

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES – IARTE

CURSO DE DANÇA

WESLEY CÉSAR CLAUDINO

**O CORPO E A EXPERIÊNCIA COMO DISPARADORES DOS PROCESSOS DE
CRIAÇÃO**

UBERLÂNDIA

2017

WESLEY CÉSAR CLAUDINO

O CORPO E A EXPERIÊNCIA COMO DISPARADORES DOS PROCESSOS DE
CRIAÇÃO

Memorial apresentado ao Curso de
Graduação de Bacharelado em Dança da
Universidade Federal de Uberlândia,
como exigência parcial para obtenção do
Título de Bacharel em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juliana Soares
Bom-Tempo.

UBERLÂNDIA

2017

Dedico este trabalho a minha amiga Fernanda Bevilaqua, pelo incentivo dado a mim para a conclusão da Graduação em Dança.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores que durante esses quatro anos de graduação me acompanharam, orientando, e me ajudando para a conclusão das disciplinas em curso nessa instituição e também a todos os colegas e amigos que contribuíram de algum modo nesse meu trajeto.

Resumo:

Na presente investigação, destaco o corpo e a experiência como disparadores dos processos de criação vivenciados por mim, tanto em dança quanto através de narrativas poéticas. Junto às minhas trajetórias como bailarino, fui vivenciando a necessidade de dar expressão ao que me afetava, o que se efetivou em escritos poéticos tecidos junto às memórias que se atualizavam nas experiências diárias presentes em um estar no mundo. Diante das duas vias de composição que ganharam expressão ao longo da experiência vivida, corporal e poética, esse trabalho se configurou enquanto um memorial de três criações que empreendi desde as primeiras relações com as artes do corpo até minhas vivências na Graduação em Dança pela Universidade Federal de Uberlândia. Além disso, essa pesquisa também se compôs atravessada por alguns conceitos e autores que ajudaram a analisar minhas criações, fazendo funcionar as concepções de experiência, corpo, planos de composição e memória entremeados pela cartografia de três processos de criação de minha autoria: Dose Poética, Sober-vivência e ESTAR|SER. As relações entre as criações e os conceitos possibilitou-me dar expressão ao que se passou entre a escrita poética e a dança, colocou-me num emaranhado entre esses modos de expressividade, passando ora pela escrita, ora pelo movimento, ora pelo papel, ora pelo chão.

Palavras-chave: corpo, experiência, memória, afetos.

Abstract:

In this research, I propose an emphasis on the themes of body and experience as triggers of the creation processes I have experienced, in dance as well as through poetical narratives. Together with my trajectory as a dancer, I felt the need to give shape for what affected me, what has taken place in my poetical writings, composed from the revived memories of my being in the world. Faced with the two paths of composition, bodily and poetical, this work was set up as a memorial of three creations that I undertook from the first relations with the arts of the body until my experiences in Graduation in Dance by the Universidade Federal de Uberlândia. Apart from, my research was also influenced by some concepts and authors that helped me analyse my creations, as well as make work the concepts of experience, body, plans of composition and memories, interspersed with the cartography of three of my creative processes: *Dose Poética*, *Sober-vivência* and ESTAR|SER. The close relations between the creative processes and the concepts enabled me to give expression to what took place between poetical writing and dance, entangling me within these modes of expression, at times via writing, at times via movement, at times via paper, at times via floor.

Key words: body, experiences, memories, affects.

SUMÁRIO

Introdução	07
1. Esboços de um Memorial: criação da série <i>Dose Poética</i>	10
2. Percepções de um modo de vida e a criação <i>Sober-vivência</i>	15
3. ESTAR SER	21
3.1. Questões que perpassaram a criação de ESTAR SER	21
3.2. Cartografias no processo criativo ESTAR SER	26
3.3. Processos de Criação: procedimentos corporais em ESTAR SER	33
Considerações Finais	45
Referências	47

Introdução

A memória aflora em alguns momentos tanto de modos perceptíveis quanto imperceptíveis aos nossos sensores, se fazendo a partir de marcas presentes nos territórios construídos por desejos e vontades. Alguém que se coloca à deriva, deixando-se atravessar por devires mnêmicos, poderá encontrar maneiras de se expressar. É apostando nisso que o presente texto caminha na busca por reconstruir os processos criativos experimentados durante minha trajetória de vida, passando por diversos acontecimentos que produziram marcas e que destas se desenrolaram criações poéticas, tanto com a palavra quanto com o movimento.

Ao me colocar diante dessas linhas, marcas se atualizaram em lembranças. Em um dado momento da minha trajetória de vida, ao observar um gato arranhando uma árvore me surgiu uma ideia, que, ao escrevê-la, dei por mim, se tratar de um conto. *O pescador* foi o título dado ao texto que versa sobre um processo de busca, de encontro, de decepção e de aprendizagem. Então, foi a partir dessa simples lembrança de me deparar com a cena de um gato afiando suas unhas no tronco de uma árvore, que algo foi disparado – uma busca à procura de si. Foi através dessa lembrança e da escrita de *O pescador* que meus pensamentos criaram passagens para outras escritas, em um efeito guarda-chuva, que me proporcionou criar modos de expressar tais devires junto à poesia. Ao me deixar envolver pelos meus escritos, pelos modos operacionais de vida e de existência e pelo que me atravessava a todo o tempo, cheguei a um viés ampliado de apresentar meus poemas.

Junto a esse trabalho poético, vivenciei vários experimentos artísticos com o corpo em minha trajetória como bailarino. Fui impulsionado pela necessidade de também dar expressão aos meus pensamentos; ou seja, dar corpo aos escritos produzidos, às memórias, aos afetos e aos desejos. Diante das duas vias de composição que me atravessaram e que me possibilitaram expressar o que passava pelo corpo, a escrita e a dança, coloquei-me num emaranhado entre estes modos de expressividade, passando ora pela poesia, ora pelo movimento, ora pelo papel, ora pelo chão.

Diante disso, busco formas de apresentar o que não quer calar em mim, e, deixando-me ser atravessado por minhas memórias, venho encontrando os modos operacionais para dar expressão ao que afeta meu corpo em vários momentos da experiência vivida. Assim, percebo

como se faz urgente mapear o que vem a ser as ressonâncias dessa trajetória junto a composição artística e, conseguir dar expressão às minhas efetivas necessidades diante do processo criativo. Por meio do mapeamento dos processos criativos empreendidos em minhas trajetórias, tanto poéticas quanto corporais, e do encontro com as ressonâncias da experiência vivida, vejo-me atravessado por memórias, que proporcionaram uma seleção das marcas existentes em meu corpo, gestando algumas palavras, algumas ações.

Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (... , não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir (ROLNIK, 1993, p. 2).

Assim como nas palavras de Suely Rolnik, esse texto é produzido pelas marcas que me desalojaram de mim mesmo e colocaram-me em devires-outros, fazendo a cada encontro um trânsito em direção a algo novo.

Frente a isso, o presente trabalho se compõe em um memorial dos processos artísticos que desenvolvi ao longo da minha trajetória como escritor e bailarino, nas relações entre corpo, experiência e memória engajadas em três criações artísticas: *Dose Poética*, *Sobervivência* e *ESTAR|SER*. Para tanto, o texto seguirá dividido em três tópicos: **Esboços de um memorial**: nesse esboço, apresento-me iniciando meus estudos nas artes do corpo. Paralelamente, com o passar do tempo, fui me encontrando com ressonâncias que passaram a se exprimir em uma escritura poética e que ali dialogaram com os anseios que atravessavam meu corpo. Experiências estas provocadas em mim, e que se re-significaram a partir do momento em que me dispus a investigar os encontros que se desenrolaram entre movimento e palavra, considerando a palavra enquanto corpo em movimento, dando um delineamento ao

meu próprio trajeto como artista. **Percepções de um modo de vida e a criação *Sober-vivência*:** aqui encontro um modo de mapear o vivido e o percebido a partir de dois processos criativos: a escrita do texto *Sober-vivência* e a performance de mesmo nome. Foi neste mapeamento que se desdobraram memórias e marcas ainda presentes nos fazeres artísticos, em que, nos momentos narrados, procurei ressaltar as dissonâncias poéticas que se prontificaram junto ao meu corpo e aos meus pensamentos. **Criação ESTAR/SER:** como um resíduo do trajeto percorrido, apresento a obra ESTAR/SER, também resultado do estágio de criação artística, como requisito exigido para conclusão do curso de bacharel em dança da Universidade Federal de Uberlândia. Assim, coloco em cena a (de)formação de algo encoberto, procurando criar e dar contorno ao corpo sobre o qual a vida apresenta suas exigências cotidianamente. Memórias que se personificam nos pensamentos, ofertando-se a um sujeito e possibilitando a ele outro modo de operar com o corpo. Esse processo permite, então, que novas memórias se atualizem.

1. Esboços de um memorial: criação da série *Dose Poética*

O Pescador

Certo dia num vilarejo a beira do mangue
 Pensou que, além de catador de caranguejos, seria um pescador
 Saiu então em alto mar, para recolher as oferendas de Deus
 Na primeira rede que recolheu, veio apenas água salgada que escorria e algas
 já mortas pela maresia
 Não se cansou. e na madrugada seguinte partiu em sua aventura
 Porém, quando recolheu novamente sua rede, teve uma surpresa...
 Porque de presa, havia uma mensagem dentro de uma garrafa, a qual dizia:
 “Estou à procura do que encontrar, para que cesse essa busca de mim
 mesmo, procura-te também, que em algum lugar irás te encontrar...”
 Feliz com o que poderia encontrar, o navegador retornou à praia para
 repousar
 Ao acordar e relembrar o que houvera, o marinheiro retomou sua pescaria, à
 procura de novos frutos do mar
 Quão grande foi sua decepção ao recolher mais uma rede vazia...
 Atônito, uma imensidão de ideias e pensamentos o fez volver ao passado...
 E assim perceber que, em cada presa que nos preza, vá e encontre
 Para depois lançar uma nova rede. (CLAUDINO, 2003, p. 36).

Iniciei os meus estudos nas artes do corpo na década de 1980 na minha cidade natal Uberlândia – MG na academia *Forma* que, na época, tinha a direção de Elizabeth Machado. Lá tive orientações de Carla Brito e Fernanda Fonseca (Dança Moderna), Telma Cardoso (Dança Clássica) e Elizabeth Machado (Jazz). Após três anos de estudo mudei-me para a capital mineira Belo Horizonte em busca de melhores perspectivas dentro da área da dança. Neste novo contexto, passei a estudar a dança na Escola do *Grupo Primeiro Ato*, sob a direção de Sueli Machado, tendo aulas de dança clássica com David Mundim, Katia Rabello e Tânia Mara Silva, Moderno com Eusébio Lobo, Silvana Nascimento e Sueli Machado e Jazz com Jaqueline de Castro e Marcos To. Na capital mineira não fiquei distante dos problemas que surgiam ligados à sobrevivência e a continuar dançando. Comecei a escrever meus pensamentos sobre o que me tocava diante da vida.

No final desta mesma década, retornei a Uberlândia, onde fui convidado a participar, na condição de bailarino, do remanescente Grupo de dança *Vórtice*, tendo aulas de balé clássico sob a orientação de Guiomar Boaventura, e participei como bailarino de diversos trabalhos coreografados por Cisco Aznar, João Carlos Aur e Tíndaro Silvano. Depois de quase uma década no Grupo *Vórtice*, desliguei-me do mesmo com o intuito e vontade de fazer um aprofundamento pessoal em uma pesquisa corporal, em que poderia me ocupar de outras poéticas e novas formas de ver, fazer e pensar a dança. Juntamente com isso, pretendia com

tal afastamento, desvencilhar-me de alguns automatismos corporais e evitar a intensificação de lesões já adquiridas durante o tempo junto ao processo de aprimoramento técnico dentro do bale clássico, o que me trouxeram alguns desconfortos.

Diante dessa busca, encontrei na Cia *Uai'Q'Dança* um espaço onde e pelo qual senti-me mais livre para tais investigações, participando também de montagens coreográficas dos artistas Cláudia de Souza na peça *O olho do Dono* e Katto Ribeiro na obra *Bela e Estranha Pátria* sob a direção de Fernanda Bevilaqua.

Nesse trânsito, entre sobrevivência e fazer dança, encontrei, na arte da escrita, uma possibilidade de vivenciar alguns estados introspectivos, pois tive muitas dificuldades e barreiras em momentos que geraram também alguns períodos de melancolia. Assim, procurava expressar tais experiências em escritas poéticas.

