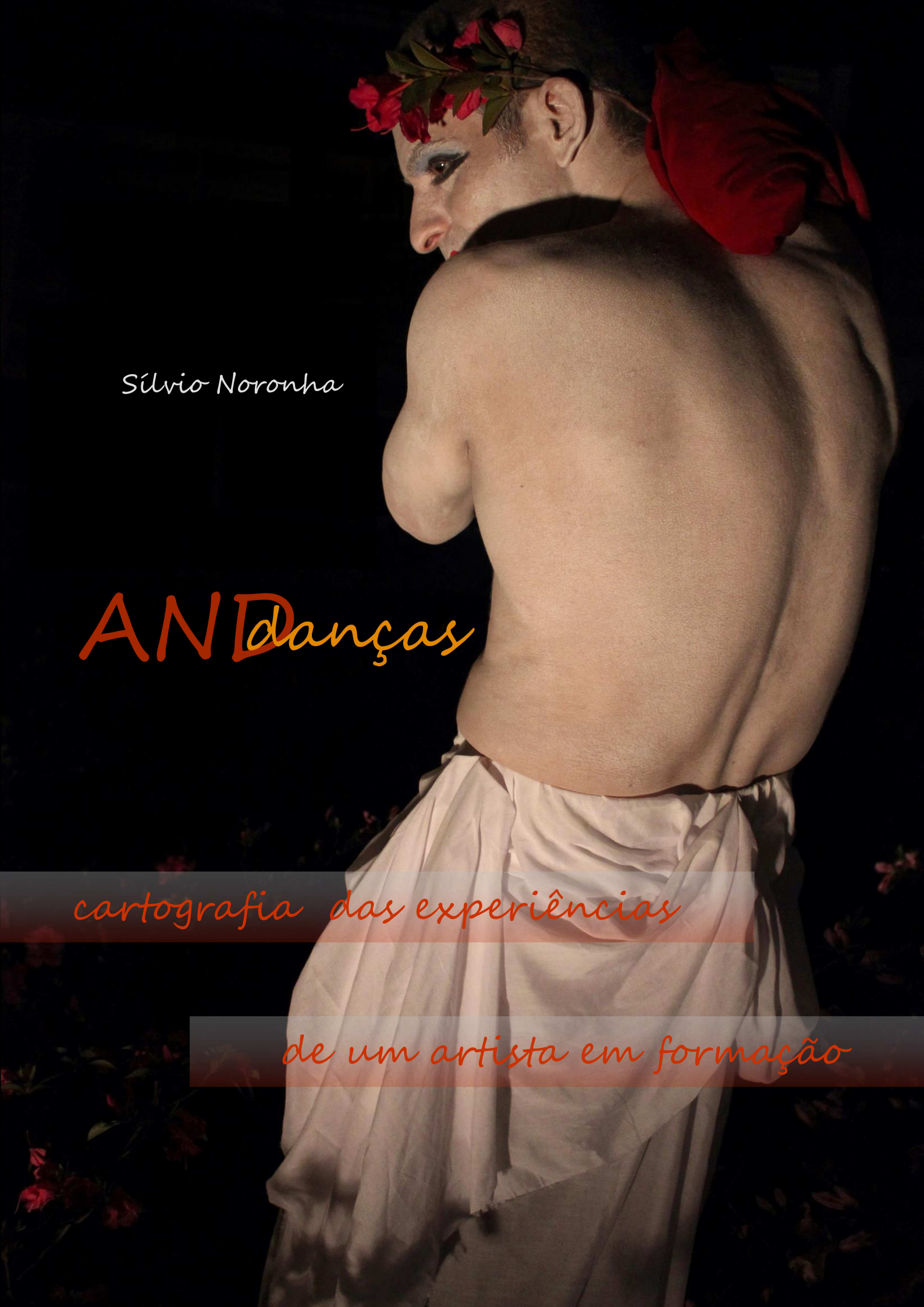




Sílvio Noronha

AND danças

cartografia das experiências de um artista em formação

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE TEATRO

SÍLVIO NORONHA

ANDdanças

cartografia das experiências de um artista em formação

UBERLÂNDIA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE TEATRO

SÍLVIO NORONHA

ANDdanças

cartografia das experiências de um artista em formação

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientador: Prof. Me. Ricardo Alvarenga Ribeiro

UBERLÂNDIA

2017

SÍLVIO NORONHA

ANDdanças

cartografia das experiências de um artista em formação

Banca Examinadora

_____

Ricardo Alvarenga Ribeiro – orientador

Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia

_____

Juliana Soares Bom-Tempo

Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas

_____

Renata Bittencourt Meira

Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas

Dedico estas minhas ANDdanças,

aos meus amados pais, João e Romilda, pelos ensinamentos, dedicação, carinho, estrutura e inspiração

à minha querida irmã, Silvelenice, por existir na minha vida, pelas parcerias, amizade, apoio, e amor

ao meu orientador Ricardo Alvarenga, por ter aceitado estar comigo nesta dança caminhante ao longo de quase dois anos, por ter me apresentado a *parrhesía*, pelas preciosas orientações e conversas

aos mestres com carinho: Giovanni meu querido amigo,

e Nicionelly (in memoriam) minha mestra maior –

que me iniciaram no fabuloso mundo do teatro e das artes!

Agradecimentos

Ao chão (material e imaterial) da Universidade Federal de Uberlândia, que me proporcionou estrutura – superfícies e profundidades – para realização das minhas ANDdanças.

À todxs professores e professoras do Instituto de Artes da UFU, em especial a Renata Bittencourt, Juliana Bom-Tempo, Paulina Caon, Yaska Antunes, e também os que passaram pelo IARTE deixando seus rastros em mim, Élder Sereni Ildefonso e Cláudia Maria França – por todo os ensinamentos, carinho, dedicação, e sensibilidade.

À Ana Elvira Wuo, por ter me iniciado no universo clownesco, pela gentileza, amizade e por me orientar no descobrimento das minhas potências lúdico-cômicas.

Ao meu amigo querido, Saunders Rodrigues, pelas palavras, risadas, parcerias e incentivo.

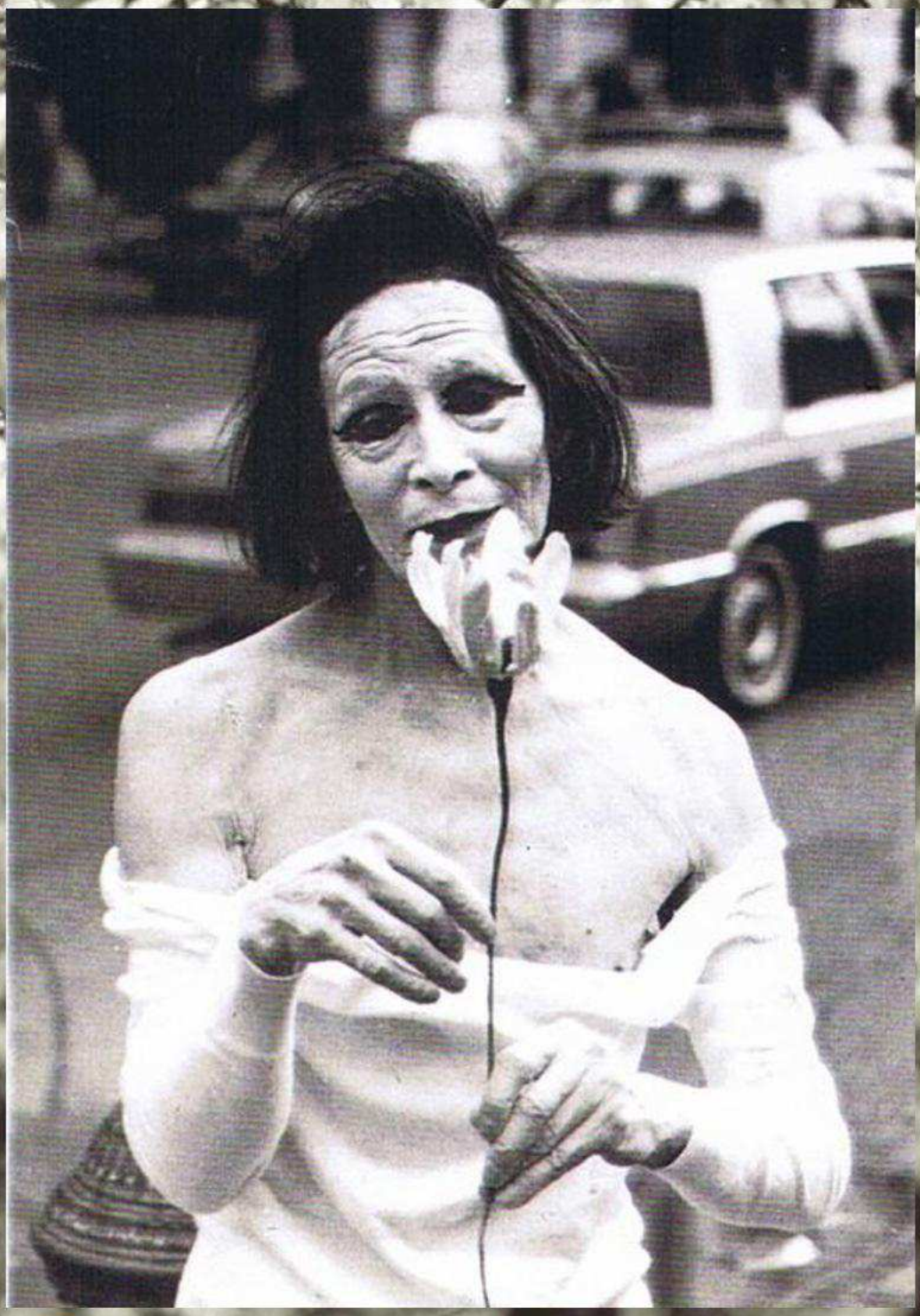
Ao grupo de pesquisa em performance e intervenções urbanas – ASFALTO, por promover a reabertura da minha sensibilidade afetivo-sensorial, me fazendo perceber *outras texturas no mundo*, pela argilas de todos os tons e pela transformadora experiência da nudez.

À minha amiga Carla Vilela, que com sua sensibilidade me mostrou caminhos de expansão das minhas imagens-pensamento

À trupe de brincantes *SerSonata*, e aos participantes do retiro de autoconhecimento *Flor&Ser* – por me mostrarem um novo mundo, fazendo-me acreditar na força curativa e sensibilizadora da arte. Graças a eles, "eu sou *maior* do que era antes"!

À todos, que de alguma forma, fizeram parte dessa conquista,

meus sinceros agradecimentos!



à Kazuo Ohno

minha doce inspiração . . .

Deixei uma terra que não era minha

por uma outra que, tampouco, me pertence.

Refugiei-me num vocábulo de tinta, que tem

o livro por espaço,

palavra de lugar nenhum, palavra obscura do deserto.

Não me cobri, à noite.

Não me protegi do sol.

Andei nu.

De onde eu vinha, já não fazia sentido.

para onde ia, não havia quem se importasse.

Vento, digo-lhes, vento,

E um pouco de areia, no vento.

(JABÈS apud MALDONATO, 2004, p. 29)

Resumo

A presente escrita de trabalho de conclusão de curso apresenta uma cartografia das minhas ANDdanças pelos cursos de artes da Universidade Federal de Uberlândia, ao longo de seis anos de minha graduação em Teatro. Meu objetivo com esse *traçado*, foi buscar modos de investigar em que e como as práticas artísticas e demais atividades realizadas na faculdade me modificaram – reconhecendo e considerando as peculiaridades dessas modificações. Para desenvolver os *traçados* dessa cartografia, precisei me situar no papel de observador de mim mesmo, investigando e contemplando o acervo de materiais produzidos e coligidos, as recordações encarnadas, e o que se passou em mim – ao atravessar e ser *atravessado* por um território artístico-acadêmico. E meditando, reparando, recordando, fui me abrindo às vibrações de uma rede de percursos, afetos, e acontecimentos – os quais foram redesenhando a trajetória e a percepção de um artista em processo de formação. Assim, por meio da escrita reflexivo-poética e da produção de imagens, procuro expor como ter atuado, dançado, caminhado e habitado as *texturas* e *relevos* do Campus Santa Mônica da UFU, e de seus arredores, afetou e segue afetando o modo como me relaciono com a vida e com a arte.

Palavras-chave: cartografia; práticas artísticas; recordações; experiência; ANDdanças.

Abstract

This completion of course work presents a cartography of my ANDdanças through the art courses of the Federal University of Uberlandia, during six years of my graduation in Theatre. My aim with this *tracing* was to search ways to investigate in what and how the artistic practices and other activities realized in faculty have changed me – recognizing and considering the peculiarities of these changes. In order to develop the *tracings* of this cartography, I needed to place myself in the role of an observer of myself, investigating and contemplating the collection of produced and gathered materials, the incarnated recollections, and what passed in me – when overpassing and being *overpassed* by an artistic-academic territory. And meditating, observing, recalling, I was opening myself to the vibrations of a net of circuits, affections, and events – which were redrawing the trajectory and the perception of an artist in his process of formation. Thus, by means of the poetic-reflexive writing and the production of images, I try to expose how it was that acting, dancing, walking and inhabiting the *textures* and *reliefs* of Santa Monica Campus of the UFU, and its surroundings, have affected the way in which I relate myself to life and art.

Keywords: cartography; artistic practices; recollections; experience; ANDdanças.

SUMÁRIO

ANDdanças preliminares.....12

das'ANDdanças 12

da geografia afetivo-experiencial 13

da reminiscência cartográfica 15

da escrita (das memórias) de si como ato fabulador 17

do (m)eu-corpo em crise 19

da composição dos capítulos 23

ANDdanças 1.....26

1.1 Um ator (re)descobrindo as potências de si..... 29

1.1.1 No princípio era o sonho.....30

1.2 pontos.de.convergência.....33

ANDdanças 2.....40

2.1 "Povo de Paris" e suas adoráveis criaturas.....42

2.1.1 "Ainda não fazem pessoas de algodão" 48

2.1.2 Nas Rosas, nem tudo é Perfume...! 51

2.2 Havia um Nelson no meio do caminho, ou, a vida como ela é...! 52

das florescências.....56

ANDdanças 3..... 57

3.1 O gesto fundador..... 58

3.1.1 O sobrevoo de um ato(r)-criador 62

3.1.2 Chromatographias 66

Referência das imagens de Chromatographias 74

3.2 A Da-dança Cô(s)mica do corpo.....75

Coisas de Enraizar e Aguar (terra e água) 76

Coisas de Voar e Energizar (ar e fogo) 79

Coisas de Dançar (éter e cosmos) 80

Coisas de questionar e compartilhar..... 81

ANDdanças 4 85

4.1 ANDdanças Tribais – fusionando yin e yang..... 88

Flor-de-lis e o Tribal 89

4.2 ANDdanças Performáticas – fissurando Asfaltos..... 93

4.2.1 Espanto e Hesitação 95

4.2.2Jardindigente 99

ANDdanças – considerações finais..... 106

Referências..... 111

Pó.....114

ANDdanças preliminares

> Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há que ser como acontece com amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores que as pedras do Mundo (BARROS, 2008, p.67).

"Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que cidade" ...e o meu quintal durante seis anos foi o Campus Santa Mônica da UFU e seus arredores, pois nele sonhei em ser arteiro-brincante-e-menestrel – caminhando na sua extensão e intensidade, engendrei minhas ANDdanças. Campus que se mostrou imenso, sem limites, sem começo, ou previsão de fim. E quanto mais intimidade adquiria com as nuances deste terreiro, mais ele se tornava vasto e profundo – suas flores, suas pedrinhas, sua terra vermelho-sanguínea (cor-terra que hoje, após tantas construções, quase não conseguimos mais avistar), seus livros, seus afetos e desafetos, suas texturas a me afetar.

das'ANDdanças

Andança – 1. Ação de andar, de dar passos caminhando – de mover-se usando os próprios pés; 2. Jornada que se faz durante um tempo, viagem, travessia.; 3. [Sentido Figurado] Sorte a que estariam sujeitas todas as pessoas e coisas, destino.[1]

ANDdanças – ato, ação ou efeito de andar ao longo de um território qualquer, escolhendo nesse deslocamento, determinados caminhos e outros e mais outros, sempre somando, agregando, antropofagiando – criando assim uma dança caminhante. Andar que povoa um território com afetos, recordações, experiências, fazendo com que cada trecho deixe de ser somente um pedaço de terra, uma superfície com suas topografias específicas e passe a ter outros sentidos, significados, relevâncias. Como se, ao nos deslocarmos, criássemos uma rede de novos contornos, limites e relevos nos territórios que atravessamos, e que, por também nos atravessarem, modificam-nos, redefinindo os mapas que orientam nossos afetos e experiências.

[1] Disponível em: <https://www.dicio.com.br/andanca/>

Por tudo isso exposto acima, brinco com este neologismo, desdobrando uma palavra enquanto visualidade concreta, e não só significado, do seguinte modo: juntando-se *AND* da língua inglesa com dança do português brasileiro, no plural (porque muitas foram), cria-se: ANDdanças.

Na verdade, o que mais importa neste termo, não é a questão do neologismo, e sim sua materialidade de *imagescrita* – margem condutora de um pensamento-rio. Por isso, esta palavra não tem uma forma certa para ser pronunciada, pois ao mesmo tempo que possui dois dê's, um contém o outro (e o outro contém um), eles se compõem mutuamente. A forma mais correta de representá-la, seria do modo como está grafada na capa deste memorial e na imagem a seguir:



Todavia, ao longo do texto estará escrita da seguinte maneira: ANDdanças – porque assim facilitará a fluência visual e a formatação do mesmo, pois se fosse grafada igual esta na capa, poderia desconfigurar os parágrafos em que fosse utilizada.

E por último, me resta dizer, que o que realizei nos territórios de Uberlândia foram e continuarão a ser ANDdanças, porque é andar e atuar e dançar e atravessar e reparar e experienciar e..., *e* sempre *e* – não isso *ou* aquilo, mas isso *e* aquilo.

da geografia afetivo-experiencial

Por meio deste texto, me proponho a cartografar em palavras e imagens, a geografia afetivo-experiencial circunscrita em mim – acontecimentos, encontros e afetos vivenciados no ato de atravessar-habitar os territórios dos cursos de artes da UFU. Exercício o qual tem demandado, ora a imersão nas recordações e sensações experimentadas, ora um afastamento e sobrevoo por toda a paisagem estudada[2], nesse caso, uma paisagem vivenciada e demarcada

[2] "Na paisagem de um *fazer criador* os movimentos de distanciamento e proximidade vão mapeando o que este fazer está se tornando como forma. [...] O ajuste focal da nossa lente panorâmica que absorve um todo – *a*

na *carne*. Então, com o propósito de reconhecer os relevos dessas paisagens, fui considerando, contemplando, reparando em todas as minhas andanças, para refletir como conseguiria presentificá-las por meio da escrita do TCC. Acabei optando, depois de alguns formatos de escrita e metodologias, por produzir um mapeamento das experiências relevantes e substanciais, ou seja, as que me afetaram mais sensivelmente – produzindo mudanças, renovações, renascimentos, diferenciações. Reparei assim no que foi, no que é, e no que pode vir a ser, pois como dizem Fernanda Eugénio e João Fiadeiro:

> Logo que "re-paramos" o meio ganha relevo. Isso porque "re-parar" é também, e quase de imediato, "reparar" no que há à volta, nos fatores de situação cujas inter-relações emergem enquanto teias de um imenso e envolvente mapa vivo: diferentemente das tramas lineares das narrativas-expectativa (que operam por desenvolvimento e não por envolvimento), essas teias não fazem história mas sim geografia: operam por (des)dobramento. (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 224)

Desse modo, ao reparar em toda minha trajetória de andanças, e recortar as que considerei mais relevantes, eu reparei em mim, e, ao reparar, me reconheci, contemplando as geografias traçadas em mim, e agradecendo por cada uma delas. Então, esta ação de reparar – parar de novo, olhar com atenção – para poder cartografar o percurso que atravessei (e que me atravessou), me fez perceber na prática quais experiências e encontros potencializaram meu corpo em arte, produzindo plenitude e florescimento, e quais limitaram a minha potência de ação e afecção, provocando imobilização e ansiedade. Por isso, a autocontemplação das experiências que vivenciei, foi valiosa na minha formação, pois me possibilitou vislumbrar questões, que anuncio aqui através de palavras de Peter Pál Pelbart:

> Com que elementos, matérias, indivíduos, grupos, ideias, minha potência se compõe, para formar uma potência maior e que resulta numa alegria maior? E, ao contrário, o que tende a diminuir minha potência, meu poder de afetar e de ser afetado que resulta em tristeza? (PELBART, 2010,p. 48).

Reconhecendo e recordando o que produzi, quais parcerias efetuei, que afetos experimentei, quais rastros tatuei nos caminhos atravessados, compreendo melhor como estou

---

horizontalidade $_{de}$ uma superfície –, e o da lente *zoom*, que adentra no detalhe, – *a verticalidade de uma profundidade* – manifesta um desacordo de distâncias. São configurações que existem porque existe uma referência pontual: a experiência de si dimensionada por um corpo. [...] Se o distanciamento é claramente necessário para vislumbrar o mapa, a aproximação torna o corpo presente no território. O distanciamento capta uma superfície extensa, gera um olhar inteligível, promove uma visão global da pluralidade, da duração, do plano da estrutura, da figura, da composição, do sistema, do conjunto, do projeto, da medida, do mapa. [...] A proximidade da superfície abre uma clareira perceptiva, torna o olhar sensível, revela o traço digital de um destino, provoca a imersão do corpo no mundo. O movimento de aproximação convoca uma mediação dada pela natureza material da pele que se estende sobre as coisas, nos oferecendo, a textura, a cor, o timbre, o tom, o limite, o elemento, o detalhe, o singular, o instante, o terreno [...]" (DERDYK, 2001, p. 70-71).

hoje, e assim posso começar a projetar meu horizonte futuro, após a graduação. Acreditando que este futuro será fundamentado a partir do presente, e dos presentes que recebi nesta caminhada – preciosos encontros com pessoas que cultivaram comigo o mesmo território de descobertas, afecções, potências, profusas aberturas.

E me abrindo a outras histórias foi nascendo o desejo de compartilhar minhas experiências por meio de palavras e imagens lavradas neste memorial, tendo o propósito de que estas palavras povoem outros corpos, dialoguem com outras trajetórias artísticas – produzindo relevos no mundo. Desse modo, vou paulatinamente me libertando das minhas angústias e medos, pois a solidão já não me intimida – pode parecer que escrevo só, mas por muitos sou atravessado: orientadores, amigos, parceiros, escritores, filósofos, e, é claro, também por uma gama de múltiplas vozes que me habitam, me afetam, e me constituem como um ser híbrido.

da reminiscência cartográfica

> Cartografar remonta a uma tempestade... Tempestade de escolher rotas a serem criadas, constituir uma geografia de endereços, de registros de navegação, buscar passagens... Dentro do oceano da produção de conhecimento, cartografar é desenhar, tramar movimentações em acoplamentos entre mar e navegador, compondo multiplicidades e diferenciações (FONSECA, 2003, p.91)

cartas de navegação, escritos de um ser ex-posto, estranho, estrangeiro – ávido por novas existências. mapas de afetos e desejos. desejos afetando os mapas que orientam nossos caminhos. topografias redesenhadas, pela arte de atravessar um território de reminiscências.[3]

Reminiscência, do latim *reminiscentia*, é um termo que pode ser associado às recordações, memórias que evocamos do passado por meio dos sentidos – um perfume, o sabor de um abraço, um brilho nos olhos, a doçura de um sorriso, a textura d'uma pele tocada, a chuva atravessada – rastros que habitam nosso corpo de afetos e que, ao serem acionados novamente, nos fazem relembrar o já vivido. E ao reviver, re(cor)dar, reinventamos estas

[3] A partir daqui diversos trechos ao longo do TCC, estarão com essa mesma fonte (segoe print) e formatação (sem deslocamento da primeira linha do parágrafo), para expor um outro modo de escrita que experimentei em diversos momentos e circunstâncias, durante a produção deste memorial. Formas de escrever que serão melhor explicadas, logo abaixo, quando chegarmos no item: "da escrita (das memórias) de si como ato fabulador".

experiências movidos pelo calor do que somos hoje. Desse modo, a partir do presente, evoco as minhas ANDdanças pretéritas no curso de teatro, para assim poder cartografá-las. Mas, para cartografar algo, precisava primeiro buscar definições sobre o conceito de cartografia, não para me apropriar de uma ou outra abordagem, mas para antropofagiá-las, engendrando meu próprio entendimento do termo. Como, na prática, um conceito advindo da geografia poderia me auxiliar na construção deste memorial?

Segundo Cynthia Farina, Deleuze utiliza o termo cartografia para:

> [...] referir-se ao traçado de mapas processuais de um território existencial. Um território desse tipo é coletivo, porque é relacional; é político, porque envolve interações entre forças; tem a ver com uma ética, porque parte de um conjunto de critérios e referências para existir; e tem a ver com uma estética, porque é através dela como se dá forma a esse conjunto, constituindo um modo de expressão para as relações, uma maneira de dar forma ao próprio território existencial. Por isso, pode-se dizer que a cartografia é um estudo das relações de forças que compõem um campo específico de experiências (FARINA, 2008, p.8-9)

Busquei, ao longo desta escrita, visualizar as relações de força no meu campo de experiências específico, mapeando as singularidades e especificidades dessa rede de forças; sendo que, com o intuito de realizar esse objetivo, evoquei a cartografia, como uma das possibilidades para tracejar a trama de experiências e afetos encarnados em mim. Qual foi a geografia erigida no meu território artístico-existencial, pela diversidade de perspectivas na arte, que o curso de teatro me apresentou? Como posso me situar no papel de cartógrafo das minhas próprias experiências, lançando um novo olhar sobre o já vivido, o já experimentado na (e com a) pele? No texto, *CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil*, Suely Rolnik, diz que a tarefa do cartógrafo é:

> dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago. [...] Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. [...] Deixa seu corpo vibrar todas as freqüências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a *existencialização*. Ela aceita a vida e se entrega. De corpo e língua. (ROLNIK, 2011, *passim*)

Esse texto dialoga com o modo como venho trilhando esta pesquisa, por várias razões: tenho buscado matérias de expressão que possam dar passagem à natureza das minhas andanças no território das artes; tenho me provocado a desenvolver uma sensibilidade distinta da habitual, para que possa contemplar as experiências com um olhar aberto à diversidade de elementos que tenho à disposição (fotos, textos, lembranças, transformações corporais, registro de processos, afetos); e, por último, porque estou disponível para devorar matérias das mais diversas procedências que possam servir para compor a cartografia do território atravessado.

Devorando matérias das mais diversas origens, fui criando um mapeamento das minhas ANDdanças ao longo desses seis anos de faculdade. Escolhi cartografar a geografia das minhas memórias encarnadas, e não simplesmente contar minha história, porque assim posso expor os acontecimentos como se fossem relevos em uma superfície – superfície-pele-carne-neurônios, mas também superfície-solo onde pisei para me deslocar, reinventar, urdir, engendrar.

