos não seriam os disparadores para o início de uma criação nesse contexto. Além disso, essa dinâmica reflete diretamente na relação que as alunas estabelecem com a dança. Corre-se o risco de que a necessidade de excelência se torne maior que o prazer de dançar, fazendo com que passem a perceber seus corpos como ferramentas para corresponder às expectativas externas. A lógica da necessidade de produção de espetáculos também impacta a forma como a dança é comercializada. Para que os proprietários de escolas consigam se manter, precisam garantir uma clientela fiel, muitas vezes vendendo a ilusão de que o aprendizado técnico é o único caminho para o reconhecimento artístico. Cursos, workshops e competições tornaram-se produtos dentro dessa lógica produtiva.

As necessidades econômicas, além de transformar a dança em um produto, aceleram o tempo de seu acontecimento. O presente é vivido em função da projeção de um futuro já desenhado, servindo apenas como um espaço para traçar uma linha entre dois pontos. Ensaiamos para a próxima apresentação, criamos para o próximo edital, desenvolvemos projetos pensando em sua viabilidade dentro dos prazos e exigências de um mercado. Nesse contexto, o agora se torna apenas um meio para atingir um objetivo futuro, ofuscando as potências de experienciar o presente. Isso não apenas molda as dinâmicas de criação e difusão da dança, mas também influencia nossas relações conosco e com outros corpos envolvidos no processo. O presente sempre corre o risco de ser submisso às metas e resultados, tornando-se um espaço de passagem, uma etapa a ser cumprida no caminho para algo que ainda está por acontecer.

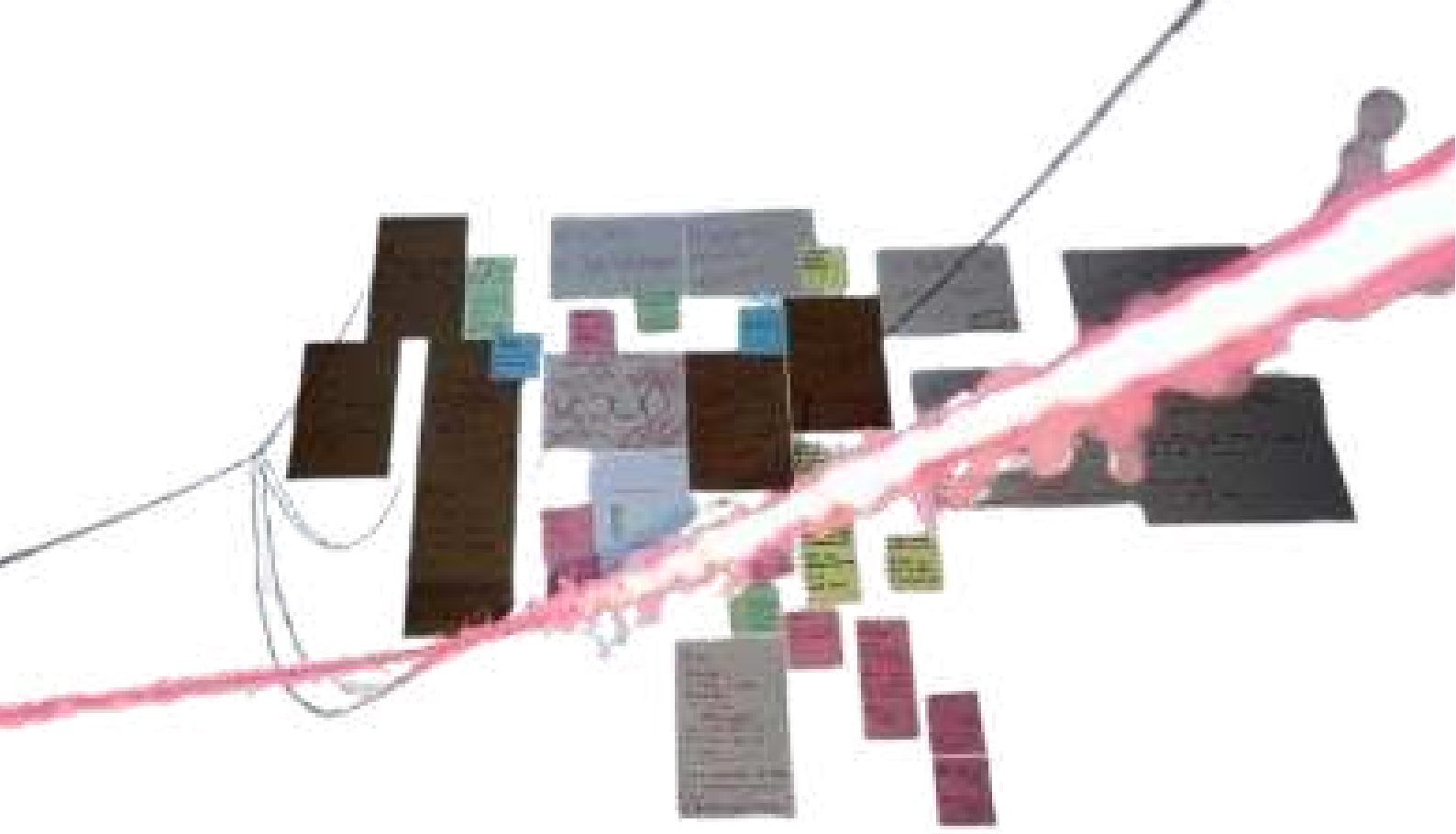
> Ao contrário do que sugere a etimologia, o processo não se mexe apenas para frente, mas também para trás e para os lados. Em certo sentido, ele dança. (Vianna, Márcio e Vianna, Anamaria, 2012, p. 217).