Além disso, ao longo de minha trajetória trabalhei em diversos bares, inicialmente como garçom e depois passando a exercer a função de barman a bar tender, especificamente em um clube de Whisky. Ali descobri uma forte tendência a criar drinks e conheci diversas marcas de bebidas. Dois eventos começaram a gestar uma escrita poética que atravessaria meus percursos de criação de maneiras muito intensas: este novo trabalho, que também me abriu novos modos de sobreviver, e o encontro inusitado com a cena de um gato arranhando uma árvore. Ambos dispararam a escrita do conto “*O Pescador*”, colocado como epígrafe do presente capítulo.

Mesmo diante de novos percursos e possibilidades de trabalhos, a partir de uma visita ao Rio de Janeiro e de certo encantamento com aquele lugar, senti o desejo de me mudar para lá, e o fiz no final da década de 1990. Na capital fluminense, conheci a bailarina e coreógrafa Andrea Jabor e participei como aluno de suas investigações dentro de um curso de extensão na UNI-RIO, o qual abordava a técnica de Contato-Improvisação. Ainda no Rio de Janeiro, reiniciei um trabalho de escrita e organização de textos que já produzidos desde o início da minha relação com a dança.

Então, com o passar do tempo e uma melhor compreensão das criações nos entremeios corpo, escrita e bebida, passei a experienciar uma forte relação com o trabalho, à bebida e a noite. Iniciei um processo de armazenamento das minhas escritas poéticas em pequenas garrafas e as ofertava a noite nos bares e, durante o dia nas praias cariocas. Após um tempo com estes trabalhos poéticos e étlicos, encontrei um modo que, depois de várias

investigações, chegou ao viés o qual intitulei *Dose Poética*¹, construindo uma ponte entre corpo, poesia e objeto, uma vez que oferecia tais doses para os transeuntes e para os que consumiam minhas bebidas nas praias ou nos bares. Além disto, o texto foi colocado dentro de uma minigarrafa com o volume de uma dose. Este processo poético performativo configurou, assim, um “campo ampliado” de exposição e de fruição da obra, que pode ser articulado às proposições de Eleonora Fabião (2013, p. 7) ao afirmar que:

Esta expansão não diz respeito somente à absorção de qualquer matéria e questão do mundo em processo de criação artística – os mais diversos materiais, metodologias, dispositivos, suportes, espaços, durações, agentes – mas também a experimentação com a própria noção de arte.

Nesse processo de criação da série *Dose Poética*, procuro apresentar o que penso e sinto. A *Dose Poética* é uma maneira que criei para expor meus sentimentos, que deixam de ser meus para entrar em diálogo com o mundo.

Portanto, quando eu me dou como coisa, não me refiro de modo algum a me oferecer a exploração e benefício dos outros. Eu não me ofereço para o outro, mas ao movimento impessoal que, ao mesmo tempo, desloca o outro de si mesmo e permite que ele, por sua vez, se dê como coisa e me acolha como coisa (PERNIOLA *apud* LEPECK, 2012, p. 100).

Continuo trilhando esse trajeto da *Dose Poética* desde 2000 até hoje e desejando que não fique ancorado somente num objeto decorativo, mas que possibilite a fruição em doses da minha escrita, mesmo num contexto cotidiano. Nesse percurso, usei uma forma lúdica para apresentar minha escrita, sendo ela exposta em um formato minimizado dentro de uma miniatura de garrafa, que, para sua melhor apresentação, agrega dois selos colados em sua parte externa: um com o nome da marca *Dose Poética* e outro descrevendo a validade, os ingredientes e advertências do Ministério da Saúde e Cultura²:

¹ Os textos produzidos entre a década de 1980 até 2014 estão registrados em dois livros na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. São eles: Reflexões - 2003 e Memórias Existenciais – 2015. Além disso, ainda apresento a entrevista realizada para a TV Universitária Notícias de Uberlândia/MG em 06/04/2015 sobre o projeto Dose Poética, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gVmSjnowZp0>, acessado em: 23/08/2016.

² Link a respeito do meu trabalho poético, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gVmSjnowZp0>

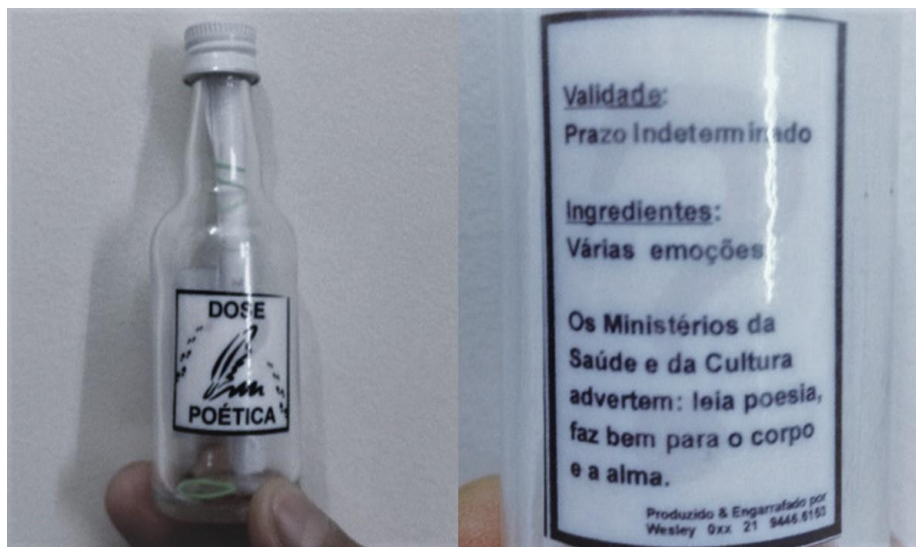


Figura 1: *Dose Poética*. Wesley Claudino

Ainda posso colocar, sobre esse modo de fazer arte, uma forte relação com a mercadoria, mas contendo modos de operar mudanças na utilização dos dispositivos capitalísticos de consumo, onde o que está sendo comercializado é o próprio fazer poético. Há, portanto, um deslocamento da própria mercadoria, desviando dos processos de dominação que tais modos geram. Para isso, sigo o pensamento de que:

O destino político da mercadoria (muito próximo, como vemos, da noção do dispositivo de Agambem) é, então, completar o seu domínio total sobre a vida social, sobre a vida das coisas, mas também sobre a vida somática, uma vez que a sua dominância se inscreve profundamente nos corpos. De fato, a mercadoria domina, não só o mundo das coisas, mas também a esfera perceptível, do imperceptível, do sensível e do infra-sensível, o domínio do desejo, até mesmo o domínio dos sonhos (LEPECKI, 2012, p. 97).

Junto a essa perspectiva, ainda como um elemento de composição da garrafa utilizada para portar os poemas, no design de cada selo foi feito um desenho que se relaciona com o texto que será inserido em cada frasco. Por exemplo, o poema *Tempo*, tem no seu selo a imagem de um relógio; *Charada* tem algumas pegadas e um ponto de interrogação; *Bela Pátria* tem as cores da bandeira do Brasil.

Para chegar a esta forma de expressão da *Dose Poética* houve uma longa investigação, pois era necessário encontrar um recipiente que fosse em tamanho adequado e, antes de chegar a este último, foram experimentados vários, até a decisão final da garrafa com o tamanho de uma dose, pois a medida de 50 ml é, usualmente, utilizada para se dosar as bebidas nos bares.

A mercadoria governa, e por isso mesmo ela rege mesmo as próprias possibilidades de se imaginar o que seria governamentalidade. Além disso, a mercadoria regula não apenas sujeitos, mas também a própria

vida dos objetos, a vida da matéria – a vida da vida e a vida das coisas. Sob seu domínio, seres humanos e coisa encontram a sua capacidade de abertura para infinitas potencialidades esmagadas ou substancialmente diminuídas. Mesmo sendo a mercadoria um objeto material, seu poder se constitui por impedir que *coisas sejam deixadas em paz*. Ou seja: que coisas possam existir fora de regimes de instrumentalidade, de uso, e de mercantilização total do mundo (incluindo afetos). De fato, a transformação incorporal de uma coisa em mercadoria corresponde ao seu aprisionamento em um único (e frenético) destino: tornar-se um objeto utilitário anexado a toda uma economia de excesso, regida por um modo espetacular de aparição e demandando firmemente e sempre o “uso correto” de objetos (LEPECKI, 2012, p. 97).

É justamente o utilitarismo que a mercadoria impõe aos consumidores que o trabalho *Dose Poética* visa combater. Oferecer uma dose de poesia em um contexto de trânsitos mercadológicos e públicos que primam por direcionar os corpos e os afetos. Abrir, assim, os campos somáticos³ e perceptivos a outras possibilidades de encontros e de fruição estética.

Nas relações tecidas entre coisas, objetos, corpos e palavras, encontro-me com a escrita de Valère Novarina no livro *Diante da palavra*, o que reafirma o processo da relação corpo e experiência na criação da obra *Dose Poética*:

Nada é sem linguagem. Se a palavra sabe mais que a imagem, é porque ela não é nem a coisa, nem o reflexo da coisa, mas o que a *chama*, o que risca no ar sua ausência, o que diz no ar sua falta, o que deseja que ela seja. A palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama – e, ao chama-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento. Como se esse movimento amoroso da fala tivesse chamado o mundo. O mundo aparece de um desaparecimento; é *ao nos faltar* que o real está diante de nós. O universo não tem repouso. O espaço não é o campo da matéria mas o teatro do drama da fala. Um túmulo vazio: toda a matéria ficou ali. A matéria é porque a linguagem retirou-se dela. Em si mesma, a matéria não é nada. Ela é apenas uma linguagem feita de coisas. CHARADA. (NOVARINA, 2009, p. 22, *grifos do autor*).

Acompanhado por esse trabalho poético, minha estada no Rio de Janeiro durou dez anos. Em 2011 retornei à Uberlândia e em 2013 ingressei como discente no curso de Graduação em Dança da UFU e é, também, nessa cidade que continuo a divulgar meus textos em lugares públicos e a investigar as ressonâncias de tais poéticas em meu corpo.

³ O termo somático faz referência às dimensões cinestésicas que envolvem a experiência corporal. Assim, considerando o termo “soma” definido pelo norte americano Thomas Hanna na década de 1970, como uma experiência cinestésica corporal que considera as dimensões biológicas, emocionais e ambientais como um todo.

Ao longo do meu processo de envolvimento corporal, poético e pessoal na criação tanto em dança quanto com a escrita poética, deparei-me com elementos que se tornaram essenciais durante as mudanças de cidade, de companhias e de estratégias de sobrevivência: o corpo e a experiência. A partir dos processos de investigações junto às experiências corporais, encontrei caminhos que se presentificaram corporalmente e operaram como veículos essenciais para a criação artística.

Deste modo, as experiências ligadas, direta ou indiretamente, a alguma expressividade artística apresentaram percursos que criaram mapas a partir de memórias, calcando o processo criativo empreendido em uma cartografia afetiva, que puderam gerar marcas e pistas de como se deu a relação entre corpo e experiência na criação. As vivências se atualizaram mediante o envolvimento na criação artística, propiciando escolhas frente a nuances, às palavras e aos objetos que puderam se alocar e se deslocar dentro dos trajetos de criação.

Um processo criativo não possui uma origem estabelecida, pois são fluxos que atravessam os corpos envolvidos em diversas dimensões tais como as memórias, os afetos, as percepções, as vontades, os devires. Assim, na medida em que os processos criativos em fluxos contínuos de diferenciação encontram corpos para desenrolar uma criação, as experiências vividas ligadas ao corpo se tornam matéria prima para as composições geradas.

Diante disto, a presente investigação se inicia com o argumento de que a experiência é algo que pode ser expresso nas palavras, permeando o homem e fazendo-o mover-se por entre os sentidos. Assim sendo, os sentidos tornam-se “algo” incorporado, que emerge no corpo, desdobrando-se em pesquisa corporal e poética.

2. Percepções de um modo de vida e a criação *Sober-vivência*

O segundo processo de criação por mim empreendido foi *Sober-vivência*. Esta criação teve dois modos de expressão, a palavra e o movimento corporal. Diante das percepções do que me cercava no dia a dia, das soberbas que me atravessavam cotidianamente, encontro no trocadilho *Sober-vivência* um modo de expressar minha sobrevivência diante das dificuldades inerentes a viver de arte num país como o Brasil.

Articulo os processos de criação, entre os movimentos corporais e a palavra, ao pensamento de Jorge Larrosa Bondia:

O homem é um vivente com palavra. E isso não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem haver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio deste vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra (BONDIA, 2002, p. 21).

Junto a tal pensamento, a experiência não será simplesmente uma palavra colocada em vão, e sim um desejo, um “algo” que acontece em um dado momento da existência de um sujeito qualquer. Frente a isso, ressalto a argumentação de Larrosa Bondia (2002) ao afirmar a experiência vinculada à observação do que se passa no mundo.

