



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**CURSO DE ARTES CÊNICAS E DANÇA – LICENCIATURA**  
**Trabalho de Conclusão de Curso**

**SUELEM OLIVEIRA SENA FERREIRA**

**“ATENCIOSAMENTE, EU”: REFLEXÕES SOBRE O  
CAMINHO DO FAZER ARTÍSTICO PELOS ESTUDOS DO  
CORPO NA CENA CONTEMPORÂNEA.**

**CAMPO GRANDE, MS**

**NOVEMBRO/2019**

**SUELEM OLIVEIRA SENA FERREIRA**

***“ATENCIOSAMENTE, EU”*: REFLEXÕES SOBRE O  
CAMINHO DO FAZER ARTÍSTICO PELOS ESTUDOS DO  
CORPO NA CENA CONTEMPORÂNEA.**

Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pela Professora Doutora Dora de Andrade Silva, apresentado como requisito parcial para conclusão do curso de Artes Cênicas – Licenciatura da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

**CAMPO GRANDE, MS**

**NOVEMBRO/2019**

## **“ATENCIOSAMENTE, EU”: REFLEXÕES SOBRE O CAMINHO DO FAZER ARTÍSTICO PELOS ESTUDOS DO CORPO NA CENA CONTEMPORÂNEA.**

Autora: Suelem Oliveira Sena Ferreira<sup>1</sup>-UEMS

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Dora de Andrade Silva<sup>2</sup>-UEMS

### **Resumo:**

Esta pesquisa parte de um entendimento de corpo que emergiu durante o mapeamento cartográfico que buscou analisar o processo de organização artística do espetáculo *Atenciosamente, Eu* da Companhia do Caos, grupo que integro desde 2016 e que é composto em maior parte por graduandos do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. A obra discutida nessa pesquisa trata-se de um espetáculo cênico de natureza híbrida, em que alguns limites entre a dança e o teatro se borram, tanto no seu processo de constituição quanto no resultado apresentado. Por meio dos estudos do corpo e das possíveis contribuições dos estudos da dança contemporânea, buscou-se a análise processual da obra. Entende-se aqui o processo artístico como um caminho longo e intrincado, cheio de bifurcações e incertezas, que culminam em um quociente que se considera muitas vezes como a obra final, mas que de fato é apenas um dos muitos possíveis resultados, lapidado e esculpido, deste fazer artístico (Salles, 1998). Tal pesquisa tem como referenciais os autores Rocha (2016), Strazzacappa (2001, 2009), Fortin (1998, 2002, 2009), Salles (1998, 2000), Kastrup Passos, Escóssia, (2015), Rabelo (2014), entre outros. Partindo da crítica genética, em diálogo com a pesquisa autoetnográfica e a cartografia, o processo criativo foi abordado enquanto campo de discussão do fazer artístico nas artes da cena, se revelando adiante como contexto de emergência da ideia de projeto poético.

**Palavras-chave:** Estudos do Corpo; Cena Contemporânea; Processo Criativo.

### **Introdução:**

Sem delicadeza e escuta, a gente não se encontra, a gente tromba. E posso dizer sem medo: na dança brasileira, há muita gente se encontrando.

Thereza Rocha

Esta pesquisa partiu da intenção de analisar o espetáculo cênico *Atenciosamente, Eu* da CIA do Caos<sup>3</sup>, grupo fundado em 2016 por acadêmicos do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e que atua no segmento da cena

<sup>1</sup> Acadêmica do 4º ano do Curso de Artes Cênicas da UEMS, e-mail: sueled11@hotmail.com

<sup>2</sup> Bailarina, professora e pesquisadora. Doutora em Artes da Cena pela Unicamp, mestre em Ciência da Arte pela UFF e bacharel e licenciada em Dança pela Unicamp.

<sup>3</sup> O grupo tem a orientação da Profa. Dra. Gabriela di Donato Salvador Santinho, direção de Robson Marx, assistência de direção e coreografia de Suelem Sena e como elenco os intérpretes criadores Alef Ramos, Aline Espírito Santo, Isabella Lopes, Eduardo Bertulio, Lana Figueiró, Larissa Rodrigues, Mariana de Castro, Pietra Silva, Suelem Sena e Robson Marx.

contemporânea, e o qual faço parte como intérprete criadora, coreógrafa e assistente de direção. Para isso, procurava dialogar com as teorias e os estudos do corpo, e assim investigar os modos organizativos do processo de criação deste trabalho da Companhia.

Porém, no percurso deste desejo de investigar a obra e processo de *Atenciosamente, Eu*, me deparei com um aspecto que para mim era impensável: se quer fazia a ideia que esse *atenciosamente Eu*, se revelaria tão claro, se tratando de mim mesma, minha história, medos e memórias que são aqui desvelados. Assim, deste estudo e imersão analítica, pude como pesquisadora e artista me reconhecer, olhando para alguns traços, contornos, do que seria meu próprio projeto poético.

O projeto poético segundo Salles (1998, p.37) “São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.”

Esta é uma pesquisa que fala de processos, de processos que talvez sejam um, um processo espelhado na obra, que envolve esse *Eu* sujeito no contexto de artista, de mãe, de mulher, o *Eu* enquanto coletivo habitado por muitos corpos, o *Eu* enquanto sujeito em relação. Nesta pesquisa transito por essa identidade que é composta de muitas instâncias culturais, políticas, históricas, pessoais, sensíveis e cognitivas. Assim, busco por meio de experiências singulares, tecer um refletir que possa ter um alcance mais abrangente, identificando assim ideias e conceitos, que ecoem e contribuam como possíveis direcionamentos até mesmo provocações para você leitor.

É pertinente mencionar que ao aludir sobre estudos do corpo, refiro-me sobre uma perspectiva do corpo nas Artes Cênicas, apoiando-me principalmente nos estudos somáticos, partindo do entendimento que “ A educação somática define corpo não como um objeto, mas como um processo corporificado de consciência interna e comunicação”. (GREEN, 2002, p.114).

Entendendo essa premissa, que os estudos do corpo têm sido relevantes e indispensáveis dada sua importância para as artes presenciais, parto do lugar onde o corpo é pensado e entendido como um encadeamento, ou melhor, um processo, uma unificação em cadeia onde tudo se interliga e junto se constituem como organismo vivo, que não o define a priori nem tão pouco se estabelece modos únicos deste se relacionar com o mundo.

Assim entendendo cada corpo/processo como único, é esse entendimento de corpo que para mim se aproxima do fazer artístico, no que me refiro ao processo de constituir, compor, criar uma obra. E é partindo deste entendimento de corpo/processo que emergiu no decorrer

dessa pesquisa que me enveredo nessa cartografia analisando um processo a partir da perspectiva de corpo pela educação somática.