Essa imagem de processos dançantes nos convoca a pensar em criações artísticas não como um percurso linear, mas como um campo de deslocamentos múltiplos, onde passado, presente e futuro se entrelaçam. Criar não significaria apenas avançar, mas também recuar, hesitar, insistir, abandonar, desviar e retomar. A dança dos processos se faz na oscilação entre impulso e pausa, entre projeção e a aposta no instante. Essa noção de criação desloca a ideia de um ponto de chegada fixo e nos convida a habitar a incerteza do processo. É um campo dinâmico de negociação entre aquilo que acontece no instante e o que está por vir. Se ele dança, então exige de nós, artistas, não um planejamento rígido, mas uma percepção atenta ao que emerge no aqui e agora. Sendo assim, uma de nossas tarefas como artistas seria direcionar nossa atenção ao que acontece no agora, e isso implica estar presente.

Sinto um estranhamento quando me refiro à necessidade de estarmos presentes, já que nos encontramos justamente nele. Mas, talvez, eu queira me referir à qualidade da presença. Inundadas pela lógica da produtividade e pela consequente noção da aceleração do presente em direção a um futuro, podemos deixar de lado o modo como existimos no aqui e agora.

Desde a infância, somos imersas em um contexto social que valoriza a previsibilidade e o planejamento. A educação, a cultura e as expectativas familiares nos ensinam a traçar um futuro com linhas firmes, como se a vida devesse seguir um roteiro pré-determinado. Esse modelo idealizado, muitas vezes associado a ideias de sucesso e estabilidade, impõe-se como um destino a ser alcançado. Essa obsessão por um futuro específico acaba ofuscando as vivências do presente, desviando nossa atenção das nuances que o constroem. O presente, muitas vezes limitado à condição de mero meio para um fim, esvazia-se na expectativa de um futuro projetado. A qualidade de nossa presença é prejudicada quando estamos sempre à espera do que virá, e não saboreando o que já é. Seria, então, possível um outro modo de habitar o tempo? Um modo que não sujeite o presente a uma promessa futura, mas o reconheça como território vivo de criação?

Exercitar essa qualidade de presença exige que renunciemos a certas expectativas, permitindo-nos existir à deriva, em uma abertura ao desconhecido em diversos níveis. Seria um ato de compreender o agora como uma construção contínua, como um espaço em movimento, um gerúndio que está em acontecimento. Reconhecendo, assim, que o futuro não é um modelo a ser atingido, mas um campo de possibilidades que se constrói nas tessituras do que podemos viver agora. Apostar no presente é um ato de confiar em nossas próprias potências e nos encontros que se fazem durante as navegações. É um ato de contrafluxo em relação à constante necessidade de antecipação. Os futuros não estão prontos, mas são experimentações em andamento, permitindo que sejam sempre possibilidades múltiplas.

