

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN**  
**BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

**Livia Alvim Pessoa Rodrigues**

**Corpo-ateliê: aberto às circulações**

JUIZ DE FORA  
2026

**Lívia Alvim Pessoa Rodrigues**

**Corpo-ateliê: aberto às circulações**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao Instituto de Artes e  
Design da Universidade Federal de Juiz  
de Fora, como requisito parcial à  
obtenção do grau de bacharel em Artes  
Visuais

Orientador: Prof. Dr. Saulo Silva da Silveira

Juiz de Fora

2026

Alvim Pessoa Rodrigues, Livia.

Corpo-ateliê : Aberto às circulações / Livia Alvim Pessoa Rodrigues. -- 2026.

99 f. : il.

Orientador: Saulo Silva da Silveira

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2026.

1. Corpo. 2. Processo Artístico . 3. Performance. 4. Materialidades . 5. Artes Visuais. I. Silva da Silveira, Saulo, orient. II. Título.

## BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

### ATA DE DEFESA - TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Às 14 horas do dia 23 do mês de janeiro do ano de 2026, no Departamento de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, compareceram para defesa do trabalho de conclusão curso (TCC) intitulado "Corpo-ateliê: aberto às circulações" o(a) discente Lívia Alvim Pessoa Rodrigues e a Banca Examinadora composta por:

1. Professor(a) Saulo Silva da Silveira- orientador(a)
2. Professor(a) Rosane Preciosa Sequeira - examinador(a)
3. Professor(a) Tarcísio Moreira Mendes- examinador(a)

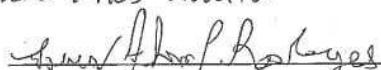
Após a apresentação e consequente debate, a banca examinadora se reuniu em sessão fechada, considerando o discente Aprovada (aprovado ou reprovado).

O resultado será lançado em seu histórico escolar quando da entrega da versão final e definitiva impressa e em meio digital.

Eu, Prof. Saulo Silva da Silveira (orientador(a)), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora.

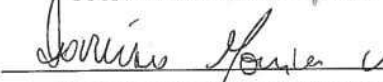
Observações: A banca aponta a qualidade do texto apresentado, juntamente com o uso incorporado dos conceitos. É apontada a publicação em meios diversos, bem como a indicação de continuidade dos estudos em nível de pós-graduação. Por fim, o trabalho aponta a importância dos estudos e práticas do corpo nas Artes Visuais.

Juiz de Fora, 23 de janeiro de 2026.

  
Lívia Alvim Pessoa Rodrigues

  
Prof. Rosane Preciosa Sequeira

  
Prof. Saulo Silva da Silveira

  
Prof. Tarcísio Moreira Mendes

## RESUMO

**Corpo Ateliê: Aberto às circulações** é uma pesquisa-criação multidisciplinar localizada em uma perspectiva pós-estruturalista, a qual costura o processo criativo pessoal com a prática do desenho performativo e o contato não mediado com as materialidades visuais. O Corpo-Ateliê vem discutir a possibilidade de um artista aberto à sensorialidade, o qual vislumbra o rompimento com a dicotomia entre a arte e o artista. Questiona-se nesse estudo, o que pode criativamente um processo de percepção sensível nas artes visuais com as materialidades visuais e o desenho performativo? Dessa forma, propõe-se explorar criativamente o processo artístico em relação à prática do desenho performativo com a percepção das materialidades visuais. A pesquisa dos materiais artísticos como guache, carvão e giz pastel oleoso, aliados a temas das práticas somáticas e da dança, tal qual Sistema Laban/Bartenieff e Técnica Klaus Vianna, pretende não traduzir uma linguagem para outra, mas sim, a partir de um processo de experiência artística pessoal, compor marcas do movimento, dos materiais e da poética pessoal. O procedimento metodológico escolhido foi a Prática Como Pesquisa, desenvolvendo assim uma pesquisa com artes. O levantamento de dados foi conduzido a partir de laboratórios experimentais artístico-criativos conduzidos no Ateliê de Pintura, do Instituto de Artes e Design na UFJF, e de oficinas oferecidas pela artista-pesquisadora em eventos universitários.

**Palavras-chave:** experimentação; corpo-ateliê; processo artístico; materialidade; performance.

## ABSTRACT

**Corpo-Ateliê: Open to Circulations** is a multidisciplinary research-creation situated within a post-structuralist perspective, which weaves together the personal creative process with the practice of performative drawing and non-mediated contact with visual materialities. *Corpo-Ateliê* proposes a discussion on the possibility of an artist open to sensoriality, envisioning a rupture with the dichotomy between art and artist. This study questions what a creative process of sensitive perception in the visual arts can produce when engaged with visual materialities and performative drawing. Thus, it proposes a creative exploration of the artistic process in relation to the practice of performative drawing and the perception of visual materialities. The investigation of artistic materials such as gouache, charcoal, and oil pastel, combined with themes from somatic practices and dance, such as the Laban/Bartenieff System and the Klaus Vianna Technique, does not aim to translate one language into another, but rather, from a process of personal artistic experience, to compose traces of movement, materials, and personal poetics. The methodological procedure adopted was Practice as Research, thus developing an arts-based research. Data collection has been conducted through experimental artistic-creative laboratories held at the painting studio of the Institute of Arts and Design at UFJF, as well as through workshops offered by the artist-researcher at university events.

**Keywords:** experimentation; corpo-ateliê; process; materiality; performance

Dedico esse trabalho ao meu avô, Antônio Machado Alvim Pessoa, que em sinfonias em Sol Maior me ensinou a magia da palavra rimada.

## **AGRADECIMENTOS**

Essa investigação nasce do corpo e retorna à ele. Por esse motivo, os agradecimentos não se fazem mera formalidade acadêmica, mas sim desdobramentos de uma pesquisa, que ao ser composta e tocada por muitas mãos, aponta para a multiplicidade de afetos, experiências e encontros que foram se fazendo durante o processo de pesquisa.

Gostaria de agradecer profundamente a minha mãe, Maria Luisa, e meu pai, Carlos, por me apoiarem em todas as esferas da minha vida. Obrigada por me incentivarem a arte e a cultura me levando a museus, me dando livros de presente e possibilitando que nunca me faltasse conhecimento, oportunidades e amor. Sinto que meus pais sempre me aplaudiram tão alto que nunca pude perceber quem não aplaudiu.

Agradeço aos meus avós por, na medida certa, sempre me ensinarem a viver entre a intelectualidade e a loucura, entre a seriedade e o riso. Obrigada por serem raízes que não me ancoram, mas estimulam a florir e dar frutos.

Também gostaria de agradecer à minha família como um todo pelo carinho, mesmo quando precisei me distanciar durante o processo de graduação. A minha madrinha, Beatriz, obrigada por ser minha referência e incentivo para seguir no caminho da arte.

Aos amigos de faculdade, teatro e outros espaços, agradeço por acompanharem meu processo sem se importarem de se sujar comigo. Por sempre estarem em minhas performances, apresentações e comemorações. Em especial gostaria de agradecer a minha amiga Jéssica Martins, fotógrafa que com muita fé em meu trabalho sempre se voluntariou para fotografar minhas performances. Muito obrigada por deixar suas cores respingarem em mim!

Sou muito grata também aos colegas do grupo de (des)orientação que durante toda a pesquisa se fizeram corpo, espelho, conselho e afeto. Nossas discussões foram essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Um agradecimento especial à Galeria Guaçuí e sua equipe por sempre abrir espaço para minhas oficinas-performance e apresentações. Agradeço também a Leonardo Venutto, técnico da galeria, por acreditar em mim enquanto performer e artista..