Para tanto, articulo tramas por meio da abordagem metodológica auto-etnográfica (FORTIN, 2009), do método cartográfico (RABELO, 2014) (KASTRUP, PASSOS, ESCÓSSIA, 2015), e alguns dos princípios da crítica genética (SALLES, 1998, 2000).

A metodologia auto-etnográfica também se faz presente nesta pesquisa, dado que me encontro imersa no processo ora analisado, e entendendo que esta metodologia se origina da própria experiência do sujeito, traçando assim a uma escrita do “eu”, de uma experiência única, atravessada por questões culturais. Assim como afirma Sylvie Fortin (2009, p.83) “[...] se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si”.

A cartografia aparece aqui como um mapeamento do território da pesquisa, território esse que não se limita ao geográfico, e tão pouco ao tempo presente, mas um entrelaçamento de dimensões que me encontro tentando por assim identifica-las se é que isso se faz possível, assim como salienta os autores.

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015, p.30)

A crítica genética vem estruturando, neste estudo, o movimento de análise do processo criativo do espetáculo, reunindo assim as informações e dados para se traçar a investigação proposta. Assim, busca-se analisar a gênese da obra, por meio de registros escritos, fotografados, filmados, sentidos, memorizados e relatados.

A crítica genética utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente. Quando falo em percurso, refiro-me aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e elos arquivos e os põe em movimento, reativando a vida neles guardada. (SALLES, 1998, p.13)

A partir destas abordagens metodológicas diálogo também com o pensamento em dança contemporânea, que se faz muito presente neste longo percurso da minha formação, bem como um direcionador do meu fazer artístico. Autoras como Cecília Almeida Salles (1998), Thereza Rocha (2016), Jussara Miller (2010), dentre outras pesquisadoras são aqui convocadas para compor esta pesquisa, abordando a análise do desenvolvimento do processo artístico relacionando-o ao campo reflexivo estudado.

## 1. Ainda introduzindo: uma pesquisa em diálogo com o pensamento em dança contemporânea

Nossa formação enquanto acadêmicos, no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul nos proporcionou uma base sólida no que tange os estudos do corpo na cena, e em se tratando da dança.

A maneira através da qual a dança é abordada no Curso propõe uma perspectiva contemporânea para a prática e formação nesta linguagem, buscando uma compreensão do corpo que dança e sua singularidade, incitando assim uma atitude ativa no âmbito da pesquisa e conseqüentemente da criação cênica. Pode-se assim dizer que de fato a dança que se aborda no Curso é e se norteia pelas teorias e práticas da dança contemporânea, não por se tratar de uma dança que se faz na contemporaneidade, mas por se valer de pressupostos que definem o pensamento em dança contemporânea.

Durante esses quatro anos de formação, testemunhei o ruir de alguns paradigmas, análises sem fundamentos, conhecimentos, e algumas reflexões, que trazia sobre o que entendia como dança. Desenrolou-se de fato, no decorrer desta pesquisa e de minha formação, o desvelar da dança contemporânea. Ainda sobre os escombros do pensamento lógico cartesiano, busco compendiar o que é este modo de pensar e produzir dança que venho experimentando.

Assim, trago para esse diálogo a pesquisadora Thereza Rocha (2016), que em sua obra *O que é dança contemporânea*, por meio da inventividade de uma escrita poética, trata de uma forma singular questões sobre a dança contemporânea. Como explica Rocha (2009), a dança contemporânea é a pergunta da resposta; “Não há resposta, pois, a própria pergunta é a sua resposta própria (mais apropriada) [...]” (ROCHA, 2009, p.2). Sem definição a priori, a dança contemporânea se faz entendida no desvelar-se, na continuidade, em tempo, se faz em um entre lugar (ROCHA, 2016). A partir do pensamento da arte contemporânea de desontologizar o objeto, num contraponto a dúvida, suscita outra questão: o que é dança?

Assim, refletindo sobre o percurso de criação de *Atenciosamente, Eu*, percebo esta não demarcação, entendo que não houve uma definição clara e objetiva a priori, tão pouco a inflexibilidade quanto aos procedimentos no processo criativo. Nossos ensaios se iniciavam, no que posso dizer, costumeiramente em um estado de dança, onde, pelas possibilidades expressivas do corpo em movimento, buscávamos uma preparação, tanto para experimentar novas possibilidades na cena, quanto para tornar corpo o que já havia sido desenvolvido.

Ainda segundo Rocha (2016), esse lugar de não se inserir numa catalogação, mas de instigar a uma mudança de entendimento quanto às delimitações postas sobre o corpo em arte, gerando um não reconhecer, em não ser, já evidencia a dança contemporânea.

Acontece que, na dança contemporânea, todas as garantias que outrora nos asseguravam reconhecer a dança como dança e a dança como arte estão, de certo modo, em suspenso. Não que não possam existir, mas *podem não*, podem não existir e, ainda assim, chamarmos aquela obra de dança e, no caso, de dança contemporânea. O que fazer quando a multiplicidade, falando agora com todas as letras da filosofia, quando a diferença, e não a identidade, se encontra na origem? Como vamos nos portar diante de alguma coisa que resiste a catalogação, que não deixa perguntar o que é, mas pede de nós uma mudança de atitude, uma mudança de pergunta? (ROCHA, 2016, p.131, grifo do autor)

Assim, diante desses pressupostos que definem a dança contemporânea – que em si se indefine – , reconheço no processo de *Atenciosamente, Eu* a existência desse diálogo eminente que existe entre a obra e a dança contemporânea, tanto nos procedimentos, nos modos organizativos, bem como no acontecer, visto que o sentido se concretiza posteriormente. E é no acontecer que a obra ganha sentido, nos ecos, e nos modos se valendo do *como*.

É importante ressaltar que a obra discutida nessa pesquisa trata-se de um espetáculo cênico de natureza híbrida, em que alguns limites se borram, tanto no seu processo de constituição quanto no resultado apresentado. O diretor incorporou a ideia de cena contemporânea, uma mescla das linguagens artísticas. Quando assistimos, percebemos uma as características específicas das linguagens complementando umas as outras. Nesta obra, o público adentra ao palco e divide o espaço cênico com os atuentes, e a arquitetura do espetáculo exige uma dilatada percepção dos artistas, na interação com o público, e os múltiplos focos na cena.