Tanto no processo criativo quanto na presente escrita sou movido pela questão: De que forma as minhas experiências e o meu corpo servem de disparadores dos processo de criação em dança que gestou as ações⁴ *Sober-vivência* e ESTAR/SER?

Para tanto, começo a discorrer a partir da primeira ação: a composição *Sober-vivência*. Este trabalho foi criado a partir de uma escrita poética relacionada a algo que aconteceu há algum tempo atrás, uma memória que virou poesia, tomou corpo e se mostrou como corpo: a história de um sujeito qualquer em um dado momento.

Sober-vivência

Corpo estirado em cruz

Coberto por plástico preto, se reciclado não importa

Mas sim o clamor das mãos a suplicarem por socorro, doando-se a uma energia que chamamos de Deus!

Noutras, armas a vigiar o cadáver que agora repousa

Já sem tédio, sem medo, sem ternuras, sem angústias, sem dor, somente com o alívio de um ser livre de lamentos que não mais lhe pertencem, pois jaz...

Agora largada no chão, resta à imagem do pedido de perdão

Pena que vários, ainda que vivos...

Degradam-se na infinita calçada da fama, por onde talvez ninguém mais os velarão! (CLAUDINO, 2015, p. 38).

Quando ainda morava no Rio de Janeiro, no dia 17 de setembro de 2009, ao retornar para casa, depois de uma noite de trabalho, já de manhã, dentro do ônibus, deparei-me, no aterro do Flamengo, com uma cena: um corpo estirado e estendido no chão, coberto por um plástico preto. O ônibus ficou um longo tempo parado, de modo que pude ver muito bem e detalhadamente o que se passava naquele local. Além deste corpo estendido, havia, ao seu

⁴ *Sober-vivência*, na sua primeira parte foi acompanhado pelos professores Ana Carolina Mundim, Alexandre Molina e Vivian Vieira – 2014 e 2015. ESTAR|SER foi acompanhado e orientado pelas professoras Cláudia Müller e Juliana Bom-Tempo em 2015, 2016 e 2017.

redor, dois guardas da polícia militar com armas a punho e que, por suas vezes, vigiavam o corpo já sem vida. O que mais me chamou a atenção foram às mãos do defunto, pois, a meu ver, pareciam cheias de vida e súplica. A cena produziu um grande impacto em mim, sendo que aquela imagem e lembrança me acompanharam até a chegada em casa, onde algo muito profundo me veio à mente, deixando-me incomodado. Assim veio a vontade de escrever o que tal imagem produziu em meu corpo. Comecei a escrever o que me surgiu e procurei descrever tudo com detalhes.

Paralelo a este encontro, naquela mesma época, eu estava percebendo uma egocêntrica maneira dos artistas que produziam textos poéticos e os declamavam no bar onde eu trabalhava. Atitudes estas que também me incomodavam. Foi atravessado por estes dois eventos, um percebido no súbito encontro com a cena mórbida e outro com o passar do tempo diante das prepotências sutis dos afetos produzidos nos encontros esporádicos com artistas, que produzi a escrita do poema supracitado. Em consonância com aquilo que me afetava e me movia a escrever, encontro-me com a seguinte citação:

[...] nada é tão insuportável ao homem quando estar em pleno repouso, sem paixão, sem ocupação, sem divertimento, sem aplicação. Ele sente então seu vazio, seu abandono, sua insuficiência, sua dependência, sua impotência, seu vazio. Imediatamente, das profundezas de sua alma virá o tédio, a escuridão, a tristeza, o sofrimento, o despeito, o desespero (PASCAL *apud* MONTEIRO, 1998, p. 47).

Já morando em Uberlândia, em 2014, o trabalho artístico *Sober-vivência* passou do texto ao corpo. Envolto em processos criativos disparados a partir da residência artística: *O artista-docente no ensino superior: discursos e práticas*, realizada em 2014 na cidade de Uberlândia/MG, sob proposição, coordenação e produção de Ana Carolina Mundim⁵ e colaboração e produção de Patrícia Chavarelli⁶ e dos artistas-docentes convidados: Alexandre Ferreira⁷, Silvia Geraldi⁸, Susi Martinelli⁹, veio-me novamente, pelos materiais que levamos

⁵ Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e pela UAB (Universitat Autònoma de Barcelona). Atualmente docente do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia.

⁶ Mestrado em Artes Visuais pela Universidad Internacional Tres Fronteras, Paraguai – convalidado pela Universidade Federal de Uberlândia. Bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa. Artista-docente no curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia.

⁷ Doutor em Artes da Cena pelo Instituto de Artes, Mestre em Biologia Celular e Estrutural com área de concentração em Anatomia Humana pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador e coordenador do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás.

⁸ Artista, professora e pesquisadora de dança. Docente do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes, Unicamp. Pós-Doutoranda em Artes pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais|LUME Unicamp.

⁹ Bacharel e Licenciada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, com Mestrado e Doutorado pela Universidade de Brasília – UNB. Docente do Instituto Federal de Brasília, do Curso de Licenciatura em Dança, na cadeira de Composição Coreográfica.

para dentro dessa residência, uma vontade, um desejo de retomar o texto *Sober-vivência*, porém, produzindo uma tradução do texto para o corpo. No início desse processo de investigação, usei um tule branco sobre meu corpo, onde eu me fazia de morto. Depois cheguei à conclusão que deveria fazer a mesma cena que eu havia presenciado no Rio de Janeiro e não mais utilizar o texto poético: um corpo deitado no chão com os braços abertos, e coberto por um plástico preto, decidi abandonar o uso do tule neste primeiro momento. Além disto, acrescentei alguns objetos que vieram a compor um jogo de signos com a cena, como um par de sandálias nas cores verde e amarelo, sendo que, deixava uma sandália do par, jogada fora do plástico. Esta sandália mostrava o número zero e era do pé direito. Coloquei também pedras nas pontas do plástico que cobria meu corpo, primeiramente para impedir que o vento retirasse o plástico, mas que depois ganhou, na dinâmica da cena, um significado de que as pedras se tratavam de algo que nos suplanta determinado modo de ser e viver. Nesse processo de transliteração do texto para o corpo disparado pela residência artística, estava em busca por encontrar modos de chegar à construção de um corpo aberto ao que lhe afetava e que apresentasse a imagem de um corpo inerte, mesmo considerando que nunca se consegue manter um corpo em repouso pela própria condição do movimento.



Figura 2: *Sober-Vivência* apresentada no evento Sala Aberta - UFU. Uberlândia/MG.2014.

Imagem: Nathália Oliveira.

O que todas as palavras nos dizem em segredo? Qual é o segredo que passamos uns aos outros ao falar? ... Se chamamos as coisas por um nome, é para ouvir que todo real é falado. É sobre a fala que repousa a matéria: a fala é a pauta do tempo, sua cruz. Com outras palavras, nossos olhos veriam outro mundo. Nossa visão é falada. O visível é

uma renovação perpétua de falas. Nada é sem voz (NOVARINA, 2009, p. 21-22).

Assim, aparece o sujeito jogado na vida, cada um atravessado por afetos, procurando criar, se mostrar de uma forma mais intensa, tentando provocar um rasgo, fazendo fissuras que possam ser correspondidas, compreendidas, refletidas, expandidas no espaço, mesmo sabendo-se morto. Mesmo o corpo inerte caído no chão ainda produz vozes que gritam diante da cena que ali jaz. Uma transição. Um sujeito passar por morto, nunca o poderá ser, pois um morto é um morto em corpo.

Hoje, quando uma narrativa existe na obra coreográfica, veremos que é a obra que a produz por meio da sua própria economia ou que reintegra uma narrativa elaborada anteriormente, operando todavia sobre ela um “trabalho” real. (LOUPPE, 2012, p. 257).

Sober-vivência se constitui de uma imagem que já suscita uma narrativa, uma movimentação criada em escrita e corpo de outra narrativa cotidiana já experienciada anteriormente. A memória da imagem de um corpo caído serviu de matéria prima para criação poética e coreográfica na construção de uma dramaturgia do corpo¹⁰.

No instante em que um sujeito se sente incapaz, ele já estará morto, caindo em um abismo. Segundo Eugenia Casini-Ropa (*apud* LOUPPE, 2012), historiadora da dança moderna, nos primeiros sinais do nascimento da dança contemporânea, há a construção de um corpo-abismo, um indivíduo que não partilha com o outro senão a percepção do seu próprio desprendimento. Onde a dança chega e coloca-se materialmente? “A dança é uma arte que se exerce a partir de tão pouco: a matéria do ser, a organização de uma certa relação com o mundo” (CASINI-ROPA *apud* LOUPPE, 2012, p. 257).

Diante disso, propus deixar o corpo instalado no chão, coberto por um plástico preto, e abrindo, assim, um convite aos sujeitos na multidão para uma reflexão entre vida e morte. Percebi naquele momento descrito do encontro com a cena do defunto no chão e mesmo nos encontros diários com os artistas que declamavam poemas nos bares, enormes insensibilidades nas relações cotidianas.

¹⁰ O termo dramaturgia não se refere ao seu uso primeiro em que o texto escrito, enquanto narrativa para uma encenação teatral, teria a primazia e seria o guia de condução para a composição cênica. Com as variadas mudanças, crises e metamorfoses ocorridas no século XX, o drama entra em declínio concomitante a crise das narrativas vivenciada na modernidade. Essa crise da narrativa e também da ênfase na escritura dramática, abre a dramaturgia a novas composições, incluindo as Artes do Corpo. Ao retirar o estatuto primordial do texto escrito, outras tessituras ganham potência, engendrando linhas na construção híbrida do que poderíamos considerar uma nova dramaturgia, uma dramaturgia do corpo, em que este ganha ênfase primordial na cena.

O que existe no início da obra coreográfica? Nada. Não existe um suporte específico previsto. Ao invés do que sucede noutras artes, o bailarino não dispõe de um meio previamente dado: som, cor ou máquina e luz, como no cinema. Não existe um suporte textual como sucede tradicionalmente no teatro (o bailarino pode servir-se de um texto, vê-lo-emos, mas de maneira diferente); seguramente, não existe um “argumento”, como no *ballet* clássico, nem, como afirma Michèle Fevre, uma narrativa que “organiza do exterior” as componentes internas de um movimento dançado (LOUPPE, 2012, p. 257).

Neste corpo-instalação destaco a dança contemporânea como um viés reflexivo, que por sua vez virá abordar as pessoas que fazem parte de uma sociedade, à qual presencia e vive uma turbulência urbanística diária. Caos urbano, que nos é imposto por uma mídia globalizada e imediatista, pois:

Compor em dança dependerá sempre e apenas de uma revelação momentânea. É o que dará acesso ao grande “já lá estar”, essa profundidade já presente, mas velada, mencionada por Jackie Taffanel ao citar Deleuze: “uma linguagem que fala antes das palavras, gestos elaborados antes de os corpos se terem organizado...”. Felizmente, face a este deserto de referências, à exceção do que pode já ser decifrado entre o que não se encontra ainda representado, o bailarino não está desarmado: dispõe de uma formidável herança de conhecimentos e de processos. A partir do momento em que entramos no universo da dança contemporânea, somos atingidos pela riqueza dos recursos disponibilizados apenas num século de história por teóricos-criadores que primeiro exploraram essa matéria evanescente, ou melhor, que rapidamente ofereceram as chaves que permitiriam subtraí-la ao inexistente, activá-la e dar-lhe um perfil e uma identidade (LOUPPE, 2012, p.258).

Acompanhando essa perspectiva, o processo de criação encontrará caminhos e vestígios que poderão ser alocados e/ou colocados em meio às manifestações artísticas do autor de uma obra. Assim, procurei apresentar uma performance, que partiu, durante o processo criativo, da poética textual e narrativa, mas que na performance decidi por suprimir o texto, de modo que a experiência corporal se tornou veículo para a expressão, gerando ressonâncias que se apresentaram nas próprias manifestações da criação artística.

Desse modo, as reminiscências foram destacadas em manifestações corporais e também textuais e narrativas, tanto poeticamente quanto coreograficamente. Nessa perspectiva, procuro trazer o corpo e a experiência como norteadores das composições que foram geradas, tendo a memória e sua expressividade como disparadores nas criações artísticas, potencializando o corpo em experiência.