Agradeço profundamente ao meu orientador Prof. Saulo Silveira por me mostrar que é possível pesquisar com afetividade, alegria e poesia. Obrigada por me guiar nesse processo formativo, não só como pesquisadora, mas também como artista e pessoa. Percebo hoje que se quero continuar a pesquisar e talvez um dia tornar-me professora é por que tive em você um ótimo exemplo. Agradeço imensamente pela paciência e carinho ao acompanhar minhas intensidades, contradições, alegrias, ansiedades e tintas.

Por fim, como um trabalho aberto à circulação, percebo que os agradecimentos àqueles que se fizeram presentes em meu processo formativo, não se esgotam, mas sim transbordam as possibilidades textuais propostas aqui. Assim, a todos que de alguma maneira contribuíram com minha formação e essa pesquisa, deixo o meu mais sincero agradecimento.

## SUMÁRIO

<b>CONVITES: PISTAS PARA MELAR COM TINTA</b> .....	9
CONVITE ÀS TINTAS QUE ME COMPÕEM .....	10
CONVITE A CATAR FEIJÃO.....	16
CONVITE A UMA ESCRITA COM SANGUE .....	18
CONVITE AOS MATERIAIS .....	22
PISTAS PARA UM CORPO-ATELIÊ.....	28
<b>ACASO-TINTA</b> .....	32
<b>DEVIR-CRIANÇA</b> .....	40
<b>ESCAVAÇÃO</b> .....	53
<b>DESD(OBRA)</b> .....	65
<b>CORPO-ATELIÊ</b> .....	81
<b>CORPO-ATELIÊ ABERTO ÀS CIRCULAÇÕES</b> .....	92
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95

**CONVITES: Pistas para melar com tinta**



CONVITE AS TINTAS QUE ME COMPÕEM: introdução a pesquisadora e o encontro com o tema

*Trago uma notícia a vós  
Com os resquícios de minha voz  
Venho a escrever  
Me perco em quem sou, quem fui, quem serei  
não há linearidade, na real idade  
e na realidade, o tempo passou  
Sou fraca pra rima e ainda por cima  
finjo ser quem não sou  
Mas é nesse labirinto que a labirintite ataca  
Há tontura quando vejo a estatura dos muros que construí  
Por maior parte do fio que tece minha vida  
Havia uma missão a ser cumprida:  
Ser única, uma  
Luz que cega  
Presença que entrega  
Mas minha existência antagônica  
Me deixou atônita quando descobri:  
Sou múltipla, como todas faces de um espelho quebrado  
A comunhão entre aqueles que sentam à mesa  
Uma miríade de estrelas  
Para quê ser única se posso ser habitada por multidões?*

*-Livia Alvim , 2023*

Embaixo da minha cama está guardada uma grande caixa de fantasias. Dentro dela, há registros de todas as pessoas as quais fui um dia. Entre discos de rock pesado empoeirados e máscaras de uma adolescência conturbada é possível encontrar vestígios de um ser que nunca se conformou com a unidade. A verdade é que de tempos em tempos abro essa caixa para me refazer. Retiro a sapatilha da bailarina, coloco de volta livros de poesia, derramo tinta sobre tudo. E nessa imanência de existir, vou trocando de roupagem, de opinião, sempre pelo bem da metamorfose. Porém, por mais que se acumulem teias ou poeira, aquelas que fui e descansam na caixa, continuam vivas, prontas para fazer aparição. Assim, a garotinha de cidade pequena, a jovem e insegura bailarina, e a caótica artista visual, são imagens que compõem a grande colagem que sou. Como dito pela colega arte-educadora Ana Berenice Melo “a leitura para a colagem se abre no corte, na fissura, na brecha, no espaço” (Melo, 2025, p.22) . Enquanto colagem viva, convido-o para ler-me a partir da fissura, da crise que gestou meu processo de formação como artista.

Assim falava Zaratustra quando Nietzsche clamou que “é necessário ter caos dentro de si para dar a luz a uma estrela dançante” (Nietzsche, 2011, p. 5) e desde que me entendo por gente e por estrela dançante, percebo o desejo de criar a partir do que me move: a arte.

Valença, no interior do estado do Rio de Janeiro, cidade em que nasci e cresci, apesar de ser local de nascimento de algumas personalidades artísticas importantes, Rosinha de Valença e Clementina de Jesus, não possui muitos campos de incentivo artístico, o que de certa forma entrava em conflito com minha incessante vontade de aprender e fazer arte. Mas isso não importava ao serzinho que tinha certeza que veio ao mundo para ser artista e eu fazia um palco a cada esquina.

Nessa jornada em que procurava me compreender não só como artista, mas também como pessoa, o balé clássico surge como uma ferramenta para canalizar o desejo de viver a arte. Por dez anos, em um pequeno estúdio de dança, me dediquei ao balé, como se minha própria vida dependesse disso. Meu sonho era o de me profissionalizar na área, o que era difícil devido a falta de estrutura que me encontrava e o rigor que a técnica exigia. Com o passar do tempo, me encontrei também com outros estilos artísticos, como o desenho, a pintura, o canto e até mesmo a poesia. Mas, independente de quantos encontros surgissem, era a dança que me fazia vibrar.

Entretanto, com o fim do Ensino Médio, apesar de um grande desejo de realizar uma graduação em dança, pela questão familiar e financeira, me vi na necessidade de, para conquistar minha liberdade artística, me mudar para Juiz de Fora. Assim, me inscrevo no vestibular para a Universidade Federal de Juiz de Fora, que não possui um curso de dança

dentro das graduações disponíveis. Ao ingressar no Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes e Design, da UFJF, tomei um caminho completamente diferente daquele que havia idealizado.

Durante a graduação em Artes Visuais me perguntava como seria possível contemplar o corpo e/ou a dança no trabalho com as visualidades. Por mais que adorasse as Artes Visuais, a aposentada bailarina, ansiava pelo movimento e pela cultura que a cidade pequena não podia me oferecer. Assim, eu me fazia nas brechas, entre a pintura e a dança, entre o desenho e o corpo, procurando oportunidades para me inserir. Certa vez escutei de um professor que devemos martelar em paredes de concreto com nossas picaretas de papel, a fim de um dia abrir fissuras que eventualmente possam abrir passagem para luz. Desconstruir para construção de alguma coisa maior. Pois bem, nessa picareta de papel que era meu desejo pelo encontro entre essas linguagens, fui contemplada com oportunidades que vieram pintando meu caminho.

No primeiro semestre de 2024, meus caminhos confluíram pela primeira vez com a matéria *Introdução à Educação Somática e Dança*. Não só aquele era nosso primeiro encontro, mas também seria a primeira vez que a disciplina seria oferecida para uma turma do *Instituto de Artes e Design*, potencializando ainda mais minhas afetações. Naquelas manhãs de sexta feira reaprendi a viver, viver não pela arte, mas viver com arte. Quem diria que eu, que durante anos tentava encontrar movimento nas visualidades, estaria falando sobre dança em uma disciplina do meu curso que até então não abrangia ao estudo do corpo ou do movimento? A *Educação Somática*, “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente”<sup>1</sup>(Hanna,1983, p.7), permitiu que a partir dos exercícios e provocações disparados pelo professor-orientador Saulo Silveira, eu pudesse me reconhecer na não separação do corpo e da mente, inundada pelas minhas próprias sensações. Durante um dos encontros teórico-práticos da matéria, tive a experiência com a prática do *Movimento Autêntico*<sup>2</sup>, eu bailarina por mais de uma década, senti-me dançando pela primeira vez. Mais do que isso, como escrito pelo colega Carlos Henrique em proposição artística da disciplina, “corporalizar o conhecimento é um ato de amor, é a soma das vozes em diálogo”, e o processo de troca desenvolvido por nós colegas-alunos-moventes em sala, entrelaçou vivências e ideias que permitiram tensionar, ou criar, novas realidades. Sob tal