Nossos encontros como companhia sempre foram muito adaptáveis, se posso assim dizer. Não existia um plano de trabalho rígido nem tão pouco mecanicista, seguíamos nossos ensaios a partir das necessidades do grupo no instante presente, olhando para o todo, mas se preocupando com as particularidades também. Os ensaios ocorriam desde encontros que nos esvaíamos na prática corporal, até encontros que ficávamos sentados duas horas detidos em questões mais intrincadas do trabalho. Mas o que recordo bem é que em muitos ensaios iniciávamos em um estado de dança, do corpo expressivo em movimento, buscando a expressividade, a exteriorização, e conexão com o grupo.

## 2. Entendendo o corpo processo.

Nas artes presenciais o protagonista é sempre o corpo, sem ele a arte não se concretiza, não acontece. Desta forma se faz necessário entender melhor a partir de que conceitos compreendemos este antes de abordar propriamente o objeto de estudo desta pesquisa e analisá-lo. Assim, me apoio nos estudos somáticos, como discutidos por Márcia Strazzacappa (2001, 2009), Jussara Miller (2010), e Heloisa Domeneci (2010), para se pensar o corpo cênico a partir de uma perspectiva também somática.

A visão dicotômica de corpo e mente, ainda permeia nosso cotidiano acabando assim por definir uma perspectiva de vida bastante limitada, e isso fica evidente em meu percurso de vida quando recordo-me de minha infância. Tinha a arte pouco presente nesta fase, por motivos variados, mas me recordo que isto também se pautava por uma crença religiosa, um tanto limitante: no meio em que estava inserida, a expressão artística mais presente era sempre a música, já o corpo em movimento se quer podia ser pensado.

Existia em mim aquela (sabe aquela?) Inquietação quanto ao corpo, que não podia ficar parado contrariando o meio o qual me encontrava, tentando a todo custo se expressar, mover-se, realizar, vivenciar. Um pouco mais tarde, já na segunda infância, me vi numa compreensão de mundo ainda limitada, a qual tentava entender o mundo de uma maneira muito lógica (*em preto e branco mesmo*).

Sendo eu a filha mais nova de um físico e matemático que sempre me explicou o mundo por uma ótica cartesiana, colocando sempre o racionalismo a priori, é assim que hoje me lembro daqueles dias de infância.

*Recordo-me como se fosse hoje*

*Meu professor, de matemática*

*Terceira série do ensino fundamental dizendo:*

*“A ordem dos fatores não altera o produto”.*

*Repito isso revirando meus olhos*

*Sacudindo a cabeça de um lado para o outro*

*Entortando a boca até hoje*

Logo em seguida, me pego tentando justificar:

Logicamente se referindo as operações matemáticas.

*Jargão pesado esse...*

*Palavras essas repetidas por meu pai*

*Inúmeras vezes.*

*(Quando queria dizer que o que importava era o resultado*

*Não importando o como)*

E era exatamente assim que eu entendia tudo, por conseguinte o mundo ao meu redor, não importando o como e sim o resultado. E foram longos trinta e poucos anos para desconstruir esse paradigma ao entender que vida e arte não estão desassociadas, bem como corpo e mente também não. Segundo o entendimento de corpo abordado pela educação somática, o corpo é entendido como processo e se utiliza desta nomenclatura para assim o designar.

A educação somática define corpo não como um objeto, mas como um processo corporificado de consciência interna e comunicação (Green, 2002, p. 114). Em certo ponto da história, os educadores somáticos tentaram nomear essa diferença, propondo o termo soma em lugar de corpo. (DOMENECCI, 2010, p.73)

Mas por que processo? Segundo Domenecci (2010, p.74) a concepção de corpo da educação somática em muito se aproxima do conceito de processo, porém, alguns textos que trazem o assunto se utilizam ainda de algumas nomenclaturas como *instrumento* ou *veículo* que corroboram assim com o entendimento dual cartesiano predominante.

Assim, entendo processo como uma longa ação continuada que se segue em um desdobrar de acontecimentos interligados, e que em muito se assemelha a definição de soma segundo Hanna (1972).

“Soma” não quer dizer “corpo”; significa “Eu, o ser corporal”. [...] O soma é vivo; ele está sempre contraindo-se e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é a pulsação, fluência, síntese e relaxamento – alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade. (HANNA, 1972, *apud* MILLER, 2012, p.13).

Ao adentrar nessa pesquisa e me deparar com este entendimento do corpo como processo e o inverso axiomático, foi um desvelar, encantador e inesperado.

*Como quando, na inocência da infância*

*Se descobre o arco íris num esguicho de água no quintal,*

*A partir desde lugar de vislumbre, comecei a caminhar pelo surpreendente.*

Desta forma, quando falo, seja do corpo, ou do processo nessa pesquisa, ambos carregam os mesmos significados e perpassam pelos mesmos apontamentos que aqui se inserem, se fundindo em um só entendimento.

Segundo Salles (1998) a interpretação dos fenômenos se revela singular a cada sujeito, que ela define como a percepção artística no processo de construção da obra.

A natureza já mostra essa mediação: a manifestação do arco-íris não depende só do sol e da terra mas também do homem pois o arco-íris acompanha seu espectador quando este se movimenta. Daí cada um ver um arco-íris diferente. Cada pessoa, pelo modo como se coloca entre o céu e a terra e pela atividade de sua organização perceptiva individual do mar universal de cores, destaca uma forma que corresponde a seu próprio arco-íris (Hauscaka, 1987). O processo de apreensão dos fenômenos envolve, portanto, recorte, enquadramento e angulação singulares. (SALLES,1998, p.90)

Acredito que por conta deste olhar parcial que tive até aqui para minha vida/ arte, por muito tempo meu fazer artístico esteve pautado somente no resultado sem levar em conta o percurso, o caminho escolhido, o processo, e o soma, um organismo vivo cheio de intensidade e potencialidade, se transformando e se recriando...

Fazendo um retrospecto do meu trilhar na arte me recordo bem, como se fosse ontem, as inúmeras vezes que me apeguei com convicção no *quê* e não no *como*, numa compreensão ao meu ver equivocada da obra artística, uma vez que esta se configura no próprio fazer artístico, no *como*, no caminhar, no percurso criado pelo artista.

Ao me deparar com uma obra artística, sendo ela em qualquer linguagem das artes, me questionava: o que levou o artista a criar essa obra? Me interessava no que disparou a gênese da obra, mas sem me ater ou me aprofundar no entendimento do *como*. Assim como corpo e mente não estão desassociados, arte e vida, obra e processo se equiparam a esta máxima, não se distanciam mas configuram-se em um só. O percurso desta escrita – este processo criativo no qual me encontro – se configura em um desdobramento da obra analisada, que se resignifica por diversas afetações que emergem no decorrer dessa análise, residindo assim neste lugar que ecoa a obra.