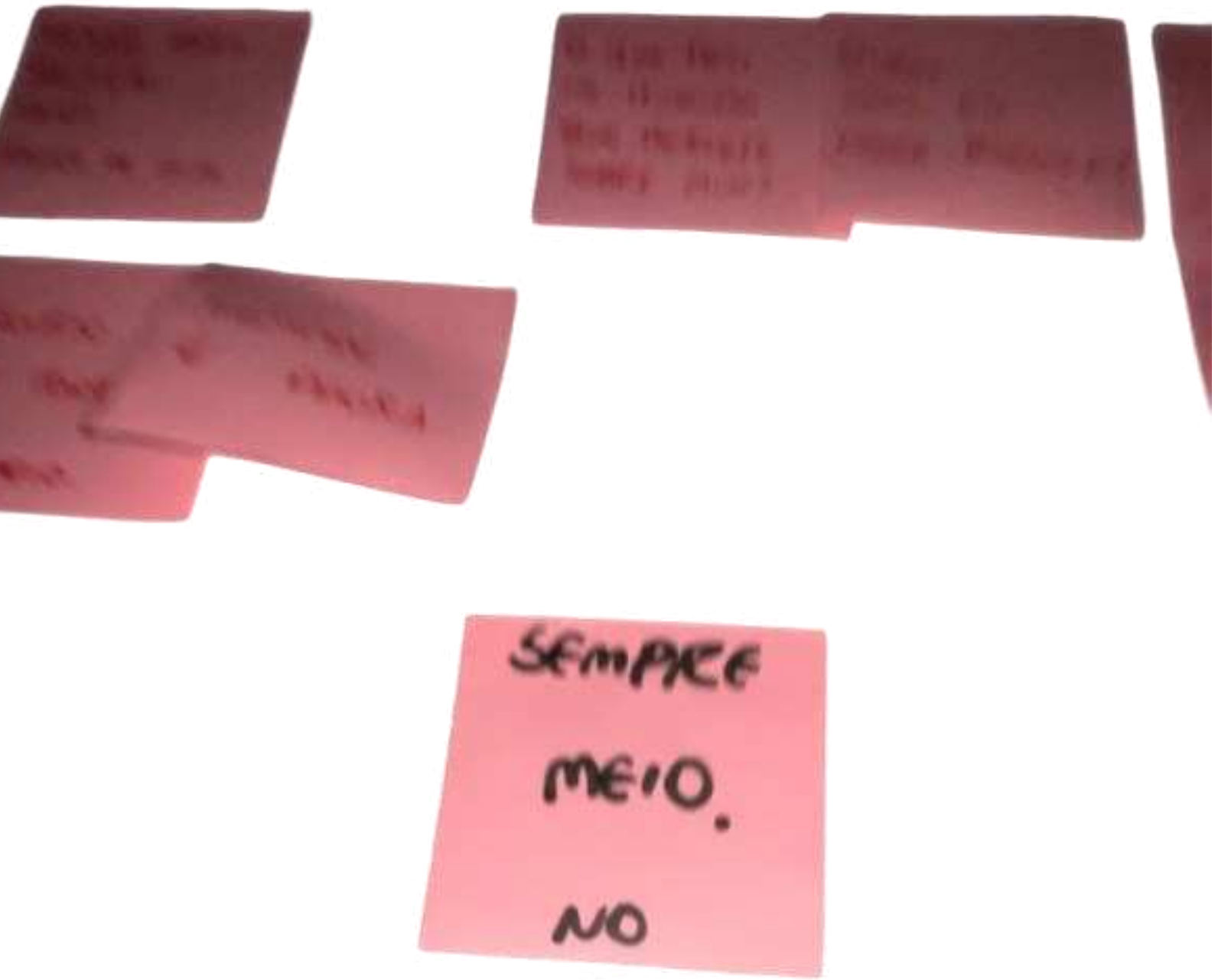


Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, se dá uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou. (Ostrower, 1993, p.10).

Criar, então, não é apenas seguir adiante, mas também reconhecer os desvios durante a navegação como caminhos possíveis, onde a pausa e a incerteza podem ser tão significativas para o processo quanto o avanço.

Diferentemente de abordagens metodológicas baseadas em procedimentos técnicos ou científicos, a criação artística opera dentro de uma lógica dinâmica, onde experimentação, imprevisibilidade e ressignificação desempenham papéis fundamentais. Tal não linearidade não deve ser compreendida como uma falta de estrutura, mas como uma característica específica, já que existe entre subjetividades, contextos e materialidades. A própria ideia de falta não se aplica, pois a criação artística não opera através de um modelo ou fórmula pré-estabelecida, mas sim da ausência de uma resposta única ou definitiva. A criação é, portanto, uma busca constante por algo que ainda não existe ou que se recusa a ser totalmente definido. Essa ausência pode servir como fonte de infinitas possibilidades, caracterizando processos como campos de possibilidades em constante negociação.