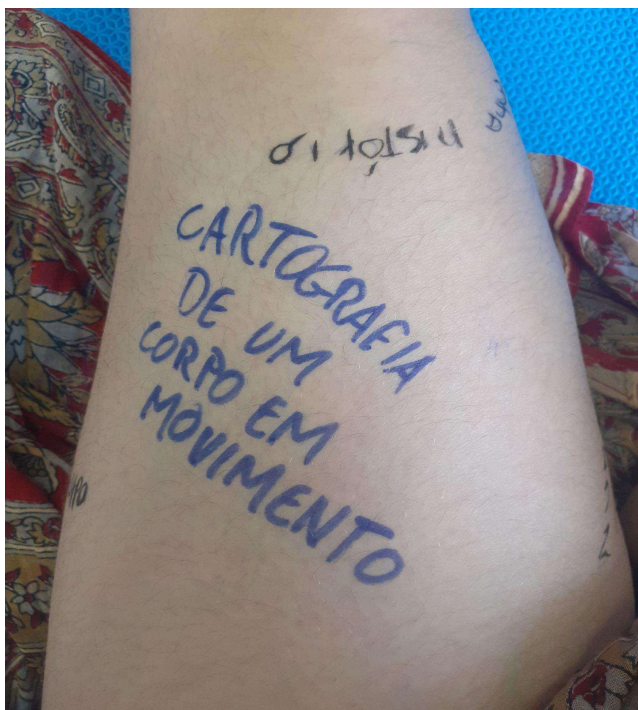
---

<sup>1</sup> Tradução nossa

<sup>2</sup> Movimento Autêntico é uma prática somática desenvolvida por Mary Starks Whitehouse na década de 50. Para mais informações, Jéssica Andrade Carneiro (2019), na pesquisa “Movimento autêntico: questões sobre a prática do movedor”. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19763?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19763?locale=pt_BR). Acesso em: 25 dez. .2025

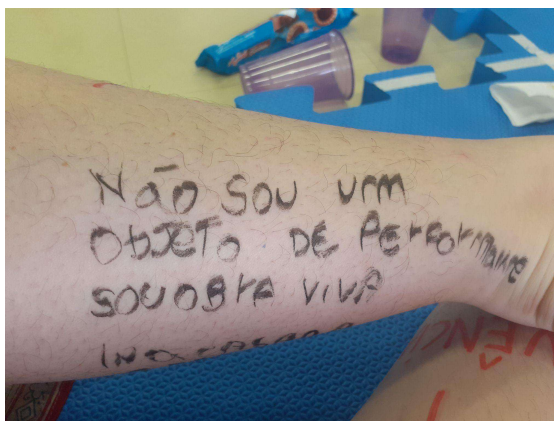
ótica, em uma dessas trocas fui apresentada ao livro *Experiências sobre editar um corpo* (2023) de Féres, e a partir dele fomos instigados pelas discussões em turma a compreender um *corpo editável*, aberto as afetações do ambiente e do encontros interpessoais. Assim, realizei ao final do semestre uma performance que nomeei *O corpo de Moebius*, em que escrevi em minha pele poemas a serem lidos a partir da torção de meu corpo e convidei aos colegas para completarem as escritas ou adicionarem suas próprias intervenções. Naquele momento nasceu uma performer e sua pesquisa.

#### “Cartografia de um movimento”



Fonte: acervo pessoal da autora , 2024

#### “Não sou objeto de performance. Sou obra viva, efêmera e inacabada.”



Em paralelo com as ressonâncias providenciadas durante o percurso da matéria, as aulas de pintura em ateliê também me levaram a compreender a prática artística enquanto processo e não somente como fabricação de produto. Portanto, durante a disciplina de *Pintura II*, vibrando com questionamentos sobre mecanicismo e holismo na pintura, um dos temas discutidos na matéria, passei a enxergar o processo como motor de toda minha existência artística.

O processo de autopercepção, me revelou que era apenas quando eu caminhava pelos lugares suja de tinta e outros materiais artísticos que realmente me sentia artista. Longe do perfeccionismo da técnica do balé clássico, ou das regras de uma pintura/desenho tradicionalista, compreendi que não é o resultado final que brilha aos meus olhos, mas o que se faz no entre. Entre a técnica e o sentir, entre o certo e o errado, entre a arte e o artista. Me percebo então como uma artista de processos, de malfeitos e quases. Artista de contaminações e afecções. Não nego o externo, estético, porém defendo o sentir.

Portanto, atravessada pelos caminhos que deram luz a esse processo de pesquisa artística, tive contato com a prática do desenho performativo que se fez solo fértil para encontro entre corpo e visualidades. O teor processual do desenho performativo permite com que o processo criativo possa ser afetado pela percepção dos materiais artísticos utilizados, como o carvão, o giz e a tinta. Disparado por essa técnica, me encontrei com o recorte temático que funciona como farol condutor dessa pesquisa: O desenvolvimento do processo criativo pessoal a partir do desenho performativo e do contato com os materiais artísticos.

Dessa forma, o que pode criativamente o processo de percepção sensível com as materialidades visuais em uma criação com desenho performativo? A percepção da materialidade dos materiais artísticos pelo corpo no desenho performativo impacta como o artista relaciona-se com o próprio fazer artístico? Nesse sentido, essa investigação compõe-se uma prática com o desenho performativo focada em desenvolver esse processo criativo a partir do encontro entre os materiais. Além disso, a fim de se pensar o processo metodológico da pesquisa, foram desenvolvidas experimentações e composições criativas que se estabeleciam no limiar entre processo criativo pessoal, contato com os materiais e desenho performativo.

Portanto, analisar o processo criativo pessoal permite também vestir várias máscaras da multiplicidade. Na borra entre a bailarina e a artista visual, escorre uma terceira face que

completa o caótico quebra-cabeça dessa pesquisa: a escritora. E nessa proposição escrita, tão aberta ao encontro pessoal, me torço entre o objetivo e o subjetivo, o coletivo e o individual, a arte e o artista. Nessa brecha que abro em meu processo criativo dou voz a pequenas faces de minha existência, não pela necessidade de compreender ou ser compreendida, nas inúmeras facetas que compõem a criação artística. Mas sim, na esperança de dar passagens às inúmeras forças que me regem, uma vez que:

Eu sou vários! Há multidões em mim. Na mesa de minha alma sentam-se muitos, e eu sou todos eles. Há um velho, uma criança, um sábio, um tolo. Você nunca saberá com quem está sentado ou quanto tempo permanecerá com cada um de mim. Mas prometo que, se nos sentarmos à mesa, nesse ritual sagrado eu lhe entregarei ao menos um dos tantos que sou, e correrei os riscos de estarmos juntos no mesmo plano (...). Entre tantos, um dia me descubro, um dia serei eu mesmo, definitivamente. Como já foi dito: ouse conquistar a ti mesmo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Frase atribuída a Friedrich Nietzsche retirada do site *O Pensador*. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MTYxMDQ3Ng/>. Acesso em 23. dez. 2025.