Hoje é intrigante quando me percebo questionando e tentando imaginar que aquele resultado ali exposto pelo artista me conduz para uma consciência outra em arte, me levando a questionar e a refletir sobre o *como*. Em se tratando especificamente das artes da cena, esse questionamento fica ainda mais evidente.

Me perceber interessada em *como* foi o processo da obra, o que o levou a criar, quais foram as escolhas, é de fato entender que a obra apresentada ao público é apenas um dos muitos quocientes resultantes de um árduo trabalho do artista e suas confluências na vida, onde arte e vida se encontram.

Pois bem, ao iniciar essa pesquisa acreditava que estaria me debruçando sobre um processo artístico identificando ali o percurso de criação da obra e os estudos que o processo em voga se ancorava...

*Mal sabia que esse debruçar*

*Viraria um mergulho profundo*

*Em mim mesmo*

### **It's about you** (ROCHA, 2016, p. 88-89)

Identificando o caminho percorrido na minha trajetória de vida/arte, bem como as pedras encontradas nesse caminho, mesmo tendo como uma das metodologias aqui empregada a pesquisa autoetnográfica, não tinha me dado conta do quão profundo seria esse mergulho,

*Acreditando se tratar apenas de um refrescar*

*Como quando a suave maré toca os pés*

*(Como no mar calmo da praia da Fortaleza em Ubatuba um dos meus lugares favoritos,  
sou transportada em pensamento e sensação)*

E essa imersão faz emergir detalhes tão minuciosos do meu trilhar até aqui. Iniciei no curso de graduação em artes cênicas em fevereiro de 2016, posso dizer que esse início foi um renovar das esperanças.

*Uma gestação apreensiva*

*Uma doença autoimune;*

*Mas o desejo de ser mãe novamente,*

*Era maior do que as circunstâncias.*

*Uma mudança de estado para sacudir as estruturas;*

*No colo um bebe.*

*Ingresso na universidade com um sonho, estudar a dança*

*Momentos difíceis de lidar,*

*Com tantas informações que me tentavam fazer acreditar*

*Não vai dar certo!*

*Insistência me define.*

*Ou seria teimosia?? Segundo os antigos estudos.*

Calma vamos lá, vai dar certo.

### 3. A crítica genética como ponto de partida para a análise do processo

Para a investigação do processo artístico em *Atenciosamente, Eu*, tenho como ponto de partida os estudos de Cecília Almeida Salles em crítica genética. Esta abordagem teve sua gênese na França na década de 1968, onde alguns pesquisadores de origem alemã se reuniram com o objetivo de analisar alguns manuscritos por iniciativa de Louis Hay. No Brasil a crítica genética chega no ano de 1985 introduzida por Philippe Willemart e em 1990 é criada a revista *Manuscritica*, suas edições tem o intuito exclusivo de divulgar os estudos da crítica genética que até então se limitava aos estudos de manuscritos literários, e em 1992 começa-se a estender esses estudos às outras manifestações artísticas.

Em *Gesto inacabado - processo de criação artística*, a autora apresenta a crítica genética como caminho para a análise da criação de uma obra artística, que entende a obra não só como o resultado final, mas todo o caminho percorrido desde que a mesma ainda era apenas uma palavra, uma figura ou uma menção advinda de uma sensação.

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (SALLES, 1998, p. 13)

Assim a crítica genética parte da obra para a investigação do processo por meio das marcas deixadas pelo artista, que muitas vezes se pode encontrar essas marcas ou rastros do processo na própria obra.

A Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista. O propósito e o objeto de estudos da Crítica Genética serão alvo de uma discussão detalhada mais adiante, no entanto, o que deve ser enfatizado, neste momento, é que o ato criador sempre exerceu e exercerá um certo fascínio sobre os receptores das obras de arte e sobre os próprios criadores. (SALLES, 2000, p. 20)

Desta forma, para dar início a análise do processo dos modos organizativos do espetáculo foi necessário reunir o máximo de material disponível para o desenvolvimento da pesquisa, o que Salles (2000) chama de dossiê de documentos de processo, ou dossiê genético, que é o primeiro passo utilizado nessa metodologia. Para isso lancei mão de diários escrito e digitais, fotos e vídeos dos ensaios, textos dramáticos que vieram a fazer e até mesmos os que não fizeram parte do espetáculo, fotos da estreia do espetáculo, depoimento dos atores e diretor, e depoimentos do público. E claro trago em mim as memórias dessa obra e do processo que vivenciei, pelos quais tenho muito carinho e satisfação.

Deste modo depois de reunir o material para a formação do dossiê genético me encaminhei para o próximo passo o da observação do material. Foi seguindo esses passos metodológicos que foi ficando mais claro todo percurso realizado no processo. Embora eu estando imersa nesse processo/corpo foi na análise do material que muitas percepções foram se apresentando.

No processo criativo de *Atenciosamente, Eu*, tivemos como estudo inicial o conceito de *Corpo-Subjétil*, de Renato Ferracini como disparador para a proposta do trabalho. Este conceito pauta-se no entendimento de um transbordar do corpo cotidiano inserindo na cena, e o autor sugere, assim, “(...) corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano (...) chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de *corpo-subjétil*. ” (FERRACINI, 2014, p.01)

Desta forma, partimos nessa investigação em alcançar esse entendimento de *corpo-subjétil* atrelado aos estudos das micropercepções, resultando no espaço tempo elementar para se pensar nesse corpo que almejavamos em cena.

É nesse momento que o corpo torna-se fronteira. É no espaço-tempo elementar que a liminaridade teatro, dança e performance estão virtualizados na mesma zona de turbulência. São as micropercepções que transbordam e expandem as bordas. No corpo-subjétil a borda mais expandida é, portanto, a linha mais próxima, mais sutil, mais delicada de uma dança da musculatura mais interna. (FERRACINI, 2014, p.05)

A partir da oficina “O corpo como fronteira”, ministrada por Ferracini em 2016 na Jornada de Artes Cênicas na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, vivenciada pelos atores e atrizes da Cia, atrelada as reflexões do *corpo subjétil* e as micropercepções, começamos a desenvolver os estudos por meio de pesquisas nos ensaios com o objetivo da construção desse estado corporal para cena.

*Mamãe o carro está tremendo, é de frio, calor ou de medo?*

*(Risos)*

*Ele só está respirando filha....*

A doce curiosidade de uma criança na busca pelo saber das sensações que nos atravessam (embora o objeto de observação seja uma máquina), e como tais sensações são expressadas, me despertou ainda mais para se pensar a importância dos estudos do corpo/processo para a vida/arte.