Agora faço esta pausa-em-movimento no tempo-espaço, para traçar meu mapa de vida-e-arte, o qual pretendo que seja – como dizem Deleuze e Guattari no volume 1 de Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia: aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente, que ele possa ser rasgado, reorganizado, revertido, performado, adaptado a montagens de qualquer natureza, e que possa desenhá-lo numa parede, num território, num corpo, que possa concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 21)

E meditando, desenhando, refletindo, e abrindo meu corpo às vibrações d'uma rede de percursos, afetos, experiências, busco mostrar a trajetória de um artista em processo de formação – formação essa de um pensamento, uma poética, uma linguagem, um horizonte – uma transfigurada percepção de vida e arte.

da escrita (das memórias) de si como ato fabulador

> "Não percebo de modo algum minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas. É isso que preciso escrever. O

> gosto íntimo da existência, e não sua impossível história." (DOUBROVSKY *apud* FAEDRICH, 2016, p. 38)

Desde que iniciei o curso de teatro, dediquei-me à tarefa de resguardar, coligir, recolher minhas recordações materialmente. Razão pela qual fui documentando quase todas as experiências que vivenciava na faculdade em formatos diversos, dependendo da sua natureza. Recolhendo um vasto acervo de fotos, vídeos, diários de bordo, trabalhos escritos, desenhos, tecidos, objetos, produzindo assim uma espécie de *relicário*.

Não possuía ainda o propósito de utilizar esse acervo no meu projeto de TCC, mas sim a intenção de que se algum dia precisasse, poderia solicitar esses arquivos com maior facilidade – (re-)atualizando-os por meio do confronto das minhas recordações, com os documentos-registros das experiências. Todavia, quando configurei o formato que o meu trabalho de conclusão de curso teria, minha primeira atitude foi a de não utilizar nenhum registro factual a princípio, para conseguir vislumbrar o que estava guardado em minha memória, sem consultar nenhum outro meio que não meu *corpomenteafetos*.

Então, para esse intuito, desenvolvi uma proposição que se configurava do seguinte modo: um ou dois dias na semana eu deveria me deslocar até algum lugar da faculdade onde já houvesse vivenciado experiências significativas, quer fosse ele uma sala, ou um ambiente externo; estando lá deveria habitar esse local por um tempo de três a quatro horas, deixando meu corpo recordar e vibrar as experiências preteritamente vividas – pois, segundo minha hipótese, seriam mais facilmente acessadas a partir do meu reencontro e reocupação daquele espaço. E foi realmente impressionante o que senti e vivenciei, no exato instante em que eu pisava nos espaços da universidade, principalmente nas salas de teatro e dança – as recordações irrompiam como uma grande tempestade de emoções, afetos, e sensações. Percebia nesses momentos algo como se as minhas recordações estivessem confabulando, agregando, articulando para tornar palpáveis as experiências vividas noutro tempo – assim, eu me via realizando ações junto com as pessoas com que compartilhei aquele espaço, mas não só nele, era como se cada lugar mantivesse relações com todos os outros lugares que habitei na faculdade. Eu caminhava pelo ambiente atravessando os rastros que visualizava espalhados no entorno, relacionando-me com as recordações que pairavam ali, numa nuvem de memórias latentes.

E o veículo mais potente que encontrei para tentar traduzir e extravasar as percepções e sensações desses instantes foi a elaboração d'uma escrita mais espontânea e menos reflexiva

– a qual fazia o meu corpo vibrar, como se as palavras-recordações estivessem nele encarnadas. Pela singularidade dessa escrita, quando for utilizá-la no meu TCC, ela será grafada em formatação distinta da do corpo usual do texto. Não para separá-la do restante do texto, mas para criar pequenos oásis de poesia e fabulação, em meio a uma escrita mais reflexiva. Essas escritas poéticas estarão incorporados aos textos ao longo da cartografia, por isso não as considero citações, mas sim, parte complementar do pensamento desenvolvido em cada parágrafo. Elas serão a exposição, escrito-visual, de outras maneiras de perceber os mesmos acontecimentos, como se as alteridades em mim é que as escrevessem. Reafirmo que para facilitar a visualização dos leitores deste trabalho de conclusão de curso, elas estarão com uma fonte diferenciada – segoe print, e formatação também – sem deslocamento da primeira linha do parágrafo. Podem estar em tons diferentes, de acordo com o fundo em que se encontram, e recuadas, mas as especificidades citadas acima, se manterão sempre as mesmas.

Sei que por mais que esteja escrevendo sobre as minhas memórias, esta escrita não será o relato das experiências recordadas tal como ocorreram, mas sim evocações de um passado reminiscente, o qual busco (re-)atualizar a partir de onde estou aqui e agora, do que fui, e do que sou. Mas, quem sou? Sou muitos, sou um atravessamento de vozes outras, identificações múltiplas, experiências de alteridade e solidão, desejos pulsantes. Por isso, busco desenvolver, neste trabalho de conclusão de curso, uma reinvenção da minha trajetória artístico-acadêmica no ácido *latossolo* da cidade de Uberlândia – utilizando como meio de diálogo a escrita crítico-reflexiva e poético-fabuladora, imagens, desenhos e o que mais vier...

do (m)eu-corpo em crise

> Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um caráter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho. Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. Como o panteísta se sente árvore e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada, por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço.(PESSOA *apud* MALDONATO, 2004, p. 176)

Foram várias as crises que atravessaram (m)eu-corpo ao longo desses seis anos de faculdade, a começar por uma vacilação na relação que sustento entre meu corpo e eu – pois ora abordo minha busca pela unicidade do ser, ora assumo plenamente a dicotomia entre corpo e ser. Sempre me questiono e sou questionado em relação a essa duplicidade no meu discurso, e a conclusão a que cheguei, depois de meditar sobre o assunto, é que estou constantemente cambiando a percepção que tenho do meu corpo, e consequentemente, também nossa relação – em alguns momentos o percebo como um instrumento-veículo que me contém, o qual posso moldar, direcionar, aperfeiçoar, enfim eu o possuo (ou seja, *meu* corpo); em outros, eu e corpo somos uma mesma e única entidade (ou seja, *eucorpo*).

Com o passar do tempo e a partir de diversas práticas, pensamentos e processos, sinto que fui adquirindo gradativamente uma percepção de integralidade e transversalidade do ser – um saber incorporado que ativou em mim percepções relativas a efemeridade, finitude, beleza e potência, que *ser* ple-na-men-te CORPO, possui. Pois, como diz o escritor e Professor de Filosofia, Jean-Luc Nancy no item 45 do texto – 58 INDÍCIOS SOBRE O CORPO:

> O corpo é *nosso* e nos é *próprio* na exata medida em que não nos pertence e se subtrai à intimidade do nosso próprio ser, se é que este existe, coisa de que justamente o corpo nos faz duvidar seriamente. Mas, nessa medida, que não admite nenhuma limitação, nosso corpo não é apenas nosso, mas também nós, nós mesmos, até a morte, quer dizer, até sua morte e sua decomposição, na qual nós poderemos ser e somos identicamente decompostos. (NANCY, 2006)

E decompondo meu pensamento, me encontrei com o paradoxo existente entre nós e nosso corpo, pois, ao mesmo tempo em que ele nos pertence, também pertencemos a ele, somos ele, e, graças a esta matéria, desfrutamos a vida – quando ele se acabar, da mesma forma encontraremos um fim. E foi por meio da leitura de textos sobre a dança Butoh (prática artístico-filosófica que me afeta sensivelmente), que pude olhar para este paradoxo com mais acuidade. Nos pensamentos que embasam esta prática, ressalta-se por exemplo, a ideia da diferenciação entre corpo social (*shintai*) e corpo de carne (*nikutai*), enfatizando neste último "a ligação do ser humano com a sua esfera biológica, seus instintos, sua dimensão animal e caótica, e sobretudo, com seu *ankoku"*, ou seja, suas sombras. Assim, esta dança busca desvelar e celebrar em sua performance a decomposição e as metamorfoses da matéria (PERETTA, 2012, p.2). Desse modo, ao ser atravessado por esse pensamento filosófico, eu, que no início da faculdade tinha a pretensão de desenvolver um corpo apolíneo e uma atuação brilhante, passo a me dedicar à descoberta de uma corporeidade dionisíaca, bem como à

desconstrução do meu corpo social, buscando novamente entrar em contato com meus instintos, intuição e sensibilidade.

E neste processo de redescoberta de minhas potencialidades adormecidas, vivenciei momentos profundamente exaustivos, talvez pela minha dificuldade de adaptação ao contexto acadêmico (principalmente no âmbito dos relacionamentos interpessoais). Isso provavelmente aconteceu, porque adentrei o mundo universitário somente aos 38 anos de idade, e tendo na bagagem uma experiência artística prévia de mais de 15 anos, o que me fazia vibrar em outras velocidades, querer outras coisas, entregar-me com outras profundidades. Dessa forma, os processos não se desenvolviam adequadamente, mesmo que conseguisse traçar algumas parcerias, a maior parte delas encontrava um fim prematuro – talvez pela própria diferença de comprometimento dos integrantes de determinado projeto, ou grupo. Assim, por não encontrar artistas que falassem a *minha língua*, mesmo depois de muito me dedicar a esse propósito, assumi a minha solitude, e adentrei num longo tempo de recolhimento, o qual só começou a ser interrompido recentemente – mais precisamente nos dois últimos períodos da faculdade (mas, isso já é assunto para o último capítulo-território, deste memorial).

Por essas razões explicitadas, eu, que desejava intensamente traçar parcerias, acabei por me dedicar a pesquisas autorreferentes, autobiográficas, dedicando-me a considerar e contemplar[4] o meu próprio caminhar, e o que ele produzia ao se deslocar, tanto no âmbito material como imaterial. No decorrer dessas andanças, atravessei alguns momentos bem difíceis, em que sentia meu corpo não aguentar mais, e como não conhecia outra saída, fui me alimentando deste sofrimento, desta exposição à dor, entendendo que "o sofrimento não é um estado particular do corpo. Sofrer é *a condição primeira do corpo*. Sofrer é a condição de estar *exposto* ao fora." (LAPOUJADE, 2002, p. 86) E tendo os livros como meus companheiros fui encontrando respostas às sensações de inadaptação que eu vivenciava nos meus relacionamentos sociais e artísticos, como por exemplo, a ideia de que: a saúde do corpo (em um âmbito holístico e integral) está conectada à capacidade do ser humano em se manter pulsátil – "ora contrair-se, ora expandir-se, ora ir em direção ao mundo, pra recuar para assimilar as experiências, manter-se num *continuum* de desmanchar e reconstruir". (LIBERMAN, 2007, p. 59)

[4] "'Contemplar' é olhar religiosamente (con-templum). 'Considerar' é olhar com maravilha, assim como os pastores errantes fitavam a luz noturna dos astros (com-sidus). 'Respeitar' é olhar para trás (ou olhar de novo), tomando-se as devidas distâncias (re-spicio). E 'admirar' é olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto (ad-mirar)." (BOSI *apud* DERDYK, 2001, p.96-97)

Este pensamento me fez entender, que apesar da maturidade, me faltava ainda flexibilidade emocional, elasticidade relacional, *e pulsatibilidade* (habilidade de se manter pulsátil). Mas, antes que eu pudesse me dar conta de como solucionar estas questões, duas coisas *aconteceram:* primeira, comecei a encontrar pessoas que estavam em sintonia com as minhas inquietações, artistas que queriam pesquisar seu corpo de afetos e sua relação sensível com o mundo de maneira profunda; e, segundo, nem bem eu começava a traçar essas novas parcerias, já me defrontei com um *acontecimento*[5] radical, um divisor de águas – no meu caso a ruptura e extravasamento do meu ventre, ou melhor, duas herniações, uma no abdômen e outra na região inguinal.

Esta experiência, no sentido daquilo que me acontece, me aborda, me atravessa, e do que padeço enquanto sujeito (BONDÍA, 2016, passim), me transformou profundamente – pois a mesma abertura que aconteceu repentinamente no meu ventre, se efetuou também no meu corpo de afetos e na minha forma de perceber o mundo. Ainda assim, tive que interromper quase totalmente minha vida acadêmica, inclusive a escrita deste memorial, tendo que trancar a disciplina de Defesa de TCC durante esse período, para que os devidos procedimentos fossem efetuados. Nesse caso, uma cirurgia de hérnia (herniorrafia), com os seus consequentes cuidados, pré e pós cirúrgicos – repouso, não esforço, nenhuma atividade que promovesse pressão abdominal, e paciência.

Mas, algo começou a se passar em mim após a recuperação desse procedimento cirúrgico, algo como uma auto aceitação, uma disponibilidade aos encontros, uma generosidade para aceitar as minhas fraquezas e as dos outros, uma potência alegre, um entusiasmo renovado em relação à arte e à vida. Uma nova percepção de mim, atravessada pela experiência de estar no mundo e de ser mundo, me *encontrando* no pensamento de Jorge Larrosa Bondía, que diz: "o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura". Assim abrindo *eucorpo* ao mundo, me permiti ser um território de passagem, uma superfície sensível, que aquilo que acontecia, afetava de algum modo – produzindo afetos, inscrevendo marcas, deixando vestígios (BONDÍA, 2016, p. 25-26) – sob a pele havia algo *novo*.

[5] "O acontecimento é uma ruptura brusca, intempestiva, que faz com que o corriqueiro se torne intolerável. Ele opera uma transformação, abre procedente a novas e outras possibilidades. Porém, segundo Deleuze, esse 'possível' não é exatamente o que é realizável, mas sim a própria potência de criação, 'algo novo sob o sol'. Novos modos de sentir, perceber e agir são resultados do acontecimento que tem em sua medida o mundo que está por vir." (MENDONÇA, 2016, p. 10)

Então, a partir dessas percepções do mundo e da experiência de ter realizado uma dupla herniorrafia, comecei, cada dia mais, a ter coragem de me expor aos encontros e a adquirir determinação para realizar atividades que me davam prazer. E, com o passar do tempo, entendi/percebi que algumas experiências me proporcionavam a sensação de unicidade; outras, duplicidade; e algumas poucas, transversalidade. E aceitei que ainda não consigo, e nem quero (por enquanto), sentir o tempo inteiro que eu, corpo e coisa somos um só ente, e assim, camaleonicamente, me adapto às díspares sensações de contato com as alteridades em mim – dicotomias, sintomas, univocidades, devires, antagonismos, perdições, epifanias.

Assim do (m)eu-corpo em crise, me desloquei à gênese de um corpo em êxtase:

> Sou tartaruga ainda no ovo, paralelepípedo que conduz a água da chuva, sou semente que brota na terra profícua do homem. Sou inato, infinito e inseparável da substância que a tudo criou. Quando me movo, o mundo em mim se move e para para me escutar, e se eu escuto ele se move para que eu possa parar.

da composição dos capítulos

Após desenvolver, ao longo de ANDdanças preliminares, a fundação, a estrutura, o território que embasará toda a escrita deste trabalho de conclusão de curso, só me resta expor como os capítulos serão articulados e organizados, e de que temas/assuntos tratarão.

Os capítulos serão nomeados sempre com o termo, ANDdanças, tendo acrescido à frente uma numeração que determinará a ordem em que foram vivenciados, no decorrer do curso de bacharelado em teatro. Em cada capítulo buscarei expor duas atividades vivenciadas, que não têm necessariamente uma relação em si (apesar dessa relação, em muitos momentos se mostrar existente), mas que estão juntas, por pertencerem ao mesmo período vivenciado no curso.

Desse modo, ANDdanças 1, evidenciará na primeira parte, minhas experiências na faculdade, relativas à prova de habilidade específica e às questões e percepções que experimentei ao entrar no curso de teatro, e terá como título – *Um ator (re)descobrindo as potências de si*; já a segunda parte expressará o caminho de formação, convivência, e as experiências da turma *Ponto de Convergência*, durante as disciplinas de Consciência

Corporal, Expressão Corporal I e Improvisação Corporal I, com o título – *pontos.de.convergência.*

ANDdanças 2, trará novamente à tona a experiência da montagem do espetáculo musical de formas animadas FEROZ, expondo as nuances do seu processo de criação em – "Povo de Paris" e suas adoráveis criaturas; e, no segundo momento, contarei como participar da encenação de um conto de Nelson Rodrigues remexeu profundamente comigo, expondo essas sensações em – *Havia um Nelson no meio do caminho, ou, a vida como ela é...*!

ANDdanças 3, será um capítulo com muita alegria, comicidade, cores e formas, pois nele estará exposto meu contato com o universo das artes visuais, por meio de um Iniciação Científica, sob o nome – *O Gesto Fundador*; e na segunda parte buscarei expressar as nuances do que representou na minha formação artística ter sido reintroduzido ao universo clownesco por meio da disciplina de *Iniciação ao Clown*, tendo como título – *A Da-dança Cô(s)mica do corpo.*

ANDdanças 4, será a exposição do trecho final (provisoriamente) percorrido na Universidade Federal de Uberlândia, evidenciando, na sua escrita, como foi conhecer, bailar e experienciar o estilo de dança *Tribal Fusion*, parte essa intitulada – *ANDdanças Tribais - fusionando yin e yang*; e, na segunda parte do capítulo, contarei como se deu o meu contato com as práticas performáticas, e o que isso provocou no meu processo formativo em artes, com o nome – *ANDdanças Performáticas - fissurando Asfaltos.*

Encerramos então, o prólogo das minhas andanças, ou melhor, as ANDdanças preliminares, e, para preparar o início da nossa trajetória neste território de palavras e imagens, fiquemos com a sabedoria do personagem Riobaldo, em Grande Sertão: Veredas.

> senhor… mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. (ROSA, 1978, p. 20-21)



FIGURA 3 - Foto do Espetáculo Paraíso em Pedaços, realizado pelo *Coletivo C.E.P.*

Fonte: <http://tuspribeirao.blogspot.com.br/p/circuito-tusp-de-teatro.html>

ANDdanças 1

As coisas se interligam, se conectam, se desdobram em fios, trajetos, percursos, travessias, andanças – redes de conexão. As relações ou a ausência delas vão modificando nossos relevos, construindo nossas geografias afetivas. Nossas intenções, gestos, e deslocamentos, somados aos de outros, e mais outros, urdem figuras geométricas, tecendo o entorno com emanações energéticas e afecções. E assim, finos fios de vida se sobrepõem, se interpõem, se enleam, de-li-ca-da-men-te por todo ar, terra, éter, em todas as direções, além e aquém (de nós), transformado a arquitetura do espaço a nossa volta.

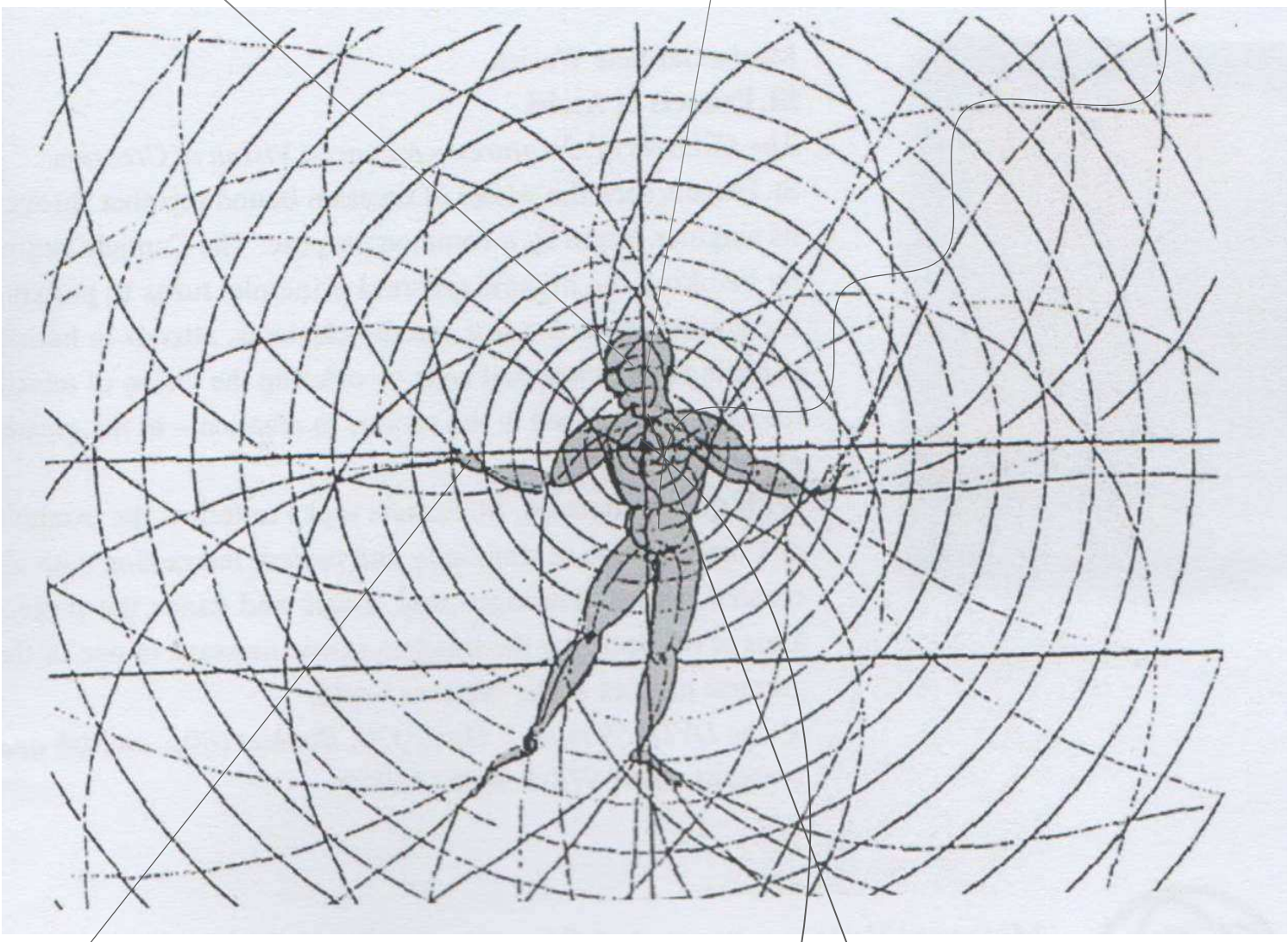


FIGURA 4 - Arte de Oscar Schelemmer, denominada, Drawing from Mensch und Kunstfigur.

Fonte: <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content41.html>

Mais uma rede de fios se lança (ou é lançada, eis a questão), em uma queda louca, ou suspensão vertiginosa, engendrando sua expressão no mundo. E assim damos início as ANDdanças que buscarão percorrer a trajetória de um ator, a procura do corpo expressivo.

Quando comecei minhas andanças no território da Universidade Federal de Uberlândia, minha primeira palavra-mantra era EXPRESSÃO, ou melhor, CORPO EXPRESSIVO. Era ele que eu almejava conquistar, dominar, aperfeiçoar, tornar mais vigoroso, persuasivo, eficiente. Minha concepção de arte e postura perante a vida, no período, ainda era muito positivista – razão pela qual pensava o meu corpo como instrumento, meu instrumento de trabalho e expressão no mundo. Então, nos primeiros textos que escrevi na faculdade, esse pensamento aparece claramente nos próprios títulos, como: MOVIMENTOS – Um ator à procura do corpo expressivo[1] (título do meu pré-projeto de Iniciação Científica). Em nenhum momento, no decorrer dos primeiros períodos do curso de teatro, busquei refletir sobre o que realmente era este corpo que desejava alcançar – por isso, somente agora, ao recordar e dialogar com estas recordações, tentarei compreendê-lo melhor.

Expressão, do latim *expressione* (declinação de *expressio), e* desdobrando – exprimir, do latim *exprimire*, apertar, pôr para fora mediante compressão[2]. Baseado nessa definição, poderia dizer que, no panorama traçado por esta pesquisa, corpo expressivo seria um corpo que busca expressar alguma coisa – quer mostrar, exibir, agir, pôr para fora algo que está no interior mediante a manifestação das potências de si – corpo persuasivo, interessante, relevante. É claro que todo ser humano se expressa corporalmente de alguma maneira – dialogando, gesticulando, respirando, se relacionando, agindo ou se abstendo de uma ação. Contudo, quando convoco para este texto o Corpo Expressivo, o faço buscando vinculá-lo às artes. Estou, assim, falando de um artista, ou melhor, como um artista, que se especializa no estudo de práticas que possam aprimorar sua expressividade corporal – possibilitando, assim, a forja de novos modos de existir no mundo e para o mundo (personagens, personas, figuras, máscaras). Esta forja de novas possibilidades para um corpo, ou melhor, para possibilitar o aprimoramento do corpo cênico, deveria, de preferência, acontecer gradativamente durante toda a formação do artista cênico, por meio de um

[1] Meu intuito com este Projeto de Iniciação Científica, realizado entre 2013 e 2014, era investigar o treinamento do ator como um possível potencializador de suas habilidades expressivas de atuação – tendo utilizado como objeto de pesquisa os meus próprios processos de treinamento e criação no teatro e na dança.

[2] Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/expressao/>

treinamento árduo e contínuo que proporcionasse a ele um maior domínio de suas habilidades psicofísicas – tendo como principal objetivo o desvelamento do seu corpo expressivo.

Explicito essas questões porque, no primeiro e no segundo período da faculdade, ainda acreditava que qualquer ser humano seria capaz, e o ator tinha a obrigação, de praticar atividades que pudessem torná-los mais expressivos, vigorosos e comunicativos. Esse modo de entender a expressividade foi se desenvolvendo ao longo do tempo, pois, desde que comecei a trabalhar com teatro, ouvia os profissionais do *métier* artístico dizerem que: um grande ator deve ser persuasivo, interessante e radiante; precisa seduzir e impressionar o espectador com sua presença e expressividade corporal; e, finalmente, possuir uma espécie de *feeling* para sentir o estado energético e emocional da plateia – sabendo jogar precisamente com as informações captadas, e com as relações estabelecidas na cena e fora dela.

Então, com o intuito de realizar uma tarefa tão complexa, logo que me vi diante do ponto inicial de um curso superior em teatro, comecei a buscar avidamente técnicas, métodos, treinamentos que pudessem aprimorar e desenvolver meu corpo, tornando-o mais expressivo, vigoroso, flexível, sensível e potente. Dediquei-me, assim, a inúmeras atividades, concomitantemente, como: Dança Contemporânea e Jazz, Capoeira, Pilates, e diversos treinamentos de ator, como a biomecânica desenvolvida pelo russo Vsevolod Meyerhold – tendo como horizonte o aperfeiçoamento das potências do meu corpo-em-cena. Mas hoje, refletindo sobre esta ansiosa busca que eu efetuava na época pelo corpo expressivo, pergunto: ainda que isso fosse possível, ou seja, que eu conseguisse adquirir todas estas habilidades expressivas e sensíveis, e que o meu corpo se tornasse extremamente flexível e vigoroso, isso me tornaria um ator melhor, eu conseguiria potencializar a minha atuação?

Hoje digo: sim e não – sim, porque ainda acho instigante ver em cena um ator que sabe o que está fazendo, que tem domínio de seus mínimos gestos e deslocamentos, que demonstra ter consciência clara dos propósitos de suas ações; e não, porque nem só de precisão vive o ser, mas de sensibilidade, emoção, imperfeições, afetos e encontros. Mas, no período das disciplinas de *Consciência* e *Expressão Corporal*, por não saber responder essas questões (talvez porque não me questionasse tanto), continuei praticando várias atividades e buscando sempre mais, tentando encontrar algo que me satisfizesse, que me trouxesse plenitude.

Assim, praticando, mas questionando as próprias práticas; buscando, mas atento ao verdadeiro intuito desse buscar; experimentando diversas linguagens artísticas, mas almejando achar uma poética que fizesse meus olhos brilharem, foi que segui neste caminho – repleto de descobertas, percalços, anseios, decepções e algumas poucas parcerias.