No âmbito da arte, fatores imprevistos, sejam eles materiais ou emocionais, influenciam diretamente o processo de criação. Diferentemente de uma lógica produtivista, onde a previsibilidade e a eficiência são valorizadas, a arte pode se estabelecer, em casos como processos de criação em dança, como um campo que dialoga com imprevisibilidades. A percepção e a experiência se dão na relação fluida entre corpos, ambientes e temporalidades (Merleau-Ponty, 1999, p.377), o que inviabiliza uma organização linear do processo criativo. Essa não linearidade reflete a complexidade das nossas experiências enquanto corpos que vivenciam tais processos. Apesar da importância de não saber o que está por vir, não partimos do zero, mas de um acúmulo de referências, influências e experiências prévias que são constantemente revisitadas e reelaboradas. Poderíamos dizer, portanto, que criações não se dão em um eixo temporal progressivo, mas em uma temporalidade cíclica, onde passados podem retornar sob outras formas e perspectivas. É um movimento em devir que não visa a produção de um produto, mas a intensificação de uma experiência. Nesse movimento, os corpos estão em constante interação com outros, tornando qualquer tentativa de fixação insuficiente para dar conta da complexidade dos processos. Talvez possamos dizer que seria justamente nessa complexidade que residem suas potências, como um espaço de invenção contínua no presente.


SEMPRE
MEIO.
NO

Sempre é presente. Sempre nos encontramos no agora. Sempre estamos no meio. Tudo que acontece, acontece agora. O tempo não se acumula, não se guarda para depois, não se divide entre passado, presente e futuro, nem entre início, meio e fim como compartimentos estanques. Ele se molda e é moldado em cada encontro, expandindo-se na relação entre corpos e acontecimentos.

Escapa da fixação, da rigidez, do controle. É aquilo que está sempre em processo, que não se deixa capturar completamente por formas estáveis. Pensar o tempo como fluxo é afastar-se da noção linear e cronológica do tempo (passado → presente → futuro) e aproximar-se de uma compreensão em que o tempo é um campo contínuo de transformação, um movimento incessante em que não há pontos fixos, apenas passagens. Filósofos como Bergson e Deleuze desenvolvem a ideia do tempo como fluxo, opondo-se à concepção linear e mecânica que organiza o tempo em unidades fixas. Para eles, o tempo vivido, que atravessa o corpo e a experiência, não se deixa capturar pela lógica do relógio. É movimento contínuo, intensidade, transformação constante.

Bergson, ao problematizar a concepção clássica de tempo como sucessão quantitativa e mensurável, propõe uma distinção entre o *tempo dos relógios*[38] e o tempo vivido, que ele denomina *duração* (*durée*). Em sua filosofia, a *duração* é definida como uma continuidade indivisível, heterogênea e qualitativa, que não se deixa segmentar em instantes isoláveis. D*uração* é a continuação do que já não existe no que existe e daquilo que vai existir no que já existe (Bergson, 1999, p. 225). Diferente da cronologia linear, a duração não separa passado, presente e futuro em compartimentos estanques, mas os faz coexistir em uma espessura temporal. Assim, o presente não é um ponto fixo ou neutro, mas um nó de virtualidades, ou seja, um ponto condensado onde múltiplas possibilidades estão presentes, latentes, mas ainda não realizadas. Trata-se de um centro de

[38] O *tempo do relógio* (ou tempo cronológico, tempo mensurável) é uma forma quantitativa e espacializada de entender o tempo. Ele é dividido em partes iguais, como minutos, segundos, horas. É usado para medir, ordenar e organizar os acontecimentos. Esse tipo de tempo, segundo Bergson, é uma construção intelectual que não representa fielmente a experiência real do tempo vivida por nós. Bergson contrapõe o tempo do relógio ao conceito de duração (la durée), que é o tempo vivido subjetivamente, de forma qualitativa, contínua e fluida. Na duração, o tempo não é uma sequência de instantes separados, mas sim uma mistura dinâmica de presente, passado e memória. (Bergson, 1999).

potência, onde diferentes caminhos, gestos, imagens, afetos e sentidos podem emergir, dependendo das forças que se atualizam naquele momento.