## CONVITE A CATAR FEIJÃO: Pistas para a leitura do texto

Na cozinha de casa, iluminada pelos últimos raios de sol do dia, minha tia, que sempre foi como uma segunda mãe para mim, separava um espaço de tempo para “catar” feijão. Ainda criança me empoleirava na cadeira ao seu lado observando a tarefa e me percebia intrigada. Mesmo com os olhos cansados pela idade, minha tia, separava cada grão e cada sujeirinha com destreza, separando-as. Após deleitar dos “fındouros” raios de sol que decretaram o final do dia junto aos movimentos de mãos minuciosos de minha tia ao analisar cada minúcia dos grãos, o delicioso caldinho de feijão enchia minha barriga de calor. No final, catar feijão não era sobre separar as partes, mas compreender o todo.

Cresci lendo livros difíceis demais para minha idade. Me recordo de pedir aos onze anos livros em meu aniversário, um deles que me chamou atenção pelo título foi o confuso *Aurora* (2007) de Friedrich Nietzsche. Com toda minha inocência, tentei por horas passar do prefácio escrito por esse filósofo, que anos mais tarde seria uma das minhas principais referências. O livro começa assim:

Neste livro encontra-se agindo um ser “subterrâneo” que cava, perfura e corrói. Ver-se-á, desde que se tenha olhos para tal trabalho nas profundezas, como avança lentamente, com circunspeção e com uma suave inflexibilidade, sem que se perceba em demasia a angústia que acompanha a privação prolongada de ar e de luz; poder-se-ia até julgá-lo feliz por realizar esse trabalho obscuro. Não parece que alguma fé o guie, que alguma consolação o compense? (Nietzsche, 2007, p. 14)

Na época, pouco consegui compreender desse trecho. Contudo, uma imagem grudou-se em mim: uma minhoca que se esgueirava em meio a terra. Anos depois, ao relê-lo, percebi que mesmo não tendo compreendido a construção de sentido, havia capturado uma minúcia. Desde então, hoje em meio a textos acadêmicos cada dia mais complexos, procuro encontrar minúcias. Um catar feijão textual, de grão em grão, separando não para distanciar, mas talvez para construir sentido do todo.

Caro leitor, te provoco a encarar essa produção escrita enquanto ato de catar feijão. Em um convite a não linearidade textual. Apesar de existir uma espinha dorsal, que aqui se faz presente como o *Corpo-Ateliê*, que acompanha esse trabalho acadêmico, não há uma ordem correta que o dirija entre um caminho para se ler cada capítulo. Nesse sentido, a

escolha, ou não-escolha, da organização de leitura de cada fragmento, é disposta ao desejo do leitor, ou ao acaso da dobra realizada no material físico. Contudo, devido às forças múltiplas que regem cada capítulo, talvez conceitos melhor dissecados no escopo de outro capítulo possam aparecer na leitura. Assim, deixo alguns convites que podem facilitar a navegação e compreensão do texto.

O primeiro convite é a leitura do texto inicial de cada capítulo que apresenta de maneira poética o conceito a ser trabalhado no fragmento. Se existir o desejo, a partir dessa leitura constrói-se uma compreensão preliminar desses termos específicos antes de mergulhar na análise e construção teórica. Já o segundo convite é justamente o de catar feijão durante a leitura, confiar nos caminhos que vão sendo construídos e seus atritos. Deixar a pulga atrás da orelha, a dúvida, ser companheira de viagem, até saná-la em seus marcos próprios. Esse é um convite a um texto que não converge, mas diverge, abrindo-se a multiplicidade. Por fim, o terceiro convite é reservado a uma leitura mais tranquila e guiada. Na versão digital da monografia existe a opção de leitura seguindo um sumário com páginas, em linearidade.

Cada capítulo aqui se faz como um platô. Propõe-se, dessa maneira, uma série de cinco ensaios poéticos que conectam-se, mas não retornam a uma centralidade. A leitura de cada capítulo é independente um do outro, apesar de se conectarem e se cruzarem durante o percurso de apreciação. O capítulo *acaso-tinta* explora as relações criativas de se compreender a abertura ao acaso e o improvisado na criação artística enquanto ferramenta metodológica. O *devir-criança* instaura uma discussão sobre um “estado criança” enquanto potência de investigação artística a partir da experiência não mediada. Já o capítulo *desd(obra)* comporta uma reflexão acerca da contínua reverberação do trabalho de performance a partir da reinvenção de vestígios processuais. Na partilha do capítulo *escavação* discute-se processos referentes à subjetividade e abertura à sensibilidade desencadeados pelo contato com a materialidade. *Corpo-ateliê*, compõe uma reflexão referente a potencialidade do corpo nas artes visuais enquanto potência criativa e processual, propondo um encontro entre os os conceitos e temas explorados nos outros capítulos. Convido também a rabiscos, rasuras, desenhos e anotações nas bordas do texto, em um convite a interferir no próprio texto. Assim, cada sessão reverbera, torce ou espirala de acordo com o desejo de leitura, em busca de aquecer, tal qual o caldinho de feijão, a partilha do processo criativo que se fez nesse Trabalho de Conclusão de Curso.

## CONVITE A UMA ESCRITA COM SANGUE

“Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel<sup>4</sup>.”

Caro leitor, esse é um texto escrito com a mão esquerda. Dizem que quem é canhoto sente com muita intensidade, pois acompanha a inclinação de seu coração. Verdade ou não, sempre que meu coração saltava para fora da garganta, era a caneta, na mão esquerda, quem materializava minha alma.

Desde que segurei o primeiro giz de cera, mesmo ainda sem conhecer a força da palavra, era o gesto que criava vida no papel. De rabiscos à palavras, de gestos à períodos complexos, a escrita cresceu comigo, às vezes como refúgio, outras enquanto paixão, mas sempre como resistência. Afinal, ter nascido mulher me limitava as palavras que não poderiam ser ditas, mas aquelas escritas eram minhas, eu podia fazer delas o que bem quisesse.

Contudo, ao adentrar as cinzentas paredes do Ensino Médio, a palavra deixou de ser livre e selvagem, foi presa por sistematizações textuais. Nessa fase, em que precisei concentrar-me em vestibulares, roubaram-me a poesia, cortaram-me a subjetividade em prol de um texto genérico, plastificado e facilmente deglutível. Funcionou. Passei em primeiro lugar do curso que desejava. Render-me a esse sistema me garantiu a entrada na universidade e honestamente, sou muito grata por poder habitar essa instituição. Mas, o processo de sistematização custou a visão de uma escrita que pudesse se fazer potencialidade artística a partir do encontro com a subjetividade. Formalizada, ainda mais pela temerosa ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), passei um bom tempo na graduação acreditando que a poesia não tinha lugar na academia. Porém, ao caminhar entre artistas-pesquisadores se fez compreensível que, apesar do importante papel da escrita técnica e tradicional enquanto produtora de conhecimento, a produção afetiva e poética também tinha seu espaço.

A própria chegada dos artistas-pesquisadores aos espaços universitários já se faz resistência, mas como podemos fluir entre estruturas acadêmicas planejadas a campos que até

---

<sup>4</sup> Anzaldúa, 2000, p. 235

então não eram nossos? Como pode afeto e poesia brotar das entrelinhas de uma produção acadêmica, como plantas que brotam entre rachaduras no cimento? Devemos nos agarrar tão firmemente a formatações se nossas próprias pesquisas são compostas de afeto, lágrimas, tinta e sangue?