Posso dizer que os propósitos em contar esta história, minha história, são: entrar em contato novamente com as memórias corporais e incorporadas, buscar a elaboração do itinerário que percorri durante a faculdade, e compreender/perceber as modificações ocorridas no meu *corpopensamento* ao atravessar este território de experiências. Eu realmente posso dizer que houve um aprimoramento das minhas possibilidades expressivas, uma ampliação das habilidades e potências corporais, um reencontro com as sensibilidades adormecidas? O que se modificou? É possível mensurar esta transformação e dizer onde, como e o que está diferente no meu corpo, em mim, em nós, enfim na nossa relação (eu, meu corpo e *eucorpo*)? Posso dizer que um dos objetivos desta pesquisa é justamente buscar, por meio da reflexão, recordação e escrita, possíveis respostas a esses questionamentos. Faço isso porque percebo o meu corpo como minha obra mais singular, e a mim mesmo como a singularidade do meu corpo – o resultado sempre em processo das minhas experiências, minha potência viva de acontecer no mundo e para o mundo.

Desse modo, ao questionar minhas próprias ANDdanças como ator/artista/artífice, busco dialogar com outras possíveis andanças, que, assim como a minha, passaram e ainda passarão por inúmeros percalços e prazeres antes de descobrirem seus *caminhos* na arte. Por isso, penso que é de suma importância que os artistas compartilhem suas trajetórias artísticas entre si e com a sociedade em geral, expondo com franqueza seus percursos na arte, suas dúvidas e anseios, seus processos de criação e formação artística – porque, compartilhando saberes e experiências, poderemos questionar, refletir, compreender, transmitir, crescer e, quem sabe um dia, – florescer juntos, na vida e na arte.

> Recordando, lembrando e dialogando com as nossas histórias, para que elas não caiam no esquecimento – para que o tempo, o famigerado tempo, ou melhor, os que teimam em se dizer donos do tempo, não proíbam, boicotem, ignorem, manipulem nosso poder de expressão.

1.1 Um ator (re)descobrindo as potências de si

Avisto o horizonte vermelho-rosáceo, poeiroso e particulado do cerrado, vejo também um solo vermelho-sanguínea e lindas árvores retorcidas, contemplo um novo mundo se abrir diante de mim.

Ao chegar nesta terra, percebi que meus olhos guardavam em si uma miragem, e alguns pequenos desejos, como: a ampliação das minhas potências corporais e expressivas, o reencontro com uma pretensa sensibilidade perdida, e a descoberta de uma poética artística que me trouxesse plenitude. Por isso, o trecho *Um ator (re)descobrindo as potências de si*, tem como propósito dizer sobre a minha chegada, ou melhor, minha chegança no curso de teatro: as primeiras reflexões, experiências e parcerias – o espanto frente a uma realidade bem diferente da que havia vivenciado até aquele momento.

Ao longo do texto, buscarei dialogar com as experiências e andanças iniciais, que considero mais fortes, relevantes e potentes na minha caminhada – experiências das mais diversas ordens e procedências que fizeram com que minha atenção se voltasse para o reconhecimento e desenvolvimento de habilidades e possibilidades corporais, e a sua consequente utilização na construção de personagens.

1.1.1 No princípio era o sonho

Sem sexo, sem nexo, sem censura, sem juízo, sem limites – o que pode a criatividade e a imaginação humana construir, se lhe *damos corda* e a acordamos para o mundo dos sonhos, mas que de tanto sonhar, real se tornou ? "A vida é sonho, e os sonhos, sonhos são", já nos disse Segismundo, num dos solilóquios do texto *A Vida é Sonho* de Calderón de la Barca, e também Clausewitz em *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*. E foi justamente nas asas deste último personagem que ingressei no curso superior de teatro – eu, meu lenço azul, meu desejo antigo de cursar uma universidade, meus ideais de descobrir uma arte mais potente, sensível e política – minha liberdade ainda que tardia... O trecho desta peça que interpretei, quando fiz a prova de habilidade específica, dizia assim:

> CLAUSEWITZ – (PAUSA) Um pouco antes de morrer o professor Cracowiack começou a falar sem tomar fôlego por um longo período. De repente, virou o rosto para ao céu, e começou a dizer umas palavras sem sentido... Se eu me lembro bem...[...]: "Ai, pobre de mim! Ai, infeliz! Aqui estou para entender, ó Deus, já que me tratas assim, que crime, cometi contra vós nascendo? Mas se nasci já compreendo que crime cometi... Aí está motivo suficiente para vossa justiça e rigor, porque o crime maior do homem

> é ter nascido. [...] Só queria saber, para apurar meus cuidados – além do crime de nascer – que outros crimes cometi para me castigares ainda mais? Não nasceram também todos os outros? Pois se os outros nasceram, que privilégios tiveram que jamais gozei? Nasce a ave, e, embelezada por seu ricos enfeites, não passa de flor de plumas, ramalhete alado, quando, cortando veloz os salões aéreos, recusa piedade ao ninho que abandona em paz. E eu, tendo maior alma, tenho menos liberdade? [...] Nasce o regato, serpente prateada, que dentre flores surge de repente e de repente entre flores se esconde, onde, músico, celebra a piedade das flores que lhe dão a majestade do campo aberto à sua fuga. E tendo eu mais vida, tenho menos liberdade? Assim chegando a esta paixão, um vulcão, qual o Etna, quisera arrancar do peito pedaços do coração. Que lei, justiça ou razão pôde recusar aos homens privilégio tão suave, exceção tão única, que Deus deu a um cristal, a um peixe, a uma fera e a uma ave?[3]

Quando entrei para a faculdade, mantinha comigo muitos questionamentos, talvez por isso tenha escolhido este texto, entre todas as opções disponíveis. Deste modo, buscando percorrer diversos caminhos nas artes, lendo livros e artigos que abordam o trabalho do ator, experimentando várias práticas corporais, minhas questões existenciais e artísticas foram se desdobrando em muitos questionamentos – alguns dos quais considero importantes para outros atores, como: que tipo de ator eu quero ser?; eu ainda quero ser ator?; qual vertente do teatro me mobiliza mais e porque isso acontece?; o que estou fazendo e desejo fazer é teatro, dança ou performance?; como criar uma poética, uma linguagem singular como artista?; a arte pode, com suas potências e possibilidades, produzir transformações na sociedade em que vivemos? A inquietação frente a todas essas questões supracitadas (que hoje considero ingênuas e utópicas) sempre estiveram em mim, e tentei respondê-las ao longo de grande parte do curso de teatro – nos projetos, nos grupos de pesquisa, nas experimentações, nos estudos teóricos.

Assim, de projeto em projeto, gradativamente meus interesses foram se convergindo e concentrando, cada vez mais na busca do corpo expressivo, alongado, inteligente, vigoroso – como também na elaboração de uma poética que sustentasse esse descobrimento, e que pudesse me auxiliar no propósito de construir uma corporalidade mais apolínea, virtuosa, solar.

[3] Trecho (pág. 15-16) da peça teatral, *Novas diretrizes em tempos de paz,* escrita em 2001 por Bosco Brasil.



FIGURA 5 - Imagem produzida pela artista visual, Valerie Sjodin

Fonte: <http://www.cherylcope.com/valerie-sjodin>

Mas nem só de treinamentos e questionamentos é feito o trabalho de um ator, ou melhor, de um artista em processo de formação; também existem muitos outros aspectos e elementos que podem contribuir para seu desenvolvimento, como: processos de criação, práticas de autoconhecimento, desenvolvimento de pesquisas, trabalhos em grupo. Pois um ator, antes de ser um artista, é um indivíduo, um cidadão, um ser pertencente a uma sociedade específica, que pode e deve desenvolver seus aspectos filosóficos, poéticos e críticos.

Podendo, inclusive, utilizar a arte como veículo de comunicação, de discussão, de exposição dos seus pensamentos e sentimentos sobre as coisas do mundo, trazendo à pauta assuntos que a sociedade quer ignorar, esquecer, desqualificar, calar.

E, por não querer esquecer o meu passado, para não ignorar as matérias e elementos que me constituíram, para não desqualificar as experiências que modificaram minha maneira de perceber o mundo, para não calar meu canto..., é que me proponho a falar sobre as minhas andanças nestes territórios – os afetos, as descobertas, os anseios, os encontros e desencontros – os pontos de convergência.

1.2 pontos.de.convergência

LAC – laboratório de expressão corporal do curso de teatro da UFU – foi onde nós, turma (2011-2 do Curso de Teatro) autonomeada: Ponto de Convergência – iniciamos nossa jornada na faculdade. Criando nossos caminhos, fazendo nossas escolhas, vivenciando intensamente a graduação em um curso de artes, enraizando e sentindo o solo – nosso colo, nosso anelo de sonhos e descobertas. Peso; leveza; escápulas; icosaedros; fluência; ritmos; cinesfera; Klauss, e os Vianna; Laban e os planos, sagital, horizontal e vertical; Oliver Sacks e a mulher desencarnada; Sônia Azevedo e *O Mar Inventado na Carne;* bolas multicores; e a tal da propriocepção. Como em todo bom laboratório, realizávamos inúmeras experiências, mas as substâncias, recipientes e adjacentes eram nossos próprios corpos, peles, músculos, fluidos, relações – o reconhecimento da matéria com a qual somos feitos.

Assim, neste pequeno ponto de convergência, foi onde tudo começou – os primeiros desejos, afetos, descobertas, improvisações, e... parcerias, medos, anseios, sabores e dissabores. Quando entrei no curso de teatro, já possuía na bagagem mais de dez anos de experiência na área, mas pisei nesta terra *sagrada* e vermelha com o coração de menino, com um corpo que ansiava movimentar-se para descobrir seus limites e potencialidades, e uma energia (espírito) que desejava se colocar na maior diversidade de experiências possível.

Logo nas primeiras aulas da minha turma, senti que éramos como um imenso corpo-aberto, um coletivo de (pretensos) atores e atrizes de diversas origens e formações, e com as mais variadas aspirações, mas me recordo que, mesmo assim, em algum ponto havia o encontro. Muitas vezes, as vozes apontavam cada uma para um lado, mas, no final, depois de

falas desencontradas, gritos, cochichos e disputas, nos entendíamos, falávamos a mesma língua, e íamos gradativamente conquistando novos territórios no chão, cheio de altos e baixos da nossa faculdade e na efervescente topografia do nosso corpo de afetos – imersos, trançando e sendo trançados nesse imenso balaio de relações.

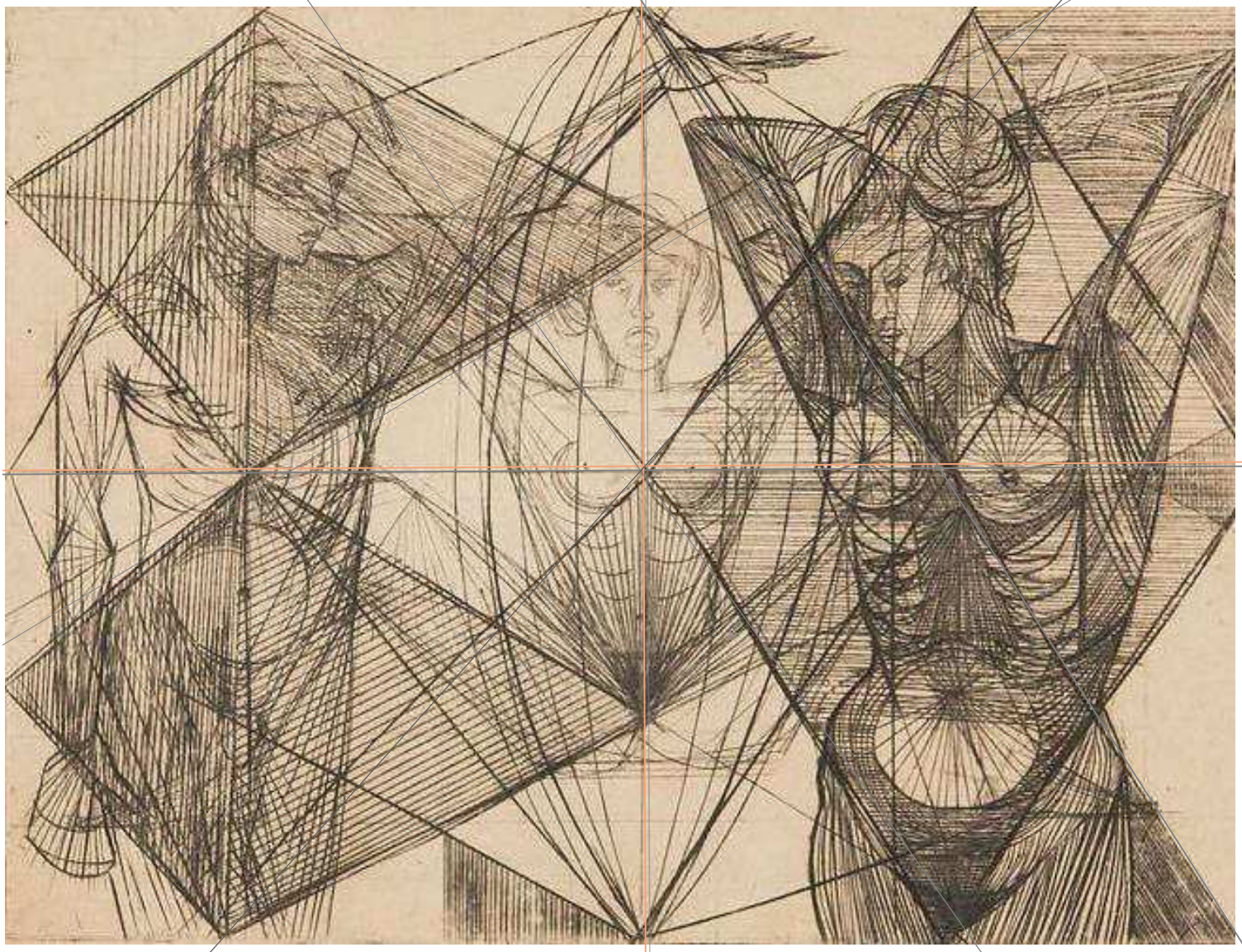


FIGURA 6 - Gravura em metal sobre papel, do artista Wesley Duke Lee

Fonte: <https://www.leilaodearte.com/2013/marco/artista.php?artista=Wesley-Duke-Lee&aid=133>

Ainda assim, algo em mim me fazia sentir só, e, durante alguns momentos das aulas de Consciência Corporal, olhar intensamente através das grandes janelas que existem no LAC – por elas meu corpo-espírito escapulia e sonhava com algo a mais (algo situado num futuro

distante, bem além do horizonte de ações momentâneas e presentes). Talvez por isso, quando comecei a ir novamente para esta sala, tendo o claro propósito de pensar por meio de que textualidade e com qual *matéria* constituiria o meu projeto de TCC – as recordações referentes a esse período vieram instantânea e arrebatadoramente à tona. A escrita nesse dia se deu assim:

> Meu olhar invade o fora e o fora invade a mim. Estou aqui, mas meu olhar algures está. Mas quando o fora trago a mim, o dentro me invade também. Continuo aqui presente separado do fora por uma superfície, superfície translúcida, mas dura como pedra.
>
> Aqui fiz, aqui vivi e aconteci, e muitos outros juntaram-se a mim, acreditando num sonho – cada qual no seu – mas pontos de convergência haviam entre eles. Compartilharam o mesmo chão, o mesmo ar e os mesmos objetivos. Queriam entender o que podiam, com quem podiam, o que conseguiriam criar/descobrir juntos.
>
> (3x) O que que está acontecendo?
>
> Todos no mesmo barco, e a maré conduzia-os, corpos ávidos por novas experiências. Buscando consciência corporal encontravam ações, relações e percepções. (Como já questionou Espinosa[4]) O que pode um corpo? O que pode o meu, o seu, o nosso corpo? O que pode um corpo quando se junta a outro? E quando são dezenas, o que podem então?
>
> Coisas. Objetos. Dispositivos. Elementos invadem, evadem, se acumulam nas bordas do meu do nosso ser. Nas intersecções dos nossos corpos há pequenas fissuras, marcas do que ainda não foi, mas ali já começa a se manifestar. Pontos de contato, de contágio, de recombinação.
>
> Combinando, brincando e tecendo afetos os tecidos foram chegando, e junto com eles bolas multicor, bancos, mesas, cadeiras e qualquer outra coisa que estivesse a nossa disposição. Porém, os tecidos em tudo foram se enleando, tal como um novelo de sonhos – na menina que suspirou na janela, nos pais recebendo os seus filhos, nos filhos que nunca serão pais, no gato manhoso lambendo sua pata, no velho sovina na fila do pão, no pão que de tão velho embolorou.

[4] O filósofo Baruch de Espinoza no livro Ética III (Da Origem e da Natureza das Afecções), proposição 2, diz: "O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, ainda, o que o corpo - exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente - pode e o que não pode fazer. Pois, ninguém conseguiu, até aqui, conhecer tão precisamente a estrutura do corpo ".

Misturando, sentindo, borrando e esgarçando os nossos próprios limites e as fronteiras entre um e outro – suando, babando, criando, percebemos a nossa potência de ser o que nem imaginávamos um dia vir a ser. E fomos..., uns com os outros, com os objetos, adereços e tecidos, enfim, com a nossa imaginação – agindo, brincando, refletindo sobre a qualidade dos nossos movimentos, sobre o impulso que move nossos gestos, sobre os *humores* que direcionam nossas vontades e escolhas. Vivenciamos um intenso percurso-tarefa de exploração da nossa sensibilidade, da nossa potência de agir, pensar e criar no mundo, de recriar o mundo. Mundo de uma consciência expandida, desperta, atenta, brincante:

> Consciência corpóreo-vocal, consciência de si, do outro e do espaço que nos cerca e do fluxo que nos conecta. Ora homem, ora mulher, ora coisa que se move no nada, ora criança que move o todo. Aqui vivemos, aqui aprendemos o que somos e o que almejamos ser. Ainda há tempo. O tempo me move para trás e para frente num trem de mil e um compartimentos, acessado e acessível a mim, em mim.

E nas experiências que realizávamos com nossos corpos no LAC, conhecemos a tal da propriocepção – para mim, e, pelo que me recordo, para a maior parte da turma, foi um verdadeiro espanto, pois conhecíamos os cinco sentidos e, no máximo, o sexto, algo como a intuição. Mas, quando a Professora Doutora Renata Meira nos falou sobre este sentido, ficamos loucos tentando entender como funcionava, onde era localizado, e o que podíamos fazer com ele. Experimentamos alguns exercícios proprioceptivos no solo, na bola e em plataformas instáveis. Não lembro claramente quando, mas, nesse período, promovemos a leitura do texto *A Mulher Desencarnada,* escrito pelo neurologista Oliver Sacks, no qual conta o caso de uma paciente sua, que perdeu o sentido da propriocepção.

Foi verdadeiramente para a turma um novo assombro; como alguém pode perder o sentido de si, sentir-se sem corpo, sem carne, sem substância, como é possível estar vivo e mesmo assim ter a percepção de estar desencarnado? Conheci e comecei a vivenciar este novo sentido – a propriocepção – nas minhas práticas corporais, e passei a ter esta história-mulher habitando um território do meu corpo.

As histórias, relatos experienciais de Oliver Sacks, a descoberta de novos sentidos no meu corpo, as experiências de conscientização corporal, os pontos de convergência, foram gradativamente me modificando, abrindo novas perspectivas de pensamento, alterando a maneira como me relacionava com a arte e, consequentemente, com a vida – percebi o quanto

eram (e são) preciosos estes conhecimentos práticos-teóricos na minha existência. Pergunto, então, quantas pessoas conhecemos que não tiveram, e talvez nunca tenham, a oportunidade e a possibilidade de conhecer seus próprios corpos – esquadrinhá-los, afagá-los, compreendê-los, aceitá-los? O quão seria enriquecedor, na formação de um indivíduo, o contato com práticas corporais que incentivam o toque, a noção de limites e formas corporais, a intimidade e os cuidados consigo mesmo e com o outro!

E, cuidando uns dos outros, nós, da turma Ponto de Convergência (que no 1º semestre de 2012 já estava reconfigurada e começando a divergir em alguns pontos), seguíamos neste prolífico caminho de descobertas. Mantendo sempre o forte desejo de nos aprofundar no reconhecimento prático do trabalho dos grandes atores, grupos e artistas. Mas, antes de pensar num treinamento efetivo, precisávamos continuar experienciando atividades que promovessem a sensibilização, reconhecimento e ampliação das nossas potências e singularidades. O que foi realizado por meio de diversas práticas somáticas de conscientização corporal.

Assim, na disciplina de Expressão Corporal I, continuamos nossos estudos, leituras e experiências somáticas; conhecendo e reconhecendo os nossos músculos, ossos, pele, nervos e órgãos – todavia sinto que o foco principal foi, durante um bom tempo, os ossos e as articulações. Experimentamos sentir os ossos, e sentir com os ossos – entendendo como eles funcionam para nos dar estrutura, forma e sustentação, e como as articulações, quanto mais livres estiverem, mais podem nos proporcionar uma movimentação rica em variabilidade, amplitude e possibilidades. Conhecer os ossos e sentir, na prática, que são percutíveis e têm uma certa maleabilidade, foi uma grande descoberta, bem como olhar/tatear um esqueleto de resina e visualizar como a coluna vertebral é larga, forte e nos proporciona uma densa e maleável estrutura para todo o corpo. O próximo passo dado foi sentir/entender como essas estruturas funcionam em mim e como elas se articulam para me fazer assim, exatamente como sou, ou melhor, estou.

Quando obtive estas descobertas estudando o meu corpo e o corpo de outros, fiquei pensando o quanto é importante, na trajetória de um ator, o conhecimento do seu próprio corpo. Pois um ator que conhecesse as potencialidades de movimentação do seu corpo teria uma noção maior dos seus limites, das suas qualidades corporais, tendo assim menos possibilidade de se lesionar nos ensaios, e desenvolvendo uma sensibilidade maior para se

relacionar com o corpo do outro, com o entorno, e com as personas pelas quais precisasse transitar.

Acredito que estamos numa fase de mudança de paradigma nas artes, pois cada dia mais tenho conhecido artistas do corpo que buscam variadas práticas somáticas, xamânicas, meditativas (dentre muitas outras), tendo propósitos diversos, mas, dentro do meu entendimento, com alguns pontos em comum, como: o autoconhecimento, a reconexão com o corpo, o desbloqueio de tensões, o reconhecimento e a ampliação dos limites, o desenvolvimento da sensibilidade para ver o mundo por meio de outras lentes – alteridade, empatia, diversidade, diferença.

Para encerrar o reconhecimento das ANDdanças de número 1, referentes às disciplinas de Improvisação I, Consciência e Expressão Corporal I, anexo parte de um texto que escrevi na época, como forma de avaliação dos processos vivenciados. Ele mostrará mais clara e poeticamente como eu *vivia* o corpo neste período:

> Nós moldamos o nosso corpo, os nossos ossos, as nossas células. E assim, criamos figuras no espaço. O nosso esqueleto, os nossos músculos sustentam o nosso ser – vivo, ereto e em ação. O equilíbrio do nosso corpo é dinâmico e não estático. Ao mudar minha postura, eu defino a forma dos meus ossos e por conseqüência dos meus músculos (ou será o contrário?).
>
> Eu sou o escultor do meu próprio corpo, sou a argila moldada pela minha inteligência – pela minha consciência corporal. Sou ao mesmo tempo criatura e criador! [...]
>
> O ator, o artista, o ser humano que aspira liberdade, deve ser capaz de sonhar o impossível, o inalcançável: o movimento das estrelas, o vôo dos pássaros, a força das ondas, o salto triplo mortal com pirueta. Mas para alçar vôo, primeiro há que se conhecer profunda e detalhadamente a si mesmo. Qual osso e músculo específico preciso acionar, para caminhar com a suavidade da gueixa e a precisão do samurai. Ou, para o simples ato de dar uma flor e estar presente de corpo e alma neste ato.
>
> Imaginem... fotos, quadros, fotogramas, triângulos, o cateto da hipotenusa – todos desenhados por nossos ossos no ar, no espaço a nossa volta. Imaginem que dentro de cada um de nós as células nascem, se multiplicam, são moldadas por um propósito, e morrem..., a todo instante. Criamos e recriamos o corpo que habitamos – o nosso corpo? Talvez, mas para chamar de nosso, precisamos primeiro conhecê-lo, aperfeiçoá-lo – saber de suas potencialidades e limitações.

Por tudo isso, o ator deve almejar ser igual a um atleta – que busca a perfeição do movimento, da curva, do salto, do mergulho, porém executando-os com a beleza dos versos de um poeta – a rima rica, o osso tácito, o beijo plástico, a sílaba tônica.