3. ESTAR|SER

3.1. Questões que perpassaram a criação de ESTAR|SER

Ser Poeta

Ah... o poeta, este traz em seu alforje: papel e tinta
 E com isto ele brinca, faz desgraças, faz alegrias, traz tristezas, cria
 pensamentos que nos arrastam para uma realidade muitas das vezes tão
 sonhada
 Ah... o poeta com suas maneiras e formas a palpitarem nos corações
 Ah... o poeta este ser que faz acelerar o coração quando anuncia o já
 imaginado, mas que por angustias e medo não ousamos falar
 O poeta com carinho em vida é tal e qual um carrinho na montanha russa,
 com altos e baixos, reta e curvas
 O poeta é aquele que arranca lágrimas e faz brotar sorrisos
 O poeta adivinha sem ter em mãos as cartas da taróloga
 O poeta percebe no suspiro ou no olhar as vontades que permeiam os seres
 Ah... o poeta é aquele palhaço que brinca de arlequim, pierrô e colombina
 Ah... o poeta é aquele ser que tateia e muita das vezes engatinha ao meio,
 sobre, embaixo das palavras que existem, e se não... as cria
 O poeta mexe e remexe as letras do alfabeto a juntar os dizeres para que
 todos cheguem aos betas da existência
 Ah... o poeta, é aquele que mesmo sem homenagens, faz-nos chegarmos ao
 ômega da questão
 O poeta, é aquele que ama, sofre e faz com que todos se gamem pelo que a
 vida nos impõe com sua ordem de continuidade
 Ah... o poeta!
 O poeta, tem que ser porreta, pois, só assim a vida há de ser correta.
 (CLAUDINO, 2015, p. 87).

O verbo principal de uma língua ocidental poderia ser considerado aquele que denota um estado de certo sujeito. Em diversas línguas, tais como o francês (*être*), o inglês (*to be*), o italiano (*essere*), o grego (*εἶναι*) têm-se uma única palavra para denotar dois sentidos: o Estar e o Ser. Entretanto, a língua portuguesa ressalta as variações entre as duas grafias. Estar apresenta-se diametralmente em sentido inverso ao do verbo Ser. Mesmo considerando os reflexos entre os termos, há uma grande diferença entre Estar e Ser. O primeiro termo expressa processualidade, momentaneidade, instante. Já o segundo, estabilidade, permanência, duração.

Durante meu trajeto na graduação, após as investigações da composição *Sober-vivência* em disciplinas anteriores e chegando às disciplinas de Estágio Supervisionado e Ateliê do Corpo e Práticas Corporais, vi-me diante da tarefa de compor um novo trabalho, sendo este para a conclusão do Curso de Bacharelado em Dança. Na ocasião do primeiro semestre das disciplinas de Estágio e Práticas Corporais, que têm a duração total de 3 semestres, foi proposto à turma matriculada, investigações corporais, leituras textuais, pesquisas de como

iriamos nos debruçar na elaboração das criações de cada um. Para buscar e encontrar métodos, foram nos abertas propostas de modo que deveríamos mergulhar, já de imediato, nos interesses construídos ao longo da nossa vivência com a dança.

Então, coloquei-me em “campo”, sendo este delimitado por minhas experiências, memórias e processos de criação já iniciados e empreendidos; ou seja, entrei em estado de investigação tendo o corpo e a experiência como matéria-prima para criação. Resolvi que inicialmente iria trabalhar em um processo individual, pois, cada um que cursava as disciplinas já tinha alguns processos iniciados a partir de suas vontades. Partindo daí, comecei minhas pesquisas práticas. Dentro das duas disciplinas, foram apresentados textos que discorriam sobre cartografias, mapeamentos e planos. A partir disso, descrevo a seguir minha trajetória, o percurso e os devires que geraram a composição ESTAR|SER enquanto resultado do estágio.

Ao longo de minhas investigações, vinha sentindo as ressonâncias que a vida apresentava tanto poeticamente como materialmente. Desse modo, comecei a questionar sobre a existência imutável de todo e qualquer ser vivo em um determinado tempo, com suas buscas e seus encontros.

Paralelo a tais questionamentos, fui percebendo vida mesmo em um corpo já em riste. Tocado pela imagem do que poderia ser um gesto visto e diagnosticado de estático, que pertenceria a um corpo sem vida, fui capturado pelo momento de um corpo largado no chão que serviu de matéria prima para o processo criativo descrito anteriormente, qual seja: *Sobervivência*. Esta imagem, por si só, já transmitia algo. Tal lembrança me permitiu criar, dizer e expressar certa insignificância da vida diante de um tempo que passa.

Supostamente pode-se pensar e questionar onde termina e começa ou onde estaria uma vida. Foi passando a observar corpos em trânsitos diários, que comecei a questionar sobre os sujeitos e seus modos operacionais diante da vida, com seus inícios, suas pausas e seus termos. Como se dá a fluência enquanto potência de vida, enquanto potência de agir que habita um corpo vivo, mas diante de estados que o mortificam em vida? Como uma energia vital e tais forças podem aumentar ou diminuir a potência de agir e de Estar no mundo?

Diante disso, a questão ESTAR|SER torna-se urgente, pois o que está em jogo são os encontros que atravessam o corpo, atualizam memórias, fazem silenciar os burburinhos e pausar os excessos de movimento.

Amar-dilhas

Entrei em um edifício com vários andares, onde não sabia dizer quantos andares existiam. Senti-me cercado por muitos mistérios

Cheguei ao alto, mas às vezes precisava descer, naquele momento é que me percebi na cobertura

Nesta altura encontrei brinquedos se despojando ao meu lazer, precisava divertir-me com eles, porém sem danificá-los, mesmo a proporcionarem armadilhas que me levavam a isto no exato instante de sair e momentaneamente não mais querer

São todos coloridos aos meus olhos, sinto prazer e receio que se dali deverei ou poderei sair, pois depois talvez não mais os tenha

Nisto percebo que estou no topo de tudo, e que tal diversão está emaranhada de armadilhas, que me levam a ficar perdido por entre elas

Meu corpo cossa, está cheio de pulgas...

Tento catá-las com a ponta dos dedos e esmagar uma a uma, e quanto mais isto faço, mais aparecem, é como se brotassem em minha pele

Então, uma voz vem aos meus ouvidos dizendo que devo deixar que suguem tudo que há em mim, pois logo chegará um antídoto...

Nisto relaxo, e o desassossego passa, porém, canso-me de brincar, resolvo sair deste parque de diversões que enchem meus olhos de cores, é quando descubro que este lugar se encontra alojado nas profundezas da cobertura que agora hábito. A saída existe, ela é íngreme, e, na desistência em subir, danifico alguns degraus, brinquedos envoltos, tento consertar e não consigo, mas prometo que o farei, pois, sinto a necessidade e o prazer de ali habitar para sempre, acho que encontrei novamente um lugar, um local que dá excitação de viver

Facilmente aceito ali conviver, não por sentir que será melhor e fácil, mas por poder ficar perto de objetos, pessoas, emoções positivas. Então, com a sensação de infinidade, prometo que regressarei

Vou até a porta de entrada, descubro-a destrancada, pego alguns objetos que estão colocados do lado de fora, nisto soa novamente em meus ouvidos uma voz dizendo que nada será nosso!

Então, devolvo...

Vejo também uma coisa se aproximando, parecendo querer tirar o meu sossego, me tolher, e forçar a ser infeliz. Mas pelos espaços abertos enfio a mão e o braço, alcanço a chave do lado de fora, pego-a e tranco a porta, sentindo liberdade nesta cobertura onde encontro tudo aquilo que é necessário para minha felicidade. Agora, penso que com a porta já trancada, esta impedirá que o mal me alcance, vejo que do lado de fora ele fica atento, porém, já não pode mais entrar, já devolvi tudo que não era meu, não mais preciso destes utensílios, preciso sim dos seus lábios, do seu seio que me aquece, dos seus olhos quando observam e de sua voz a impulsionar meu progresso...

Depois, neste sossego, desejos de ir mais adiante, algo me impulsiona continuar descobrindo novos caminhos, deparo-me num altar, que momentaneamente também me aprisiona, agora com a necessidade de ir para fora à busca de não sei o quê, mas que lá fica a minha espera, pronto a me servir

Logo abro a porta, e tento te seguir, a descida é mais perigosa, pois, preciso estar com olhos abertos sem para baixo mirar... Se o fizer ficarei tonto e cairei, preciso tatear cada degrau e ser cuidadoso para não cederem ao meu peso e eu as suas fragilidades, estou incerto onde pisar, olho pra baixo e

quase desabo, num súbito miro para o alto e descubro que não poderei vacilar...

Lembro-me do nosso ninho divertido, onde depois quererei retornar, agora nesta descida e na procura de algo que nos espera, continuo o trajeto sem querer saber, pois, descobri que tenho armas a me defender, sei que junto contigo estarei forte, protegido de tudo, não preocupo se a porta ficará aberta ou fechada, sinto até certo momento um prazer, quando os bichos me lambem, são cocegas que me alertam; suas mordidas não ferem mais, estou imune aos seus venenos...

Oh... como é bom saber que descerei estes frágeis degraus sem ter o receio de nunca mais os trilhar, para de novo subir, estou livre, posso já neste instante jogar-me do alto, pois você ensinou-me o segredo de voar...

Retorno até a porta de entrada, e fico observando nosso reino.

Na verdade, tenho a intuição que ele seja uma fantasia à levar-me ao seu encontro, e já sabendo que não mais preciso de nada disto, entrego-me a ti, pois, juntos poderemos plasmar qualquer desejo, vontade e realidade! (Wesley Claudino - 05|11|2015).

Diante desse texto poético, faço um link com a elaboração e composição do processo de criação ESTAR|SER, já que, neste trabalho corporal, me propus a experimentar diversos modos operantes, para que eu chegasse a construir uma expressividade. Assim, como o texto poético descreve a procura por algo em um determinado lugar, a investigação do referido trabalho também se deu em encontros e afetos, sejam bons ou ruins, calcando a composição em um lugar limitado por um véu de tule, onde os processos criativos puderam também se dar incorporando erros e acertos. No trabalho corporal, o procedimento foi proposto a partir de respirações prolongadas e de rastejamentos de um corpo que transita entre os três planos, baixo, médio e alto. Assim como no poema, um subir e descer, em um jogo entre os andares, os degraus e as profundezas.

O processo criativo desse trabalho se deu abandonando elementos e movimentos, incorporando outros. Nesse trajeto, procurei não ficar apegado ao que parecia ser “belo”. Para concluir tal processo me desapeguei de alguns procedimentos que surgiram nos momentos de procura, fazendo uma seleção a partir do silêncio, das pausas, das alavancas corporais e do mínimo necessário para o trabalho. Somente assim consegui chegar a uma elaboração corporal que atravessou as questões mobilizadoras de um ESTAR|SER no mundo.

O corpo e a experiência, dos modos aqui abordados, funcionaram como disparadores das composições que foram geradas. Junto a essas concepções, a memória operou como norteadora da criação artística, como já dito anteriormente. Foi diante dessas trajetórias entre corpo, experiência e memória que me coloquei em movimentos e investigações ao fazer, desfazer e refazer o processo criativo ESTAR|SER. Assim, minhas produções, tanto com relação ao movimento quanto a palavra, foram me oportunizando e possibilitando criar a

partir das ressonâncias daquilo que vivia e me incomodava, usando de modos operantes para expor os questionamentos que me chegavam, através das experiências corporais e da memória.

Nesses movimentos de buscas, encontros e encontros, percebi que o mundo me afetava, independentemente do medo e/ou do suposto controle que acreditava ter de mim num dado momento. Somos os modos como pensamos, agimos, vivemos e esquecemos, nos dias, nas horas, nos instantes, afetando e sendo afetados. Em tais encontros, no estar com alguém, alguma coisa ou situação, tudo que surge são afetos. Foi nesse banhar de sensações que me lancei numa tentativa de traduzir o que o mundo gera no “entre” dos corpos, das coisas e das palavras.

Assim, cada um regula tudo de acordo com seu próprio afeto e, além disso, aqueles que são afligidos por afetos opostos, não sabem o que querem, enquanto aqueles que não têm nenhum afeto são, pelo menor impulso. Arrastados de um lado para o outro. Sem dúvida, tudo isto mostra claramente que tanto a decisão da mente, quanto o apetite e a determinação do corpo são, por natureza, coisas simultâneas, ou melhor, são uma só e mesma coisa, que chamamos decisão quando considerada sobre o atributo do pensamento e explicada por si mesma, e determinação, quando considerada sobre o atributo da extensão e deduzida das leis do movimento e do repouso (...) (SPINOZA, 2011, p. 103).

Quando se está em algum lugar, as armas e os métodos são criados e construídos com diversas formas e tonalidades, considerando as relações em jogo. Aí, têm-se a possibilidade de encontrar as ferramentas, os materiais, os movimentos e os procedimentos para dar expressão àquilo que se busca, àquilo que afeta e faz afetar.