Buscar nos estudos da arte, mais especificamente nos estudos do corpo em arte, bases sólidas para entendimento do sujeito, está inaugurando em mim possibilidades outras de ser e estar, bem como no *locus* ao qual pertença, junto àqueles que consolidam o meu existir.

Igualmente, Rabelo (2014) ressalta esse entendimento de corpo em arte como territórios existenciais, que transitam entre as confluências desses modos de existir.

(...), falamos de corpos que se colocam na vida como territórios existenciais, sempre em passagem, em trânsito entre os enlaces dos modos de existir. Complemento ainda, reafirmando que tal território do corpo-em-arte se desenha processual e paradoxalmente, como um campo performativo das coletividades intensivas, no qual prima-se pelo estado de dúvida e reorganização constante. (RABELO, 2014, p.12)

Assim, entendendo os estudos do corpo, sua importância e contribuição em minha formação acadêmica, sendo de grande relevância para o desenvolvimento do corpo/processo aqui analisado, busco nesses estudos alicerçar o entendimento que emergiu dessa pesquisa. Para essa análise, traçando o rumo desta investigação, utilizo alguns conceitos da crítica genética, como trajeto com tendência, comunicação, projeto poético, diálogo com a obra, receptor e processos coletivos, para abordar assim o processo da obra.

### 3.1 O Percurso com direção.

"Não se pode contar uma viagem sem antes realizá-la. Quando muito se poderá dizer que se tem a intenção de fazer esta viagem. Mas, se soubéssemos desde o princípio o que nos espera, minuto por minuto, nunca sairíamos". (FELLINI, 1986a, *apud* SALLES, 1998, p.32)

A Cia do Caos teve início em maio de 2016, idealizada pelo acadêmico e amigo Robson Marques Jr, sobre a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gabriela Di Donato Salvador Santinho. Após apresentarmos uma pesquisa acadêmica em arte contemporânea no primeiro semestre do curso de Artes Cênicas, decidimos continuar os estudos com o mesmo grupo agora em caráter de pesquisa como uma companhia de teatro.

Iniciamos nossos encontros semanais em meados de 2016, reuníamos uma vez na semana de início para praticar os estudos que nos era apresentado em sala de aula, alinhando-se ao pensamento de que teoria e prática não estão desassociados. Assumimos um aspecto enquanto coletivo que se assemelhava com um grupo de pesquisa e, embora não tivéssemos essa pretensão, é o que acredito de fato resume nosso início como companhia.

Somávamos treze pessoas no grupo, majoritariamente acadêmicos do curso de Artes Cênicas, com o intuito de aprender e a galgar experiência no fazer artístico. Utilizando-me aqui da crítica genética, e envolta das minhas percepções, falo de um lugar que para mim se faz muito real, quando digo que de fato não tínhamos grandes anseios quanto ao desfecho daqueles encontros inicialmente.

Nosso objetivo era desenvolver, ampliar o conhecimento por meio dos estudos que trazíamos das aulas no primeiro semestre do curso de Artes Cênicas, a partir de alguns exercícios de cena como jogos teatrais e o ponto de visão como alavanca inicial no processo. Não tínhamos assim nada estabelecido a priori, apenas uma intuição, que aos poucos foi se evidenciando no processo, assim como coloca Salles (1998, p.29)

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. "No começo minha ideia é vaga. Só se torna visível por força do trabalho" (MAILLOL, 1997).

O primeiro contorno a existir foi a performance intitulada "Close to You"<sup>4</sup>, que aborda os encontros e desencontros da vida nos relacionamentos. Esta performance carrega em si uma gênese no corpo, é uma carta aberta de corpos outorgados que se constroem na experiência do movimento, situando-se perfeitamente no que Rocha (2016) afirma ser onde nasce a dança de cada um, evidenciando aqui mais uma vez esse forte diálogo com a dança contemporânea.

Neste contexto, dançar significa investir nas moções corporais nascente da própria experiência do movimento, como tal necessariamente singular, admitindo a improvisação tanto como recurso de aprendizagem quanto de criação em dança. Assim, a cada dança, a dança de cada um. (ROCHA, 2016, p.101)

Seguindo essa tendência como norteadora do processo, foi se desenvolvendo uma morfologia que seguíamos sem saber onde resultaria. Salles elucida este conceito de tendência, que fundamenta o fazer artístico, por perspectivas diferentes, mas que carregam um mesmo sentido.

Peter Brook (1994) descreve essa tendência como uma intuição amorfa, que dá senso de direção; Borges (1984), como um conceito geral e Murray Louis (1992), como uma premissa geral. O trabalho de criação não passa da perseguição a uma miragem, para Maurice Béjart (1981). (SALLES, 1998, p.28)

Desta forma, partindo de vários exercícios cênicos, no trabalho da Cia foi se estabelecendo o tema norteador, tudo originado de uma construção do/pelo corpo. Assim a concepção do trabalho foi constituída no fazer, adquirindo desta maneira uma contextura no desenrolar do processo, no qual encontro mais uma vez o diálogo com a dança contemporânea.

A partir dessa cena criada como performance, surge a pergunta que gerou toda a reflexão da obra: "O que é o amor?", questão que nos levou a investigação das cenas, que por

---

<sup>4</sup> Performance apresentada no primeiro sarau de Artes Cênicas da UEMS em 20 de abril de 2017. É interessante que você leitor vislumbre juntamente comigo um pouquinho desta gênese pela imagem 1 e 2 em anexo.

consequente trouxe os textos a serem inseridos. Desta forma, foi se construindo os textos, os subtectos, a dramaturgia do processo que resultaria em *Atenciosamente, Eu*, tudo pelo trajeto que foi traçado dando escuta a tendência que se estabelecia. Salles (1998, p.29) ressalta que a tendência se apresenta como um direcionador para o processo não como um ditame, mas de forma flexível o conduzindo ao curso que se apresenta. Esse diálogo entre a rumo e vagueza é o que acaba produzindo o trabalho e, por conseguinte toda a obra em movimento.

As relações. Pois bem, as relações.... Passemos para esse aspecto tão importante do processo.

*Porque o que parece tão difícil e complicado  
é almejado incansavelmente?*

### 3.2 Processo coletivo

O estudo do processo de criação nos coloca diante de uma diversidade de sujeitos, assim como procedimentos de criação. Tal processo foi constituído em um fazer coletivo, éramos a princípio treze intérpretes sendo cinco atores, seis atrizes e dois músicos empenhados num só desejo de constituir algo que carregasse uma parte de cada sujeito que ali se apresentava imerso no processo. A cada dia era algo novo que se estabelecia, anseios e....