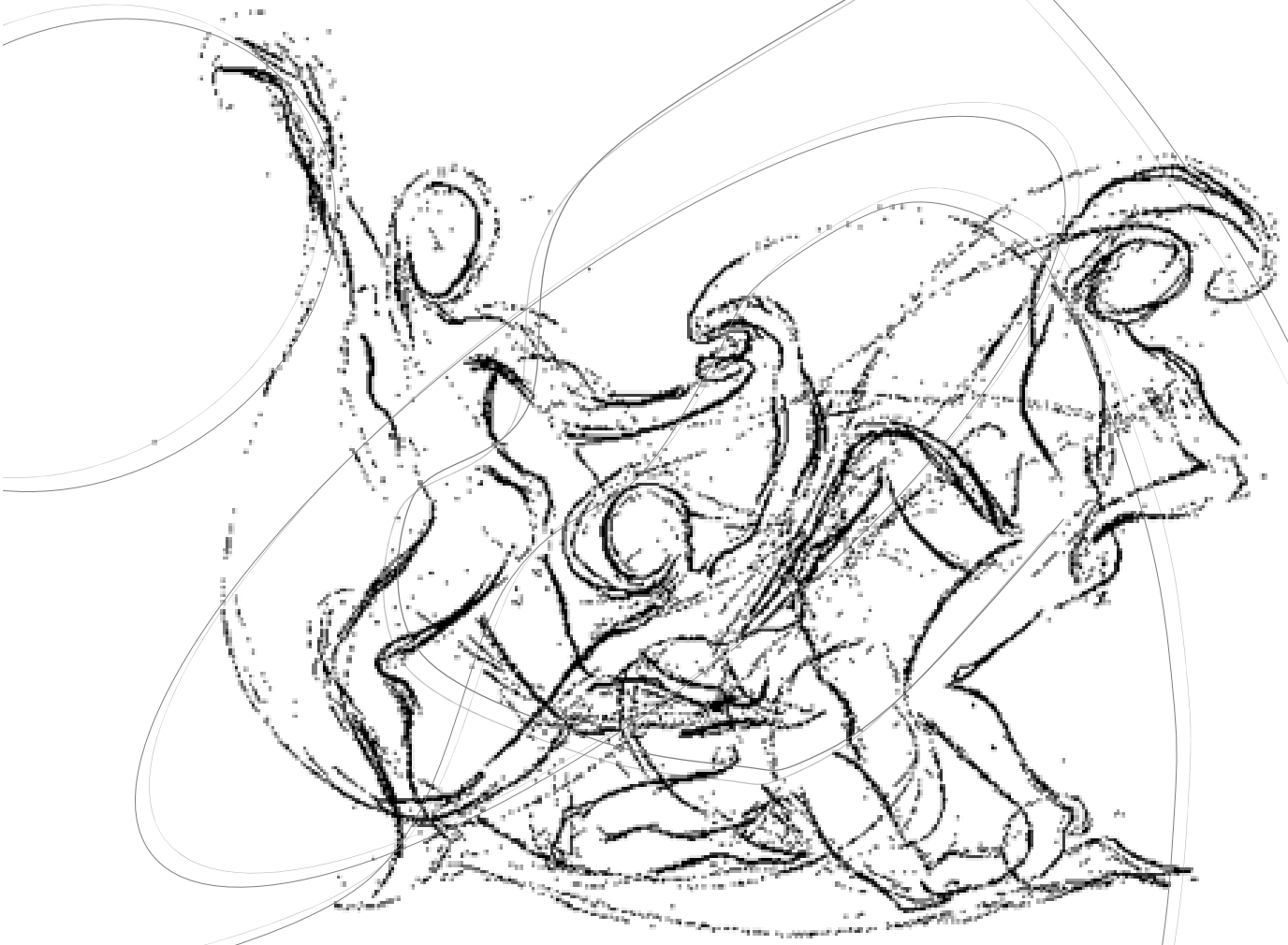
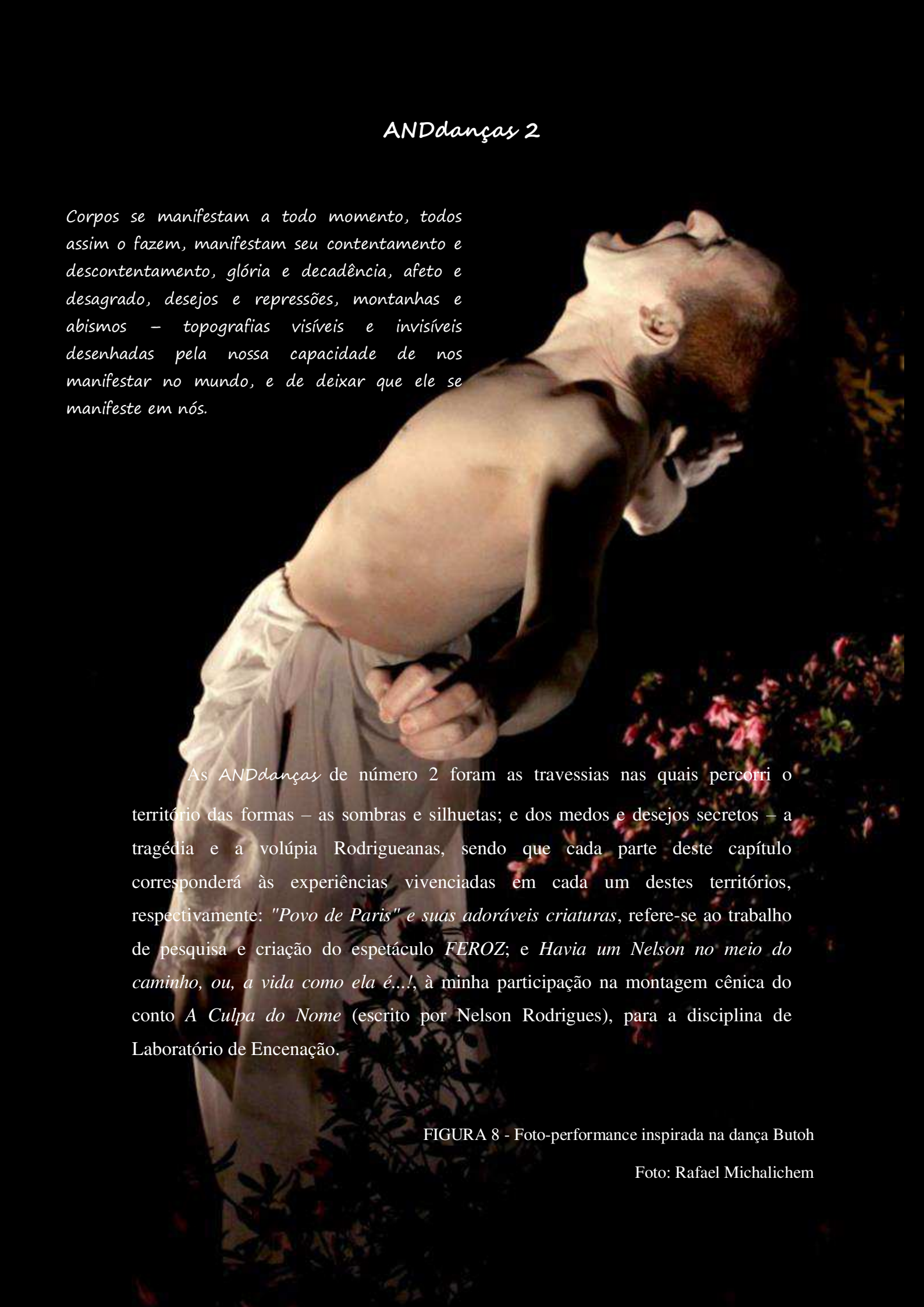


FIGURA 7 - Consciência e Expressão Corporal

Fonte: <http://clinicataniahouck.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/02/laban122.bmp>

ANDdanças 2

Corpos se manifestam a todo momento, todos assim o fazem, manifestam seu contentamento e descontentamento, glória e decadência, afeto e desagrado, desejos e repressões, montanhas e abismos – topografias visíveis e invisíveis desenhadas pela nossa capacidade de nos manifestar no mundo, e de deixar que ele se manifeste em nós.



As *ANDdanças* de número 2 foram as travessias nas quais percorri o território das formas – as sombras e silhuetas; e dos medos e desejos secretos – a tragédia e a volúpia Rodrigueanas, sendo que cada parte deste capítulo corresponderá às experiências vivenciadas em cada um destes territórios, respectivamente: *"Povo de Paris" e suas adoráveis criaturas*, refere-se ao trabalho de pesquisa e criação do espetáculo *FEROZ*; e *Havia um Nelson no meio do caminho, ou, a vida como ela é...!*, à minha participação na montagem cênica do conto *A Culpa do Nome* (escrito por Nelson Rodrigues), para a disciplina de Laboratório de Encenação.

FIGURA 8 - Foto-performance inspirada na dança Butoh

Foto: Rafael Michalichem

Este capítulo trará à cena algumas experiências vividas entre o 3º e o 6º período do curso de teatro, tempo no qual fazia parte do elenco de aproximadamente três montagens de espetáculos; e realizava as atividades de graduação no mesmo ritmo do início da faculdade, o que acabou por me levar a um grande esgotamento físico e emocional. E justamente por esse esgotamento e exaustão, foi um período de muitos aprendizados e de experiências valiosas na minha formação artística, pois foi o momento em que comecei a manifestar e perceber o *colorido da minha voz* no mundo, com mais potência, singularidade e paixão.



FIGURA 9 - Foto de Elena Baca – *Recuerdos Prestados*

Fonte: <https://www.enkil.org/2010/11/12/elena-baca-transmitiendo-sensaciones/12/>



FIGURA 10 - Performance poético-visual de Laíza Coelho Gomes

Foto: Sílvio Noronha

2.1 "Povo de Paris"[1] e suas adoráveis criaturas

MAÎTRE: Boa noite, Ilustríssimas Senhoras e digníssimos Senhores, sejam todos muito bem-vindos. Estamos aqui hoje para participar de um magnífico, um magnificente, um esplendoroso jantar. Onde vamos contar com a presença de figuras importantíssimas, diria com... a mais seleta e fina camada da sociedade – a nata, os escolhidos.

[1] Povo de Paris é um exercício retirado do Melodrama, que utilizávamos nos ensaios do processo de montagem do espetáculo, o qual se configurava, na nossa perspectiva, do seguinte modo: nós atores estávamos nos movimentando naturalmente; quando o diretor dizia *Povo de Paris*, todos nós expandíamos o corpo e os olhares para cima, como se quiséssemos nos mostrar para a elegante e distinta plateia das galerias e camarotes mais altos do Teatro, imaginando nele uma arquitetura semelhante à das antigas *Casas de Espetáculo* de Paris.



FIGURA 11 - Foto do *teaser* para lançamento do espetáculo FEROZ
Foto: Rafael Michalichem

O Menu: Começaremos por esta deliciosa carne branca, uma loira peituda, com lábios molhadinhos de mel – tem que ser servida na entrada com o intuito de conquistar nossos convidados. Depois melancia, pois dizem ser muito boa para ereção e precisamos mantê-los excitados. Agora, carnes leves grelhadas e bem temperadas ao molho de cogumelos psicoativos, pra deixá-los diria..., mais a vontade. Depois esta deliciosa boca, tenra, carnuda e molhadinha, huuuum que delícia!

Vamos ao restante do Menu: Carne crua e aprovada pelo Ministério da Saúde, uma deliciosa e apetitosa morena, e guaca mole; também poderão provar um magnífico pênis ereto, consistente e bem temperado; tenros filés marinados de cachorros de caça; carne selvagem de um homem entre feras e touros; e pra fechar o jantar – um magnífico peitão – gostosos seios intumescidos.

Os nossos convidados: Teremos como convidada especial hoje, SHAKIRA, em uma pose es-ton-te-an-te! Também são nossos convidados mulheres elegantes com as mãos na cintura; cavalheiros e damas da mais alta sociedade trajando roupas de caça e esporte; mulher virtuosa tendo um inesquecível orgasmo; modelos-manequins com roupas despojadas e cara de paisagem; elegante cavalheiro trajando Dudalina; mulher de vestido longo e florido em uma paisagem desolada; moreno alto e sedutor vestindo Pierre Cardin, e uma linda modelo com suas deliciosas coxas grossas e brancas.

Meus queridos, vamos ao tão aguardado, Prato Principal: Teremos como saborosíssimo prato principal este nosso convidado, olhem, admirem, sintam o aroma, o *bouquet*, deliciem-se com a rica textura: – HOMEM-FERA AO MOLHO NATURAL. Mas não se deixem enganar por seu olhar doce, bondoso, diria sedutor! Pois, dentro desse homem, senhoras e senhores é selvageria pura. Este espécime é feroz e violento como poucos. Fiquem à vontade para o experimentarem e se fartarem de prazer, pois é uma iguaria sem igual.

Com esse texto escrito por mim, como tantos outros que produzi no processo a partir de tarefas-estímulos[2] do diretor, eu começava a interpretar uma das partes mais densas que vivenciei na montagem do espetáculo FEROZ. Por meio de um discurso irônico, eu buscava falar textualmente do homem como lobo do homem; do canibalismo social a que estamos constantemente expostos; da hipocrisia e futilidade; das *formas* animadas artificialmente para aparecer, agradar e fazer dinheiro, fama e poder. A cena era simples: eu, como Maître de um glamoroso jantar, recebia os comensais quase inerte, com uma bandeja na mão, anunciando o menu e quem seriam os convidados presentes. As opções desse cardápio deviam soar bastante esdrúxulas, pois ele era composto de pessoas, partes de pessoas, leguminosas inebriantes, carnes selvagens, muita sátira, crítica e deboche.

Esse espetáculo, no qual ensaiamos por aproximadamente dois anos e meio, foi desenvolvido por meio de um processo extremamente intenso, exaustivo, inquietante, prazeroso, que contribuiu de modo significativo na minha formação artística. Mais do que qualquer escola de teatro, trabalhar na atuação, escrita e criação dessa obra, foi um dos maiores terrenos de aprendizado e amadurecimento que já vivenciei como artista. Às vezes, quando penso no processo, tenho a impressão de que tudo não passou de um sonho, talvez porque dialogávamos intensamente com o mundo onírico – trazido à pauta porque a

[2] No caso específico do texto-diálogo situado na abertura de *"Povo de Paris" e suas adoráveis criaturas*, o estímulo dado pelo diretor, foi o filme curta – *Metamorphosis* – o qual pode ser assistido no vimeo: https://vimeo.com/45593763

linguagem principal das cenas era a do teatro de sombras, o qual é comumente associado aos contos de fadas, mitos e lendas.

Vale aqui um aparte para situar o leitor, em aspectos gerais, no que é a linguagem do Teatro de Sombras (uma das vertentes do Teatro de Animação): o Teatro de Sombras é uma arte muito antiga de contar histórias por meio das sombras, as quais são produzidas quando se coloca algum boneco, pessoa ou qualquer outro objeto entre a fonte de luz e um tecido (ou qualquer outra superfície delgada e transparente, que funcione como tela de projeção das sombras), que fica na frente do *objeto* em questão. O ângulo e a posição que a fonte de luz se encontra determinará o tamanho, a localização e a forma da sombra projetada no tecido; e a materialidade do objeto – se é opaco, translúcido, transparente, poroso, com textura nas bordas – determinará os aspectos visíveis da imagem projetada para quem estiver assistindo. A ordem dos elementos no palco (a partir do fundo) para trabalhar com Teatro de Sombras, é a seguinte: fonte de luz – objetos, pessoas, e/ou bonecos – tela – público. Para criar uma sombra-silhueta, a única diferença é que os objetos, pessoas e/ou bonecos, ficam na frente da tela e não atrás. O detalhe que distingue a sombra da silhueta é que na sombra é possível uma infinidade de deformações e a projeção dela no tecido é basicamente em duas dimensões, com pequenas nuances em três dimensões; já a silhueta permite poucas deformações das imagens, justamente porque não é uma projeção do objeto, mas os próprios contornos e texturas do objeto em si – razão pela qual, dependendo da quantidade de luz no ambiente, pode tanto ser visualizada em duas dimensões, quanto em três, pois já permite uma melhor percepção das texturas e detalhes dos objetos[3].

FEROZ, que possuía, além da linguagem do Teatro de Sombras, também a do melodrama e do musical, foi criado por meio de uma adaptação do conto francês *La Belle et la Bête* (A Bela e a Fera), realizada pelo diretor/encenador, Rafael Michalichem. A história era, na verdade, somente o pretexto, a base, o pano de fundo para tratarmos de temas importantes e atuais, como: a auto-aceitação, o *bullying*, o narcisismo, a inveja, a hipocrisia, dentre outros. Assim, dialogando sobre temas, fomos, ensaio após ensaio, recriando este conto de fadas por meio de uma dramaturgia (semi-)colaborativa, pois o diretor nos instigava constantemente à criação de novas cenas e textos por meio de estímulos e provocações – músicas, vídeos, tarefas. Éramos, então, atores-criadores de um contexto/ambiente, que brincava a sério de colocar em discussão a beleza e a feiura; a aceitação de si e do outro; as

[3] Informações referenciadas na minha própria experiência prática com o teatro de animação e o teatro de sombras.

regras de conduta de uma sociedade das formas (em detrimento do conteúdo); a hipocrisia das relações; o falocentrismo; o machismo; a ambiguidade e dubiedade das *coisas* do mundo.

Outro aspecto importante desta montagem é que desenvolvíamos, em muitos momentos, uma relação de contraposição entre os elementos presentes na sua composição, como:

- O diálogo entre as sombras e as silhuetas – porque trabalhávamos com dois tipos de figuras, as sombras, que são projetadas quando o ator está atrás das cortinas, e as silhuetas, que se formam quando o ator está na frente das cortinas (nos dois casos a fonte de luz deve estar no fundo do palco, atrás da cortina);
- A forma e o informe – pois fazer uso da linguagem do teatro de sombras exige uma profunda consciência da forma que nosso corpo desenha no espaço, pois a sombra a define e dilata. Assim, o contraponto entre a forma e o informe acontecia, porque os personagens do espetáculo possuíam movimentos com qualidades muito distintas, determinados por suas características de personalidade, por exemplo: a *Bela* era delicada, refinada e suave; o *Pai da Bela*, preciso, decidido e elegante; a *Fera*, desajeitada, intempestiva, forte e grosseira; as *Ferinhas,* desengonçadas, agitadas e instintivas.
- A expansão dos corpos com gestos bem acabados e definidos, e a contração dos mesmos com ações desarticuladas – composições corporais que o exercício *Povo de Paris* (que explico numa nota de rodapé acima) nos auxiliava a configurar, pois permitia que ganhássemos consciência do desenho que nossas ações formavam no espaço (por meio de uma pausa melodramática, entre um gesto e outro). Assim, na garbosidade do *Povo de Paris* expandíamos o corpo (nível alto), produzindo movimentos precisos, longos e objetivos; já nas *Ferinhas,* contraíamos todo o corpo a partir do centro (nível médio-baixo), realizando movimentações desarticuladas, e gestos pequenos e desengonçados.

As *ferinhas* a que me refiro eram os nossos contrarregras/figurantes, mas foram dominando tanto a cena que acabaram por ser incorporados a ela – pois, no início, pensávamos que somente mudariam os elementos do cenário e realizariam a ligação entre uma cena e outra. Mas, em determinado momento, percebemos que eles eram o contraponto das formas corporais do *Povo de Paris*, pois se configuravam como criaturinhas deformadas, de corpo contraído e formas desconstruídas. Passaram, então, ao posto de serviçais da Fera, mas, como não possuíam noção de limite nem de disciplina, foram se mostrando como

verdadeiros adeptos do deleite e do desbunde – criando assim os momentos mais divertidos do espetáculo.



FIGURA 12 - Foto de uma das *ferinhas* no ensaio de FEROZ

Foto: Rafael Michalichem

Pelas experiências que vivenciei neste processo de montagem, posso dizer que trabalhar na criação das cenas de uma obra teatral – de modo intenso, prolongado e imersivo – contribui de maneira importante para a formação de um ator, principalmente quando se busca desenvolver a obra a partir de uma dramaturgia colaborativa, como aconteceu em FEROZ. Por isso, considero que o meu aprendizado neste processo não aconteceu somente nas práticas de atuação em si, mas também no exercício de criar e articular um texto cênico – proporcionando-me inclusive a compreensão de que a trilha sonora, assim como qualquer outro componente da cena, pode se tornar texto. No nosso caso, as músicas e sonoridades foram cuidadosamente pensadas, porque não eram utilizadas apenas como maneira de enfatizar algum momento específico, e/ou conduzir o ritmo das ações, mas, na maior parte das vezes, elas eram o próprio texto das cenas. Assim, em virtude das percepções expostas, penso que os aprendizados de um ator acontecem por meio da apresentação de espetáculos, mas também nos processos de criação dos mesmos – com todas as particularidades que se desdobram, em cada montagem, com cada grupo de teatro específico – e até mesmo antes, nos próprios treinamentos que preparam o ator para a criação cênica.

2.1.1 "Ainda não fazem pessoas de algodão"

Ninguém soube
Que ele foi morar longe
Não, ninguém soube

Não foi ponto
Feriado ou desconforto
Pra ninguém
Soube
Diz a lenda
Que trocou suas certezas
Por alguns
Sonhos mágicos[...]

Ainda não fazem pessoas de algodão
Ainda não fazem pessoas de algodão
Ainda não fazem pessoas que enxuguem
Suas próprias
Mágoas[4]

No começo do processo de montagem da peça, havia dois atores, os quais seriam designados: um para ser o pai da Bela e o outro, o Príncipe-fera. Depois de muitas experimentações, eu fui escolhido para representar a Fera, ficando bastante surpreso, pois o meu corpo era bem franzino e desajeitado, em comparação com o do musculoso e refinado rapaz que ficou com a incumbência de ser o pai. Mas, posteriormente, entendi os porquês da decisão – meus movimentos não-elegantes e imprecisos, minha natureza passional, minha insegurança – foram os aspectos que fizeram o diretor chegar à conclusão de que eu seria o mais adequado ao papel da Fera. E aí que vem a questão: mesmo após quase um ano de treinamentos constantes com vários métodos de preparação do ator (questão que abordo no capítulo 1), e experimentações em oficinas de dança, ainda assim possuía movimentos desajeitados, sem refinamento e precisão na finalização? Sim, pois esta é, de certa forma, a minha natureza, e mesmo que eu treine intensamente para adquirir maior exatidão e acabamento dos movimentos e gestos, ainda assim, em algum momento minha gestualidade *natural* virá à tona, colorindo as ações com outras tonalidades.

Tons que foram vagarosamente configurando a Fera em mim, como um monstro impetuoso e assustador, todavia profundamente doce e gentil. E assim, passo a passo, a partir de várias referências e de algumas práticas de experimentação, entrei em contato com o meu

[4] Música, *João e o Pé de Feijão*, do cantor e compositor Cícero, a qual era utilizada para a cena de transformação do Príncipe em Fera, sendo que tanto a letra quanto o ritmo e a melodia conduziam as ações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sWNfRYuIiKI>. Acesso em 10 nov. 2017.

lado feroz, e o vi se desdobrar num corpo–lince-ibérico–sátiro–cervo-dos-alpes–príncipe-confinado-em-forma-de-fera; sendo que, em muitos aspectos, este ser era minha própria imagem: passional, desajeitado, sensível, explosivo, sem-lugar, fora do seu natural, em busca



de cura, dramático, e grande amante das rosas, enfim, EU, ou melhor, algum dos meus "eus" que foram sendo constituídos ao longo do curso de teatro.

FIGURA 13 - Foto da Fera (sombra maior) no momento que ameaça o Pai da Bela (silhueta)

Foto: Rafael Michalichem

Ser fera me trouxe à tona a questão da masculinidade, da agressividade, do grotesco, da violência e dos relacionamentos interpessoais. Pois ser uma criatura feroz me colocava em contraponto a um possível homem admirado e perfeito que porventura eu quisesse vir a ser, remexendo intensamente com processos de autoestima, e sentimentos de inadequação –

questões muito importantes na minha vida, tanto antes da entrada na faculdade quanto, dilatadamente, durante a graduação. Pois, ao chegar em Uberlândia, na faculdade, enfim, no curso de teatro, não me senti aceito, acolhido, aconchegado, valorizado em minhas singularidades. Quem eu era? Quem queria ser? Quem é o quê nessa história – um homem só e suas imperfeições/insatisfações? Assim foi. Muito tempo. Solidão.

E foi esta solidão, justamente, um dos alimentos que utilizei para construção da minha trajetória artística e acadêmica – permeada de pesquisas, de desejos, de constantes buscas. Assim, quando a Fera chegou na minha trajetória artística, estava inseguro em relação aos muitos aspectos da minha vida pessoal e profissional, mas, no decorrer da minha relação com essa criatura, muita coisa se transformou – eu a engendrei, urdi, forjei, ela me fortificou, entusiasmou, reavivou em mim o desejo de fazer arte.

Atravessando este contexto de solitude criativa, o personagem foi sendo constituído, a partir das seguintes referências-inspirações:

- *Lince Ibérico* – O olhar e a caminhada do lince se configuraram como a principal inspiração para a composição da Fera. O *Lince Ibérico* é uma variedade de felino, que hoje ocupa pequenas áreas em Portugal e na Espanha, sendo a espécie de felino mais ameaçada de extinção no Mundo. Possui características muito peculiares, como uma visão arguta e longas barbas laterais, o que pode ser conferido no vídeo, *Spain's Last Lynx*[5].
- *Horses Never Lie* – Vídeo-dança que me auxiliou na tarefa de trazer maior fluência e amplidão à movimentação do personagem. Belíssimo trabalho da bailarina coreógrafa Caroline Richardson, em parceria com Kathi Prosser[6].
- *Cervo dos Alpes* – Animal que influenciou na criação dos urros que o personagem realizava em cena, quando perdia o controle, bem como da agressividade que apresentava nesses momentos. É um cervo ruminante que habita a região dos Alpes, possui imensas galhadas e um poderoso bramido. Como podemos visualizar no filme, *O Príncipe dos Alpes*[7].
- *The Satyr* – Coreografia de dança-teatro composta pelo diretor, Gergye Krisztián, da qual trouxe alguns elementos para construção corporal da Fera, especialmente no trecho situado entre 4:24 e 5:04[8].

[5] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Dvde0ciHiY>. Acesso em 10 nov. 2017.
[6] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXWU9WcS7lI>. Acesso em 10 nov. 2017.
[7] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pD9plxCQy7w> Acesso em 10 nov. 2017
[8] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vpe203Qe8FU >. Acesso em 10 nov. 2017.

2.1.2 Nas Rosas, nem tudo é Perfume...

Longo e árduo processo, intensas e prolíficas experiências, dias e noites de ensaio nos mais estapafúrdios horários, dezenas de cenas criadas pelos próprios atores, e... teatro de animação, de sombras, melodrama, juvenil, musical e o que mais viesse à tona criativamente, eram possíveis *matérias* para composição do espetáculo FEROZ. Talvez por isso, por essa profusão de linguagens, tenhamos buscado, projetado, discutido, nos articulado, mas sem avistar um teatro, uma possibilidade, uma resolução que pudesse nos acolher, abrigar nossas pretensões, nossas descobertas. Ficou um imenso gosto de quero mais, quero compartilhar com os outros tudo que descobri, senti, experimentei na pele, quero que entrem em contato com *isso* – essa matéria escura, essa forma informe (as sombras e silhuetas dos personagens de FEROZ) e que tem tanto a dizer. Sim, isto aconteceu, i-na-cre-di-ta-vel-men-te: depois de dois anos e meio de ensaio, FEROZ não estreou, nós não pudemos subir ao palco para levar a público todo o material criativo elaborado, labutado, experienciado. O que chamávamos de espetáculo, nunca chegou a se configurar como tal (?!) – será que só quando apresentamos ao público um processo de criação, ele passa a ser reconhecido como espetáculo? Bom, demandaria muito tempo a tentativa de possíveis respostas a esse questionamento, mas, pela experiência vivenciada na criação das cenas, sinto que a arte está bem além destas divisões claras que costumamos realizar entre ensaio e espetáculo. E, no nosso processo criativo em arte, recriamos "A Bela e a Fera" num formato contemporâneo – de uma linguagem de sombras e silhuetas, concebemos FEROZ, espetáculo-processo-momentos que agora habitam os corpos e pensamentos de quem os criou, atuou, dirigiu e presenciou.

Descobri, dessa forma, que nas rosas (que a Fera tanto amava) nem tudo é perfume, beleza, pétalas sedosas e arredondadas, há e tem que haver os espinhos, as folhas serrilhadas, as texturas acidentadas. Assim como em nós, há nossa luz e nossas sombras, há o dia e a noite, mas também entardecer e alvorecer, nem dia nem noite, mas entreato da natureza.

Encerramos assim o trecho em que realizei minhas ANDdanças com o *Povo de Paris e suas Adoráveis Criaturas* – da mesma maneira como o processo do espetáculo FEROZ foi interrompido, repentinamente, deixando a sensação de incompletude. Como um acorde musical que cria uma tensão no ar, requisitando possíveis respostas (outro acorde, outra ação, outra cena) para completar o campo harmônico da canção/criação, jamais encenada...

Talvez essa *forma* seja definitivamente dissonante, processual, informe, inacabada, desejante (uma nuvem de virtualidades) – e aí neste não-lugar pode estar o maior amadurecimento de um ator-criador, a produção para si mesmo de um corpo desorganizado, rizomático, ilimitado, poroso.

2.2 Havia um Nelson no meio do caminho, ou, a vida como ela é...!

Horas de prazer, horas de dor, horas de entrega, horas de volúpia e luxúria em nós. Só nós dois, num mundo construído artificialmente para que existíssemos, para que o nosso amor se tornasse concreto e a traição já sabida e esperada mais dolorosa. Éramos amantes, marido e mulher por alguns instantes, instantes estes que duraram uma eternidade – no colo do teu seio, nas curvas da tua carne, macia e quente eu me agarrei feito um menino descobrindo de que cor é o mar. Mas, tal qual areia que escorre por entre os dedos, se desprendeu de mim, para encontrar quem fora deste lugar já te esperava antes d'eu chegar.