Diante do apresentado até aqui, convoco minhas experiências e os aparatos teóricos escolhidos para a produção analítica, que tem como campo o desenrolar da composição artística ESTAR|SER, que veio sendo gerada a partir de nuances poéticas e da experiência de um corpo com suas marcas e memórias. Foi no decorrer da concepção e produção deste trabalho em dança, que comecei a mapear as ressonâncias e memórias que surgiram intercaladas e fragmentadas, durante o processo de busca por encontrar o como dar expressão a uma composição artística, que potencializasse as relações entre corpo e experiência.

Diante disto, o processo ESTAR|SER começou com as palavras do poema *Sobervivência*, retomando-o junto ao corpo em pé procurando encontrar sua expressividade. Já no segundo momento, surgiu outro modo de operar e expressar os movimentos corporais. Havia um tatear pelo espaço à procura por algo, um mapear dos afetos, dos instantes, do encontro

com as palavras. Nesse percurso, percebo que as palavras estão ligadas ao que nos afeta, e não simplesmente ao que será nomeado.

As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso (BONDIA, 2002, p.21).

Assim, as palavras às quais Bondia faz referência, não se dão simplesmente pelos significados e pela sintaxe como algo oco e vazio, mas como um desejo permeado de objetos, com finalidades de usos diversos para transmitir o que está inserido nelas mesmas. Tais ideias surgem da necessidade de dar expressão aos afetos, tornando essa expressão uma criação junto às experiências dotadas de sentido, não para encerrar a palavra numa questão terminológica, mas para agrega-la à experiência.

3.2. Cartografias no processo criativo ESTAR|SER

Foi partindo da experiência do trabalho artístico, poético e performático intitulado *Sober-vivência* e chegando ao processo em dança ESTAR|SER, que procurei usar a cartografia enquanto método de investigação tanto na pesquisa prática quanto na escrita desse memorial. A cartografia das experiências, das memórias e dos afetos funcionou como norteadora no processo de criação. De tal modo, foi preciso mapear o que surgia durante o trajeto de busca, o que encontrava no caminho, tanto no corpo quanto na escrita, e selecionar o que eu percebia como relevante para a elaboração, feitura e, supostamente, conclusão da criação artística.

A cartografia é um método formulado por G. Deleuze e F. Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim (KASTRUP, 2012, p. 32).

Inicialmente, revendo as ressonâncias que ainda estavam no meu corpo da composição *Sober-vivência*, que lida com o corpo paralisado colocado na horizontal e no chão, encontrei um modo de dar início e apresentar uma proposta de dança contemporânea, trabalhando com a imobilidade corporal, o silêncio, as pausas, os espasmos, o chão, a passagem da horizontal para vertical, para construir o novo processo: ESTAR|SER.

Junto ao pensamento de André Lepeck, que aborda os planos de composição, o chão foi um caminho que encontrei desde o início em *Sober-vivência* e que se atualiza na última obra. O chão enquanto plano que sustenta e opera o movimento. E foi em vários planos de composição que encontrei um modo de transmitir uma expressividade em dança, lançando-me nesses diversos planos tais como o rastejar, o silêncio, a pausa, o tulo, o próprio chão, a memória do corpo caído e morto, etc., para então criar e compor algo.

Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade”. Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. Alguns dos planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito. Cada um desses planos não deixa de ser também um elemento de outros planos. Planos entrecruzam-se, sobrepõem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se. Por vezes, mesmo, se repelem e se autonomizam. Isso nos impede, contudo, de permanecerem inter-relacionados no metacampo de expressão que os agencia – por exemplo, um metacampo chamado “dança”, construído, definido e desmanchado a cada novo e singular obrar, a cada nova peça que se dança (LEPECK, 2010, p. 13).

Para dar um contorno a tessitura construída nesse memorial, retomo as criações que a compõem, partindo do recorte escolhido para iniciar o presente texto, que servem de referências para esta última obra: ESTAR|SER. Nos trânsitos entre corpo e palavras, que surgiu a *Dose Poética*, um nome escolhido para titular os pensamentos e sentimentos, que me atravessaram junto às experiências vividas ao longo de minha existência: um Estar/Ser que, momentaneamente, habita o plano terreno de vida. Num segundo processo, o texto *Sober-Vivência* foi construído intrinsecamente ligado às memórias, em que detalho sobre a cena de um moribundo no chão a qual me deparei durante um percurso cotidiano e que, ainda, se atualiza nas minhas andanças. Diante disso, senti a necessidade de criar uma cena performática à qual fez uma ponte com o presenciado e o sentido, surgindo, deste modo, a performance que também nomeei *Sober-Vivência*. Todo esse emaranhado de ideias, textos,

paralisias e movimentos se sobrepõem e se entrecruzam, dando então uma costura às vontades de criar algo, vontades que, ao serem mapeadas, apresentam uma encruzilhada de modos de expressão que se juntam a partir desses planos de composição.

Em *Sober-vivência*, as duas estratégias de criação, textual e corporal, dialogam entre si, e se cruzam enquanto planos de composição diversos, mas (co)implicados um com o outro, um no outro. A proposta de ambos os modos de expressão é possibilitar a emergência de estados de sensibilidades, que possam criar uma imagem, seja da apreciação poética textual, seja da visibilidade da cena performática. Foi a partir disso que decidi elaborar e apresentar a performance corporal e artística, já que nela encontrei outro modo, diferente do já produzido nos planos textuais, para dar uma maior vazão ao corpo em expor o presenciado e sentido anteriormente.

Diante disso, as linguagens poéticas e corporais vêm dialogar entrecruzando os três processos criativos já citados. Um entrecruzamento de planos de composição, fazendo então uma ponte com o que Lepeck afirma ao expressar o obrar nas composições quando alguém se prontifica a criação de algo. Este criador necessitava encontrar seus métodos e armas para criar.

O processo criativo de ESTAR|SER se deu recuperando da composição *Sober-vivência*, os elementos que foram deixados de lado. Dentro das investigações corporais, decidi recuperar o uso do tule branco que havia experimentado inicialmente na construção da cena performática de *Sober-vivência*, em que deixei o tule de lado e o troquei pelo plástico preto. Usando nesse novo momento o tule branco, associado a outras investigações de movimentos corporais, fui sendo capturado pela vontade de trazer um modo outro de operar, o qual veio emergindo por meio de memórias, que, a princípio, ganharam expressão na escrita de alguns dos poemas, tais como “Ser Poeta” e “Amar-dilhas”.

Neste período retomei esses textos que se vincularam ao trabalho *Dose Poética* e comecei a investigar os processos que surgiam tanto em novas escritas quanto no corpo, para encontrar os modos de compor um novo trabalho. Foram muitos laboratórios, onde pude experimentar vários jeitos de operar com o corpo, em ressonâncias que dialogavam hora sim, e outras não, com os afetos e as marcas que eram gestadas nesses encontros. Coloquei-me em um estado de investigação corporal para que encontrasse o que deveria ou poderia selecionar e deixar fluir diante do que me afetava e emergia nas práticas empreendidas, construindo um

corpo aberto para poder propor algum tipo de composição, sejam pelas experiências corporais e/ou pelas memórias.

Seguindo as palavras de Kastrup:

A entrada do aprendiz de cartógrafo no campo da pesquisa coloca imediatamente a questão de onde pousar sua atenção. Em geral ele se pergunta como selecionar o elemento ao qual prestar atenção, dentre aqueles múltiplos e variados que lhe atingem os sentidos e o pensamento. A pergunta, que diz respeito ao momento que precede a seleção, seria melhor formulada se evidenciasse o problema da própria configuração do território de observação, já que, conforme apontou M. Merleau-Ponty (1945/1999) a atenção não seleciona elementos num campo perceptivo dado, mas configura o próprio campo perceptivo. Uma outra questão diz respeito a como prossegue o funcionamento atencional após o ato seletivo. As duas perguntas – que incidem sobre o antes e depois da seleção – indicam a complexidade e a densidade da chamada “coleta de dados”, sublinhando a dimensão temporal da atenção do cartógrafo, a produção dos dados da pesquisa e o alcance de uma pesquisa construtivista (KASTRUP, 2012, p. 35).

Descrevo a seguir como se deu o processo de criação corporal de ESTAR|SER até chegar a sua finalização. De imediato, já no primeiro período de Estágio e Práticas Corporais, percebi que queria trazer para minhas pesquisas a ideia de uma pessoa que existe a partir de seus modos de vida, enfim com seus afetos e devires. Só poderia fazer isso a partir de mim enquanto esta pessoa, pois somente vivenciando a experiência e o corpo de forma íntima poderia ter acesso a tais “modos de vida”. Particularmente para esse trabalho, tanto em sala de aula, quanto em casa com experimentações particulares, comecei a investigar movimentos simples e lentos com o corpo, principiei me movendo de maneiras suaves, balanços, dois para um lado, dois para o outro, como se estivesse dançando com outra pessoa, mas que tinha a proposição de que apresentasse esse vazio provocado por um dançar sozinho. Nas investigações dessas práticas corporais, ora fazia movimentos circulares e noutras criava, com a movimentação, a imagem de uma banda de Moebius¹¹, procurando me encontrar em um ir e vir infinito. Neste processo inicial, escolhi e ouvi algumas músicas, particularmente

¹¹ A banda de Moebius ou Moebus, ficou assim conhecida em função do matemático Fernand Moebius ter publicado em 1861 um trabalho que explanava as dimensões ambivalentes de um objeto que ele mesmo construiu pegando uma tira de papel, torcendo-a no sentido longitudinal e colando as extremidades da tira ainda torcida. Há, nesse processo a construção de um anel em formato de oito. Nesse objeto não existe interior ou exterior, mas mantém-se uma continuidade entre dentro e fora da tira. A artista brasileira Lygia Clark em um de seus trabalhos utiliza a Banda de Moebius na proposição intitulada “Caminhando” de 1963, em que a artista propõe que cada espectador-participante faça a banda de Moebius e com uma tesoura prolongue o corte da fita que permanece num contínuo dentro e fora.

Schumann – À noitinha¹², o que também me instigou a ficar balançando, criando um cânone com o corpo verticalizado.

Essa movimentação de balanço e de vazio começou a compor um primeiro fragmento em que me colocava na vertical, sem música, mas com as ressonâncias de À noitinha, embaixo do tule branco com um balançar circular e refazendo o movimento como da banda de Moebius. Foi diante de tais experiências, dos apontamentos das orientações do Estágio e das Práticas Corporais frente a essa primeira composição, que me propus a refazer o que havia inicialmente encontrado. Assim, ainda na vertical e coberto pelo tule, comecei uma movimentação mais lenta e de arrastar os pés pelo chão, investigando, a partir do tatear, o que poderia encontrar nesse plano chão, procurando não usar de excessos de velocidades e movimentações. Junto a esses movimentos lentos procurei encontrar fluidez, compondo com sons externos e internos, além de produzir grúidos, ruídos, gemidos, suspiros e, também, considerar, a própria respiração. Sem me preocupar com o passar do tempo, iniciei uma busca através do espaço e, por algumas vezes, toquei-me com as mãos através do tule. Comecei a usar o relaxamento da face e me permiti babar, ficar de joelhos com os braços abertos próximos a parede, chorar, tirar a roupa, serrar os olhos e ficar na escuridão, enfim experimentei me abrir aos movimentos e sensações que surgiam. Compus essa primeira investigação fazendo da movimentação, uma cartografia da experiência e do corpo ao captar os dados vindos, tendo-os então como disparadores e orientadores na criação artística.

Para preparação corporal, coloquei-me em exercícios diários e sugeridos pelo artista convidado Wagner Schwartz, que, também, assistiu a essa primeira versão. Schwartz foi convidado pela professora Cláudia Müller para assistir aos processos que estavam sendo criados na disciplina de Estágio Supervisionado I, no segundo semestre de 2015. Ao assistir o trabalho Wagner sugeriu que eu fizesse um programa performativo em que, no dia a dia, falasse menos de mim e me colocasse mais em estado de escuta e silêncio. Além disso, o processo criativo também estava sendo acompanhado pelas orientadoras das duas disciplinas de criação – Estágio e Práticas – que sugeriam algumas atividades e exercícios corporais. As proposições foram de como tentar passar pelas atividades cotidianas sem ser percebido, sem falar de mim, evitando me expor. Esses processos cotidianos, as práticas empreendidas em

¹² SCHUMANN, R. Royal Philharmonic Orchestra. Edição Mediasat Group S. A.; texto e documentação musical Eduardo Rincón; tradução Eliana Rocha. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações, 2006. Coleção O Globo de Música Clássica; v. 18.

sala e em casa, as colocações do artista colaborador e das orientadoras compuseram o percurso dessa pesquisa artística, no primeiro semestre do Estágio e de Práticas Corporais.