*Nesse momento um breve vazio  
Ficou somente a boa lembrança de cada rosto  
Um nó na garganta...  
Lgrimas  
Ao me recordar dos laços que se formaram.*

São pessoas tão insignes de lugares tão diferenciados em confluência por algo em comum, e ali se apresentavam as características peculiares de cada integrante, seus desejos particulares, seus diferentes modos de falar (sotaques interioranos e paulistanos se misturavam), ficava claro que se formava ali um trabalho singular.

Tínhamos a liberdade na investigação das cenas, a partir destas mesmas singularidades, que se faziam tão marcantes, não as ignorando, mas se valendo delas para consolidar a obra. E como lidar com todas essas singularidades em um processo coletivo, onde a obra tomava forma a cada encontro justamente pela riqueza que se apresentava tais traços tão presentes? Era algo tão latente que não podia nem deveria ser ignorado.

(...). Uma delas é a necessidade do trabalho em equipe ou de trabalhos em parceria que se mostram para os próprios artistas, por um lado, impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização de possibilidades. Mas que, por outro lado, geram dificuldades no entrelaçamento de individualidades. (SALLES, 2008, p. 51)

O processo coletivo reside nessa bifurcação onde as particularidades e o trajeto inicial se encontram, sem se anularem ou tão pouco se sobreporem, mas engendrando a obra, fazendo assim aparecer a morfologia do processo. Como coloca umas das intérpretes da obra em seu depoimento:

(...) naquilo tudo, apaziguamentos em lugares de tensão eram quase que fatais para um processo que demandara tantas responsabilidades, consigo mesmo e com o outro. Despir-se para pessoas “não afetuosas” era difícil, envolvia intimidade. Principalmente desnudar-se para uma pessoa nua configura-se um ato de coragem, pois todos que ali estavam preparados para a mudança, críticas, julgamentos e tudo mais. O trabalho cênico não é só fazer carão, é entender que para trabalhar em conjunto é preciso encarar pétalas e espinhos.”<sup>5</sup>

Salles (2008) evidencia a existência dessa complexidade que reside no processo coletivo, porém destaca que é exatamente essa interação que constrói a obra.

Não há dúvida de que essa complexidade existe, mas é importante ressaltar que o caráter coletivo de todas essas manifestações artísticas é parte integrante de sua materialidade. O que está sendo ressaltado é que, nesses casos, sem a interação a obra não se concretiza. (SALLES, 2008, p. 51)

E nesse corpo/processo, constituído no coletivo, também me constituí, por meio dos encontros com pessoas que cruzaram minha vida ao longo desses trinta e seis anos de história, pessoas que nunca mais verei, outras que tenho a ânsia de reencontrar e abraçar o mais apertado possível, outras que nem se quer sei o nome. Sem esquecer daquelas que estão lado a lado todos os dias comigo, e que de fato faz parte desta construção, percebo que nesse relacionar-se que reside o sentido de ser, da existência.

[...] em japonês, a palavra “pessoa” ou “corpo humano” é composta dos caracteres para “pessoa” (hito ou nin) e dos caracteres para “entre” (ainda, kan, gen). Portanto, a palavra pessoa (ningen) significa “entre pessoas”, o que quer dizer que não existimos como entidades separadas do outro, ao contrário, *constituímos-nos na relação*. (KUNIFAS, 2008: 41, grifo meu).

Kunifas (2008) apresenta um pensamento fundamentado na etimologia da palavra pessoa ou corpo humano na cultura oriental japonesa que resume bem o que vinha experimentando ao longo do meu trilhar até aqui, que o sentido da vida se encontra nas relações, sendo nelas que somos.

---

<sup>5</sup> Depoimento concedido pela acadêmica Pietra Silva, interprete criadora e pesquisadora na Cia do Caos sobre o processo do espetáculo *Atenciosamente, Eu*; como material recolhido para análise do processo.

### 3.3 O Ato Comunicativo

E foi nessa investigação de corpo e processo onde os dois se fundem e se reconhecem, que se evidenciou ainda mais o processo de comunicação que a obra artística carrega. Como já mencionei, que o *como* não tinha relevância em minha vida, e isso se fazia ainda mais evidente na forma com que me comunicava, onde o que importava era o que queria falar e nunca me atentava com a maneira que fazia isso. Percebo que muitas vezes me baseava numa abordagem um tanto quanto enérgica, o que não distanciava do meu lugar na arte, que provém das danças urbanas.

Tive inúmeras pessoas ao meu lado que me advertiam a respeito disso, meu melhor amigo e também marido sempre me disse: “Você tem muito a falar, e que na maioria das vezes é de grande importância, mas deixa de ser ouvida pela forma como fala.”

*...uma certa tristeza uma magoa ou outra,*

*Onde caibam os filhos e a ternura...*

Outra pessoa que me recordo bem me alertando para esse ponto era meu superior no meu local de trabalho em 2010 onde atuava como professora de dança, que também considero como um bom amigo que me ensinou muito. Este sempre me alertava para o *como* em minha comunicação, sendo o modo de fundamental importância para que a comunicabilidade alcançasse sucesso. Este foi outro ponto de suma importância, identificar o aspecto comunicativo da cena entendendo sempre que vida e arte não se separam, mas se dialogam e se retroalimentam.

Segundo Salles (1998, p.48) “Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido.” Ressalta-se que todo processo criativo carrega o ato comunicativo, e essa ação de comunicar-se não se restringe só ao espectador, mas existe outras comunicações que acompanham o processo, como o diálogo com a obra, o diálogo do artista com ele mesmo, evidenciando assim o ato comunicativo da obra.

---

<sup>6</sup> Trecho do texto *Atenciosamente, Eu. Que ao questionar sobre o coração, vagueia a respeito.*

Seguindo com base nos estudos iniciais do processo, optamos por modos distintos no diálogo com nosso interlocutor. Essa comunicação se dava pelas diferentes micropercepções oriundas das afetações que propúnhamos na obra, desde a entrada do público.

Estes eram recebidos em um singelo coquetel de recepção, onde lhes eram oferecidos canapés cuidadosamente escolhidos e preparados, com a intenção de lhes proporcionar sensações diversas pelo paladar, simultânea à cena que se desenrolava diante deles, em um contato muito próximo com os atores.