Esse é um convite a uma escrita com sangue no meio acadêmico. Uma escrita que se propõe a rasgar, já que tudo que transborda em um papel, seja tinta, lágrimas ou sangue, abre fissuras. Quando usamos muita tinta em um papel fino, essa tinta abre fissuras no suporte, que deixa passar a intensidade do material. Esse material, essa tinta, escorre no texto direto das minha veias, canalizado pela caneta, com o intuito de transbordar pelo rasgo, pela ferida que se faz criação. Que sangue a tinta de nossas canetas em nossos artigos, monografias, teses e dissertações. Roland Barthes (2012) propõe a morte do autor, no nascimento do leitor, aberto as suas próprias forças de afetação ao texto. Pois que esse sangue que transborda na nossa escrita, seja de nossa morte e renascimento enquanto escritores que também são artistas, que morremos e nascemos a cada oração. Morremos ao escrever, deixando que nossas afetações corram livres na escrita, mas nascemos de novo enquanto leitores de nossas obras, sendo afetados por elas. Não me convence a plasticidade de um texto que não perpassa a materialidade. Que os afetos transcritos aqui possam, ou não, causar qualquer tipo de reação, vibração, mobilização ou crise no corpo daquele que se embrenhar nessa mata de palavras.

Teria a escrita aqui um caráter de relato? As palavras são o suficiente para descrever os afetos que me transpassaram enquanto artista em criação? Em uma pesquisa que explora a percepção do corpo com as materialidades visuais em movimento, como exprimir o sensível em palavras? Me parece que o teor poético possa ser uma ferramenta interessante nessa empreitada. Apropriar-se da escrita poética enquanto metodologia de comunicação do sensível pode ser aqui uma maneira de fazer a palavra “delirar” (Barros, 2016), tirá-la de sua funcionalidade padrão e atribuir desdobramentos outros.

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona  
para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele  
delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer  
nascimentos —  
O verbo tem que pegar delírio.  
(Barros, 2016, p.17)

O caráter delirante da palavra, a desfaz de um sentido convencional impulsionando meu encontro entre o acadêmico e meus desejos artísticos. Escrevo assim, “uma onomatopeia. convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som” (Lispector, 2020, p.22). Essa festa de palavras caleidoscópicas que se encontram e se cruzam, tecem essa cama textual para a experiência que ocorreu não só na pesquisa com os laboratórios experimentais e oficinas, mas também costura esse instante único que se faz em escrita, rasgando a dicotomia entre passado e presente. Nesse contexto, as palavras são instantes, “o que te escrevo não tem começo: é uma continuação” (Lispector, 2020, p.39).

Convoco aqui também uma escrita em primeira pessoa, não por que o “eu” colonizador se faça presente, mas porque cabe dar lugar às outras vozes e forças que perpassam a minha cartografia enquanto artista em formação, esse coletivo transcende qualquer uso de primeira pessoa, que se faz como mera escolha estilística. “Pode-se dizer que o texto é autobiográfico, desde que entendamos por “auto”, aqui, não a individualidade de uma existência, a do autor, mas a singularidade do modo como atravessam em seu corpo as forças de um determinado contexto histórico” (Rolnik, 2006, p.22).

Dessa forma, em diálogos e jogos micropolíticos, é também nesse encontro de contradições que se produz vida nas entrelinhas desse texto. “Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio. Escrevo ao correr das palavras.” (Lispector, 2020, p.29). Corro assim, lavrando o solo, mas nunca solo. Sempre em coletivo à procura de germinar essa pesquisa artística que já nasceu suja.

Ao longo desse trabalho acadêmico, as poesias atravessam o recorte temático da pesquisa, bem como crônicas e cartas. Não seria possível a uma investigação que tem como propósito a multiplicidade artística, não ser habitada pelas diferentes vozes e forças que me constituem assim como as diversas linguagens. Mais do que tudo, essa é uma experiência de ateliê em processo... disposta a erros, confusões, tropeços, acasos e muitas poesias.

A construção feita aqui é aberta à circulação de sentidos, que só acontece quando esse texto chega a suas mãos, caro leitor. Espero que as tintas, nesse momento fixadas nessas folhas de papel, dessa produção textual possam escorrer em sua vida, como aqui escorre no papel, molhando com tinta e afeto, abrindo fissuras ao transbordar em seu cotidiano, nas filas de banco ou no box do chuveiro, abrindo caminhos para além de si mesmos. Escrevo com tanta tinta, e tanto sangue, pois tiveram outros que fizeram antes de mim. Em especial Glória

Anzaldúa, que me segurou pelos braços e chacoalhou a minha escrita e Clarice Lispector que mostrou a possibilidade de uma escrita sanguínea e abstrata.

Me coloco nesse exercício de escrita e sinto que posso escrever assim, porque um dia me faltou coragem para dizer o que bem queria. E escrever se faz ato de coragem, quando pelo artista as cores agem, pintando o mundo com suas criações. Sangro nessas páginas, abro o corpo inteiro a materialidade artística.

CONVITE AOS MATERIAIS: encontros com a metodologia e com os procedimentos metodológicos

Uma lata existe para conter algo  
Mas quando o poeta diz "lata"  
Pode estar querendo dizer o incontível  
Uma meta existe para ser um alvo  
Mas quando o poeta diz "meta"  
Pode estar querendo dizer o inatingível  
Por isso, não se meta a exigir do poeta  
Que determine o conteúdo em sua lata  
Na lata do poeta tudo nada cabe  
Pois ao poeta cabe fazer  
Com que na lata venha caber  
O incabível  
*Metáfora, Gilberto Gil, 1982*

“Como cartografar algo que não para? Algo em eterna mutação?” (Registro diário de bordo. 04.02.2025) foram perguntas que dispararam a organização (ou seria (des)organização?) do modo de se fazer dessa pesquisa. Entrar em contato com os materiais artísticos, em experimentação, disparou em mim um grande desejo de liberdade na criação artística. Sem ter esboços, ou planos da onde chegar, cada material, do guache ao carvão, mostrava-me caminhos até então não imaginados. Entretanto, como fazer pesquisa com um objeto de estudo tão fluido e efêmero quanto o processo de experiência artística pessoal? Qual deveria ser a meta da pesquisa, o lugar a se chegar, se como o poeta de Gilberto Gil (1982), me interessava meter-me no inatingível? Se penso nas metas do caminho, elas me confundem, pois ando como quem conhece as redondezas, sem mapas fixos, mas nas andanças do desejo.

A partir dessas inquietações, a leitura do livro *Pistas do Método da Cartografia* (2009), apontou caminhos de trabalho com a pesquisa artística, enquanto pesquisa-intervenção, em que o fazer e o conhecer estão imbricados. Na perspectiva de uma pesquisa que se traça pelo caminho, “a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa” (Barros; Passos, 2009, p.17) . Ao inverter a noção do método, *meta-hódos*, em que as metas definem o caminho, abre-se espaço para o

*hódos-meta*, em que o caminho define as metas. Dessa forma, nasceu um desejo de se fazer pesquisa a partir de uma entrada pelo caminho, pelo meio.

“Brotar pelo meio é opor-se a um destino que progride em direção a algo, é acariciar riscos, acumular êxitos e retumbantes fracassos” (Sequeira, 2002, p. 30). Essa incursão pelo meio, aberta a experimentações do “como” de se fazer pesquisa, também se faz uma incursão pela metodologia. O meio, também enquanto o meio, entre prática e pesquisa, me abriu à uma identificação metodológica com a Prática como Pesquisa.

Nesse caminho de pesquisa com artes apresentada por Robin Nelson (2020), a prática e a teoria não são hierarquizadas ou separadas metodologicamente, mas misturadas no processo enquanto uma práxis. A Prática como Pesquisa, como pesquisa em artes, está situada em uma perspectiva de pesquisa pós-positivista (Fortin, Gosselin, 2014). Diferente de uma abordagem positivista focada no produto e na obtenção de resultados concretos a partir de uma neutralidade do pesquisador, “o pesquisador pós-positivista encontra relações intrínsecas coerentes e conexões qualitativas significativas num contexto multifacetado” (Fernandes, 2013, p.22) atentando-se ao processo e as afetações que chegam no artista-pesquisador.