No início do segundo semestre, quando reiniciamos nossas investigações, fui atravessado por outras vontades. Retornei e ainda continuava a proposta de criar movimentos por baixo do tule, usando de movimentações mais suaves, expandidas, lentas e fluidas. Entretanto, não queria mais usar o corpo ereto. Sentia a necessidade de me colocar em posição horizontal no chão, coberto pelo tule, ficando quase oculto aos olhos de quem via. Essa outra imagem, fez-me chegar à necessidade de encontrar um tule maior, para que, pelo excesso de tecido, fosse ocultado o corpo embaixo dele, tornando indistinguível a figura corporal e, construindo assim, novos contornos. Passei a criar na relação entre o corpo e o tule uma imagem que poderia se assemelhar a nuvens brancas formando desenhos no céu, ou a brumas por entre as montanhas. Detectei que o tule criava contornos, dava formas outras e que nada estava muito detalhado, e fui ficando cada vez mais atravessado por essas vontades de me ocultar e passar despercebido. Com o corpo usando de uma movimentação discreta, quase imperceptível, passei a fazer de outra maneira minhas investigações. Foi nesse novo plano, que percebi que o tule branco todo amontado em um espaço com chão e paredes negras, poderia ser visto em destaque.

Diante disso, comecei a imaginar o que iria surgir, questionei-me sobre quem seria este que se torna imperceptível ao mundo, se desfazendo de um estado humano e bem definido. Assim, o nome do trabalho surgiu dessa procura em deixar de ser, colocando-me em um estar provisório, precário e frágil. Inicialmente um estar no mundo sem pretensões, somente rastejando lentamente, usando da fluidez e de um amontado de tecido, que borra os contornos de um corpo e do espaço que está inserido, em que já não pode fazer com o seu próprio gesto um desenho bem detalhado de si mesmo, dando-se, assim, outras formas e contornos.

Junto a essas imagens criadas pelo corpo, tule, movimentação e chão, cabia a mim enquanto um coreógrafo e cartógrafo, organizar, mapear, acompanhar e, por fim, dar expressões as minhas sensações. “O coreógrafo é aquele que sabe ler em si próprio as ressonâncias silenciosas, que sabe fazê-las cantar no movimento e partilhá-las com os outros”. (LOUPPE, 2012, p. 261).

Nessa locomoção, entre ocultar-me e dar novos contornos ao espaço, foi preciso fazer reflexões e mapear como eu poderia usar de movimentos, gestos e vontades para criar uma nova composição coreográfica. Com isso, foi necessário dialogar com diversos modos de compreensões, fazer novas leituras das coisas que surgiam e me afetavam. O que estava sendo construído fazia-me perceber que a composição artística precisava possuir seus métodos, meios e suas finalidades, pois é isso que possibilitaria um melhor trânsito entre apresentar e receber, gerando compreensões diversas e, provavelmente, uma recepção do que seria apresentado.

A recepção de uma composição artística, o processo entre apresentar uma obra e a recepção da mesma, estará vinculada aos modos como cada um habita o mundo. Desse modo, só conheceremos o que será um “bom encontro” quando formos afetados por aquilo que aumentem nossa potência de agir, como nos propõe pensar Espinosa a partir do que nos apresenta Gilles Deleuze (2002). Mas, isso nem sempre será possível, pois, no mais das vezes, somos afetados por tristezas que decompõem nossa potência de agir nos encontros.

Diante disso e a partir do que me atravessou nessa procura, decidi que a obra ESTAR|SER seria apresentada com um corpo por entre um véu, através do qual tentaria criar uma imagem, onde outros contornos poderiam surgir e se fazerem vistos. Foi com a cumplicidade que construí entre os elementos em relação – corpo, chão, tule –, que desejei dar contornos e propor uma experiência ao outro, em um processo onde poderia transformar e ser transformado durante o tempo do trabalho, com experiências que me atravessavam e que mudavam os modos de convívio, buscando construir “bons encontros” diante dessa composição.

Ainda, considero nesse processo de criação, que a morte está na vida, assim como a vida está na morte. Nessa imanência de viver a vida, nos afetos, nas trocas com os outros e na existência de um ser que apenas está no mundo, sou atravessado por uma vontade de potência, em que o que se faz importante é aprender a viver: repetir sem ter que acertar ou com o medo de errar. Nessa perspectiva, a obra ESTAR|SER se processa com muitos silêncios, pausas e movimentos lentos que arrastam o tempo. O espectador, ao assistir a esse processo, é convocado a desvendar quais instantes valerão a pena experimentar. E é, a partir desse convite, que poderá ser gerada a potência de produzir “bons encontros” com essa obra coreográfica. “Ver esta ânsia, sair de dentro de mim, é que me sufoca e encanta ter de passar por tudo inteiro a cada vez, de vez em vez...” (CLAUDINO, 2003, p. 25).

Desse modo, a experiência na existência, entre estar e ser de um corpo construiu-se como resultado dos afetamentos que surgiram no estar no mundo, os quais entraram em contato comigo para o processo que se deu junto ao trajeto criativo de ESTAR|SER. A partir desse mapear, procurei fazer um desenho coreográfico, uma cartografia do que estava permeando meu corpo e foi seguindo o que me afetava, que me encontrei com os materiais que se tornaram essenciais para essa criação.

Como já disse anteriormente, decide usar um tule para chegar à percepção de que existe algo muito mais potente do que a definição exata de cada pessoa; ou seja, o que esta por trás da imagem criada pelo tule cobrindo o corpo, que é difusa e um pouco transparente, poderia vir a ser afetos e potências ainda sem formas nítidas. Escolhi um material que proporcionasse me esconder, para que, quem viesse a observar a cena, pudesse sentir-se tocado por essa expressividade indefinida, chegando a um território hipoteticamente desconhecido. Nesse processo, tentei abrir caminhos para que aqueles que assistissem a obra pudessem mergulhar em seus próprios questionamentos. Para tanto, o procedimento corporal foi me abrindo fluxos contínuos ao encontrar movimentos, enrolando-me, arrastando-me por baixo do tule, criando formas incertas a partir de gestos mínimos, fazendo desenhos no espaço, deixando marcas, e, por vezes, pistas.

3.3. Processos de Criação: procedimentos corporais em ESTAR|SER

Diante do desafio colocado pelo processo criativo de me arrastar de modo lento por um longo trajeto no chão, pude trazer para a cena um corpo por baixo de um tule branco e foi por entre o véu e o solo, que fui construindo a imagem das nuvens que brotavam na memória, em que tudo se transformava em formas incertas. Desse modo, busquei construir um processo que proporcionasse sensações de que algo estaria, em todo tempo, passando por uma sutil mudança.

Foram nos arrastamentos pelo chão que principiei a experimentar modos de fazer, para que tal processo fluísse. Como me arrastar coberto pelo tule de modo fluido, contínuo, sem solavancos que expusessem meu corpo? Esse problema, junto às orientações do Estágio e das Práticas Corporais, possibilitou-me criar procedimentos de treinamento para o corpo de modo a auxiliar a construção de movimentos para uma produção em dança que se tornasse expressiva dos meus anseios.

Procedimento 1 – Pedras como elemento de preparação corporal para a execução coreográfica.

Inicialmente as pedras foram sugeridas pela professora Juliana Bom-Tempo, dentro da disciplina Práticas Corporais II, para que pudesse fazer investigações com as mesmas, com o intuito de que essas pedras servissem para trazer algo palpável e que se solidificasse nos experimentos de preparação corporal.

Diante disso, nas proposições sugeridas de colocar as pedras sob o corpo e abaixo dele, a partir de alguns experimentos que tiveram como base a obra *Estruturação do Self* de Lygia Clark¹³, precisava encontrar um modo para trabalhar e pesquisar os caminhos de construção do meu processo de criação, pois nos entremeios dos experimentos de me arrastar pelo chão e me ocultar por entre o tule, senti que estava gerando muitas tensões em meu corpo. Pesquisei e encontrei um modo de fazer, onde me sentia mais próximo do que desejava. Um corpo sem excessos de movimentos, mas que viesse a fazer um rasgo no espaço junto ao tule.

Como exercício e tarefa, foi me direcionado que criasse, dentro da disciplina em andamento, uma preparação corporal que abordasse um método de pesquisa e investigação que iria usar para mim mesmo na criação e composição que estava sendo gerada. Foi criado e apresentado a professora os procedimentos que construí, e foram feitas algumas sugestões considerando as ressonâncias da minha pesquisa de criação prática.

Seguindo essas instruções e ao encontrar a concepção de “programa performativo” desenvolvida por Eleonora Fabião (2013), consegui construir um procedimento de preparação corporal que me auxiliou a atravessar aquele momento da criação prática. Assim, a partir de tal encontro, elaborei uma espécie de caminho ou método de preparação corporal, que segue descrito abaixo.

Método para se chegar a um arrastamento

Minha pesquisa corporal para a composição do trabalho ESTAR|SER, teve como uma das bases o texto “Programa Performativo: o corpo-em-experiência”, onde Eleonora Fabião, (2013, p. 1) afirma:

O programa é compreendido como “motor de experimentação” – enunciado que norteia, move e possibilita a experiência. Tratar de programa performativo no âmbito da criação teatral é ainda evocar temas como cena expandida, corpo-em-experiência, experiência de criação de corpo e dramaturgia de ensaio.

¹³ A obra “Estruturação do Self” foi proposta e realizada pela artista brasileira Lygia Clark a partir de 1976, em seu apartamento em Copacabana – Rio de Janeiro. A proposta era promover uma experiência corporal com os espectadores, chamados por ela de “clientes”, utilizando o que ela chamava de “objetos relacionais”. Estes eram objetos simples como pedras, sacos plásticos, conchinhas, almofadas, meias-calças que a artista utilizava de vários modos nos corpos de seus clientes. Ela dispunha de um colchão de água que a artista chamava de “Grande Colchão” em que os clientes se deitavam para a experiência. Ali, os próprios objetos, por seus pesos, temperaturas, tamanhos e texturas, abriam sulcos e fissuras, construindo relações entre os corpos e os materiais. A artista propunha que as sessões fossem regulares e que tivessem a periodicidade média de 3 vezes por semana.

Perante esse desejo em aprofundar na pesquisa da autora e, conseqüentemente, criar e apresentar a composição artística em processo de criação, senti a necessidade de pesquisar, desenvolver e selecionar alguns métodos de treinamento corporal para elaborar a cena que estava em processo.

Assim, construí alguns percursos que me possibilitaram ir ao encontro dos modos que me permitiram chegar com um corpo melhor preparado para realizar a elaboração e a própria execução do trabalho. Essa pesquisa corporal se deu comigo mesmo na criação de um procedimento de treinamento corporal:

- Primeiramente, abordei exercícios de respiração com os olhos fechados, procurando perceber o corpo como um todo. Meu corpo necessitava estar com os pés em posição paralela, no alinhamento da largura do quadril. Nessa postura, inspirava enchendo o diafragma em oito tempos, e expirava, esvaziando-o também em oito tempos. Procurava, com isso, encontrar a sensação de preencher o espaço ao meu redor, dando, também, um aprofundamento dos pés ao solo, a procura de um enraizamento do corpo ao chão. Assim, procurava perceber meu corpo fazendo parte do espaço e não como algo colocado nele.
- Em seguida, assentado no chão, massageava o corpo todo, iniciando da parte superior – cabeça, face, pescoço – e continuando por todos os outros membros, procurando desfazer quaisquer nódulos que se encontrassem presentes, para chegar a uma melhor percepção corporal.
- Depois disso, colocava-me deitado no solo, onde começava a fazer movimentos de torções, propiciando que ocorressem investigações em movimentos expirais que se formavam, sempre inspirando e expirando, buscando desfazer as tensões percebidas no corpo.
- Seguindo, iniciava um espreguiçamento, procurando me desvencilhar das tensões que eram percebidas, com a intensão de deixar o corpo relaxado, solto sobre o chão. Permitia-me bocejar e soltar sons em alguns momentos, mas sem tencionar o maxilar. Colocava-me atento ao corpo, estabelecendo uma relação de proximidade com o chão, em um espreguiçar contínuo, conforme sentia necessidade, não me esquecendo de perceber o espaço como um todo.
- Dando continuidade a essas investigações, passava a rolar pelo chão. De início, um rolamento em expirais, partindo do movimento dos pés, movendo-me pelo chão, torcendo o corpo. Experimentava também expirais partindo das mãos, movendo-me

por todo o espaço, sempre atento ao corpo. Usava também as alavancas das mãos, pulsos e cotovelos para me locomover, passando todas as partes do corpo pelo chão.