Da mesma forma, por meio de fragrâncias utilizadas durante a cena o público é convocado pelo sentido do olfato a aprofundar-se nos acontecimentos que ali se desenrolam. Bem como ao servi-lhes vinho durante a festa que acontece em uma das cenas e até mesmo durante a voraz cena em que os interpretes devoram uma melancia. São todos modos comunicativos que escolhemos pontualmente para nos comunicarmos com o espectador por meio da provocação dos seus sentidos.

Não posso deixar de mencionar ainda, outro aspecto de comunicação da obra que foi a escolha e confecção dos figurinos, foram todos pensados cuidadosamente para cada cena, em alinhamento com a escolha estética da obra, que foi se desenhando ainda seguindo o trajeto como tendência. As diferentes texturas e concordância nas cores traziam um desvelar do nosso íntimo mesmo, sem reservas naquele dialogo, assim como recorda uma das atrizes da obra:

Para mim, quando saímos de férias e voltamos (...) com os figurinos prontos, para mim é um momento muito marcante, porque representa o nosso amadurecimento, e o quanto a peça amadureceu. E ela amadureceu assim, num estado natural mesmo, de processo, esse processo que está sempre em fluxo, que não pára, que ele só vai para frente, sabe? (Informação verbal)<sup>7</sup>

Alguns dos aspectos comunicativos da obra é entre o artista e a própria obra, como esclarece Salles.

O artista dialoga também com a obra em criação. Ele, muitas vezes, em meio à turbulência do processo, vê-se produzindo para a própria obra. Momentos em que percebe que está, por exemplo, "escrevendo para que o texto se torne verdadeiro" (SAM SHEPHARD apud SALLES, 1998, p.47).

Assim, quando a obra foi se estabelecendo, ganhando formas e texturas e se revelando a cada ensaio, é unanime afirmar o quão intenso e forte era esse diálogo entre os artistas ali presente e a obra que ia se desvelando diante dos nossos olhos.

Muitas das vezes, durante o processo, como em um bom diálogo, nem sempre ouvíamos o que gostaríamos de ouvir. Em cada cena nos deparávamos com verdades ali

---

<sup>7</sup> Depoimento concedido pela acadêmica Larissa Rodrigues, intérprete criadora e pesquisadora na Cia do Caos, sobre o processo do espetáculo *Atenciosamente, Eu*.

expostas que nos confrontávamos a todo momento. Eram diálogos fortes e sempre num tom de enfrentamento, principalmente porque enxergávamos a nós mesmos ali.

De fato, era isso que nos movia a seguir em frente, atentos para o que a obra nos dizia, tendo a trajetória como tendência, era como se fosse um atestado de autenticidade.

*Chorei aqui*

*Fui feliz aqui*

*Você me afeta*

*Você me faz tão bem.*

### 3.4 Os interlocutores

Ao me debruçar sobre esse aspecto do processo, evidenciou-se a relação obra/espectador, não mais como a havia alcançado, mas de uma forma outra agora. Tínhamos muito claro que a obra carregava questões inerentes de todo ser humano “**as relações**”, desta forma não tínhamos maiores incômodos ou insegurança quanto a isso. Mas reconheço que não fazia ideia de como seria atravessada pelo diálogo com o espectador, e foi após a estreia, na segunda apresentação da obra, que esse enfoque ficou mais evidenciado.

Após sermos totalmente atravessados pelo que o outro interlocutor (o espectador) comunicava, com o corpo, as ações, as expressões – uma vez que a configuração do espetáculo, o desenho cênico em formato de corredor nos proporcionava uma proximidade maior com o espectador<sup>8</sup> – evidenciou-se que que nossos espectadores tinham muito a nos dizer naquele diálogo.

Salles (1998, p.47) afirma que “O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega esse futuro diálogo entre o artista e o receptor.”. Entendendo essa premissa que o processo em si já faz alusão desse futuro diálogo com o espectador, sendo esse o aspecto mais identificado numa composição, vem a questão: para quem eu vou falar? Para uma plateia? Para a comunidade local? Para acadêmicos na apresentação e composição desta pesquisa? Entendo esse percurso da pesquisa científica também como um processo criativo, desta forma volto minha atenção para quem escrevo igualmente.

---

<sup>8</sup> Novamente peço a você leitor que busque na imagem 3 e 4 em anexo entender um pouquinho mais de *Atenciosamente, Eu.*

Mas o que vemos quase sempre é que se entende esse outro somente como um ouvinte, o que acaba por desconsiderar o espectador como interlocutor em um diálogo, alguém que também tem muito a dizer. Identifico no meu corpo/processo este outro a quem me direciono no diálogo, bem como o que ele tem a me dizer? Realmente quero ouvi-lo?

Após essa experiência na estreia do espetáculo, ampliamos nossa percepção para este aspecto nos ensaios que se seguiram, tendo como investigação a escuta do corpo de Jussara Miller, que nos era apresentado pelas aulas ministradas<sup>9</sup> no curso, pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dora de Andrade Silva. Estes conteúdos, fora um marco na construção dessa obra, visto que suas contribuições para todo o processo perpetuam em nossa história.

Desenvolvemos assim os trabalhos sobre os estados de presença, entendendo as relações consigo mesmo, o espaço e o outro, na construção do corpo presente, dando a escuta necessária ao que se construía em cena.

O corpo presente é construído por diversas estratégias e procedimentos diferenciados que têm como premissa a escuta do corpo. É um processo que parte da percepção como mola propulsora do estudo do movimento e que, a meu ver, não deixa de ser um processo técnico. O “treino da percepção” foi reivindicado por Thomas Hanna como um aprendizado de entregar-se ao panorama que nos circunda, o aqui e agora: “Os seres humanos devem finalmente aprender o que significa realmente ver e ouvir e tocar, sem coordenar essas percepções através das restrições da atenção consciente ou do medo inconsciente (...). (MILLER, 2010, p.40)

Nesta investigação buscamos alcançar o corpo presente, entendendo as relações que se estabelecem no processo e na cena, para assim dar ouvidos ao espectador, entendo-o como *expectador*<sup>10</sup>, e assim como coparticipante do processo, visto que o que nos era dito reverberava na cena, como também nas demais apresentações. Este aspecto não se distancia do processo coletivo como abordado anteriormente, visto que, o corpo/processo é galgado por atravessamentos atribuídos pelas experiências extraídas das relações, que assim o constituem como “ser”.

*Um olhar nos olhos.*

*Permeia a alma*

*Os ouvidos atentos,*

*Um breve sorriso.*

*Uma cordialidade sem ser esperada.*

<sup>9</sup> Aulas de pedagogia do movimento expressivo e composição coreográfica no sexto e sétimo semestre do curso de Artes Cênicas da UEMS.