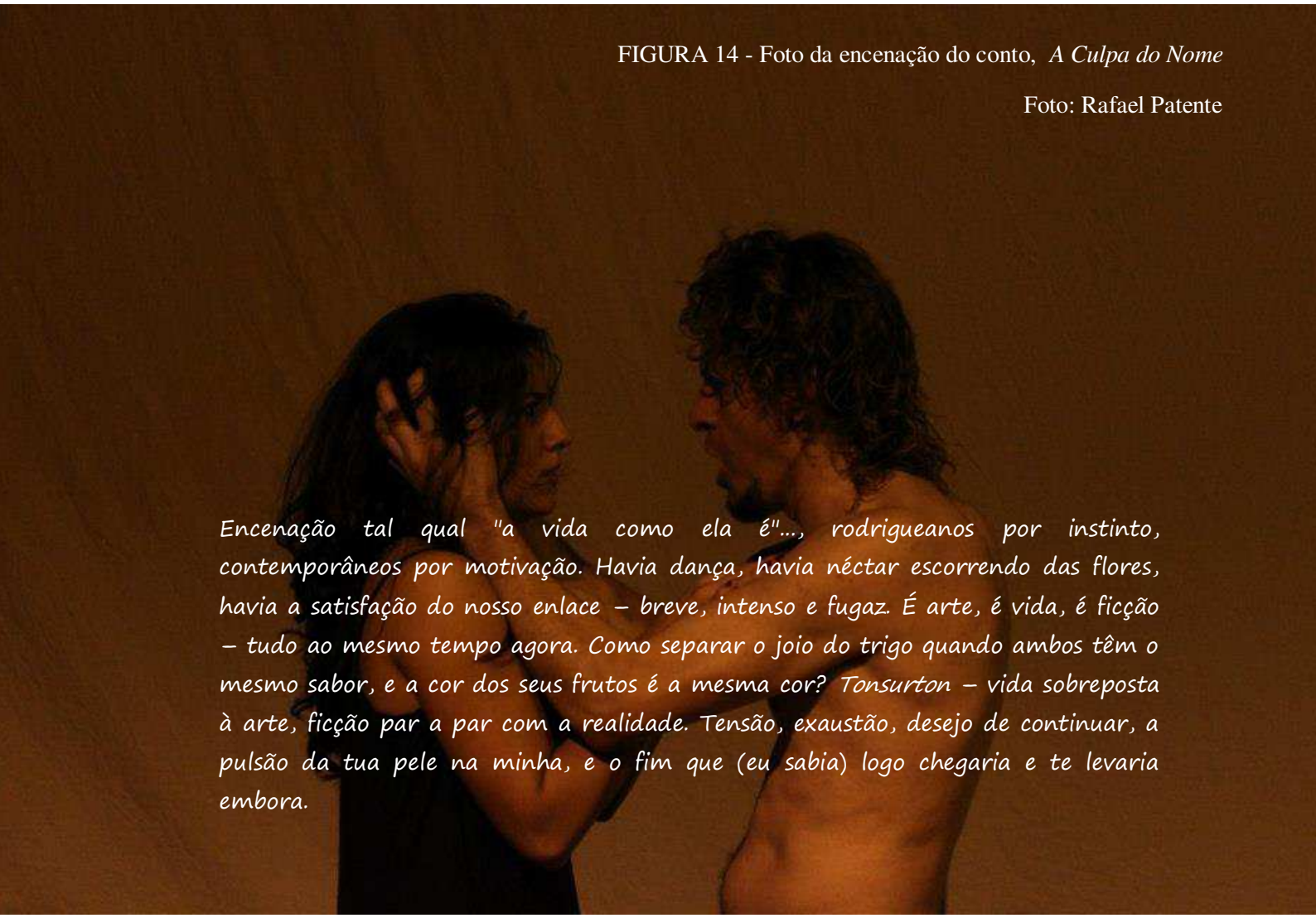


FIGURA 14 - Foto da encenação do conto, *A Culpa do Nome*

Foto: Rafael Patente

Encenação tal qual "a vida como ela é"..., rodrigueanos por instinto, contemporâneos por motivação. Havia dança, havia néctar escorrendo das flores, havia a satisfação do nosso enlace – breve, intenso e fugaz. É arte, é vida, é ficção – tudo ao mesmo tempo agora. Como separar o joio do trigo quando ambos têm o mesmo sabor, e a cor dos seus frutos é a mesma cor? *Tonsurton* – vida sobreposta à arte, ficção par a par com a realidade. Tensão, exaustão, desejo de continuar, a pulsão da tua pele na minha, e o fim que (eu sabia) logo chegaria e te levaria embora.

Havia um *Nelson no meio do caminho* foi uma experiência importante para minha formação, algo que ficou marcado em meu corpo a-ferro-e-fogo. Sempre tem, ou deveria ter, um Nelson Rodrigues no meio do caminho, assim como um Plínio Marcos e alguns outros autores brasileiros que remexem com o âmago da gente, colocando para fora os desejos mais secretos, os pecados mais sublimes, a *sujeira* mais escondida, assim como a inveja, o ciúme, a agressividade, as diversas formas de amor e ódio, enfim, a vida como ela é. Por isso, acho importante, para o artista e o público brasileiro, entrar em contato com esses e outros autores nacionais que tratam de temas tão polêmicos – trazendo à luz diversos assuntos *marginais* na nossa sociedade, como: o racismo, a traição, o preconceito, a hipocrisia das relações, o submundo, o incesto, o machismo, e muitos outros.

No caso desta montagem que estou descrevendo, abordamos a violência, o desejo, a traição e o ciúme, e, apesar de ter sido uma modesta cena – para que a aluna do curso de teatro, Tauana Barbosa Silveira, concluísse a disciplina de Laboratório de Encenação – e não a montagem de um espetáculo, nossos corpos e desejos estavam extremamente presentes, entregues e devotados ao processo. Processo no qual tínhamos como objetivo transpor para a cena o conto de Nelson Rodrigues *A Culpa do Nome*, ou seja, no nosso caso específico: pensar na dramaturgia, adaptar a linguagem, trabalhar na criação das cenas, atuar – tudo-ao-mesmo-tempo-agora. Mas conseguimos perfazer essa via rodrigueana de maneira extremamente passional, intensa e breve: em poucos meses, curtos encontros e ensaios, recriamos esse texto, materializando-o na sala de encenação do curso de teatro da UFU.

Todos que participaram dessa montagem estavam bastante conectados e comprometidos com o processo de criação, fazendo com que houvesse uma atmosfera de parceria e confiança se constituindo ao longo dos ensaios (o que nos auxiliava na personificação dos corpos em cena). E esta conexão da equipe, por alguma razão que não sei explicar, propiciou uma sensível (re-)abertura do meu SOMA às afecções, paixões e potências – corpo que despertava de um longo entorpecimento, instaurando uma profusa porosidade ao novo, ao inusitado, aos afetos.

Visualizando a escrita poética, que está no início de *Havia um Nelson no meio do caminho, ou, a vida como ela é...!*, percebo, em alguns trechos, um direcionamento em relação ao meu propósito de estabelecer maior porosidade e imbricamento entre arte e vida. Remeto-me ao teor desta escrita inicial, com o intuito de questionar a separação e a

delimitação que realizamos no nosso discurso e nas nossas ações, em relação à ficção e à realidade, à arte e à vida. O trecho ao qual me refiro: "É arte, é vida, é ficção e realidade tudo ao mesmo tempo agora. Como separar o joio do trigo quando ambos têm o mesmo sabor, e a cor dos seus frutos é a mesma cor? *Tonsurton* – vida sobreposta à arte, ficção par a par com a realidade."

Ter vivenciado, como ator-criador, esta encenação – como fica evidente nesse trecho da escrita poética citado acima – embaralhou sensivelmente as fronteiras que existiam na minha vida, entre personagem ficcional, artista e homem, pois me identifiquei com vários aspectos e sentimentos do protagonista que representava (tanto elementos que manifesto comumente, quanto outros que ficam escondidos sob a pele, e que só vêm à tona em situações extremas). Parece que atuar num texto de Nelson Rodrigues me conduziu à própria atmosfera rodrigueana de passionalidade, ciúmes, erotismo, volúpia, agressividade, intensidade. Penso que talvez seja por isso que até hoje, quando escuto a trilha sonora que utilizamos (como condutora do ritmo das ações em cena), ainda sinto as reverberações daqueles momentos me afetando, como se uma porção minha estivesse imersa novamente nas emoções dos ensaios e da apresentação. Conforme o tempo vai passando, as experiências e os afetos experimentados em *A Culpa do Nome* vão se diluindo cada dia mais, mas a sensação de ter mergulhado no universo rodrigueano de modo intenso não se evanesce, só se modifica, do mesmo modo como minhas perspectivas se modificaram ao longo da faculdade.

Construímos nossa dança-teatro inspirados no conto de Nelson Rodrigues, conduzidos por músicas francesas, e cercados por uma ribalta de flores. Brincamos passionalmente de arte, vida, ficção e realidade – realizando a apresentação do processo para um diminuto público, entre o qual estavam os professores responsáveis por avaliar a encenação. Chegando assim ao término da disciplina de Laboratório de Encenação – partimos cada um para seu mundo, para seguir sua vida, desenvolver suas pesquisas, tracejar seus caminhos na arte. Nelson então se foi, e, junto com ele, as flores, a excitação, a traição, o desejo, o amor, a atmosfera rodrigueana, mas algo sempre fica!

...

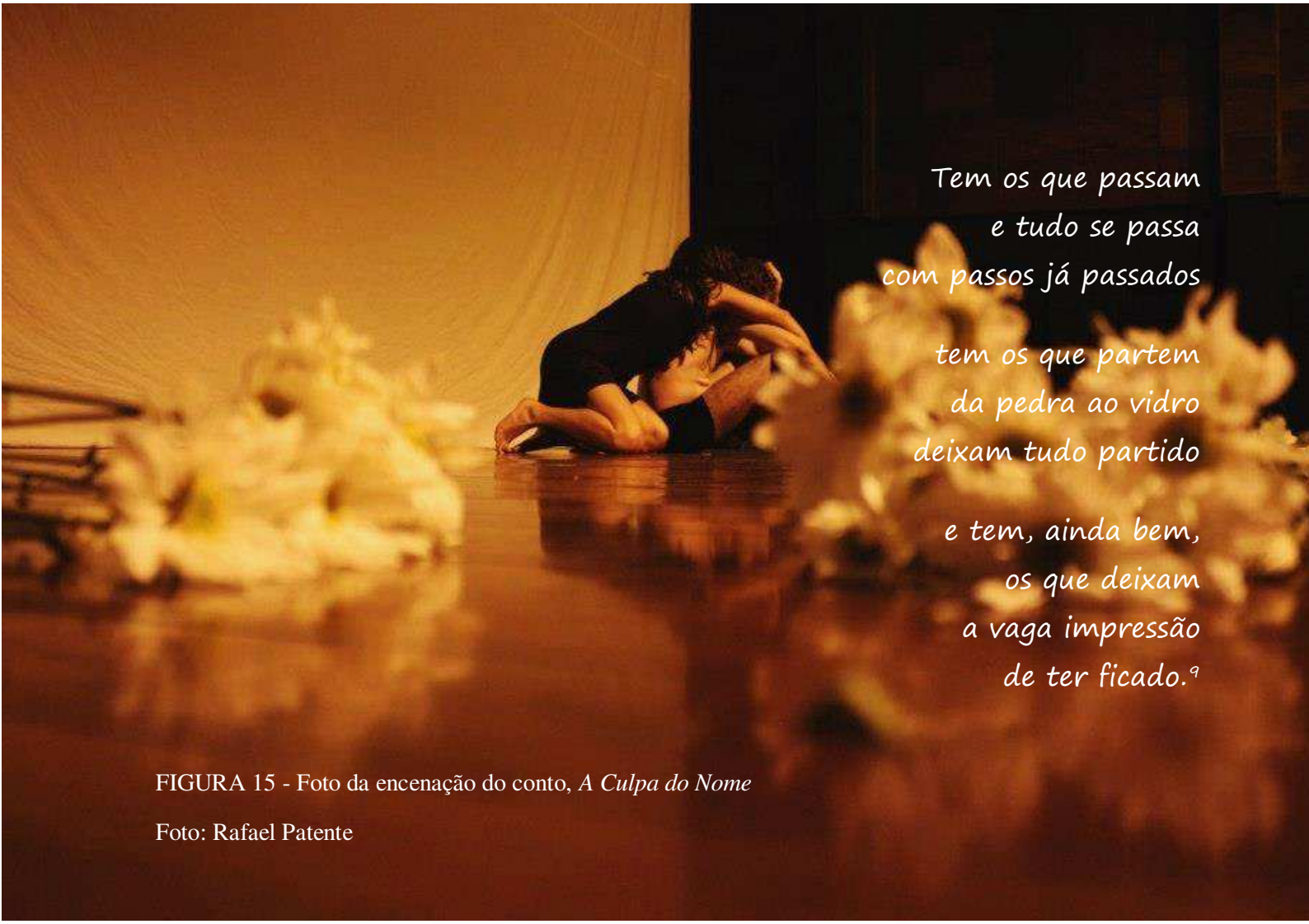


FIGURA 15 - Foto da encenação do conto, *A Culpa do Nome*

Foto: Rafael Patente

[9] Poema sem título da poetisa paranaense, Alice Ruiz, que pode ser encontrado no livro, *Dois em Um.* Disponível em: <http://www.revistaprosaversoearte.com/alice-ruiz-poemas>

das florescências

"a partir dessas experiências de contato intuitivo com o espaço físico e os objetos, propondo conexões estimulantes entre o meu corpo e seu movimento pelo ambiente que, inevitavelmente, desconecto a dor e a vertigem do lugar íntimo e nuclear do ser, levando-as para fora, para o mundo. Nessa forma nômade de acolher o outro e o mundo, que é mais uma doação de si para algo de maior, é Maffesoli quem diz sobre os problemas da alma que, para se sentir realizada precisa empreender fugas, distanciando-se daquilo que é muito familiar e buscando novos orientes." (CAMPOS, 2009, p. 75)

Ao longo do caminho que atravessei, em busca de novos orientes, comecei a perceber flores: lindas rosas vermelhas, azaléias cor maravilha, a sempiterna paineira com suas flores rosadas e seus robustos espinhos, pingos de ouro e seus cachos amarelos, ipês de vários matizes – que sem eu me dar conta, acompanharam toda a minha jornada de formação artística. De alguma maneira, em formas diversas elas se apresentaram: enfeitando, inspirando, provocando, fortalecendo minhas andanças. Flores estas, que tanto eram e são palpáveis, quanto imateriais, evanescentes, florescências de corpocoração.

Aos poucos ao longo da faculdade, as flores foram cada dia mais, proliferando pela terra vermelha do Campus Santa Mônica e seus arredores. Assim, as práticas, pesquisas e experimentos, se constituíram para mim como um semear, arejar, derivar, nutrir este território físico/relacional com cuidados, derivas, buscas, descobertas. Mesmo assim, alguma flores brotaram, outras não; umas permaneceram botões, outras espalharam suas radículas e se tornaram árvores.

E foram as travessias que realizei em meio a estas flores, que me deram força e estrutura para desenvolver-me em direção a novos ares, novas terras d'aqui, experimentando ser nômade sem sair do lugar – atravessando o lugar ao mesmo tempo em que o habitava.

FIGURA 16 - Foto-performance inspirada na dança Butoh

Foto: Rafael Michalichem

ANDdanças 3

quando eu for flor
e tu flor seres
nós flores seremos
e todos florescerão...



FIGURA 17 - Experimentações de um clown florescendo.

Foto: Silvelenice Noronha

Nas ANDdanças 3[1], trago à tona duas pesquisas que desenvolvi na faculdade, as quais se referem ao meu contato com o universo clownesco e as práticas de desenho – pesquisas que possuíam, respectivamente, os títulos de: *O que é aquilo seu Palhaço?*, e *(Re)-descobrindo o "Vazio-pleno" – desenhos performativos como esboços de uma dança*. Estão

[1] O capítulo ANDdanças 3, não pôde se formatado com as margens-padrão, pela sua própria natureza visual, pois desconfiguraria a formatação das imagens e das artes sobre as imagens, alterando suas singularidades.

no mesmo capítulo, não só porque pertencem ao mesmo período, mas porque têm muitos pontos em comum, mesmo que esses pontos sejam experienciados sob perspectivas diferentes. No momento do aquecimento, na disciplina de *Iniciação ao Clown*, éramos estimulados pela professora a realizar desenhos imaginários no ar com a ponta do nariz e depois com o corpo todo, principalmente com as articulações – este desenhar ia se desenvolvendo num crescendo até que se transformasse numa dança-desenho. Já na pesquisa com as práticas de desenho, o propósito era desenvolver um diálogo entre dança e artes visuais, produzindo desenhos a partir de um bailado sutil, que ia ganhando contorno, forma, até que estas formas realizadas no ar fossem esboçadas no papel.

Penso que o que me moveu a realizar pesquisas nas artes visuais, dança e comicidade, bem como em diversas outras áreas das artes, foi um imenso desejo que sentia (desde que comecei a trabalhar com teatro), de encontrar minha própria poética ou linguagem artística, pois imaginava que, ao encontrá-la, ela preencheria meus anseios de artista do corpo – promovendo em mim a sensação de ter encontrado meu lugar na arte. Assim, movido por esse desejo, me dediquei a conhecer o máximo possível de práticas, pensamentos e treinamentos artísticos nas artes cênicas e visuais, sempre com o propósito de responder aos meus questionamentos e anseios pessoais (o que pode um corpo, que tipo de arte eu quero trabalhar, qual é a minha poética artística, quais potências a arte tem que podem promover a ressensibilização das pessoas, e tantos outros já fartamente expostos nos capítulos anteriores). Estas andanças foram extensas e prolíficas, mas somente no trecho exposto neste capítulo comecei a encontrar algumas respostas às minhas inquietações. Todavia, somente agora, afastado temporalmente dessas práticas e das experiências que elas me proporcionaram, consigo visualizar a sua potência na minha formação artística.

Enfim, os atravessamentos que constituem ANDdanças 3 são: o Desenho Performativo e a Iniciação ao Clown, que serão mencionados com os títulos de *O gesto fundador* e *A Da-dança Cô(s)mica do corpo*, respectivamente, configurando este capítulo, como a exposição das minhas percepções, experiências e apreensões, vivenciadas no contato com estes dois universos – as artes visuais e a comicidade.

3.1 O gesto fundador

No meio do caminho tinham muitos desenhos, tinham muDANÇAS e DESENHOS no meio do caminho. O caminho eram as danças, e os meios, os desenhos – que, além de meios, eram os fins. Quanto a mim "nunca esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas. Nunca me esquecerei que no meio do caminho"[2] tinham danças e desenhos, ou melhor, as danças-desenho eram o próprio caminho.



FIGURA 18 - Desenho produzido no decorrer da pesquisa de Iniciação Científica (IC): (*Re*)-*descobrindo o "Vazio-pleno" – desenhos performativos como esboços de uma dança*

Foto e Arte: Sílvio Noronha

Caminhos estes que comecei a delinear com lápis, tinta, carvão e pincel, arriscando-me a *viajandar* por um mundo novo: as texturas do papel – superfície misteriosa para mim, e que justamente por isso provocava minha curiosidade, atiçava meu desejo de mergulhar neste

[2] Trecho do poema, *No Meio do Caminho*, do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, e jogo de palavras poético que criei para relacioná-lo com as minhas experiências artísticas.

universo tão instigante. Então, com o objetivo de reconhecer em que aspecto o desenho podia contribuir para minha formação em artes, comecei a desenvolver uma Iniciação Científica no segundo semestre de 2015, sob a orientação da professora de Artes Visuais da UFU, Cláudia Maria França da Silva (com quem havia cursado no ano anterior a disciplina de artes visuais – Fundamentos do Desenho). A ideia que tive a princípio, para dar um norte a pesquisa, foi propor um diálogo entre a dança e o desenho, meio receoso por não ser o meu campo de ação habitual, todavia com o firme propósito de reconhecer a potência das possíveis relações entre artes cênicas e visuais, nas minhas práticas artísticas.

Logo no início da pesquisa, adquiri os primeiros blocos de papel, lápis especiais, pincéis e tubos de tinta, e, frente a esses materiais, parecia um menino que ganhou um caderno novo, tamanha a alegria que sentia pulsando. Por desejar que o espanto (diante do ato de desenhar) continuasse me instigando, e que a investigação transcorresse o mais naturalmente possível, resolvi a princípio abandonar qualquer projeção, ou objetivo ideal ao qual pretensamente deveria chegar por meio da pesquisa. O caminho foi sendo então aberto/criado em cada traço do lápis no papel, em cada mancha de tinta no suporte escolhido, em cada texto lido, em cada sensação que irrompeu na pele, em cada gesto performado, em cada reflexão vivenciada. Assim, urdindo formas e pensamentos, a pesquisa foi dando forma ao informe em mim – moldando e sendo moldada nos traços, gestos e danças registrados no papel e reafirmados na experiência.

Principalmente no início do projeto, percebi que em muitas ocasiões os desenhos eram efetuados simplesmente como resultado do meu contato e reconhecimento dos materiais expressivos (tintas, lápis, grafites, carvão) e suportes (papel, tecido, vidro) utilizados para sua realização. Assim, conforme fui desenvolvendo minha percepção para as particularidades do meu processo de desenhar, tive o ímpeto de começar a estimular minha sensibilidade visual e sensorial no cotidiano – não de maneira sistemática, mas sim buscando aguçar minha atenção para os mínimos detalhes presentes nas ações que realizava ao longo do dia. Fui desenvolvendo, então, um olhar de observador sobre mim mesmo, pois, enquanto realizava minhas atividades habituais, como também as de dançar e desenhar, colocava em ação um ponto de vista duplo que me auxiliava no entendimento e na percepção das minúcias presentes em qualquer dessas atividades. Assim, quando surgia o impulso de desenhar no decorrer do dia, se estivesse em casa, eu ia para o meu quarto, me aproximava dos materiais, flertava/dançava com eles – percorria a textura dos papéis com a mão; misturava as cores de tinta até descobrir os tons que me satisfizessem; buscava o tamanho de folha ideal para aquele

momento; dançava com os pincéis, visualizando o desenho que seria feito – até que a necessidade e o desejo de desenhar se tornassem tão intensos que começassem a afetar e conduzir minha gestualidade, libertando fluxos de movimentação no espaço, que aos poucos eram transferidos para o papel.

Carregava sempre comigo, durante estas *ANDdanças* pelas artes visuais, um caderno, no qual anotava as percepções, descobertas e questionamentos referentes a esta pesquisa de Iniciação Científica, e onde rabiscava esboços, ideias, testes, desenhos mais minimalistas, sem muitas pretensões. Então, se viesse o desejo de desenhar e eu não estivesse em casa, realizava o mesmo processo de flerte/dança com os materiais explicitados anteriormente, no entanto de uma maneira mais condensada e com ações miúdas. Com estes objetivos, além de um caderno sem pauta, levava também, numa bolsa a tiracolo, diversas cores de lápis de variados tipos – pastel seco, de cor, de carvão, sanguínea – e grafites de variadas durezas. Assim, quando vinha alguma forma, desejo ou ideia na mente, eu podia experimentá-la no mesmo instante, o que fazia com que o desenho fosse bastante espontâneo. Buscava fazer as coisas dessa maneira, porque possuía a intenção de que as obras não fossem planejadas, e sim extravasadas, numa espécie de jogo lúdico entre eu, os materiais e o suporte escolhido (onde quer que estivesse).

E assim, sem intenções bem delineadas, mas com uma intensa apropriação sensorial dos pequenos detalhes presentes no meu cotidiano, juntando nesse caldeirão minhas incertezas, curiosidades e auto-provocações, os desenhos (configurados a partir de intuições/ideias relativamente vagas, e impulsionados por uma sensação fundadora múltipla e aberta ao devir) foram se espalhando pelas paredes do meu quarto, construindo na minha vida um espaço outro.

A minha entrega a estas práticas de desenhar dançando, e pensar dispositivos que alterassem a qualidade dos desenhos, foram se enraizando tão profundamente na minha vida que começaram a invadir meus sonhos, aspirações e pensamentos. Sendo que, nesse período, não conseguia meditar sobre mais nada que não fosse o desenho – eu me via no sonho realizando pinturas, esboços, mas não só isso, também estudando os materiais para reconhecer suas propriedades expressivas, e recortando papéis e tecidos para que eles adquirissem formas mais orgânicas.

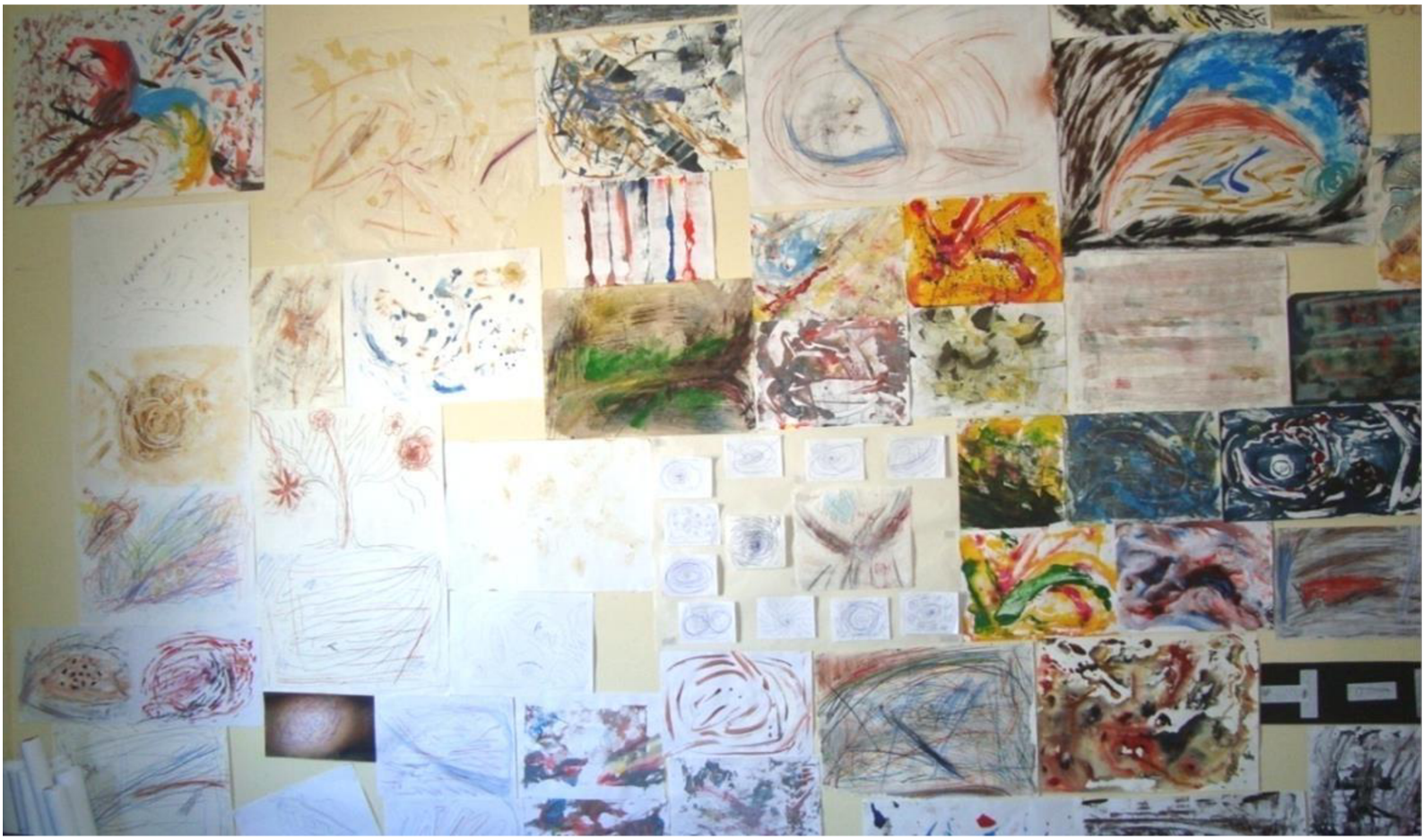


FIGURA 19 - Foto das paredes do meu quarto, no período em que realizei a pesquisa de IC.
Foto: Sílvio Noronha

Assim, a prática de desenhar, e de visualizar este ato como uma verdadeira dança, me fez descobrir que podemos desenhar e dançar em qualquer atividade do nosso cotidiano, que dirá então nas artísticas. Na verdade, percebi que a dança está presente a partir do momento em que nos damos conta de que ela existe, mesmo que ela não apareça, ou esteja dissimulada em outra ação, ela estará lá se movendo – no desenho, no teatro, no sexo, na vida.