- Após esses procedimentos usei três pedras de tamanhos aproximados e que fossem convenientes para a continuidade do processo de pesquisa, das quais, duas foram colocadas uma abaixo de cada escápula e a outra na região da terceira visão (centro da testa). Com as pedras nos lugares, procurava relaxar o corpo sobre e sob elas. Quando fui percebendo que o corpo ia ficando relaxado com as pedras, passei a movimentá-las tentando deixá-las paralelas à linha da coluna vertebral, até que as duas pedras que estavam abaixo do corpo chegassem à direção e região dos ísquios. Somente após perceber que os nódulos de tensão nas costas haviam reduzido e, conseqüentemente, conseguia respirar mais tranquilamente, dava uma pausa ao processo, redirecionando a terceira pedra que foi inicialmente colocada na testa, passando-a sobre o osso externo, movendo-a também até chegar à região do centro pélvico. Isto feito, assentava-me em cima das pedras, à procura de encontrar uma posição confortável nesse assentamento. Dando continuidade a minhas investigações, fui movendo as pedras na tentativa de deixar com que elas ficassem na parte de baixo das pernas, massageando os músculos das mesmas até chegarem aos pés.
- Novamente coloquei-me em posição verticalizada, onde passei a usar das duas pedras que estavam na parte de baixo do corpo, pisando lentamente com toda a parte da planta dos pés sobre as mesmas. Usando desses apoios para desfazer as tensões que eram formadas nessa região, fui colocando uma pressão de modo que não viesse a me machucar e somente diluir algum nódulo que nos pés era encontrado. Quando sentia que era preciso, esta pressão era intensificada, conforme a necessidade que estava sendo mapeada, até que surgisse um conforto em pisar sobre as pedras e percebesse a diluição dos nódulos encontrados. Enquanto ainda percebia alguma tensão, continuava com este massageamento, até não mais sentir desconforto ou dor. Comecei a alternar e encaixar as pedras por entre os dedos dos pés, com isto pude me desfazer de algumas tensões entre eles. Usei da pedra que estava inicialmente sobre o corpo para que, com as mãos, pudesse massagear as partes superiores do corpo, desde a face até a pélvis, sempre mantendo o foco de deixar o maxilar relaxado, sem pressionar as mandíbulas. Nesse momento, experimentei manter a ponta da língua tocando o céu da boca.
- Após esses procedimentos, novamente com os pés posicionados paralelamente a região do quadril e com os joelhos flexionados, com um alinhamento na largura dos

ísquios, evitei que os joelhos se projetassem para dentro ou para fora desta região, mantendo o alinhamento das pernas em paralelo. Então, comecei a caminhar lentamente, iniciando primeiramente com uma locomoção a partir dos dedos e em seguida com o restante da região plantar, sempre com o maxilar relaxado e mantendo um olhar desfocado e sem tensão. Fiz esses deslocamentos em linhas paralelas. Reiniciei o mesmo percurso, porém com a caminhada iniciando a partir do calcâneo e terminando com a ponta dos artelhos. Após tais percursos, finalizei com mais uma travessia, nesse último momento, com um pequeno deslizamento dos pés, tentando retirar o mínimo da região plantar do chão. No desenvolvimento dessas três caminhadas, me propus a deixar o corpo atento ao uso de micro movimentos, tentando experimentar o mínimo de esforço e, assim, poder me mover e chegar a outro lugar quase que imperceptivelmente visível ao olhar do outro.

Diante desse processo de investigação de treinamento corporal, selecionei alguns procedimentos que foram surgindo e que também me foram orientados nas disciplinas de Estágio II e Práticas Corporais II para a construção do que foi descrito acima. Tais procedimentos se apresentaram em meus Estágios e Práticas Corporais, enquanto me colocava como pesquisador e criador. Esse processo de construção, por vezes, me possibilitou elaborar um modo de chegar aberto a feitura de uma presença corporal necessária para ESTAR|SER, permitindo-me, então apresentar tal composição.

Nessas procuras, encontrei um modo de usar os efeitos visuais que seriam provocados por um tule dentro da obra. A sensação das nuvens e brumas que desfazem os contornos nítidos de um corpo a partir de movimentos lentos e arrastados. Esses foram os efeitos visuais pretendidos na construção da obra.

As memórias de olhar para o céu e tentar desvendar as possíveis formas que as nuvens geravam. Partindo dessas reminiscências, dos devires e do mapeamento acompanhados ao realizar uma cartografia dos processos de criação que se implicaram para a construção de ESTAR|SER, estava diante da questão de que o essencial ali era encontrar uma forma mais intensa de me apresentar ao mundo, tentando provocar um rasgo nas formas amortizadas de estar, às vezes somente jogado no chão, outras se arrastando pelo espaço, fazendo fissuras que pudessem se expandir. Então, como poderia a obra expressar essas intensidades?

Hoje, quando uma narrativa existe na obra coreográfica, veremos que é a obra que a produz por meio da sua própria economia ou que reintegra uma narrativa elaborada anteriormente, operando, todavia, sobre ela um “trabalho” real (LOUPPE, 2012, p. 257).

Assim, imagens surgiram na memória experienciada por um corpo e estas puderam ser destacadas em minhas manifestações narrativas: poéticas e corporais. Foi nesse processo de construção que pude me colocar como criador, usando de diversos caminhos e vestígios, alocando-os e colocando-os em meio e dentro de minhas criações artísticas.

Já havia colocado as pedras sobre meu corpo coberto pelo plástico preto na performance *Sober-Vivência*, em um processo de denúncia de que somos suplantados por algo. Na elaboração da preparação corporal para a criação de ESTAR|SER, as pedras são novamente convocadas e colocadas abaixo do meu corpo para facilitar o meu encontro com um relaxamento, deixando o locomover lentamente mais fluido, produzindo micro movimentos, procurando ser quase imperceptível embaixo do tule, em um rastejamento contínuo e, em alguns momentos, usando de pausas. Precisei suportar as sensações de sufoco, de calor provocado pelo contato direto com o tule, de dores que surgiram no processo, dormências e desvios frente às dificuldades em me locomover lentamente. Então, busquei encontrar modos que operassem na criação para construir uma composição, me deparando com as marcas produzidas no corpo, no espaço e no tempo, assim calcando uma trajetória de buscas e encontros pelo que me afetava durante esse processo criativo.

Minhas investigações se aprofundaram também em experimentos sugeridos por pessoas que presenciaram alguns ensaios. Tais ressonâncias contribuíram para que ocorresse o encontro com marcas outras que, de alguma maneira, participaram, também, da composição do novo trabalho. Uma delas foi à participação na pesquisa do discente do Curso de Dança da UFU Artur Ayroso, intitulado *Útero Mineral*, que considero o Procedimento 2 do meu trabalho de preparação corporal.

Procedimento 2 – Participação em Útero Mineral: os participantes se colocavam deitados, com o mínimo de roupa, sob pedras presentes no bloco do Curso de Dança e eram cobertos com pedras por algumas pessoas voluntárias. Esse procedimento levava entre uma e duas horas. Depois de experienciar tal processo de ficar submerso por pedras, o participante, no seu tempo, começava a se movimentar e esse mover-se fazia com que as pedras caíssem de seu corpo. Após essa vivência, veio-me o texto poético, que apresento a seguir:

EU E AS PEDRAS

Deitei-me sobre as pedras, mais pedras são colocadas sobre o meu corpo
Entrego-me, e integro, ouço os ruídos das pedras que caem
Ouço o silêncio, onde não há silêncio

O pássaro vem a este sepultamento que me aviva
 Meu corpo sente frio e calor
 Sinto as pedras leves e pesadas
 Meu corpo é pesado, mas parece flutuar preso ao chão, arrastam-me os pensamentos
 Voo e não saio do lugar, mas quando me chega à deixa do claro, escuto-me no escuro
 Ainda deitado, brilho e deslizo
 Sinto que estou a pulsar
 Cada pedra que cai me faz lembrar que o meu respiro é preciso e contínuo e também suave...
 Agora, o sol já me aquece
 Sinto-me sendo terra, ar, pedra, som, carne, aí respiro água que me saí, com isto, sinto existindo... que nasço a cada instante!
 Sei que posso rastejar por onde precisar ir
 Neste nascimento palpito sem pressa de nascer, descubro que preciso viver cada momento sem que de imediato venha a ser
 Pois, assim, serei de qualquer modo!
 E é com esta nostalgia que dou meu primeiro sopro de vida
 Meu cordão umbilical não mais se encontra soterrado ou enterrado, ele arrastou-se ao meu infinito ser!
 No rastro, sobram as pedras que ficam para trás, ficando comigo as vontades e o saber que estou aqui dentro do meu eu, com todo meu ser em corpo, assim, descubro meu jeito de estar e ser! (Wesley Claudino. 18/05/2016).

A transformação propiciada por estar coberto por pedras me fez perceber que precisava que fosse revertido o sentido das coisas, talvez do ser, o corpo que estava por trás de um tulo. Talvez esperasse que pudesse encontrar uma forma positiva, que não fosse um morto-vivo em encontros tristes, somente implorando para que as tristezas se revertissem em aumento de potências. Era preciso ainda me lançar à procura por potências vitais e era necessário, também, que baixasse a guarda, para que conseguisse criar.

Para tanto foi preciso descartar o que não fosse relevante, percebendo o que se passava ao meu redor. Com isso, foi necessário encontrar-me com os afetos e devires experienciados, e, com eles, uma maneira de me expressar. Nesse caminho, poderia usar o que surgiu no processo de pesquisa, não como algo certo e já elaborado, mas colocando-me em busca. Assim, trago a ideia de Larrosa quando discorre sobre opinião e informação.

Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião (BONDIA, 2002, p. 22).

Foi atualizando as memórias e tentando desfazer as opiniões, que construí a imagem de um corpo coberto por um tule branco arrastando lentamente pelo chão. A partir dessa cena, continuei com minhas investigações corporais para a composição do trabalho que seguia nos processos de buscas, considerando o que surgia, sempre em discussões com a orientadora Cláudia Müller – professora de Estágio. Foram feitos ensaios abertos, onde levei em conta as perspectivas apontadas a partir de outros olhares. Pude, desse modo, detectar e saber o que era interessante para permanecer no trabalho, como e onde comporia certo gesto, para assim fazer e criar um efeito de desaparecimento do corpo dentro da cena que era gerada.

Assim, passei a buscar as relações entre corpo e experiência para gestar a criação empreendida, debruçando-me nas memórias que eram atualizadas, ao retomar o tule do trabalho *Sober-vivência*, ou ainda, ao ser tocado pela cena do gato arranhando as unhas, e, também, dos poemas que escrevi afetado pela arrogância e indiferença presentes nos modos de relação que vivenciei ao longo de minha trajetória de vida. Além disso, me envolvia naquilo que os encontros com o tule, o chão, as possibilidades de movimentos corporais e as considerações daqueles que assistiam me levavam a modificar e a manter diante do que estava em processo de construção. Desse modo, para acompanhar a elaboração e o mapeamento dessa criação, fui construindo, a partir de anotações e de experimentações corporais, uma cartografia junto ao percurso que estava sendo gerado na composição coreográfica de ESTAR|SER. A própria dança se tornou a cartografia desses processos, fazendo o chão, o tule, os movimentos e o corpo acompanharem as linhas de composição que se desenhavam a cada encontro entre os elementos que estavam em relação.

Nesse processo, a memória passou a ser algo que se atualizou em alguns momentos, tanto perceptíveis quanto imperceptivelmente, no próprio movimento corporal, no estar horizontalizado no chão, no querer fazer o corpo desaparecer. Tais marcas mnêmicas do que havia experienciado desde os primeiros poemas apresentados em *Dose Poética*, passando pelas criações textuais e performáticas em *Sober-vivência*, se atualizavam e se sintetizavam em ESTAR|SER. Passava, no trajeto desta criação, a questionar meus pensamentos sobre a existência estabilizada de todo e qualquer ser.

Encontrei em algumas concepções acerca da memória elementos conceituais para a composição que estava em processo. Assim, vi-me vinculado a memória, que me guiou a seguir alguns caminhos no presente daquela criação coreográfica, como, por exemplo, manter

o silêncio na cena. Sobre a memória, Deleuze, a partir dos pensamentos de Henri Bergson, afirma que:

(...) não percebemos as coisas em nós mesmos, mas ali onde elas estão, só aprendemos o passado ali onde ele está, em si mesmo, não em nós, em nosso/ presente. Há, portanto, um 'passado em geral', que não é o passado particular de tal ou qual presente, mas que é como que um elemento ontológico, um passado eterno e desde sempre, condição para a 'passagem' de todo presente particular (DELEUZE, 1999, p. 43).