Suscitada pelos anseios metodológicos disparados pela Prática como Pesquisa e definido o recorte temático “desenvolvimento do processo criativo pessoal a partir das materialidades e do desenho performativo”, surge a preocupação de compreender quais caminhos seguir na investigação. Nas primeiras experimentações casuais que realizei no encontro do corpo com os materiais artísticos se fez muito evidente para mim o quanto conexões, associações e até mesmo respiros poéticos tomavam forma durante a prática. Essa perspectiva, que com o suporte teórico posso entender hoje como confluência com a Prática Como Pesquisa, disparou o desejo de trabalhar com a práxis na investigação, de utilizar-me da experiência enquanto lugar de criação metodológica.

Entretanto, qual poderia ser o formato que concretizasse essa pesquisa ligada à práxis? Como não deixar fios soltos no desenvolvimento da pesquisa? Ainda era necessário responder o “como?” do processo investigatório. No início cheguei a pensar que um dos caminhos a seguir na pesquisa seria o de sistematizar minha prática artística. Contudo, a palavra “sistematizar” me incomodava, pois parecia colocar gradeados na liberdade da criação artística, a qual para mim se fazia porosa as experimentações. Que outra palavra eu poderia usar? Talvez, um caminho interessante fosse o de “compor” um espaço de experimentação, com experimentações por pesquisar. Nesse mesmo fluxo de pensamento do “compor” me identifiquei com o verbo “confluir”. Afinal, se essa pesquisa direciona-se a confluir<sup>5</sup> os

---

<sup>5</sup> No momento de escrita do seguinte texto eu ainda não havia tido contato com o pensamento

afluentes da prática e da teoria, o corpo e as visuais, no desenho performativo, talvez eu devesse confluir, comflorar, ou até mesmo com flor ir a experimentação.

Com a cabeça cheia de dúvidas sobre procedimentos metodológicos, trouxe esses questionamentos ao professor-orientador. Saulo me sugeriu os Laboratórios Experimentais como possibilidade de experimentação em pesquisa. Nessa perspectiva, o laboratório experimental enquanto procedimento metodológico que pudesse ofertar espaços possíveis de experimentação e compor as experimentações da prática artística pessoal com a intenção de cruzar teoria, prática e reflexão afetiva, me interessou. O professor, em sua pesquisa de mestrado intitulada *Técnica e(m) Criação Somática: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos Princípios e Fundamentos Corporais Bartenieff* (2009), no trabalho de investigação corporal com um grupo de artistas com deficiência física, utilizou dos Laboratórios Experimentais como procedimento metodológico na tentativa de relacionar o técnico e criativo. A conceitualização da prática laboratorial utilizada pelo professor Saulo, advém da pesquisa de doutoramento de Paulo Merísio, *Um Estudo Sobre o Modo Melodramático de Interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais* (2005). Os Laboratórios Experimentais de Merísio são um recurso metodológico de sistematização de exercícios práticos para a cena ou formação corporal. Olha a palavra sistematização aparecendo de novo...

Apesar da referência de Merísio, os próprios objetivos e inclinações da pesquisa vão alterando e modificando os procedimentos metodológicos, como aponta o professor Saulo em sua dissertação ao não desvincular a prática laboratorial com a construção cênica como sugerido por Merísio. Da mesma forma, nesse estudo específico, optei por não 'sistematizar' minha prática demais, deixando com que os temas e objetos de estudo de cada laboratório viessem naturalmente a partir da experimentação permitindo um "um espaço em que relações dinâmicas entre teoria, prática e criação tornam-se vivas." (Silveira, 2009, p.88).

Assim, foi possível perceber 3 movimentos durante a prática laboratorial do presente estudo: o fazer, o ler e o refletir. Tais momentos não possuíam ordem ou prioridade específica mas eram costurados a partir da singularidade de cada laboratório. Esse 'fazer-ler-refletir' é baseado em um modelo onto epistemológico para Prática como Pesquisa sugerido por Robin Nelson em *Practice as Research in the arts and beyond* (2020). Dessa maneira, uma leitura podia disparar uma prática, que dispararia uma reflexão, uma prática disparar uma reflexão

---

de Nêgo Bispo (2023). Entretanto, faz-se necessário mencionar sua contribuição em relação a pensar o confluir uma vez que em outro momento da monografia, já em contato com a literatura Bispo, menciono o pensamento sobre

<sup>6</sup> Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9645>. Acesso em: 26 dez.2025

que levaria a uma leitura, uma leitura gerar uma reflexão a ser destrinchada em uma prática, bem como outras maneiras de se fazer a combinação desses três fatores.

Sob tal ótica, foram realizados oito Laboratórios Experimentais no Ateliê de Pintura do *Instituto de Artes e Design*, entre fevereiro e julho de 2025. Nesse sentido, a partir do papel estrutural do corpo na pesquisa, foram explorados nos laboratórios práticas e conceitos advindos da área de conhecimento da dança e do movimento como: *Os Princípios do Movimento Laban/Bartenieff*, Os vetores da *Técnica Klauss Vianna*, bem como as *Ações Básicas de Esforço* e a *Kinesfera* de Rudolf Laban.

A escolha por nortear-me a partir desses temas corporais foi disparada pelas aulas de *Poéticas Centradas no Corpo*, em que passei a enxergar pontos de intersecção entre a técnica do desenho, da pintura, com as práticas corporais ministradas na disciplina. Comecei a perceber como o risco, o rabisco e a pincelada, mais do que comporem um gesto produtor, se faziam a reverberação externa de processos internos que aconteciam. Nesse sentido, artistas como Jackson Pollock, Carolle Scherman, Janine Antoni, Carolli McCall, Yasmin Flores, e ....., e....., e..., serviram também como inspirações para compreensão do gesto e da pintura/desenho enquanto reflexos de minha subjetividade. Além disso, o encontro com alguns textos como o *Mil Platôs (2011)* de Gilles Deleuze e Félix Guattari foram disparadores de reflexões e práticas nos Laboratórios Experimentais.

Essas forças de criação foram disparadoras para a prática gráfica a partir da criação imagética com o corpo e os materiais escolhidos, que no caso foram o carvão, o giz pastel seco e oleoso e o guache. Uma vez que a esfera da percepção sensível no processo artístico faz parte dessa pesquisa, no início de cada laboratório foram realizados exercícios de autopercepção para a abertura do corpo, a sensibilidade, a sensorialidade e a afetação. Enquanto registro e coleta de dados, no final de cada sessão do Laboratório Experimental foi realizada uma escrita em um diário de bordo de pesquisa, a fim de que insights e afetações pudessem ser materializados e agregar o registro escrito da pesquisa.

Os temas explorados em cada um dos Laboratório Experimental foram:

- Laboratório Experimental 1 (06.02.25): Pesquisa dos Vetores 1 e 2 da Técnica Klauss Vianna;
- Laboratório Experimental 2 (20.02.25): Pesquisa Conexões Ósseas Ísquios-Calcanhares e Escápulas-Mãos do Sistema Laban/Bartenieff;
- Laboratório Experimental 3 (27.05.2025): Pesquisa das marcas do movimento como cartografia. Afetação pelo livro *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari;

- Laboratório Experimental 4 (03.06.25): Pesquisa de Irradiação Central, Deslocamentos e Centros do Corpo;
- Laboratório Experimental 5 (17.06.25): Pesquisa da conexão óssea Cabeça-Cauda;
- Laboratório Experimental 6 ( 01.07.25): Pesquisa percurso espacial com carvão vegetal;
- Laboratório Experimental 7 (08.07.25) : Pesquisa oito ações básicas de esforço;
- Laboratório Experimental 8 (15.07.25): Pesquisa sobre os encontros entre o corpo e a palavra.