3.1.1 O sobrevoo de um ato(r)-criador

> Aparentemente nada aconteceu! Apenas a sugestão de um circuito. Mas muito mais do que a manifestação de um desejo e da consciência da necessidade, a vontade de expansão aciona uma propulsão, um salto, um mergulho no mundo e em si mesmo. Sequências expressas por ondas giratórias, circunvoluções recheadas por um não saber direito para onde ir: acolher um momento vago em meio à imprecisão. O impulso de caçar prontifica os sentidos do corpo. (DERDYK, 2001, p.57-58)



FIGURA 20 - Foto-montagem em perspectiva , de um desenho produzido para a pesquisa de IC,

Foto e Arte: Sílvio Noronha

Logo no início desta Iniciação Científica (IC), tive a ideia de trabalhar com imagens mobilizadoras que me permitissem investigar as relações possíveis entre dança e artes visuais – sendo a principal figura-metáfora utilizada a do voo da ave de rapina, mais especificamente o da águia. Retirei esta imagem poética do livro *Linha do horizonte – por uma poética do ato criador,* da artista Edith Derdyk, em que ela a utiliza para definir o olhar/sensibilidade do artista, que paira sobre as matérias, pensamentos e ideias, como se sobrevoasse em volta delas, até que a necessidade/impulso de criação o mova em direção ao ato criador. Dividindo em fases o ato da criação artística, Edith o compara aos diversos momentos do voo da águia: o contato e reconhecimento dos afetos, *matérias* e desejos latentes no artista em processo de criação (o voo cotidiano de reconhecimento do território em busca de satisfazer suas necessidades instintivas de caçadora); os impulsos criativos e as escolhas realizadas para

iniciar uma produção ou intervenção artística (o voo de quando avista uma presa e começa a voar em circunvoluções, adequando-se à velocidade e à direção do animal escolhido); e a criação, produção e expressão artística propriamente ditas (o voo-ataque decisivo, reto, veloz e certeiro) – sendo que, mesmo assim, nem sempre os objetivos desejados são alcançados, em ambos os casos, expressão artística e voo de caça. (DERDYK, 2001, p. 51-59).

Esta figura se fez tão importante e presente nas minhas andanças, que acabou por fazer parte do meu pré-projeto de TCC, o qual possuía o seguinte título – *O voo da águia: jornada de um ator-buscador*. Sempre tentando expressar minha busca incessante por uma poética, minha imensa curiosidade, minhas extensas áreas de interesse, meus desejos de tornar-me algo próximo a um brincante-menestrel, e saber de tudo um pouco. Assim, redesenhando e ampliando meus limites na arte, descobri que a trajetória que venho percorrendo ao longo da minha graduação em teatro é constituída de territórios outros, territórios estes criados pelas erupções e deslocamentos, encontros e desencontros, decepções e alegrias, vazios e transbordamentos que vivenciei – pequenos atos criadores e desconstrutores de si.

Desconstruindo minhas expectativas, desestabilizando minhas aspirações, renovando minha sensibilidade, fui começando a enxergar outras possibilidades na arte, outros modos de perceber o mundo, outras formas de relacionar vida e arte. Quando dei por mim, eu já estava completamente enredado na trama dos desenhos engendrados pelo meu corpo de afetos, e fui vendo que (segundo minha experiência) a qualidade de um desenho não estava somente no resultado que eu conseguia, e sim em como me relacionava com o processo que culminou na sua produção. Fui gradativamente, então, remodelando meu entendimento sobre o desenho, a pintura e as artes visuais como um todo, o que permitiu que eu me entregasse plenamente à feitura de desenhos não-figurativos. Pois, em certo momento da pesquisa,espontaneamente, tomei a decisão de que os desenhos realizados não deveriam ter necessariamente a obrigação de representar ou ilustrar algo, mas sim esboçar experiências, descobertas, desejos e impulsos vivenciados no próprio ato de pesquisar/desenhar.

Assim, quanto mais pesquisava, mais sentia desejo de desenhar, e quanto mais desenhava, mais sentia necessidade de manter um suporte da pesquisa por meio da escrita. Então, a partir de determinado momento do projeto, comecei a registrar as percepções, sensações, inspirações e descobertas que aconteciam antes, durante e após o ato de desenhar, com o propósito de elaborar melhor as experiências e de utilizar os escritos posteriormente, no artigo de conclusão da pesquisa.

Escrevendo, em muitos momentos, sobre tudo que sentia, percebia, aprendia e sonhava, fui aos poucos fazendo da escrita minha grande companheira nesta investigação. Ato que culminou no desdobramento de muitas outras formas de escrever, configurando-se como parte importante da minha poética de desenhar. Por isso considero importante trazer a seguir, para encerrar o trecho das ANDdanças denominado, *O gesto fundador*, algumas experimentações desses outros modos de escrever que experimentei no decorrer da pesquisa, os quais serão acompanhados de desenhos, fotos, montagens que produzi, que possuem alguma relação com os textos escritos. Relação essa criada quando comecei a desenvolver um diálogo entre escrita e desenho, sendo a imagem do camaleão a única que não é de minha autoria, mas que expressa muito bem as palavras-desenho, correspondentes a essas experiências, ou melhor, as *Chromatographias*[3].



FIGURA 21 - Foto do Desenho produzido no decorrer da pesquisa de Iniciação Científica – antes que os componentes líquidos e viscosos secassem.

Foto: Sílvio Noronha

[3] A parte que vem a seguir, não trará o numero de referência nem a especificação das figuras, por razões estéticas, o que será efetuado no final de *Chromatographias*. Pois, este trecho é configurado por meio de uma escrita concreta e visual, em que cada letra faz a diferença no sentido e significado das palavras – conteúdo, forma e materialidade, dialogando.

3.1.2 Chromatographias



Chróma (cor) + topos (lugar) + grápho (escrita) resultando em = Chromatographias.

1.

engulo-a-seco. o pa

ssa

ri

nho canta na minha janela.

tento capturar a substância de que é feito.

ela foge.

ele-ela vai e volta, a hora que quer, se quer.

quando pequeno tentava capturar borboletas

hoje enredo frases.....tramo (armadilhas)

cavouco grafias. aro superfícies.

me rendo ao vazio das coisas ínfimas.

as formas se desenham na minha *cabeça,*

mistura de animais,

cores,

expressões,

caudas, pipas, quimeras. *questões informes.*

pe.da.ços.potências.seres.mitoses.fusões.

a substância faz e *desfaz*...



2.

divertido é saber que as cores

podem!

...crescer, e s p a l h a r intensificar,



pois cada um vê uma cor, sente um gosto, percebe um toque, anela um sonho.

3.



[...] como se eu pudesse trocar a cor da minha pele.

seria interessante.

cada dia veria que tom. me cairia melhor.

podia me olhar no espelho e dizer:

_ Acho essa tonalidade rubra mais apropriada para uma noite especial, amanhã quem sabe uma mais rosadinha!

e pronto, a mágica estava feita...

pele nova, coração novo. novas relações. a cada casca expelida, juntamente iriam embora também todas as memórias e ligações afetivas.

não haveria nostalgia, saudade. pois habitaria só a superfície.

adeus camadas estratificadas.

até nunca mais arqueologia de meus eu's passados.



mais como nada é perfeito.

talvez um dia perdesse essa capacidade, e as camadas começassem novamente – a se acumular – uma sobre a outra:

medula

ossos

sangue

nervos

músculos

hipoderme

derme

epiderme

aura

...

até que não houvesse mais algo parecido com um *interior,*

só

camadas sobrepostas de coisas passadas. se acumulando. solidificando. aprisionando o vazio. que quase tinha se libertado entre uma mudança e outra de pigmentação.

4.



passageiro-eterno-tênue-infinito-sutil-passa-o-tempo-o-tempo-passa-e-se-condensa-em-mim. não há mais possibilidade de sublimação. os desenhos pedem espaço,

como peles que outrora foram descamadas de mim. e a
cada nova composição de cores e traços. novos impulsos.
novas questões. novas perspectivas.

horizontes sem pontos de fuga. a não ser a fuga
incessante de um si mesmo. um dentro.
um eternamente interno a algo.
nunca fora.

pois o fora é liberdade.

mas sinto medo. sem cascas. o sol queima. os predadores atacam.
as camuflagens já não servem mais.

sem camadas, o que somos, nós? o que nos resta?
senão pele,
sobre pele
sobre conceitos,
conhecimentos,
convicções...!

até que um dia,

descamados de tudo,

possamos reencontrar

o vazio-pleno...

Referência das imagens de Chromatographias



FIGURA 22 - Foto de desenho com a visão da janela do meu quarto, produzido para a conclusão da pesquisa de IC

Foto e Arte: Sílvio Noronha



FIGURA 23 - Foto de um desenho produzido para a pesquisa de IC

Foto: Sílvio Noronha



FIGURA 24 - Foto-montagem com desenho produzido para a conclusão da pesquisa de IC

Foto e arte: Sílvio Noronha



FIGURA 25 - Foto de um lagarto de gargantilha do estado de Maharashtra na Índia por Anup Deodhar

Fonte: https://www.theguardian.com/environment/gallery/2016/jan/11/wildlife-photographer-of-the-year-peoples-choice-award-in-pictures>



FIGURA 26 - Foto-montagem de experimentações visuais

Foto: Silvelenice Noronha

Arte: Sílvio Noronha



FIGURA 27 - Foto-montagem de experimentações visuais

Foto: Silvelenice Noronha

Arte: Sílvio Noronha



3.2 A Da-dánça Cô(s)mica do corpo

A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem de suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a
voz um formato de pássaro.

Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação
transvê.
É preciso transver o mundo.

Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.[1]

FIGURA 28 - Dadá, demonstrado suas habilidades flamencas

Foto: Agnaldo Mendes

[1] Trecho do poema, *As lições de R. Q.*,do poeta cuiabano Manoel de Barros. (BARROS, 1996, p.75)

– Sílvio Noronha, mais conhecido como Salvador Dalindo Demolindo, mas pode me chamar de Dadá! Assim o meu palhaço brincava de se apresentar, nos dias em que mostramos ao público o resultado da disciplina optativa de Iniciação ao Clown, ministrada pela Professora Doutora Ana Elvira Wuo.

Depois de alguns mini-cursos e oficinas, uma Iniciação ao Clown interrompida por uma longa greve em 2012, finalmente no ano de 2015 consegui ser verdadeiramente iniciado nesta tão nobre arte. Sentindo-me profundamente realizado com esse acontecimento, porque o palhaço, o pateta, o clown sempre foram potências muito fortes em mim, mas que só existiam (de certa forma) como possibilidade. Contudo, após esta experiência, ganharam corpo, e quiçá alma. Muitas *coisas* se passaram nos meus territórios no decorrer desta transformadora iniciação – coisas de ar, de terra, de fogo, de água, de éter, de cosmos, de questionar e compartilhar – reinventando a minha topografia corporal, criativa e relacional. Esses subitens, denominados "coisas", não têm necessariamente continuidade, um em relação ao outro, pois são, na verdade, somente percepções e desdobramentos vivenciados no desenvolvimento do (meu) clown.

Coisas de Enraizar e Aguar (terra e água)

Para começar nossa jornada de descobrimento do clown, desenvolvemos primeiro um intenso treinamento corporal, no qual fomos aos poucos reconhecendo e investigando nossas qualidades latentes e potências adormecidas; apurando nossa sensibilidade para entrar em contato com as energias da terra; e aprendendo a utilizar, como base de sustentação, o quadril e a bacia – buscando caminhar a partir de um dos principais centros de energia do nosso corpo, o *koshi.*

Koshi é o principal centro de força do corpo de acordo com a cultura oriental, sendo mencionado também com outras nomenclaturas, como *hara* (japonês), *ou tan-tien* (chinês), e se situa na região do ventre, em torno de quatro dedos abaixo do umbigo, compreendendo também toda a região em torno dos quadris. O *koshi,* além de ser um ponto energético específico do corpo, também é usado para nomear práticas que buscam ampliar nossa percepção e capacidade, para sentir e utilizar as energias que produzimos nele – poderoso centro de energia. Raquel Scotti Hirson, integrante do grupo de teatro LUME,diz que:

> O elemento técnico que denominamos Koshi teve seu nome retirado da língua japonesa, que usa essa palavra para denominar o ponto

> central do corpo, localizado na região abdominal. Trabalhar o Koshi significa movimentar-se a partir desse ponto, mantendo a "cadeira presa", ou seja, mantendo a região dos quadris presa durante a ação. Como didática de aprendizado e de treino, quando trabalhamos o Koshi, realizamos ações mais lentas, para que a memorização da sensação se dê de maneira bem clara. No entanto, realizada essa etapa de aprendizado, o Koshi deve estar presente, mesmo que a dinâmica se altere.(HIRSON, 2012, p. 93).

O estudo do *koshi* que realizamos foi o trecho da caminhada, onde aprendemos primeiro a enraizar, a entrar em contato com a força primeva da terra, depois a criar uma conexão entre o apoio dos pés e a região dos quadris, buscando sentir a energia se deslocando entre estes dois pontos. Quando iniciávamos deslocamentos maiores pela sala, os fazíamos bem lentamente, para que aos poucos ganhássemos consciência das energias produzidas no *koshi* e conseguíssemos, assim, memorizar as sensações e percepções advindas dessa mudança de atitude e postura. Conforme fôssemos ganhando segurança e uma dinâmica mais fluente no andar, a professora da disciplina propunha que experimentássemos a prática de andar com o *koshi* – ou melhor, caminhar a partir da energia produzida nele, e direcionada a partir dele. Sendo que, para desenvolver a percepção desses aspectos, eram-nos dadas algumas indicações, como: dobrem os joelhos para manter o centro corporal mais baixo do que o usual e mantenham-se assim durante todo o processo de locomoção; imaginem que o deslocamento de vocês acontece a partir do centro energético do *koshi*, que a cada passo a energia motora se acumula nessa região, direcionando e conduzindo a movimentação; mantenham o olhar focado num ponto específico; busquem caminhar mantendo o mesmo nível, não produzindo assim alterações na altura de vocês. No começo, antes de entender como funcionava o exercício, com o intuito de compreender esta energia, os movimentos deviam ser mínimos, e, para que isso acontecesse, os pés precisavam ser quase arrastados. Com o desenvolvimento e apropriação da técnica foi possível potencializar nossas ações, ampliando e até mesmo fragmentando nossos deslocamentos e gestos no tempo-espaço.

> *E foi dentro desta vibração motora-energética que encontrei pessoas que generosamente se entregaram comigo a dança destes passos e contrapassos, a procura da doçura, perspicácia, beleza, poesia e ludicidade em cada um de nós. Pautando-nos nas valiosas indicações da nossa companheira de jornada, Ana Wuo – que ora nos dava linha deixando-nos voar como uma bela pipa solta nos mais altos céus, ora nos chamava de volta para terra, lembrando –nos das nossas bases, nossos centros, nossas raízes. Assim descobrimos o andar com o koshi; sonhamos, transpiramos, iluminamos e fomos iluminados uns pelos outros e pelo ambiente ao*

nosso redor. – E ao cantar nossas canções em roda, oh maninha[2], sentíamos a energia produzida no decorrer do trabalho fluir por entre as mãos dadas de cada um dos presentes.

Ao cantarolar e percutir com os pés e mãos a canção *Maninha*, e algumas outras cantigas, de maneira lúdico-cômica, incentivávamos o desenvolvimento das relações entre os diversos tipos de clowns que despontavam – navegando assim nos encontros e emoções, nossa fluidez de afetos, nossas águas primordiais.

O exercício do andar com o *koshi* embarcou na disciplina de Iniciação ao Clown por meio da nossa professora-iniciadora, Ana Wuo, que desenvolveu grande parte da sua formação e carreira artística no grupo LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP – de onde trouxe este exercício utilizado por eles, como um elemento técnico na formação do ator. Vejamos como Renato Ferracini, integrante do grupo referido, aborda especificamente a técnica de locomoção e movimentação a partir do *koshi*:

> Esse deslocamento e concentração dos impulsos originários das ações, a partir do *koshi,* cria uma outra relação muscular do ator com suas ações, ocasionando a condensação da energia nessa região. A partir dessa concentração energética, o ator pode tentar treinar e buscar mecanismos que o permitam controlar e manipular a energia condensada. Uma imagem que auxilia o ator nessa empreitada é transformar o *koshi* em uma espécie de farol, que emana uma luz forte nessa região. A densidade da luz, mais forte ou mais fraca, mais quente ou mais fria, determina a quantidade de energia utilizada. Essa imagem objetiva ajuda o ator a encontrar as micro tensões corpóreas que o permitem soltar e reter a energia, ou ainda transformá-la em uma energia suave ou muito forte. (FERRACINI, 1998, p. 147-148).

O trabalho mais produtivo em relação ao desenvolvimento do andar a partir do *koshi* foi justamente o estudo de práticas que fizemos, que, dentro da minha perspectiva, podem ser relacionadas com as micro tensões, a que Ferracini se refere no texto acima. Práticas nas quais buscávamos desenvolver ações com a máxima concentração, para destrinchar os mínimos detalhes que as compunham, procurando sentir de onde vinham os impulsos para realizá-las. Tentávamos com isso compreender quais as mínimas tensões precisávamos produzir no nosso corpo para realizar determinada ação, gesto ou movimentação, atentos também às qualidades dessas tensões, energias e impulsos – realizando um exercício de percepção e visualização imaginativa das suas temperaturas, cores, tamanhos e potências. Assim, as experimentações

[2] Frase da canção *Maninha* (inspirada na cantiga popular *Você Gosta De Mim, Ó Maria!*),do Grupo Galpão de Teatro, utilizada no espetáculo *Romeu e Julieta.*

realizadas nesses exercícios de deslocamento e movimentação a partir do *koshi* nos proporcionaram, no decorrer das atividades, uma ampliação da nossa sustentação e flexibilidade corporal, o que nos permitiu acumular energia, coragem e fluidez para adentrar o universo das coisas de voar.

Coisas de Voar e Energizar (ar e fogo)

Desenhar no tênue e efêmero elemento denominado ar foi para mimo princípio da *espalhabilidade* dos fios devires da alegria, graça, bom humor, ludicidade e desajeitamento do universo clownesco. Eram traços esboçados pelos nossos narizes que começavam tímidos e que, com o passar do tempo, conforme íamos ganhando confiança, se espalhavam pelas articulações de todo o corpo. Esses desenhos referidos eram a segunda atividade que realizávamos nas aulas desta disciplina, e tinham como objetivos aquecer física e energeticamente os corpos, trazer a atenção para o momento presente e desenvolver nossa consciência corporal e espacial. Esse exercício era dividido em etapas, as quais eram desenvolvidas em um crescendo: primeiro nos era solicitado que escrevêssemos o nosso nome no ar com os próprios narizes; depois o número do nosso RG e CPF; posteriormente poderíamos utilizar as articulações do corpo e a cabeça para as mesmas finalidades; mais à frente da prática, uma parte do corpo deveria escrever o nome do pai e a outra o nome da mãe, até que todas as partes do corpo ao mesmo tempo perpetrassem escritas e desenhos no ar.

Esse exercício se desdobrava em vários outros, principalmente um no qual trabalhávamos com o lançamento de fios-linhas de energia no espaço, construindo uma verdadeira trama-território energética no entorno e em nós mesmos – fios de várias cores, comprimentos, substâncias, larguras, qualidades. Ao lançá-los, necessitávamos manter o foco na referida ação, intencionar a produção de energia, ter precisão nos gestos e no olhar, e constantemente escolher propósitos, direções e distâncias para efetuar estes lançamentos – redefinindo (no meu entendimento e percepção) a arquitetura afetiva e energética do ambiente. Aos poucos, buscando ganhar maior fluência nessa atividade, a pausa entre um lançamento e outro deveria ser diminuída (mas não eliminada), e a velocidade e a precisão aumentadas – até que esta movimentação alimentasse nosso fogo interno, transformando-se em uma espécie de dança das energias.



FIGURA 29 - Desenho realizado após a 1ª dança cômica do corpo na disciplina de Clown

Foto: Sílvio Noronha

O princípio de *desvelamento* do meu clown foi realizado por meio do exercício denominado *A dança cômica do corpo*[3], o qual consistia numa dança-prática realizada pelos participantes da disciplina, um de cada vez. O aspirante a clown devia fechar os olhos, entrar no meio de uma roda formada por todos os presentes no momento, iniciando uma movimentação, enquanto recordava de todas as experiências e sensações já vivenciadas, no decorrer da disciplina de

[3] Pode-se entender a dança cômica como uma das partes da composição do rito de passagem, por meio da qual todos devem dançar até conseguir abandonar-se, conseguir criar a movimentação do seu corpo cômico, uma dança das profundezas, da liberdade de ser ridículo; é uma dança única, inusitada por nunca ter sido dançada. [...] Dança-se naquele momento até despontar no corpo do participante a sua própria dança cômica. (WUO, 2016, p.135).

Iniciação ao Clown. Após um tempo de dança silenciosa começava a ser tocada alguma das músicas do CD *Suite for Flute and Jazz Piano*, de Jean Pierre Rampal e Claude Bolling, não para conduzir a ação, mas como companheira e inspiradora do processo. Conforme o participante fosse se integrando e entregando aos detalhes e qualidades da sua própria movimentação, a orientadora pedia que ele abrisse os olhos e dançasse separadamente para cada um da roda – primeiro só com o olhar e depois ao ser afetado pela relação do olho no olho, com o corpo todo. Nessa parte do processo, nossa maestra-palhaça Ana Wuo, dizia assim:

> Agora é a vez do corpo integrado com o outro. Dentro dos olhos, existe um mundo, uma janela para o outro lado do outro, onde nós podemos ver em profundidade, tentando criar um momento de extremo e particular significado para a pessoa que se vê, em que ela é o foco das atenções dentro do olhar do outro, do público, daquele que está compartilhando a sua vida. É um momento ímpar, que não será repetido durante o processo. (WUO, 2016, p.133)

Após dançar para cada um da roda, o aspirante a clown deveria voltar para o centro, fechar os olhos novamente e continuar a dançar, só que agora afetado pela profundidade dos contatos estabelecidos com os outros. O som ia gradativamente sendo abaixado, enquanto a orientadora chegava perto do clown-dançarino e dizia no pé do seu ouvido, bem baixinho, algo aproximadamente assim: "você se recorda de ter dançado desta maneira alguma vez, pois esse foi seu batismo de clown, você conseguiu sintonizar, ou sentir pulsar no corpo alguma energia que sente ter relação com a comicidade, se sim, memorize, se não, aguarde, que dentro em breve ela chegará, lembre-se com carinho dos olhos dos seus colegas, porque esse foi o seu primeiro contato com a plateia." (WUO, 2016, p.134) Em seguida, nos agradecia pela entrega e confiança, nos abraçava, e era a vez de outro participante efetuar sua dança.

E assim, bailando, nasceu meu clown – entre danças-desenho, danças-escritas, danças-teias, danças cômicas e cósmicas do corpo e da alma, nas quais dancei tudo que era, e o que almejava ser ainda, no universo das artes e na minha própria vida. Dessa maneira tive certeza de que meu clown é bailarino, mas o que ficou mais forte em mim é que ele pode, com sua *dançabilidade,* emocionar as pessoas e se integrar/entregar à arte do sorriso – proporcionando alegria a si mesmo e aos outros.

Coisas de questionar e compartilhar

O que é Ser clown? Ser clown é conseguir manter um estado de abertura para a vida, e a perspicácia de brincar, onde quer que se esteja – escrevendo um texto como agora estou a fazer, andando num carrossel, numa fila de supermercado, ou em qualquer outro lugar.

É aceitar minhas falhas, defeitos, medos, tristezas, sabendo que nada é definitivo, e que sempre há um amanhã, mas que hoje, só por hoje, me aceito, me amo e sou feliz, podendo assim compartilhar com os outros não só momentos de alegria, sorriso e diversão, mas também de saudade, tristeza e insegurança.

Ser clown, não é uma coisa definitiva, como um título:

– Muito prazer, sou o Sr. Clown, carimbado, rotulado e registrado em cartório!

Jamais! O clown está sempre em processo de estar a ser, de se conhecer enquanto *ser,* e é neste caminho sincero de descobertas que o clown investiga suas singularidades, aprendendo cada dia mais a sintonizar suas habilidades clownescas. Podendo, então, começar a se relacionar com os outros, e ver que a qualidade dos seus encontros com estes ditos *outros* são o reflexo do seu encontro consigo mesmo, e por isso dependem estreitamente (mas, não só) do seu próprio humor, energia, pulsação, emoções, enfim, da sua capacidade de estar para..., estar com..., ESTAR!

Assim o cômico, de-va-gar-zi-nho, foi me proporcionando uma redescoberta da vida através de novos olhos, o que busquei levar para as minhas atividades acadêmicas e processos artísticos. Sendo que, por tudo isso que experienciei, descobri, aprendi no universo clownesco, posso dizer com toda a propriedade que as práticas de *despertamento* do clown, ou brincante adormecido em cada um de nós (e mesmo somente as experimentações envolvendo a comicidade e a ludicidade), são de relevante importância na formação de um artista, ou melhor, de um ser humano. Digo isso, porque o ser clown renova nossa sensibilidade, otimiza nosso entendimento das coisas, prioriza a visão positiva da vida mesmo nas adversidades, não por ignorar o sofrimento humano, mas sim para nos mostrar que os contratempos e dissabores fazem parte da vida, e que a vida nasceu para ser bem vivida. Por tudo isso, digo que o clown, o cômico e o riso, são bem mais do que entretenimento e boas risadas, são verdadeiros atos políticos e poéticos diante da vida e dos seus acontecimentos.



FIGURA 30 - Self comunitário de clowns

Foto: Agnaldo Mendes

Refletindo a partir dos questionamentos e percepções referentes à comicidade, expostos nesta escrita, posso dizer que os benefícios do clown para a minha existência, como artista e indivíduo, foram: a possibilidade de abrir meu olhar para o mundo; a libertação de regras de conduta vazias e ineficientes; a redescoberta do otimismo, coragem, sinceridade, e alegria na minha vida; e, por fim, a dilatação da minha capacidade de me divertir com o que tenho, acreditando que as possibilidades são quase *infinitas*. E ter força de continuar, cair, rir, levantar, cair de novo e de novo e levantar, e ter nos cantos da boca o sorriso/choro mais sincero e a risada sempre terna...