Desse modo, o tempo poderá ser visto como que regido pela memória através da duração. Memórias essas que se colocam presentes, de alguns modos, já de imediato nos processos de buscas, encontros e fazeres que se atualizaram nessa criação. Uma relação que vincula o passado ao próprio presente enquanto variação, o que dura em Bergson e, por conseguinte, em Deleuze é o próprio tempo enquanto diferenciação.

Continuando o processo de criação e o seguimento do meu curso de graduação em Dança, entrei no segundo semestre do ano de 2016, no terceiro e último período de Práticas Corporais e Estágio. Nesse momento, precisava, por exigências da própria graduação de Bacharel em Dança encontrar o que faltava para a finalização da composição ESTAR|SER. Em meio aos movimentos de criação já empreendidos até então, construí, a partir de minhas incertezas, algumas possibilidades de finalização do trabalho.

Para isso, reafirmei a utilização de um único objeto cênico: o tule. Essa decisão me possibilitou fazer o corpo desaparecer no espaço, ao mesmo tempo, em que criava desenhos no chão e nos volumes que o tule ganhava com minha movimentação lenta e silenciosa, cartografando as (de)formações que aquela composição expressava. O início do caminho estava definido: em uma sala preta, deitado no chão e coberto por 120 m² de tule branco, em silêncio durante todo o percurso. Assim, continuei meus laboratórios de Práticas Corporais com as pedras para encontrar um modo de arrastar que mantivesse o desaparecimento do corpo sob o tule e coloquei-me em pesquisa corporal para definir qual caminho percorrer com o corpo, o tule e as memórias que se atualizavam nessa trajetória. Assim, deparei-me com alguns modos de atuação que, em certos momentos, tornaram-se necessários e noutros não, pois, nem tudo que surgia, poderia ser relevante e de importância para tomar uma corporeidade. Vi-me atravessado e envolvido pelo que encontrava com relação aos movimentos durante a criação. Procurei criar novos percursos, apresentando o que já tinha de início e o que foi surgindo a partir de improvisações realizadas e pelas colocações das orientadoras das disciplinas, que sugeriam alguns movimentos e percursos que ficavam mais e menos interessantes. Desse modo, fui fazendo um processo de seleção, sempre levando em

conta que o que estava em jogo era construir uma cena que considerasse o desaparecimento do ser e a fluidez de um estar no mundo, mesmo sem uma forma nítida.

Frente a toda essa trajetória, no final do 2º semestre do Estágio e das Práticas Corporais o trabalho coreográfico de ESTAR|SER encontrou uma finalização, ficando o 3º semestre para os ajustes e adaptações que se fizessem necessárias para levar a obra a público.



Figura 3: ESTAR|SER ensaio fotográfico - UFU. Uberlândia/MG. 2016.

Imagem: Alex Oliveira.

Já em 2017 com o retorno as aulas, devido à paralização destas ainda em 2016, ao reiniciar o 3º semestre de Estágio e Práticas Corporais, decidi, juntamente com as orientadoras, o figurino que seria mais potente para o efeito desejado de desaparecer sob o tule. Assim, começamos os ensaios definitivos para a apresentação final, considerando a dramaturgia do trabalho e o seu desenrolar do início ao fim.

Vestido de calça e camisa brancas, descalço, deito-me de costas no chão em uma diagonal e sou coberto pelos 120 m² de tule branco, criando a imagem de um amontoado de tecido na sala, em que, o solo e às paredes, formam um cubo negro. Feito isso, com essa composição já em cena, é liberada a entrada dos espectadores para presenciarem a performance coreográfica, sendo que, temos como premissa, informar ao público que este deverá se dispor próximo a qualquer uma das paredes do espaço. Após todos adentrarem a sala, esta deverá ser fechada por alguém da produção. Depois disso, fico imóvel durante certo período, e depois inicio uma respiração onde a inspiração enche o diafragma de ar lentamente

e expiro do mesmo modo, repetindo por algumas vezes ainda parado e deitado no chão. Nesse primeiro momento de respiração, procuro usar as mãos colocadas sob meu ventre subindo e descendo e, com isso, movimentando o tule, no ritmo da respiração, construindo uma dinâmica de ressonância no tule com relação a dilatação do meu diafragma. Desse modo, proponho a criação de micro movimentos de modo que o corpo e o tule comecem a operar um fluxo contínuo de integração na constituição de uma organicidade na cena. Após um tempo com esse micro movimento criado a partir da respiração, fico imóvel por cerca de 3 minutos. Em seguida, inicio um rastejamento procurando manter a fluidez, a lentidão e a demora, seguindo um trajeto em direção diagonal em relação a posição inicial, buscando me manter, durante o trajeto, imperceptível. Nesse rastejar em sentido diagonal, o tule, pelo próprio movimento corporal, começa a criar formas variadas no espaço da sala.

Faço esse rastejamento até chegar a percorrer $\frac{3}{4}$ da diagonal da sala. Ao atingir tal distância, efetuo uma pequena pausa e, na sequência, uso de alavancas com as mãos, pulsos, cotovelos e braços para colocar o corpo no plano médio, assentado, ainda mantendo o tule envolta do corpo. Feito isso, pauso novamente, deixando o maxilar relaxado e mantendo, mesmo por baixo do tule, um olhar desfocado. Após essa terceira pausa, passo a rastejar na posição assentado, tendo os apoios das coxas, pernas e quadril, conseguindo impulso para o movimento a partir das mãos. Esse trajeto assentado tem a direção da parede a direita do meu corpo, saindo 45° da direção diagonal que estava anteriormente. Ao chegar próximo a parede, procuro manter-me a um metro de distância. Ao chegar a esse ponto, pauso novamente. Em seguida, início uma movimentação corporal de subida espiralada e lenta, levanto-me, criando com o corpo um desenrolar, em sentido anti-horário, desenhando, agora pelos pés, um círculo no chão nesse novo trajeto, agora verticalizado.

Nessa subida, começo a puxar e enrolar o tule com as mãos, desde as pernas até o tronco, criando um amontoado com o tecido e levando-o para cima de minha cabeça, até que meu corpo fique ereto. Prossigo com esse movimento circular, ainda em sentido anti-horário, descendo, de cima para baixo, o tule com as mãos, passando pela cabeça, face, pescoço, ombros, peito, estomago, diafragma, colo, coxas, pernas, pés. Deposito-o no chão e, sem deixá-lo, começo a desmanchar esse monte de tule, entregando suas extremidades para as pessoas presentes, até abri-lo por completo no chão e assim finalizo o trabalho.

A coreografia descrita foi realizada algumas vezes nas aulas de Estágio e Práticas Corporais, além de ser também feita, sem espectadores, para um ensaio fotográfico (Figura 3). A apresentação ao público estava agendada, mas foi suspensa em função da greve no final do

segundo semestre de 2016. Assim, tais apresentações foram retomadas entre os meses de fevereiro e março de 2017 durante a reposição das aulas de Estágio e Práticas Corporais.

Considerações Finais:

Bela Pátria

Salve esta terra que queima nossos pés e aquece nossas almas
 Andemos ligeiros e corajosos sobre ela
 Um mar de emoções preenche minha mente e rasga-me o coração
 As lágrimas avermelham meus olhos
 E a garganta amarga com as palavras que não saem
 Sinto que há muito o que fazer
 O calor é enorme, e toma várias formas
 Às vezes suave e terno, e outras sufocante
 Espero o frescor da brisa que um dia virá...
 E aliviará a pele tensa pelas afeições miúdas
 Demo-nos aos elos e sejamos trabalhadores puros
 Que nossas lágrimas se transformem em sal
 Que a chuva lave nossos cabelos e rostos oleosos pelas essências
 que transpiram nos poros já fatigados
 E que o perfume seja bom...
 Pois, o prazer de viver nos habita...
 De alguma forma e ou maneiras (CLAUDINO, 2003, p. 16).

Com a composição desse trajeto coreográfico, principiei a mergulhar no que me mobilizava a criar. Precisei estar para ser. Nesse fazer, procurei expressar o que me afetava nos instantes, produzindo devires. Foram nos encontros entre o corpo e as experiências, que memórias se atualizaram e se recriaram num estar no mundo.

Frente ao processo criativo ESTAR|SER, deparei-me com as ressonâncias das experiências que atravessaram meu corpo e que me afetaram cotidianamente, além do que ainda me mobilizava da construção de outras obras como *Dose Poética* e *Sober-vivência*. Os três processos criativos construíram expressividades para os afetos que pediram passagem em minhas trajetórias, fazendo, dessas composições poéticas e corporais, cartografias afetivas a partir dos encontros.

Junto a metodologia de investigação cartográfica tanto acadêmica quanto corporal e artística, foi necessário seguir os fluxos dos desejos de modo que o que surgiu ora era considerado ora era descartado, tendo como critério o que os movimentos e os materiais iam produzindo nos encontros entre os elementos em jogo: corpo, chão, tule, sala. Além disso, as composições de *Dose Poética* e *Sober-vivência* geraram ressonâncias, tanto narrativas quanto corporais para o processo de criação ESTAR|SER.

Perante isso, busquei cartografar os movimentos de afetar e ser afetado pelo que surgia nos encontros num estar no mundo para dar expressão às memórias e a experiência na composição corporal e coreográfica. Na construção coreográfica e poética desses trabalhos,

deparei-me com a concepção de corpo presente nos preceitos de Espinosa, que se define pela própria capacidade de afetar e ser afetado em um plano de imanência em que os encontros aconteceram junto a um processo cartográfico.

Assim, diante das composições artísticas apresentadas e das concepções de corpo e experiência como matéria prima para a criação artística, precisei esmiuçar as palavras e procurei torná-las fluxos de movimento. Esse processo se deu na desconstrução da própria concepção da ideia de Ser, que ora se arrastava, criava ranhuras no espaço, investia no silêncio, atingia verticalidades em trajetória espiralada, e, ainda, juntava o que antes lhe dava e tirava a forma sobre seus ombros, levava-o e o retornava com ele sobre a face, descendo ao plexo solar e cardíaco, depositando-o no chão e, a partir disso, desmanchando-o, abrindo-o, deixando o tule um pouco mais transparente com a ajuda dos presentes. Assim, defino: ESTAR|SER.

Estar na experiência para sobreviver. Reverter a visão para (de)formar o SER e conseguir ESTAR na hora do mundo, permitir que os véus em nossas existências se tornem transparentes e ganhem formas momentâneas como as nuvens no céu, as brumas por entre as montanhas. Foi com a proposta de me rastejar lentamente por baixo de um tule, fazendo micro movimentos no espaço, usando do silêncio, criando, então, a partir do percurso já descrito, uma cartografia dos afetos que operaram os encontros entre sala, corpo, chão, tule e, também, entre as experiências atualizadas nas memórias. Assim, ao abrir um véu, proponho um modo de ESTAR|SER no mundo, operando memórias e esquecimentos, imagens e movimentos, a partir das experiências corporais, afetivas e mnêmicas.

Referências

- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Em: **Revista Brasileira de Educação**. Tradução: João Wanderley Geraldi. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. V. 1, n. 9. Jan/Fev/Mar/Abr. 2002.
- CLAUDINO, Wesley César. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Ministério da Cultura. Escritório de Direitos Autorais, 2003. (Obra não publicada).
- CLAUDINO, Wesley César. **Memórias Existenciais**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Ministério da Cultura. Escritório de Direitos Autorais, 2015. (Obra não publicada).
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. Em: **Revista do LUME**: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. UNICAMP. n. 4, dez. 2013.
- KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. Em: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina Editora, 2012.
- LEPECKI, André. Planos de composição. Em: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL Sonia (Orgs). **CARTOGRAFIA rumos Itaú cultural Dança 2009-2010**. Lei de incentivo à cultura. Ministério da Cultura. Itaú Cultural. São Paulo, 2010.
- LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. Em: **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes. Tradução de Sandra Meyer. n. 19. Nov. 2012.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Tradução: Rute Costa. 3ª ed. Lisboa - Portugal: Orfeu Negro Editora, 2012.
- MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: Cartas sobre a Dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.
- NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Tradução: Angela Leite Lopes. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Em: **Cadernos de Subjetividade**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. v.1 n. 2: 241-251. São Paulo, Set./Fev. 1993.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

Musicografia

SHCUMANN, Robert. À Noitinha. Em: SCHUMANN, R. **Royal Philharmonic Orchestra**. Edição Mediasat Group S. A.; texto e documentação musical Eduardo Rincón; tradução Eliana Rocha. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações, 2006. Coleção O Globo de Música Clássica; v. 18.