Segundo o autor, o presente é um momento de invenção constante, onde o tempo escorre como um rio que nunca retorna ao mesmo lugar, e cuja experiência só pode ser apreendida pela intuição, e não pela medição. Essa temporalidade vivida está ligada à memória e às experiências, formando um tecido temporal denso, no qual cada instante carrega em si traços do que foi e vestígios do que pode vir a ser. Bergson propõe uma filosofia do tempo em que o real não é estático, mas um fluxo em contínuo movimento.

Influenciado por Bergson, Deleuze desenvolve uma filosofia da diferença, rompendo com a concepção tradicional de tempo como linearidade sucessiva e propondo uma ontologia do devir. Em *Diferença e Repetição* (2006), ele afirma: “o tempo é a forma pura da diferença” (Deleuze, 2006, p. 115), isto é, o tempo não opera como um mero cenário onde os acontecimentos se desenrolam, mas como uma força ativa que engendra variação e transformação. O tempo, nesse contexto, impede a repetição dele, já que ele não apenas mede o movimento, mas é constitutivo do próprio movimento do ser, sustentando a emergência do novo.

Essa perspectiva desloca o presente de uma posição estática para uma condição de entrelaçamento entre virtual e atual, entre o que é e o que pode vir a ser. Para Deleuze, o presente não é um instante isolado, mas uma dobra onde diferentes dimensões temporais coexistem e se afetam mutuamente. “O passado e o futuro não se distinguem por datas sucessivas, mas por formas de existência que se entrelaçam no presente” (Deleuze, 2009, p. 147). Essa concepção aproxima o tempo de uma dinâmica em que passado e futuro não são estágios cronológicos, mas potências que se atualizam e se dobram no agora.

Assim, o presente se configura como uma zona de criação, um espaço-tempo em que o que ainda não é encontra condições para emergir. O tempo, entendido como fluxo e dobra, não é alheio ao acontecimento, mas **constitui aquilo que torna possível a invenção**, operando como um campo de forças em constante atualização. Deleuze nos convida, portanto, a pensar o tempo como aquilo que nos move e nos constitui como sujeitos em devir.

Portanto, estar no presente não significa estar fixo em um instante congelado, **pois podemos encarar esse espaço-tempo como um movimento em constante transformação**. Seria uma ação de nos percebermos como parte de um fluxo ininterrupto.

O presente é sempre meio.

O presente sempre em constante acontecimento.

Nunca é um ponto de partida nem um destino. É um entre, um atravessamento, o meio. A experiência não se desenrola em etapas previsíveis ou ordenadas, mas se dá em encontros entre corpos. Estar no meio é habitar o acontecimento enquanto ele se desenrola, reconhecendo que tudo está em processo. É enquanto acontece. Somos enquanto acontece. É um campo aberto de possibilidades, onde a imprevisibilidade é uma condição essencial da existência. A cada instante, o agora se refaz, nos refaz. Sempre estamos no meio.

Não somos linha reta, somos curvas.

Existimos no meio, mesmo sem começo, mesmo sem fim.

Somos dobras do tempo[39] que acontece no instante e

no instante.

Habitar o presente é dançar no gerúndio.

Estamos dançando sempre no meio.

[39] Para Deleuze, o tempo não é um fio contínuo que se desenrola, mas um tecido que se dobra, se espirala, se inflexiona. O tempo não passa: ele se dobra sobre si mesmo, formando camadas, espessuras, coexistências. Uma dobra do tempo é aquilo que faz com que o passado não esteja atrás e o futuro adiante, mas ambos existam como forças ativas no presente. O mundo seria como um campo de dobras infinitas (dobras de matéria, de pensamento, de percepção). Cada dobra contém uma outra, e o tempo se move nesse jogo como uma membrana viva. No corpo, no pensamento, na paisagem, o tempo se torce, se tensiona, se faz intensidade. A dobra do tempo é também o ponto onde o virtual e o atual se encontram. O que ainda não aconteceu (mas pode acontecer) e o que já passou (mas ainda reverbera) se dobram no instante presente, produzindo realidades. Criar seria justamente operar essas dobras. Não produzir algo novo no sentido cronológico, mas fazer emergir o que já habita o tempo como potência. (Deleuze, 2009).