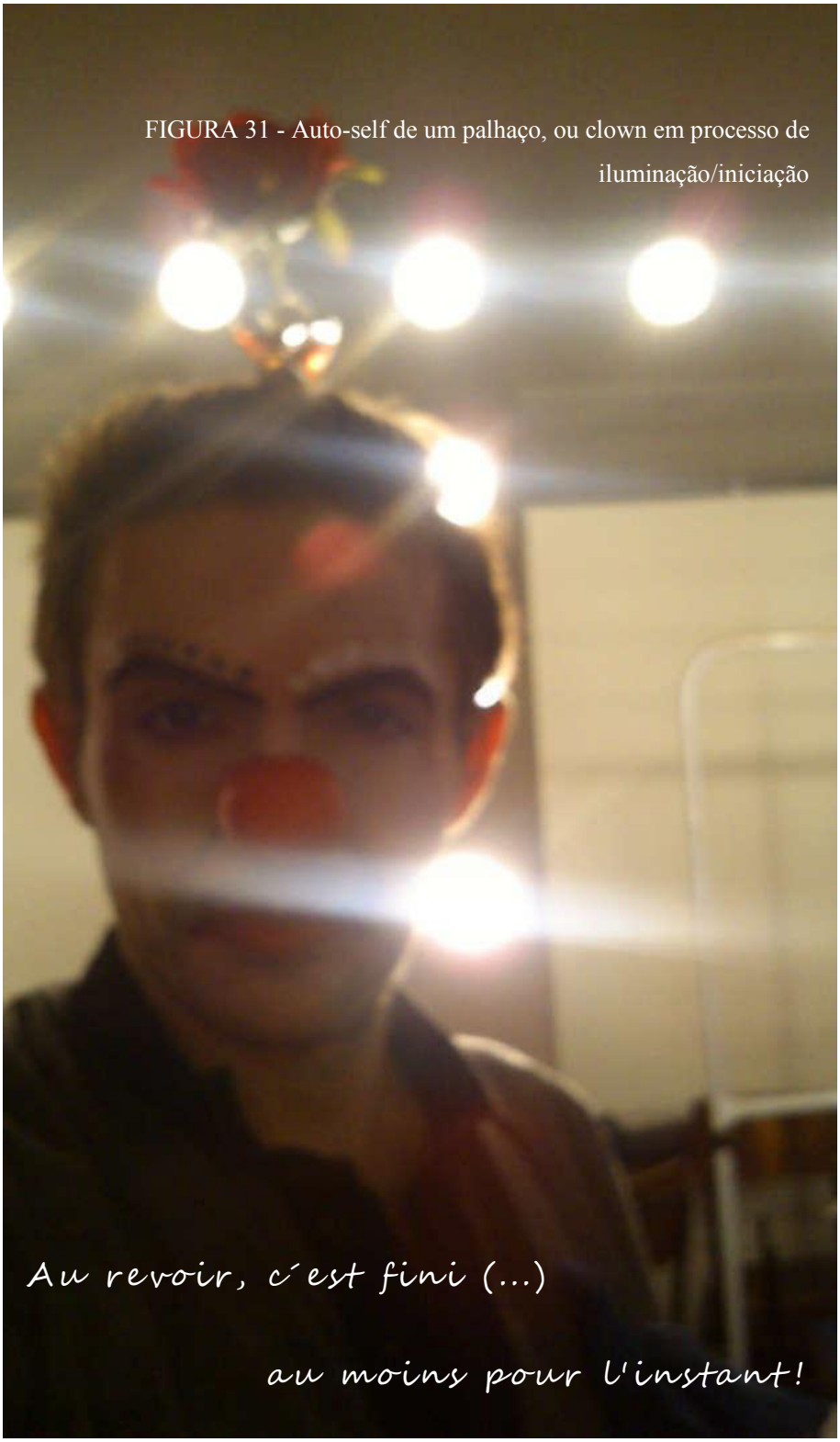


FIGURA 31 - Auto-self de um palhaço, ou clown em processo de iluminação/iniciação

ANDdanças 4

Este último trecho do território cartografado é referente às ANDdanças efetuadas entre o segundo semestre de 2016 e agora, segundo semestre de 2017. Tempo/espaço detonador de experiências renovadoras de mim/em mim, tempo de me abrir ao desconhecido, de cultivar afetos que eu nem sabia possuir.

> Mas habitei estas regiões da minha anatomia desconhecida, me envolvi e deixei ser envolvido pelas radículas das sêmen-tes (personagens, experiências, afetos, processos) que proliferavam, e mesmo após os territórios já terem sido atravessados, continuavam seu processo rizomático...
>
> Reparando com um olho mais sensível e atento este solo-pele, vi os afetos já vividos, aconchegados e enraizados; vi as experiências mais relevantes produzindo um nova camada de terra fértil; vi minhas solidões e inseguranças, criando os buracos e poros por onde a terra e a vida que a compõe respiravam.
>
> Vi-me des-do-brar em mil germens ávidos por cultivar uma terra de experiências, onde um novo povo pudesse habitar!

FIGURA 32 - 'Afrodite', aquarela de Luciane Valença

Fonte: < https://www.facebook.com/lucianevalencaarts>

No mapeamento das ANDdanças de número 4, busco falar do trecho atravessado em que a palavra experiência se fez carne, ganhando outra dimensão e significado no meu texto e nas minhas práticas. Pois talvez não consiga encontrar palavra melhor para falar das experiências que vivenciei na pele – ao longo das andanças realizadas nos territórios da faculdade e fora dela – do que a própria palavra-conceito em si. Por essa razão, retomarei o conceito de experiência utilizado pelo professor e ensaísta espanhol, Jorge Larrosa Bondía, no texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência.*

Segundo Bondía, ter uma experiência é cada dia mais difícil, mais improvável de acontecer no nosso cotidiano, em virtude de vários fatores, como:

- excesso de informação a que estamos expostos – "a informação não deixa lugar para experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência" (BONDÍA, 2016, p. 18-19);
- a necessidade constante que temos, ao considerar que estarmos informados, manifestar nossas opiniões – "O sujeito moderno é um sujeito informado [...], que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação" (BONDÍA, 2016, p. 20-21);
- a falta de tempo – "Tudo que se passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera." (BONDÍA, 2016, p. 22-23);
- o excesso de trabalho – "porque às vezes se confunde experiência com trabalho. Existe um clichê segundo o qual nos livros e nos centros de ensino se aprende a teoria, o saber que vem dos livros e das palavras, e no trabalho se adquire experiência, o saber que vem do fazer ou da prática." (BONDÍA, 2016, 23-24).

E, como ele define a experiência como "aquilo que 'nos passa', ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e nos transforma" (BONDÍA, 2016, p. 28), esses fatores apresentados impediriam ou dificultariam o acesso à experiência. Assim, podemos dizer que, para que uma experiência verdadeiramente nos aconteça, é necessário sensibilidade, abertura, receptividade aos acontecimentos vivenciados,

deixando que eles nos atravessem, nos tombem, nos afetem, nos sensibilizem. Pois, de acordo com Bondía:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2016, p. 25).

Assim, redefinindo o conceito de experiência nas minhas práticas artísticas e na minha vida, posso dizer que **ANDdanças 4** traz em si a potência e a sensibilidade de experiências ainda em acontecimento, e mesmo que eu faça um recorte temporal para poder situar o pensamento, elas teimam em ressoar como questões em processo; talvez, por serem práticas nas quais encontrei um lugar de provocação, desconstrução, alteridade, afecção – motivos pelo quais quero continuar a vivenciá-las em minha futuras andanças. Lugar onde percebi florescendo potências bem diversas das que já havia experimentado nos meus atravessamentos artísticos anteriores, conhecendo assim um novo corpo: mais poroso aos afetos, devires e acontecimentos – corpo coletivo, tribal, político.

As atividades a que estou me referindo, são duas, e de campos de ação bastante distintos, tendo origens em práticas e contextos, demasiadamente diferentes – mas que na minha experiência se complementaram:

- O *Tribal Fusion* – Dança originada a partir da fusão de práticas, danças e ritos presentes na cultura de várias tribos, povos e nações (provenientes de diversos lugares do mundo). As principais influências que constituem o Tribal Fusion contemporâneo são a dança do ventre, o flamenco, as danças indianas, o HipHop, e diversas outras danças étnicas tradicionais do oriente, sendo que os primeiros registros que se têm do surgimento desse estilo são da década de 60, quando a bailarina norte-americana Jamila Salimpour (ANDRADE, 2015), "após longa viagem pelo Oriente Médio e norte da África, criou um estilo onde unia movimentos de danças folclóricas de países como Marrocos, Argélia, Líbia

e Egito" (DANÇA Tribal, [20--]), incorporando a pesquisa ao seu grupo de dança Bal Anat, criado em 1968. Outra bailarina responsável pelo desenvolvimento do Tribal foi "Carolena Nericcio, que teve aulas com Masha Archer, pupila de Jamila. Ela e seu grupo Fat Chance Belly Dance incorporaram ao tribal técnicas do balé clássico e a improvisação coletiva" (TRIBAL, [201-]);

- E a *Performance Art* – Manifestação artística que teve o seu gérmen de criação no desdobramento de práticas contestadoras desenvolvidas nos movimentos de vanguarda europeus (e, posteriormente, dos Estados Unidos), no início do século XX, desenvolvendo seus contornos mais específicos no início dos anos 60, por meio da *Arte Pop*, do Minimalismo, da Arte Conceitual, do *Happening* e da *Body Art* (que começavam a despontar nessa época na cena artística). Todavia as artes performáticas vão conseguir adquirir maior autonomia como expressão artística somente na década de 70. (SANTOS, 2008) A performance caracteriza-se como uma expressão artística interdisciplinar, por poder combinar na sua execução teatro, dança, cinema, literatura e arte visuais, situando-se no limiar entre um e outro campo das artes. (PERFORMANCE, [20--])

Então, mais do que em qualquer outro trecho das ANDdanças que realizei, estarei aqui processando as experiências enquanto escrevo, passo a passo, palavra por palavra até que a carne-conteúdo dessas experiências comece gradativamente a ganhar forma, tornando-se assim palpáveis ao leitor deste memorial, quiçá a mim mesmo.

4.1 ANDdançasTribais – fusionando yin e yang

> Uma dança tribal, seja ela qual for, nunca está sozinha em seus passos, pois não é composta somente de sua gestualidade, mas sim permeada por toda uma ancestralidade, pela celebração, pela sabedoria de um povo vindo de outro território, e que ao dialogar com nossos próprios territórios, cria uma dança que não é nem de lá, nem de cá, mas do entremeio – de uma zona intersticial criada pelo contato, a relação, a troca de saberes e afetos (com os outros que nos habitam).



FIGURA 33 - tribal e a flor-de-lis

Autorretrato, concepção e realização do projeto: Sílvio Noronha

Arte Final: Julio Servo

O meu primeiro encontro com a Dança Tribal aconteceu por meio da apresentação do grupo de dança *Alcatéia Tribal* em dezembro de 2016, pois, logo após os atravessamentos que o espetáculo deles me proporcionou, entrei em contato com a professora e bailarina Carol Magri, iniciando, no começo do ano seguinte, as aulas de Tribal[1].

Posso dizer que no princípio foi difícil, porque tive de ultrapassar o (pré)conceito de que o Tribal é um dança voltada somente ao trabalho do feminino, motivo pelo qual às vezes, silenciosamente, questionava se eu poderia aprender e praticar esta dança, mesmo sendo homem. A resposta é evidente, mas, mesmo sabendo, fingia, fingimos que não, porque a sociedade nos incentiva esta postura de ignorância e insensibilidade perante estas questões. Eu mesmo fui educado para acreditar numa visão limitada e machista do mundo, pois vim de cidade pequena do interior, onde um homem deve mostrar-se *homem* aos olhos da sociedade local – mesmo desde criança, eu tendo me revoltado contra tudo e todos, sinto que guardava e ainda guardo pequenos resquícios destes preceitos em mim. Mas, dançando, senti na carne que todos temos o feminino e o masculino colorindo o nosso ser, bem como o animal, o vegetal, o mineral, o tribal, o nômade, e muitos outros devires, sendo que a qualidade e quantidade dos elementos que nos compõem, muda constantemente ao longo da vida, dependendo das nossas necessidades, desejos, experiências, atividades, momentos, fazendo com que sejamos uma deliciosa miscelânea de potências.

Por todas essas descobertas, dançar Tribal foi uma atividade prolífica neste trecho da minha trajetória acadêmica e pessoal, proporcionando-me sensações de plenitude, alegria, prazer, leveza – fazendo com que eu reconhecesse coisas em mim com que nunca tinha entrado em contato, ou pelo menos que não entrava em contato há muito tempo. Assim, quando iniciei esta dança, meu coração batia mais forte e ritmado do que de costume, pois percebia, pairando no ar, muita emoção, ansiedade e desejo. E com o corpo pulsante, adentrei aspectos, potências e expressões do feminino e do tribal em mim.

Posso dizer, inclusive, que conhecer e vivenciar a dança Tribal foi, e ainda é, uma experiência transformadora, que me auxiliou na ultrapassagem de preconceitos, medos, enrijecimentos e bloqueios afetivos, permitindo que eu me reencontrasse com facetas do feminino (já há muito tempo esquecidas no meu íntimo) – curando-o, amando-o, sentindo-o como força da terra grande mãe, substância geradora da vida. Pois, mesmo eu já tendo

[1] A partir deste trecho a Dança Tribal Fusion será designada simplesmente de Tribal, como é mencionada pelos bailarinos que a praticam. Tribal, começando com letra maiúscula, pois, quando utilizar no texto tribal com letra minúscula, estarei me referindo a algo relacionado a tribo.

experimentado, ao longo da vida, várias danças de roda, regionais e de salão, em nenhuma delas entrei em contato com determinados aspectos do feminino tão sensivelmente quanto no Tribal – e curiosamente, mesmo estas danças sendo extremamente sinuosas, baseadas nos movimentos do quadril, e numa sensualidade supostamente feminina (na perspectiva da nossa sociedade), ao dançá-las eu me sentia mais vigoroso e masculino. É como se essa nova forma de se mover e de acessar uma qualidade gestual mais primordial, me tornasse sedutor, provocante, livre. Pude, assim, sentir corporalmente as potências masculinas e femininas dançando e dialogando para me constituir assim como sou/estou.

Considero importante ressaltar mais alguns aspectos das possíveis origens desta dança, pois, investigando as práticas que a constituíram, descobri que o Tribal foi criado a partir do desdobramento de diversos tipos de dança do ventre existentes no oriente, fusionadas, a princípio, com as danças indianas e o flamenco clássico. Esses fatos aconteceram quando bailarinas ocidentais entraram em contato com algumas danças étnicas do oriente e de outros países da Europa, como a norte-americana Jamila Salimpour; sua principal discípula, a ucraniana Masha Archer; e a aluna de Masha, a também norte-americana Carolena Nericcio. Carolena é considerada a criadora da primeira nomenclatura que nasceu destas fusões, a American Tribal Style (ATS), pois, antes dos anos 80, ainda utilizavam, para se referir ao estilo, a denominação americana para dança do ventre – Bellydance. Ela também desenvolveu um conjunto de regras que passariam a definir o estilo tribal, e que, conforme foram se desenvolvendo, deram origem ao Tribal Fusion, fusionando diversos outros estilos de dança a esta prática. (ANDRADE, 2015)

Algumas características importantes no Tribal atualmente são: um minucioso trabalho de sinuosidade dos braços e mãos, com acabamentos milimetricamente executados, e um intenso treinamento para conseguir realizar movimentos de dissociação corporal – explorando peitoral, ventre, pelve, cabeça, braços e mãos de forma independente, uns dos outros, ou de maneira a criar ondulações, que começam em uma parte, se desenvolvem (de modo contínuo, ou com paradas entre um movimento e outro) e acabam em outras. Esta gestualidade com acabamentos precisos e com grande expressividade também é inspirada em movimentações da dança de rua – bem como me fazem recordar exercícios de mímica corporal dramática, a qual foi criada e desenvolvida pelo francês, Etienne Decroux. Por isso, posso afirmar, pela experiência vivida, que o Tribal contribuiu de maneira importante na minha formação como artista do corpo.



FIGURA 34 - Ilustração de dança Tribal

Fonte: < https://br.pinterest.com/pin/567172146809133860/>

Assim feliz por ter encontrado esta dança, ou melhor, por ter me encontrado nesta dança, digo que as *ANDdanças Tribais* estão conectadas a experiências renovadoras, pois experimentar esta prática foi (e ainda é) me deixar atravessar pela sensação de pertencer a várias tribos do mundo, e também a possibilidade de ampliar a superfície e a profundidade dos acontecimentos em mim. Posso dizer então, que dançar Tribal me afetou, inscreveu marcas, agenciou travessias, deixou vestígios, despertou potências, promoveu uma experiência genuína e intensa (BONDÍA, 2016, p. 25), que continuará pulsando enquanto houver (em mim) desejo e sensibilidade para bailar nesta imensa tribo (ou, pequeno grão de areia) chamada(o) planeta Terra.

4.2 ANDdanças Performáticas – fissurando Asfaltos

> *Sou o que sou, porque aqui estou presente em mim. Só posso buscar falar então da minha própria altura. De que forma poderia eu falar de outras alturas, se não as habitei, não senti a vertigem de possuí-las e não olhei amplamente a linha do horizonte diluindo as ondulações que constituem determinada paisagem? Como posso então subir as montanhas, que por acaso aviste, sem antes me familiarizar com o ar rarefeito que compõe sua atmosfera? Do alto dessas montanhas, se tiver o ímpeto e a disponibilidade de subi-las, talvez consiga avistar corpos se debatendo em busca de sensações, afetos e descobertas. Corpos desejantes, assim como eu, pela sua intensa diluição na natureza.*
>
> *Por isso estou aqui, porque me vi entre esses corpos, buscando sentir onde começa e onde acaba o ser – tentando assim redescobrir e redefinir nossos limites. – O ser é nosso ou pertence a todos, estando sempre em relação, em coletivo, em simbiose, em devir?*

Mesmo que esse trecho acima, pertença a uma outra época vivenciada, e não ao período em que experimentei a performance, sinto que ele dialoga perfeitamente com a sensação de travessia que as práticas performáticas me proporcionaram. Porque, na minha experiência pessoal, parti de um corpo em solilóquio, particular e solitário, e passeei por corpos tribais, relacionais, dialógicos. Corpos estes de coletivos aos quais ainda pertenço, que os sinto como parte de mim – mesmo estando afastado espacialmente (mas não afetivamente), por um átimo no tempo, para a composição deste memorial.

Inicio este trecho com o texto poético, porque há muito tempo busco desenvolver uma sensibilidade capaz de perceber as alteridades e diferenças que habitam o mundo, um olhar a vida com outros olhos, de outras alturas que não só a minha – e por meio de outras poéticas que ainda hei de conhecer. Pois, segundo minha expectativa, deste modo eu conseguiria ultrapassar a frágil e limitada visão da existência, que supostamente ainda tenho – ampliando assim meus horizontes.

Há muito tempo mantinha um forte desejo e curiosidade em relação às práticas performáticas e seus desdobramentos, mas não havia tido a experiência de participar de um grupo de performance; então, meus conhecimentos foram apreendidos somente com base na disciplina de Interpretação V (realizada no primeiro semestre de 2015), a qual era voltada ao estudo e experimentação da performance.

No entanto somente em dezembro de 2016, logo após a recuperação da minha herniorrafia, conheci e passei a fazer parte do coletivo de performance e intervenções urbanas, ASFALTO[2], grupo de pesquisa do curso de dança da UFU, coordenado pela Professora Doutora Juliana Bom-Tempo. No começo foi só encantamento pela potência dos afetos e práticas que experimentei, mas havia ainda em mim um forte receio com relação à performance, razão pela qual fui pisando pé por pé neste terreno desconhecido. Mas, aos poucos, fui ganhando confiança e disponibilidade para me colocar em estado de performance, o que foi produzindo em mim novas experiências, aberturas e florescimentos.

Mesmo assim, participar de atos e intervenções performáticas foi verdadeiramente sair da minha zona de conforto e segurança, por duas razões principalmente: primeira porque, grande parte dos ensinamentos que havia aprendido nas teorias e práticas de teatro e dança, eu precisava reconsiderar e desconstruir quando ia participar de uma performance com o grupo; segunda porque tive de encarar e reavaliar meus medos, pudores, limites, representações e inseguranças, pois, ao me expor como *performer*, revelava meu corpo nu de personagens e coreografias.

Em muitos momentos, buscava justificar para mim mesmo o que estava fazendo ao performar; por isso, às vezes, no decorrer da ação, experimentava sensações de duplicidade, que se configuravam da seguinte maneira: a maior parte de mim eu percebia em constante estado de presença, vivenciando plenamente o momento, outra parte menor avaliava, a mim e aos outros, tentando desautorizar minhas convicções perante o ato performático que estávamos realizando. Todavia, conforme a ação se desenvolvia, e eu ia estabelecendo conexão com os outros *performers* e as demais pessoas presentes e passantes, quase sempre esta porção menor era superada, ou diluída no todo.

Com o passar do tempo, as dúvidas foram cessando, os medos e pudores superados, os limites ultrapassados, as representações desconstruídas, as certezas caíram deliciosamente

[2] "ASFALTO: do latim ASPHALTUM ou do grego ASPHALTOS, desmembrando-se em A-SPHALLEIN no sentido de 'não fazer cair', 'não falir'. Um tipo de aderência que funciona como tessitura pavimentada, impermeabilizando as transições e construindo bordas opacas. Solo para andar: o tecido da cidade. Um pavimento se constrói enquanto espaço de toques e trocas. O presente grupo tem por vontade realizar pesquisas teórico-práticas com a urbanidade, tendo na ideia de 'asfalto' as estriagens que direcionam os trânsitos e os modos de perceber, estar e viver uma cidade. Destarte, somos movidos pelas questões: como se dão as tramas sociais, políticas, linguísticas, arquitetônicas e corporais que organizam os fluxos do espaço urbano? Além disso, como intervir e ensaiar procedimentos para fissurar os 'asfaltos' e as linhas que endurecem a cidade? Para tanto, nos interessa as concepções filosóficas de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, bem como as estratégias ligadas às Artes do Corpo e Visuais e a Literatura." Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/asfaltoartefilosofia/?ref=bookmarks>

terra abaixo, o que me proporcionou uma sensível variação das formas como percebia, concebia e produzia arte. Vou buscar então, desenvolver no decorrer deste texto referente às ANDdanças Performáticas, um desdobramento das performances que realizei com o grupo ASFALTO, que mais me mobilizaram – dando vida a novas potências-gérmens em mim e nas minhas relações.

4.2.1 Espanto e Hesitação

Minha primeira experiência com o grupo Asfalto me trouxe a sensação de um batismo, batismo no sentido mais poético e potente que se possa ter, como a criança ou adulto que, ao ser mergulhado na água, renasce para uma vida nova. Assim foi com a performance *Espanto e Hesitação*, a qual já havia sido realizada pelo grupo, mas que, com a minha participação, foi performada pela primeira vez no pátio do EMEI do Bairro Cruzeiro do Sul, num final de semana à tarde, para crianças entre quatro e cinco anos de idade (com uma proposta ainda mais simples e lúdica do que a original). Nosso roteiro de ação, bem simplificadamente, era o seguinte: estender e grudar plásticos no chão, criando uma área impermeável para que pudéssemos misturar, sobre ela, argila branca em pó com água; amassar até homogeneizar a mistura; quando estivesse bem amalgamada, passar a pasta produzida nos corpos uns dos outros; ficar parados aguardando sua secagem e craquelação; começar a se mover, até que, por ela ter se tornado pó, novamente se desprendesse da nossa pele. Todo esse roteiro, com exceção de estender e grudar os plásticos no chão, seria realizado tanto por nós, *performers*, quanto pelas crianças. Mas, o que aconteceu no decorrer da ação, e que me proporcionou a experiência de batismo que mencionei acima, foi que, no momento em que estávamos acabando de misturar a argila com água e começando a passar na pele uns dos outros, uma intensa chuva começou a cair. As crianças, e principalmente nós, tivemos um breve momento de espanto e hesitação (literalmente), perante a água que caía abundantemente do céu e que fazia a argila virar lama; mas, passada a surpresa inicial, nos entregamos à experiência, totalmente reconfigurada pelo fenômeno celeste. O que quase todos fizemos a partir daí foi nos abrir à diversão, alegria, brincadeira, enfim, aos acontecimentos inesperados da vida. E assim foi o meu batismo asfáltico, cercado de crianças e adultos virando crianças, repleto de alegria, molhado e enlameado como nos tempos de meninice, lavando a pele e a alma para um novo nascimento.

A próxima vez em que participei da mesma performance, ela foi realizada em outro ambiente, de maneira bastante distinta da anterior, como também de forma um pouco mais próxima à que foi pensada (bom, pelo menos até determinado momento) – claro que uma performance só pode ser vagamente projetada/roteirizada, pois, quando o *performer* entra em contato com as pessoas presentes e passantes, *algo* sempre se modifica.

Resumidamente, os procedimentos desta ação (na minha perspectiva), são os seguintes:

1. nos reunirmos na casa de alguém que se dispôs a nos receber, para que fizéssemos os preparativos e combinações referentes a ação;

2. nos trocar, e pegar os itens necessários à realização da mesma;

3. sair da casa já em performance, com as roupas apropriadas – shorts e camisolas brancos por baixo, roupa cotidiana por cima, e os pés descalços;

4. nos deslocarmos até o local escolhido para a performance, na praça Tubal Vilela;

5. posicionar os itens que seriam utilizados na ação nos lugares apropriados;

6. pegar as garrafas e baldes e encher de água nas pias dos banheiros da praça;

7. voltar para o local estipulado, que já estava com plásticos grudados no chão (criando uma zona diferenciada e impermeável);

8. tirar as roupas de cima em torno do local e deixá-las perto de onde estivéssemos;

9. reunir todos os *performers* sobre o plástico e abrir os saquinhos de argila branca, espalhando-a em montinhos sobre o local;

10. verter as garrafas de água sobre a argila, misturando até criar uma pasta homogênea;

11. espalhar a mistura uns nos corpos dos outros por meio das mãos e de uma dança próxima ao contato improvisação, até que todos estivessem devidamente lambuzados de argila;

12. ir diminuindo a dança até todos entrelaçarem as pernas e se deitarem;

13. ficarmos inertes até a argila secar e começar a craquelar;

14. quando isso acontecer, voltar a nos mexer, por meio de uma dança de contato com os outros e consigo mesmo, até a argila, que retornou ao pó, se desprender da pele;

15. cada *performer* deslocar-se até um dos baldes cheios de água que foram posicionados fora da zona estipulada e derramá-los sobre a cabeça;

16. sair andando pela praça (feito barata tonta), de acordo com as sensações, pulsões e desejos de cada um;

17. até que, após o tempo que cada um achasse necessário, todos se juntassem de costas para o local da performance, e, ao estar todos juntos, partissem de volta para a casa que nos acolheu;

Penso ser importante a definição dos procedimentos que deveríamos realizar durante esta performance, para dizer das diferenças entre como a pensamos e como ela realmente aconteceu, pois, no decorrer do procedimento mais longo, o de número 13 (de acordo com a minha divisão), no qual deveríamos ficar entre trinta minutos e uma hora inertes até a argila secar, aconteceu algo que já podia ser esperado (não definido com certeza como iria ocorrer, mas esperado), por causa dos discursos de quem estava assistindo: falas de incômodo, de incitação a agressão, de hostilidade, de selvageria. Resumindo, o que aconteceu é que a água dos baldes que faziam parte da ação foi jogada sobre nós com tamanha violência por alguns meninos presentes na praça, que a água entrou pelas nossas narinas e olhos, nos afogando, machucando e atrapalhando a visão, pois a argila-lama escorria sobre o rosto. Diante do acontecido, houve um breve momento de espanto, mas não hesitamos muito, e sim, nos abrimos aos novos fatores que compunham o momento, começando a nos mover numa breve dança de contato e partindo conjuntamente para o procedimento de número 16. Realizamos, assim, o restante da performance da melhor maneira possível, diante das novas circunstâncias apresentadas.