<sup>10</sup> Durante o espetáculo ficou claro que o espectador estava ali como um interlocutor em um diálogo, e que essa condição de expectativa que os interlocutores se encontravam, sendo seus anseios ali expostos, é onde se estabelece a comunicação, a relação de troca e o diálogo da obra.

*Talvez o toque seja um grande passo.*

*Mas, você me afeta*

*Exterioriza-me....*

#### 4. Considerações finais: O descortinar de um designo

*Não posso seguir grudada em vocês.  
Eu tenho problemas com amores excessivos.”<sup>11</sup>*

Como vimos, no processo de criação do espetáculo *Atenciosamente, Eu*, as relações foram um fator significativo para que a obra fosse sendo configurada: no que tange a relação com o outro na coletividade do processo criativo e compositivo, na relação com o expectador e na relação com a própria obra, que a partir desse encadeamento foi ganhando forma. Assim, essa pesquisa partiu de um intento e, no decorrer do processo criativo da escrita, traçou novos rumos, alcançando destinos se quer imagináveis.

*Foi realmente como uma aventura,*

*Daquelas como quando se é criança,*

*Que se pega uma mochila,*

*A recheia com alguns brinquedos*

*Alguns doces e biscoitos,*

*A coloca nas costas e sai,*

*Com o intuito de explorar,*

*Nem que seja o quintal de casa.*

Pude identificar alguns contornos do que vem a ser meu projeto poético, ou seja, os valores éticos e estéticos do artista evidenciados em seus processos criativos (Salles, 1998). Um desses contornos que pude reconhecer, que se afirmou nessa pesquisa, se referem aos atravessamentos que me compõem como sujeito por meio das relações inerentes do corpo/processo da minha vida/arte. Assim, me percebo como artista inclinada a processos que envolvam contágio e diálogo com demais artistas, e me compreendo enquanto artista,

<sup>11</sup> Texto do Espetáculo *Atenciosamente, Eu*

interessada em falar sobre quem e o que emerge das relações humanas vindas desta imersão coletiva.

Em retrospecto noto a transformação que ocorreu na pesquisa e os desejos que se tornam mais concebíveis, conforme me encontro com os resultados, decorrências e dores referentes a isso, sem descartar as incoerências, que se fazem também pilares construtivos.

O interesse desta pesquisa esteve em direcionar um olhar para o processo de criação artística, mas que ao longo do percurso, permitiu se atravessar por seus impactos e assim desenvolver um refletir, afetado pela experiência. Desta forma, ao imergir nos estudos do corpo, principalmente do corpo em arte, percebo como esse entendimento sobrepujou algumas concepções pré-existentes outrora fundadas, instaurando um estado outro de ser e assim estar no mundo.

“(…) acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você.”<sup>12</sup>

Clarice Lispector

## REFERÊNCIAS

DOMENICI, Eloisa Leite. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. *Pro-Posições*, n.º. 21, v.2, Campinas, maio/ago, 2010. p. 69-85.

FERRACINI, Renato. O corpo-subjétil e as micropercepções. Um espaço-tempo elementar. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org). *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007; pp.18-20.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Revista CENA*, Porto Alegre, n. 7, 2009.

\_\_\_\_\_. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula de técnica de dança. *Pro-Posições*. Campinas: Editora da Unicamp, v.. 9, n., 2 (26), 1998.

<sup>12</sup> Trecho do livro *Água Viva*, de Clarice Lispector. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1988; que faz parte do texto do Espetáculo *Atenciosamente. Eu*

\_\_\_\_\_. Living in movement: development of somatic practices in different cultures. *Journal of Dance Education*. New Jersey, v. 2, n. 4, p. 128-136, 2002.

GREEN, Jill. Somatic Knowledge: the body as content and methodology in dance. *Journal of Dance Education*. New Jersey, v. 2, n. 4, p. 114-118, 2002.

KASTRUP, Virginia. PASSOS, Eduardo. ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KUNIFAS, Cinthia Bruck. *Corpo desconhecido: um contínuo processo de criação em dança*. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.

MILLER, Jussara Correa. *Qual e o corpo que dança? = dança e educação somática para a construção de um corpo cênico*. 2010. 143 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283999>>. Acesso em: 10 out. 2019

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.

MURTA, Flor. "Concepções de Dança Contemporânea: Uma breve revisão." Anais do III encontro científico nacional de pesquisadores em dança, 2013.

RABELO, Antonio Flávio Alves. *Cartografia do invisível: paradoxos da expressão do corpo-em-arte* (Tese – Doutorado em Artes, Universidade Estadual de Campinas). Campinas, 2014.

ROCHA, Thereza. *Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade*. In: sítio web Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, 2009. Disponível em: Acesso em: 01/11/2019.

ROCHA, Tereza. *O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado Processo de criação artística*. São Paulo, Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. *Crítica Genética Uma (nova) introdução*. São Paulo, Educ, 2000

\_\_\_\_\_. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. – 3ª ed. revisada. — São Paulo: EDUC, 2008.

STRAZZACAPPA, Márcia. O Corpo e suas Representações: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. *Cadernos CERU*, série 2, n. 12, p. 79-90, 2001.

STRAZZACAPA, Márcia. Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. *Repertório: teatro & dança*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, v. 2, n. 13, p. 48-54, 2009.

TOMAZZONI, Airton. Esta tal de dança contemporânea. *REVISTA APLAUSO*, nº 70. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporaneas/2992>. Publicado em: 17/04/2006. 25

## **ANEXOS**

Imagem 01. A primeira forma a existir do processo *Atenciosamente, Eu*, a performance *Close To You*.



Foto: Matheus Lomando

Imagem 02. Performance *Close To You*.



Foto: Matheus Lomando

Imagem 03. Cena 09 – Travessia - A configuração do desenho cênico em corredor



Foto: Matheus Lomando

Imagem 04. Cena 08 – Não me ame tanto.- A configuração do desenho cênico em corredor.



Foto: Matheus Lomando

Imagem 05. Cena 03 – O que é o amor ? (cena/jogo). - A proximidade entre os interlocutores do dialogo da obra.



Foto: Matheus Lomando

Imagem 06. Cena 05 – Autolibertação.- A proximidade entre os interlocutores do dialogo da obra.



Foto: Matheus Lomando

Imagem 07. Cena 05 – Autolibertação



Foto: Matheus Lomando

Imagem 08. Cena 1- Devaneio



Foto: Matheus Lomando

Imagem 09. Cena 07 – A tua foda não me serve mais.



Foto: Matheus Lomando