Cabe dizer que esses laboratórios não tinham como objetivo traduzir uma linguagem artística na outra, mas sim, a partir da troca entre os distintos formatos produzir novos sentidos ao processo criativo pessoal de estética incerta. Contudo, apesar da eficiência dos laboratórios, ao considerarmos a pesquisa enquanto força viva e imanente, surgiu o desejo e a necessidade de expandir a investigação para fora do ateliê. Afinal, apesar do recorte temático propor uma pesquisa do processo criativo pessoal, comecei a me questionar, quando este se abria a circulações, quais poderiam ser as afetações do coletivo, de processos e forças outras, nesse encontro entre a coletividade e a subjetividade?

A reflexão acerca dessa “abertura às circulações” é disparada a partir do primeiro Laboratório Experimental. No primeiro dia de exploração acabou que acabei por conflitar minha agenda entre o Laboratório e a gravação de um vídeo documentário com artistas da exposição *Do(contra)*, que esteve em exibição na Galeria Guaçuí Em fevereiro de 2025. Como bolsista voluntária do programa de treinamento profissional da galeria, eu precisava me fazer presente durante a entrevista. Dessa forma, sugeri que as entrevistas ocorressem no ateliê de pintura a fim de que eu pudesse dar conta das duas tarefas a mim atribuídas.

De início pensei que o encontro entre as duas atividades fosse impactar negativamente o Laboratório Experimental. Porém, a realidade não poderia ter sido mais diferente, uma vez que as falas das artistas entrevistadas sobre os próprios processos criativos impactaram diretamente como eu estava me sentindo sobre o meu. Desde aquele dia a porta do ateliê de pintura, enquanto eu realizava os Laboratórios Experimentais, ficava aberta, na esperança de que as outras pessoas pudessem circular no espaço de criação.

Assim, a oficina-performance surge como possibilidade de expandir a concepção artista para além do autor da obra, permitindo que o público também pudesse circular e mesclar-se com a tinta. Foram realizadas quatro oficinas-performance com o intuito de expandir as percepções para fora do ateliê. A nomenclatura oficina-performance surge a partir da mescla entre o fazer o performático da prática do desenho performativo e a mediação com

o público, a fim de que estes também pudessem ter as ferramentas para experimentar com a proposta.

Dessa maneira, a criação não se deu apenas no encontro com as tintas, mas também na forma de se pesquisar dentro das oficinas-performance, uma vez que cada ocasião se fazia diferente, sempre aberta a circulação de outras forças regentes no momento.

As quatro oficinas-performance foram:

- Oficina-Performance Corpo Ateliê no SIPAD 2025 (12.03.25);
- Oficina-Performance Corpo-Ateliê na Semana do Calouro do IADDA (SECA) (06.05.25);
- Oficina-Performance Corpo-Ateliê na Semana de Acolhimento da FACED-UFJF (07.05.25);
- Oficina-Performance Corpo-Ateliê na Semana De Arte LGBT (09.06.25).

As oficinas desencadearam uma série de encontros poéticos, artísticos e afetivos que me auxiliaram a aprofundar e contagiar noções que surgiram nos Laboratórios Experimentais, bem como puderam reverberar afetações a serem destrinchadas em laboratório. No encontro entre Laboratórios Experimentais e oficinas experimentais, a criação metodológica a partir da experimentação foi capaz de compor uma base frutífera para a reflexão sobre a experimentação e o processo criativo. Nesse estudo, o meio, o método ou procedimento metodológico, não é uma ponte construída para alcançar um projeto artístico, e sim ao possibilitar um processo de pesquisa artística, faz-se criação artística também. O Trabalho de Conclusão de Curso em questão foi construído sobre muitos rios de observação, sempre em mudança junto à pesquisadora. Entre o sujeito, o objeto e os resultados, os procedimentos metodológicos traçaram fértil caminho para a análise conceitual, filosófica e poética. A partir da incursão pelo método, a criação artística pôde brotar pelo meio...

## PISTAS PARA UM CORPO-ATELIÊ

*As marcas deixadas pela tinta nunca desaparecem  
Transformam-se tintas em pintas  
Para uma existência que se transita entre a ordem e o caos  
Não se moldam para nós, mas conosco  
Moldam-se com sentido, vida e imanência  
Moldar-se é diferente de ser moldável  
A tinta é moldável, mas nunca moldada  
Desejo ser assim...  
Quem nasceu para ser tinta nunca será pintura  
A tinta move antes de se secar, óleo/olho para dentro  
Fluidificar-se nas articulações verbais e corporais*

*Registro diário de bordo. Pistas para um Corpo-Ateliê. 04.02.2025.*

Nas primeiras semanas do curso do Bacharelado em Artes Visuais, no final de uma aula de Desenho *Artístico I* que ensinava a desenhar com carvão vegetal, me percebi manchada com o grosso pó nas mãos, braços e até no rosto. Meus amigos quando me viram daquela forma, riram afetuosamente da minha falta de cuidado. Porém, devo confessar... Apenas conseguia me sentir orgulhosa. Sentia que virava um pouco de arte também.

Os meses se passaram, agora a questão se transferia para a aula de *Pintura I*. O desafio de pintar um quadro de 1,80 m e o esquecimento de trazer um pano de limpeza adequado para pincéis, fazia com que tinta se espalhasse dos pés à cabeça. Novamente, as manchas não me preocupavam, mas me faziam sentir um verdadeiro orgulho de ser artista. Era apenas quando eu caminhava pelos corredores do *Instituto de Artes e Design* coberta com algum material artístico, que eu me sentia verdadeiramente artista.

Essa primeira pista que se fez no início do curso, uma experiência não mediada com os materiais artísticos, hoje desembocou em uma prática em que estar suja com materiais é cotidiano. A cada dia, a cada performance, a cada experimentação sinto-me mais artista. Mais

do que isso, sinto que aos poucos vou me transformando em arte, não objeto, mas processo. Efêmera e inacabada.

*Olho para meus dedos, e vejo nas unhas resquícios de tinta que apontam que alguma coisa passou por aqui. Abro a boca olhando no espelho, tudo é tão vermelho por dentro de mim... Me pergunto se eu for capaz de soltar esse choro agarrado, se vou chorar colorido. Tantas tintas circulam no meu sistema vascular, que se por acaso eu abrisse meu peito poderia produzir uma pintura caleidoscópica só de respirar. Ando pelo Instituto de Artes e Design cambaleante, borrada de tinta. Saio do ateliê com as mãos pretas de carvão, um sorriso no rosto. Já se tornou rotina roupas manchadas com giz pastel oleoso. Tudo isso por um desejo. O desejo de mergulhar dentro da arte. Tudo isso pois sinto a flor da pele, ou melhor, a cor da pele.*

*Registro diário de bordo. 01.11.2025*

“Quem conforma não entorna”(Antunes, 2020, p.176) , lembra Arnaldo Antunes , “para conformar-se você se deformou”(Bertherat; Bernstein, 2010, p.12-13), nos conta Therese de Bertherat. Em quantas formas tento me encaixar enquanto artista quando o que sinto é o desejo de transbordar em tinta? Quando iniciei as experimentações com as materialidades visuais e o desenho performativo, nesse processo criativo a partir do corpo, me questionei se eu seria um corpo-pincel.