Experienciar esta performance foi minha primeira grande desconstrução e superação vivenciada no grupo ASFALTO, por vários fatores, como: estar seminu na frente de estranhos numa praça era algo que nem de longe já havia pensado em realizar na vida; pisar descalço numa praça e em seu respectivo banheiro repleto de imundícies e texturas diferenciadas me causava profundo asco; ficar inerte, exposto, indefeso e disponível para as mais diversas possíveis reações das pessoas presentes na praça, era algo que me provocava muito receio; e, finalmente, ter coragem de experimentar (publicamente) a qualidade sensível, e de certa maneira, íntima, do toque proposto nesta ação entre homens e mulheres – pois, para alguém igual a mim, que quase sempre teve dificuldade em se mostrar disponível ao afeto, ao afago, ao toque, foi fissurar e até mesmo esgarçar os limites corpóreo-afetivos.



FIGURA 35 - Foto da performance, *Espanto e Hesitação,* realizada pelo grupo ASFALTO na praça Tubal Vilela, no centro de Uberlândia

Foto: Cristiano Barbosa

Posso dizer que realizar esta ação na praça foi uma experiência importantíssima na minha formação, não somente como ator, mas como ser humano, pois ao me dispor a fazê-la, expus minhas fragilidades e medos mais íntimos, trazendo-os à luz do sol (e a uma suave chuva que caía do céu). Pelo que já vivenciei, acredito na potência que a performance tem de expandir nossos horizontes; redefinir nossos contornos e limites; estimular a porosidade entre arte e vida; e retirar, ou pelo menos esgarçar os véus da ignorância e significação que impedem, ou dificultam, nosso contato direto com o mundo. Considero, assim, segundo minha perspectiva experiencial, que um ato performático é um ato político sensibilizante, que pode, ao ser vivenciado (não só por quem realiza, mas também por quem presencia), abrir sensivelmente as pessoas aos afetos e encontros e modificar sua relação com o mundo. Dessa forma, penso ser de extrema relevância que o artista, seja ele advindo de qualquer área das artes, tenha em seu processo de formação o contato com práticas performáticas, pois isso pode contribuir para seu desenvolvimento crítico, político e sensível.

Por tudo exposto, é com hesitação que encerro minha fala sincera sobre esta performance batismal-sensibilizadora (pois há tanto o que contar ainda), todavia solicitando ao devir Dioniso, deus-homem do êxtase, que o Espanto retorne aos meus olhos cansados e neles permaneça sempre, como aconteceu nestas primeiras andanças performáticas, e que haja hesitação enquanto houver vida, mas que ela não nos impeça de agir, de amar, de tocar, de viver, de povoar novos territórios.

4.2.2 Jardindigente

A performance *Jardindigente* era composta pelos seguintes procedimentos: todos nós, *performers*, deveríamos estar sem roupa de baixo, com vestidos de cetim (de cores diferentes) e, por cima, com nossas roupas usuais; após um breve aquecimento e concentração, partiríamos da sala do curso de dança da UFU, um para cada lado, buscando realizar trajetos diversos em direção ao local onde a ação seria realizada; ao nos aproximarmos do lugar, começaríamos pequenas andanças em volta dele, até que começássemos a parar em alguns pontos onde a ação aconteceria, e tirar nossas roupas de cima, ficando somente com o vestido; então começaríamos a nos deslocar dentro do território escolhido, nos relacionando uns com os outros, experimentando gestos, contatos, improvisações, danças, brincadeiras; em determinado momento, quando qualquer um de nós parasse, todos os outros deveriam parar também, e quando todos estivessem parados, começar a levantar os vestidos de diversas maneiras, até que eles cobrissem nosso rosto, assim expondo (florescendo) nosso corpo nu; depois de algum tempo, desceríamos os vestidos de novo e recomeçaríamos a brincadeira das andanças e relações; após repetir este ciclo várias vezes, quando sentíssemos que a quantidade e a qualidade do tempo da ação já havia sido suficiente, iríamos em direção às nossas roupas, nos vestiríamos, e partiríamos do local em direção à sala de onde saíramos.

Posso dizer que *Jardindigente,* foi entre todas as ações de que participei com o grupo ASFALTO, a que mais me afetou e mobilizou, proporcionando uma deliciosa sensação de plenitude, de florescimento das potências adormecidas, de enfrentamento do receio/pudor da nudez. Sendo que, estando há três ou quatro dias da performance, ainda me questionava se teria coragem e disponibilidade emocional para participar da ação; mas, num certo momento, disse para mim mesmo: essa é a hora da decisão, você quer e dá conta de ir ou não, se posicione e decida agora o que irá fazer. A resolução foi tomada então, de forma imediata: sim, eu quero participar, mesmo tendo profundo receio do que poderá acontecer. Desde então,

não houve mais dúvidas, inseguranças, cobranças, o que promoveu em mim uma intensa abertura emocional-afetiva. Mas nada podia me preparar para o momento, quando, pela primeira vez, levantei o meu vestido laranja-sanguínea e senti o calor do sol tocando meu corpo nu. Não há nem mesmo palavras para falar da sensação indescritível que tomou conta do meu ser, aliás, não havia mais necessidade de palavras, só estar presente naquele instante já bastava...



FIGURA 36 - Foto da performance, *Jardindigente*, realizada pelo grupo ASFALTO no evento do curso de dança da UFU, Sala Aberta

Foto: Joabe Romed

...mas, além do suave silêncio e do vento que atravessava nossos corpos, vou tentar relatar, poeticamente, algumas poucas percepções do momento em questão:

"PORQUE GENTE É FLOR"[3]: jardindigente, gentes nos jardins de corpomente abertos, como flores são! devir pétalas começam a florescer por receber o calor afago do sol.e pisando a terra macia, fria e permeada de texturas voltamos ao nosso corpocriança – leve, inocente, pueril, brincante, livre das amarras que cerceam nossas potências e devires. íntimos de desconhecidos e reconhecendo nossa essência, brincamos uns com os outros de contato improvisação, improvisação sem contato. dança brincadeira de proximidade e afastamento. conexão a distância, como se não houvesse mais amanhã e nem depois, só o agora nos importava.

o despertar da primavera em pleno inverno, acontecendo profusamente em cada um de nós. colorindo e alterando sensivelmente a topografia dos territórios a nossa volta .entre abraços, corridas, afetos e carinhos, até que o sempiterno tempo nos dissesse que o tempo bastava. abaixamos nossos vestidos multicores, e saímos andando, deixando o espaço em que se realizou ação, supostamente vazio. para mim e sinto que para muitos outros, aquele lugar nunca mais foi o mesmo. germens ali ficaram e pelo entorno se espalharam.

E foi assim, caminhando e pausando num trecho do território onde empreendi as minhas prolíficas *ANDdanças* pela UFU, que novamente vieram à tona lindas flores – geradas pelas sementes derramadas em virtude das floradas primevas. Só que, dessa vez, nestes jardins, ao invés de plantas, brotavam pessoas (mas, como gente é flor, tudo bem!) expostas ao vento, aos olhares, às opiniões, aos questionamentos – e eles vieram intensamente em um prazo extremamente curto, como uma chuva de críticas e apoios, deslocando nós, *performers,* da euforia alegre, ao abismo da preocupação e discórdia. Esperávamos uma forte reação à intervenção, mas não poderíamos supor que ela acontecesse de forma tão intensa, levando a intolerância nas redes sociais a um nível preocupante. Não havia retorno, nem queríamos de forma alguma ter que justificar nosso ato, pois não havíamos feito algo deplorável, imoral, irresponsável, muito pelo contrário, nossa intervenção foi franca, consciente e primaveril. Mas, não há como ignorar que entramos de supetão num dos alicerces de construção da moral cristã, terreno onde ferozes, intolerantes e preconceituosos defensores da família brasileira habitam: a nudez – e sua proibição, vigília, privatização e

[3] "Porque Gente é Flor" - expressão que escutei muitas vezes no grupo ASFALTO, não me lembro de quem, mas ela calou fundo em mim.

criminalização – ainda mais a nossa, que não era uma nudez qualquer, mas plena, alegre, pública, relacional, pueril.



FIGURA 37 - Foto da performance, *Jardindigente*, realizada pelo grupo ASFALTO no evento do curso de dança da UFU, Sala Aberta

Foto: Joabe Romed

Mesmo nossa intervenção estando dentro da programação de um evento do curso de dança da UFU, o *Sala Aberta*, fomos censuradas, repreendidos, insultados nas redes sociais, o que promoveu alguns desdobramentos, como: desentendimentos dentro do grupo, que levaram os integrantes a posições e atitudes diversas; a reorganização do coletivo para outra ação que ainda haveríamos de performar na mesma semana e evento (também com nudez, só que, desta vez, dentro de uma sala); e um piquenique que fomos convidados a realizar (no mesmo local onde a ação havia acontecido no dia anterior), pela Assessoria de Comunicação da UFU. Piquenique-conversa com os intuitos de acalmar os ânimos da sociedade, expondo nosso pensamento e posicionamento em relação à intervenção e às indagações que ela

levantou, por meio de um diálogo com os universitários, repórteres e demais pessoas presentes. Haveria muita história ainda a ser contada sobre estes dias e como as coisas se resolveram, mas o foco que me importa para esta pesquisa está justamente neste trecho da história – no qual surgiram e se multiplicaram questionamentos e discussões na sociedade local (e em nós mesmos, na qualidade de integrantes de um coletivo) sobre a intervenção performática que realizamos. Provocando reações e opiniões das mais diversas naturezas, veiculadas inclusive em mídia televisiva, jornalística e virtual, promovendo uma repercussão em massa.

Ainda mais, de acordo com a atual conjuntura brasileira, na qual tem acontecido tantos casos absurdos de repressão à arte e à liberdade de expressão, como: proibições (ou tentativas de boicote) de exposições em vários lugares do Brasil, que sejam relacionadas a temas considerados polêmicos, como a – *Histórias da Sexualidade* e a *Queer museu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira;* artistas detidos por apresentarem cenas de nudez nas suas ações artísticas, como o paranaense Maikon Kempinski, quando apresentava a performance *"DNA de DAN"* na frente do Museu Nacional da República; e um dos mais recentes, referente à indignação provocada por fatos acontecidos durante a ação do artista Wagner Schwartz, *La bête* (realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo – o MAM) – na qual o *performer* permanecia nu sobre um tatame, podendo ser tocado e manipulado por quem assistia à performance.[4]

Não pretendo aqui expor os detalhes dos casos citados acima, pois não é o assunto em questão e também demandaria muito tempo, mas somente levantar o questionamento dos porquês da nudez, da sexualidade e das questões de gênero incomodarem tanto a sociedade ainda – principalmente quando é proposto se falar sobre estes assuntos abertamente. Porque tanto medo, moralismo e hipocrisia, se entre quatro paredes quase tudo é permitido, e inclusive incentivado pela nossa cultura machista, preconceituosa e imperialista, como: a pornografia; a erotização precoce; a agressão verbal e física contra a mulher e os filhos; o se calar sobre as pequenas violências cotidianas; a proibição, ou escassez, de um diálogo franco nas famílias, sobre corpo, sexualidade e gênero, principalmente com as crianças e jovens; e tantas outras coisas revoltantes.

[4] Enquanto estava escrevendo estas informações no meu TCC, muitos outros casos de repressão à arte, e de violências arbitrárias contra artistas continuaram a se proliferar Brasil afora.

Estou tentando acreditar, enquanto escrevo, que esse é o começo de novos tempos, em que, depois de tanta intolerância, virá a compreensão, o amor entre os seres humanos, mas está muito difícil, pois a sensação que tenho é de uma profunda regressão à idade da escuridão, da ignorância, do sectarismo, da discriminação, da repressão. Mas sigo meu caminho de artista do corpo e agradeço a vida pelo meu encontro com o ASFALTO, que me permite manifestar minha posição política, afetiva e corporal perante o mundo.



FIGURA 38 - Foto da performance, *Jardindigente*, realizada pelo grupo ASFALTO no evento do curso de dança da UFU, Sala Aberta

Foto: Joabe Romed

Sinto que estamos fazendo nossa parte como artistas e cidadãos, buscando construir outras mentalidades, mais arejadas e plurais – como na performance *Jardindigente*, em que mostramos homens e mulheres, ora com vestidos esvoaçantes e coloridos, ora nus, improvisando, brincando e dançando a alegria de ser um corpo poroso aos afetos e

experiências – corpo vivo, pleno, presente. Sinto que ainda resta dizer que, por meio da mobilização e revolta gerada pelo ato, conseguimos produzir muita polêmica e diversos questionamentos – retirando o preconceito, a ignorância e a hipocrisia das gavetas em que se encontravam escondidas, expondo-as abertamente ao mundo – simplesmente porque o corpo, sua nudez e sexualidade ainda são assuntos tabus na sociedade em que vivemos. Mas não posso me esquecer que junto com preconceito, vieram as conversas francas, os apoios a nossa ação, a discussão e a exposição de assuntos não muito aceitos pela sociedade, a força de acreditar, que ainda há gente que é FLOR – e quem ainda não f(l)or, possa se libertar das suas cascas-armaduras ao longo da existência..., e um dia, FLORESCER!



FIGURA 39 - Foto da performance, *Jardindigente*, realizada pelo grupo ASFALTO no evento do curso de dança da UFU, Sala Aberta

Foto: Joabe Romed

ANDdanças – considerações finais

Toda pesquisa precisa ter um ponto final, mesmo que provisório, para arrematar um pensamento, uma investigação, uma trajetória, portanto com essa não seria diferente. Cartografando minhas ANDdanças pelos cursos de artes da UFU, floresci para um novo mundo – o mundo das artes híbridas, do artista-pesquisador, do ator-criador, do mestre iniciador na linguagem do clown, da porosidade entre vida e arte. Descobri modos de sistematizar meus conhecimentos teórico-práticos não só nas disciplinas da graduação, mas principalmente por meio da pesquisa que produziu este memorial. Memorial esse labutado, lapidado, cultivado, por meio de um trabalho de re-paragem (parar de novo, olhar com atenção) nos relevos produzidos; de contemplação do território habitado-atravessado; de observação e cuidados comigo mesmo.

Ao escrever este memorial, pude reconhecer a rede de caminhos e relações que produzi ao me deslocar no território da Universidade Federal de Uberlândia, elaborando as matizes e texturas que compuseram minha trajetória. Reconheço assim o valor de cada experiência, de cada encontro e desencontro, de cada parceria, de cada movimento em busca de autoconhecimento.

Ao contemplar o já vivido por meio desta pesquisa de TCC, consegui redefinir minhas percepções e conceitos na vida e na arte – redescobrindo o prazer de produzir pensar, difundir e pesquisar arte. Considerando que hoje, após reparar nestes caminhos traçados por meio da escrita, posso visualizar como cada umas das práticas vivenciadas nos cursos de artes cultivaram, em mim, uma nova geografia afetivo-experiencial. Posso, assim, reiterar o quanto as práticas artísticas, pesquisas, produção de escrita, e imersão em processos de criação, contribuem na trajetória formativa de um ator, ou melhor – de um artista do corpo.

CORPO entrei na faculdade buscando afiná-lo e torná-lo um instrumento expressivo, belo, e potente, e nestas ANDdanças fui reinventando meu olhar para vida, ganhando de presente a confiança de que tenho um prolífico leque de caminhos-possibilidades no meu horizonte. E agora já com a escrita do TCC mais delineada, me preparando para fazer as últimas aparas e recortes dos assuntos tratados no meu trabalho, eis que surge algo..., algo que vivenciei e que não poderia deixar de fora deste memorial. Sempre me dedicando, ao longo da faculdade, à minha própria formação, sou chamado para compor um grupo de artes criado

para participação no retiro de autoconhecimento *Flor&Ser*. A princípio, eu que era somente mais um dos componentes da equipe de artes, em menos de um mês, passo a coordenador, diretor, encenador e figurinista do grupo. *SerSonata* foi o nome que criamos para nossas experiências artísticas híbridas – envolvendo música, teatro, palhaçaria e autoconhecimento. Minha proposta para os integrantes da equipe foi trabalhar, por meio de músicas, a criação de encenações teatrais, tendo como ideia inspiradora as trupes de brincantes populares. E como brincantes poderíamos hibridizar/transitar por distintos campos artísticos com fluidez: clown, música e teatro.



FIGURA 40 - Foto das encenações apresentadas pela trupe SerSonata, no retiro – Flor&Ser

Foto: Alice Ramos Andrade

A trupe foi composta por mim e mais quatro pessoas, com os quais eu trabalhei durante quatro meses, ministrando vivências para iniciação ao teatro, ao clown, e ao

brincante. Quando percebi que estavam à vontade com as práticas artísticas, começamos juntos a criar as encenações para cinco músicas, nas quais cantaríamos, brincaríamos e tocaríamos durante momentos específicos do retiro. As encenações não teriam somente o papel de entretenimento, mas principalmente de promover a reflexão, a diversão, a conexão e a sensibilização dos participantes com as práticas de autoconhecimento e cuidados consigo mesmo e com o outro.

Quem estiver lendo este memorial pode questionar: mas o que tudo isso tem a ver com a geografia afetivo-experiencial do Sílvio? Pela experiência que tive antes, durante e depois do retiro, eu digo: tudo! Tudo porque, para iniciá-los nos distintos campos artísticos que iniciei, utilizei os diversos conhecimentos prático-teóricos experienciados durante minhas ANDdanças pelos curso de artes da UFU. Então, algumas práticas e treinamentos que havia vivido na pele, queria que os integrantes da trupe experimentassem, e como havia pouco tempo (aproximadamente quatro meses) para a formação artística, a criação das encenações e os ensaios em si, tive que recortar, reorganizar, sistematizar e condensar esses conhecimentos.



FIGURA 41 Foto das encenações apresentadas pela trupe SerSonata, no retiro – Flor&Ser

Foto: Alice Ramos Andrade

Eu, que sabia do potencial que as práticas corporais, de reflexão, e de escrita têm na formação crítica e sensível de um artista, e de qualquer outro cidadão, pude visualizar quatro

serezinhos brincantes, florescendo na minha frente pelas minhas *mãoscoração* de *jardineiro-artista*. E vi, dia-a-dia nos ensaios, se realizar um sonho que eu nem sabia que possuía, a criação e direção de um grupo de artes que tivesse uma poética híbrida – uma trupe de brincantes-palhaços-músicos. Não posso aqui deixar de agradecer à mestra/palhaça/professora Ana Wuo – que me iniciou na linguagem do Clown, mas não só isso, também cedeu gentilmente sua tese, *Clown*: "*Desforma", Rito De Iniciação E Passagem*, para que eu a lesse e utilizasse na iniciação ao clown que realizei com os quatro integrantes do *SerSonata.*

E para encerrar meu relato de experiência sobre o retiro *Flor&Ser*, o *SerSonata*, e os meus quatro novos amigos brincantes, queria dizer que esta experiência foi significativa não só para nós cinco, mas para muitos participantes do retiro que relataram o quanto as músicas-encenações os fizeram refletir sobre questões de autoconhecimento e cuidados consigo mesmo, produzindo muitos risos, alegria, interação, sensibilidade e afetos. Assim, o que busquei realizar comigo durante o curso de teatro, e até mesmo por meio da pesquisa e escrita deste memorial – o autoconhecimento e florescimento por meio da arte – consegui ver se realizando nos corpos, rostos, relações, olhos e corações de outras pessoas.



FIGURA 42 - Foto das encenações apresentadas pela trupe SerSonata, no retiro – Flor&Ser

Foto: Julio Servo

Após esta experiência transformadora, volto a reparar no território habitado e atravessado ao longo desses seis anos de faculdade, contemplando a reorganização da minha geografia afetiva-experiencial: como as dunas caminham pelo ar e deslizam pelo deserto, eu realizei minhas ANDdanças pelo solo vermelho-sanguínea do cerrado, modificando os relevos da minha carne.

Posso, assim, pela minha própria experiência, dizer que considero as práticas artísticas, de autoconhecimento, e de escrita muito preciosas para a formação de um artista, bem como para o desenvolvimento crítico, relacional e sensível de qualquer outro ser humano – pois elas têm *gérmens em potência*, que podem afetar nossa forma de perceber o mundo, de experienciar a vida, de cuidar das relações.

Por não ter palavras, pois elas se aquietaram após tantos relatos escrito-imagéticos expostos neste TCC, encerro a cartografia dos meus afetos, experiências e recordações, utilizando a prosa poética de Kazuo Ohno – meu grande afeto e inspiração na vida e na arte.

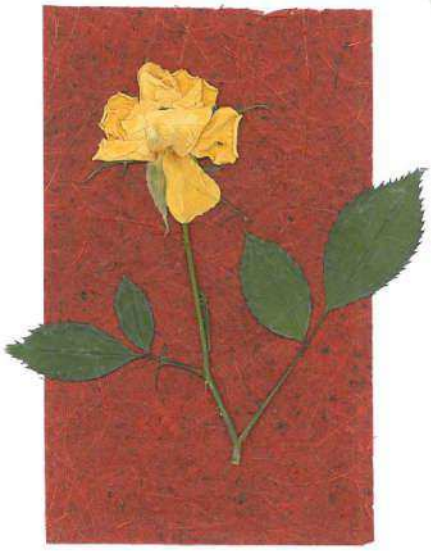


FIGURA 43 - Foto-escaneamento de cartão feito com papel artesanal e flor natural

> Não se dança porque a flor é bela, porque exclamamos "que lindo!". Se esses olhos, se a alma, se a figura que contempla, se toda a energia dos treinos até hoje realizados estiverem em combustão, então nasce a flor. Veem como acontece? Fazer florescer longamente *ad eternum*, até o limite. Porque penetraram no âmago. Contemplem a flor pelos olhos, por tudo, mesmo que contorçam o corpo. Contemplem a flor. Como se isso se tornasse a flor em si.
>
> (OHNO, 2016, p. 68)

Referências

ANDRADE, Joline. O Conceito da Dança Tribal por uma perspectiva contemporânea. *NT & ND: Nossa Tribo & Nossa Dança* (blog), 28 jul. 2015. Disponível em: <http://nossatribo-fusoes.blogspot.com.br/2015/07/o-conceito-da-danca-tribal-por-uma.html>. Acesso em: 15 nov. 2017.

BAIOCCHI, M. *Butoh*: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARROS, Manoel de. *Memórias Inventadas*: as infâncias de Manoel de Barros. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. _____. *Tremores*: Escritos sobre a Experiência. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CAMPOS, Wagner Rossi. *Meu corpo é um acontecimento*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2009.

DANÇA Tribal. *Dança no mundo* (site). [20--]. Disponível em: <http://www.dancanomundo.com.br/tipo_danca.php?modalidade=RGFu52EgVHJpYmFs>. Acesso em: 15 nov. 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte:* por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. 2.ed. Bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *Jogo das Perguntas*: o Modo Operativo "AND" e o Viver Juntos sem Ideias. *Fractal*, Rev. Psicol., v. 25 – n. 2, p. 221-246, Lisboa - Portugal, Maio/Ago. 2013.

FAEDRICH, Ana. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.

FARINA, C. *Arte e formação:* uma cartografia da experiência estética atual. *31ª Reunião Anual da ANPED, 2008, Caxambu MG*. Constituição brasileira, Direitos humanos e Educação, 2008.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP – LUME, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998, p. 147-148.

FERRACINI, Renato *et al*. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. *Revista Urdimento*, v.1, n.22, p.219-232, julho 2014.

FERREIRA, Geraldo Generoso. A escrita de si como labirinto na construção da identidade profissional docente. *Revista de Letras Norte@mentos*. Estudos Linguísticos e Literários v. 4, n. 8, p.9-22, jul./dez. 2011.

FONSECA, Tania Maria Galli (org.). *Cartografia e devires:* a construção do presente. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

HIRSON, Raquel Scotti. LUME e Anzu: Um Intercâmbio. *ILINX - Revista do LUME*. v. 1, n. 1, 2012, p. 93.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze:* que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LIBERMAN, Flavia. *Delicadas coreografias*: instantâneos de uma terapia ocupacional. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: PUC-SP, São Paulo, 2007.

MALDONATO, Mauro. *Raízes Errantes.* Tradução de Roberta Barni. São Paulo: SESC São Paulo; Ed. 34, 2004.

MENDONÇA, Cinthia. "Estado das Coisas": Agir no Corpo, Agir na Arte da Performance. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. 2016.

MOSTAÇO, Edélcio. O Teatro Japonês: Nô e Bunraku. *Revistausp,* São Paulo, n. 13, 1992.

NANCY, Jean-Luc. 58 Indícios sobre o Corpo. Tradução de Sérgio Alcides. *Rev. UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012.

OHNO, Kazuo. *Treino e(m) Poema*. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PELBART, Peter Pál. Indivíduo, Potência. *Criações e Conexões:* CARTOGRAFIA rumos itaú cultural DANÇA 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. Linhas Erráticas. _____. *O Avesso do Niilismo:* Cartografias do Esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PERETTA, Éden. Memórias e políticas do "corpo de carne" no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata. *VII Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2012.

_____. Potências da carne, poesias do corpo. *Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 15, n. 3, p.507-522, set./dez. 2013.

PERFORMANCE. *Teatro em Espaços Não Convencionais* (site). [20--]. Disponível em: <https://foradopalco.wordpress.com/performance/>. Acesso em; 15 nov. 2017.

PINHEIRO, Mariza de Oliveira. Escrita de Si como Etopoiética Informacional: Cartas e Diários e os "Lugares" Epistêmicos de Memórias e Identidade. *XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. João Pessoa, 2015.

RIBEIRO, Ricardo Alvarenga. *Arte como modo de existência*: uma trama entre práticas filosófico-artísticas, cuidados do corpo e procedimentos em dança contemporânea. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve Histórico da "Performance Art" no Brasil e no Mundo. *Revista Ohun*, n. 4, ano 4, dez 2008.

TRIBAL. *Cadernos de Dança* (site). [201-]. Disponível em: <https://cadernosdedanca.wordpress.com/tag/origem-da-danca-tribal/> Acesso em: 15 nov. 2017.

UNO, Kuniichi. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

WIEDEMANN, Sebastian. Dançar a imagem - ou de como atingir uma imagem butô. *hambre – espacio cine experimental*, 2014.

WUO, Ana Elvira. *Clown: "Desforma", Rito De Iniciação E Passagem.* Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.



Pó

Interprete: Oswaldo Montenegro

Compositor: Beto brasiliense

Tu és pó e ao pó "reverteres"
Em verdade é só isso que queres
Vem do sol o que queima e as cores
Amanhã o teu pó serão flores
Quando sinto no pescoço um nó
Vem o vento e me sopra, eu sou pó