Habitar o presente é um exercício que exige o deslocamento das lógicas de controle e previsibilidade, renunciando a um futuro previamente planejado. Requer coragem para nos aliarmos às incertezas como parte da experiência. Acredito que é preciso ter ousadia para acreditar e apostar no ritmo desacelerado do tempo, reconhecendo que a construção de possíveis futuros não se dá pela antecipação ou projeção de um modelo específico, mas pela existência plena no instante. Ou seja, habitando o instante e nos atentando aos detalhes que geralmente escapam em uma vida cercada pela aceleração e pelos automatismos. Talvez perguntas possam nos ajudar nessa jornada: Como estou agora? O que preciso agora? O que sinto agora? O que penso agora? É um compromisso com a experimentação, uma atenção cuidadosa ao que está se desenrolando. É um convite para percebermos o presente não como um intervalo entre o que foi e o que será, mas como o próprio lugar onde os encontros acontecem.

COMO ESTAMOS DANÇANDO AGORA?

COMO ESTÁ SE DANDO ESSE ENCONTRO?

COMO ESSA DANÇA NOS AFETA?

COMO VOCÊ ESTÁ AGORA?

Referências

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de Deus**. Transcrição da transmissão radiofônica de 1947. Escola Nômade de Filosofia, fev. 2025. Disponível em: https://escolanomade.org/2016/02/19/artaud--para-acabar-com-o-julgamento-de-deus/. Acesso em: 15 jun. 2025.

BACON, Jane; MIDGELOW, Vida. Processo de articulações criativas (PAC). In: PPGAC/USP**. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v. 3, n. 1, p. 55-71.

BARDET, Marie. A filosofia da dança. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Editora, 2014.

BENTO, Cida. **Pacto da branquitude.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Danças e dramaturgia(s)**. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016. p. 11-18.

CAMARGO, Marcelo de Sousa. **Marcelo Schwartz Aguiar Meneghel Cunha França de Camargo: Bólide-Livro** 2021. 2024. 178 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/41893. Acesso em: 10 abr. 2025.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. **In: Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARVALHO, Dirce Helena; LEAL, Maria Lúcia. Baba antropofágica: ritual e experiência do corpo coletivo. In: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos dos Santos; TELLES, Narciso (orgs.). **Teatro-Máscara-Ritual.** Campinas: Alínea, 2012.

CHADDAD, Flávio Roberto; GHILARDI, Renato Pirani. O legado de Descartes. In: **Enciclopédia biosfera**, Centro Científico Conhecer. v.8, N.14; p.1778-1788. Goiânia, 2012.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Poder e liberdade: a política em Espinosa. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, v. 1, n. 4, p. 9-44, 2002. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1517-0128.v1i04p09-44. Acesso em: 23 de set. de 2025.

CJEVIC, Bojana. O dramaturgista ignorante. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (orgs.). **Dança e dramaturgia(s).** Tradução: Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016, p. 91-110.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra – Leibniz e o barroco**. Tradução: Luiz Orlandi. 5. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

DELEUZE, Gilles**. Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 1. Ed. São Paulo: Paz & terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e Filosofia Prática**. Tradução de Luiz Roberto de Lima. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs Volume 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: - Volume 2**. Tradução de Sérgio T. L. Gomes. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Volume 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Volume 4.** Tradução de Sérgio T. L. Gomes. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUARTE, Cristian. et al. **Arqueologia do futuro**. São Paulo: DESABA, 2011.

ESPINOSA, Benedictus de. **Ética.** Tradução: Tomaz Tadeu. 2. Ed., 14. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

Etimologia de ‘’processo’’. **Gramática.** 2021. Disponível em: https://www.gramatica.net.br/etimologia-de-processo/ Acesso em: dezembro de 2024.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari.; TADEU, Tomaz (orgs). Antropologia do ciborgue:as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HEBECHE, Luiz. **O conceito de imaginação em Wittgenstein**. Nat. hum., São Paulo, v. 5, n. 2, p. 393-421, dez. 2003. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302003000200004&lng=pt&nrm=iso Acessos em: dezembro de 2024.

KATZ, Helena. **Um dois três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID, 2005.

KERKHOVEN, Marianne Van. O processo dramatúrgico. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (orgs.). **Dança e dramaturgia(s).** Tradução: Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016, p. 179-189.

LEPECKI, André. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia em dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. (org.). **Dança e dramaturgia(s).** Tradução: Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016. Cap. 5, p. 61 – 83.

LIBAR, Márcio. In: **Eu maior**. Co-direção: SCHULTZ, Fernando; SCHULTZ, Paulo. Co-produção: SCHULTZ, Marco; Melman, André. Brasil: Youtube 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V0gquwUQ-b0. Acesso em dezembro de 2024.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Ed., 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice, **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos

Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
MORTARI, Katia Simone Martins. A compreensão do corpo na dança: um olhar para a contemporaneidade. 2013. Tese (Doutorado em Motricidade Humana – Dança) – Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2013.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **A fita de Möbius**: Lygia Clark. Disponível em: https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392#:~:text=Narrador%3A%20A%20fita%20de%20M%C3%B6bius,n%C3%A3o%20pode%20mais%20ser%20cortado. Acesso em: nov. 2024.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

PETRONIO, Rodrigo. **Topologia e filosofias virtuais**. Disponível em: https://cosmosecontexto.org.br/topologia-e-filosofia-virtuais/. Acesso em: 11 mar. 2025. Cosmos & Contexto. 2024.

PFUTZENREUTER, Edson. **O desejo material**: um estudo sobre o papel do material na criação artística. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica). Universidade Pontifícia Católica de São Paulo, 1992.

PRONI, Marcelo Weishaupt. **História do capitalismo:** uma visão panorâmica. Cadernos do CESIT. v. 25. Campinas: Centro de Estudos Sindicais e de Economia do Trabalho (CESIT) 1997. Disponível em: https://www.cesit.net.br/cesit/images/stories/25CadernosdoCESIT.pdf. Acesso em: abr. 2025.

ROLNIK, Suely. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. In: **Núcleo histórico**: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 456-467. Disponível em: https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/08/09/por-um-estado-de-arte-a-atualidade-de-lygia-clark-suely-rolnik/. Acesso em: dez. 2024.

ROYO, Victoria. Sobre a pesquisa nas artes: um discurso amoroso. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, V. 5, N.3, p. 533 - 558, 2015. Tradução: Ananyr Porto Fajardo. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/57862. Acesso em: dezembro de 2024.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **A teoria do habitus em Pierre Bourdieu**: uma leitura contemporânea. Revista Brasileira de Educação. v. 7, n. 20, p. 345–356, ago. 2002. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000200005. Acesso em: abr. de 2025.

SILVA, Rita de Cassia. **A redefinição do desejo a partir de Spinoza**. 45 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Filosofia) – Instituto de Ciências Humanas, Computação e Artes, Curso de Filosofia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió,

2021. Disponível em: http://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/123456789/9387 Acesso em dezembro de 2024.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

TRINDADE, Rafael; LAURO, Rafael. Devir-criança. **Razão inadequada**. 2016. Disponível em: https://razaoinadequada.com/2016/03/16/devir-crianca/ Acesso em dezembro de 2024.

TRINDADE, Rafael; LAURO, Rafael. Espinosa – Corpo/mente. **Razão inadequada**, 2012. Disponível em:https://razaoinadequada.com/2012/12/29/esboco-para-uma-contra-historia-da-psicologia-espinosa/ Acesso em dezembro de 2024.

TRINDADE, Rafael; LAURO, Rafael. O que pode o corpo? **Razão inadequada**. 2013. Disponível em: https://razaoinadequada.com/2013/08/25/espinosa-o-que-pode-o-corpo/ Acesso em dezembro de 2024.

VENDRAMIN, Carla. Repensando mitos contemporâneos: o capacitismo. In: **III SIMPÓSIO INTERNACIONAL REPENSANDO MITOS CONTEMPORÂNEOS.** Campinas: UNICAMP, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, 2019. Disponível em: https://repensandomitos.wixsite.com/simposio. Acesso em: abr. 2025.

VIANA, Gerardo Valdisio Rodrigues. Um estudo sobre conhecimento. In: **Revista Científica da Faculdade Lourenço Filho**. Fortaleza, v.6, n.1, p.93 – 104, 2009. Disponível em: https://www.passeidireto.com/arquivo/19396485/um-estudo-sobre-o-conhecimento Acesso em: abr. 2025.

VIANA, Márcio. VIANA, Anamaria. Os processos da dança e as danças do processo. In: **Rev. Fac. Direito UFMG,** Belo Horizonte, n. 60, p. 209 a 230, 2012. Disponível em: https://www.direito.ufmg.br/revista/index.php/revista/article/view/P.0304-2340.2012v60p209 Acesso em: dezembro de 2024.