Para compor uma das pistas sobre esse tipo de corpo que perpassava minha pesquisa, essa perspectiva de um corpo enquanto pincel a princípio me remeteu às *Anthropometries* de Yves Klein. Nessa obra performativa, o artista propunha que modelos nuas pudessem se banhar em sua tinta azul patenteada, o *Yves Klein Blue*, e marcassem uma superfície branca com seus corpos.

### *Anthropometries* de Yves Klein em Processo



Fonte: Charles Wilp, 1960.

De certo modo, nessa proposição as modelos estavam a “uso” de Yves Klein enquanto pincéis humanos, apesar de serem corpos vivos, e em minha interpretação não passavam de ferramentas de uma produção artística. Encarar o corpo enquanto ferramenta, utilitário, não ressonava com um processo de pesquisa com ramos nas práticas somáticas, as quais percebem o corpo em uma perspectiva holística e não mecanicista. Essa distinção entre um corpo mecânico e holístico me foi apresentado na disciplina *Introdução à Educação Somática e Dança*, a partir do texto “*Treinamento em Dança: visões mecanicistas e holísticas*” (1999) . A autora Diane Woodruff me auxiliou a compreender que uma perspectiva holística no trabalho com o corpo nas artes está ligada a entendê-lo enquanto processo e subjetividade ao invés de, como na prática mecanicista, produto e objetividade. Essa autora, somada a Thomas Hanna (1983), Christine Greiner (2005), Ciane Fernandes (2006) e alguns outros, me fizeram compreender o corpo enquanto potência artística, no lugar de ferramenta.

Ainda instigada pelo questionamento, Renato Cohen em *Performance como Linguagem* (2013), aprofundou minhas inquietações sobre o assunto. Para ele, na performance “o artista é sujeito e objeto de sua própria arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva)” (Cohen, 2013, p.30).

Essa pista da inter-relação sujeito e objeto na performance artística proporcionou um caminho para compreender o tipo de terminologia que fizesse sentido com o que estava sendo

construído enquanto campo de pensamento dentro da pesquisa, mas também para mim enquanto pesquisadora. Suely Rolnik apresenta o *corpo vibrátil* enquanto uma dissolução das figuras de sujeito e objeto, essa capacidade disparada pela qualidade subcortical dos órgãos dos sentidos, “é nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo.” (Rolnik, 2006, p.3) .

Nesse sentido, ao ser afetada pela visão de performance de Cohen, o *corpo vibrátil* de Rolnik e perceber o incômodo com as *Anthropometries* de Klein, as pistas me agenciaram a levar minhas inquietações aos universitários. Literalmente. Em um encontro com o grupo de Des(orientação), informava meus colegas e o professor-orientador sobre minha angústia a respeito da ideia de um corpo-pincel, na esperança de encontrar uma luz em meio a tantos caminhos que se pintavam à minha frente. Ao reclamar de terminologias como “corpo-objeto”, “corpo-pincel” e “corpo-ferramenta”, fui surpreendida pela provocação da estudante e colega Vitória Rohling: “ E um corpo ateliê?”. Mais uma pista. O termo *corpo-ateliê*, expandia a percepção de um corpo que, me parece, se faz processo dentro de uma perspectiva somática e holística.

Em sua dissertação Joana Santos, descreve que o ateliê é um espaço em que a obra ainda está se moldando, em uma ocorrência em que o ateliê também se molda a obra. “A obra em processo dialoga com o espaço habitável e com seu autor” (Santos, 2009; p- 71)., fazendo com que exista uma experiência indissociável entre arte e vida, e propiciando que a esfera da percepção sensível seja refletida na obra-processo. Assim, Santos (2009), compara os ateliês de diferentes artistas, a fim de demonstrar o quanto o espaço influenciava e era influenciado de acordo com as específicas relações entre o artista-obra-ateliê

As pistas que se fizeram no início da pesquisa permitiram uma gama de caminhos nos quais fosse possível me aventurar enquanto pesquisadora. A experiência não mediada com os materiais, o corpo em processo e uma possível relação com o ateliê, fazem surgir o termo *corpo-ateliê* que eu não sabia muito bem o que era, mas que se tornou motor para as experimentações. Ao longo dessa escrita os caminhos desdobrados pelas pistas são acompanhados a partir de memórias, autores e imagens. Nessa reflexão sobre o processo investigativo o *acaso-tinta*, o *devir-criança*, a *desd(obra)* , a *sujeira*, a *escavação*, se fizeram outras pistas para compreender o *corpo-ateliê*, não como fim ou resultado dessa pesquisa, mas como reverberação de uma prática artística autoral em conjunto com as forças que me afetam, mas funcionam sozinhas por si só.

ACASO-TINTA



## ACASO-TINTA

*O ateliê de pintura estava coberto por uma fina névoa de tensão. O quadro me encarava, com suas cores harmônicas e traços proporcionais, como se pudesse me engolir. Tudo estava no lugar, mas nada parecia correto. A técnica rigorosa de veladuras tencionava o desejo de criar, impondo regras ao ato de pintar aquela tela. Frustrada afastei-me do quadro, tão quadrado e reto, que continha a selvageria de meu espírito. Descuidada tropecei na banquetela de materiais, derrubando toda tinta e pincéis no chão. Incomodada com a bagunça demorei a ter coragem para fitar o estrago causado pela desatenção. Porém, ao pregar os olhos no chão coberto pela tinta fui tomada pela surpresa. Aquele caos à minha frente proporcionou o encontro de tantas cores, texturas e composições... Fora da superfície quadrada, a tinta pingara tridimensionalmente, criando texturas e formatos inusitados. Se enquadrado facilmente poderia tornar-se artigo cotado de arte abstrata. Mas a artista não era eu. Apenas tropecei por acaso, a culpa era toda do acaso e do caos que ele proporcionou ao momento. Nascia ali o **acaso-tinta**, força criadora da falta de organização. Força que nos marca quando já não possuímos controle e somos atravessados por possibilidades não planejadas. Permitir a criação a partir dos tropeços, erros e improvisos, é assim que pinta o **acaso-tinta**.*



---

<sup>7</sup> Foto tirada pela artista Jéssica Martins na performance Corpo-ateliê na abertura da exposição Poéticas Centradas no Corpo em 2025.

Prefácio. Abóbora. Paleolítico. Desdobras do acaso, se desenham as primeiras palavras nesta tela em branco. Durante alguns minutos me sentei em frente do computador pensando em qual poderia ser o movimento que desencadearia essa criação textual. Apenas imaginava que o conceito “acaso-tinta” daria entrada na produção desse processo e que o que aconteceria depois se faria em desdobramento desse conjunto. Assim, a partir de 3 palavras recolhidas aleatoriamente, a primeira retirada folheando o livro História da Arte de E. Gombrich, a segunda foi lançada como um questionamento ao meu pai questionada a meu pai, sonolento ao meu lado, e outra perguntada em um Story feito por mim na rede social Instagram. Assim, improviso um início coreografado pelo acaso. Essa brincadeira pode ser cruzada com a famosa “receita” para um poema dadaísta por Tristan Tzara :

**Receita de um poema dadaísta:**

*Pegue um jornal.*

*Pegue uma tesoura.*

*Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.*

*Recorte o artigo.*

*Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.*

*Agite suavemente.*

*Tire em seguida cada pedaço um após o outro.*

*Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.*

*O poema se parecerá com você.*

*E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.*

( TZARA, Tristan. 1920)<sup>8</sup>

Dessa forma, o tema **acaso** inaugura-se nesta pesquisa enquanto desdobra de Tristan Tzara no **corpo-ateliê** Lívia Alvim. Não havia me passado até então, o quanto essa referência artística impactaria essa criação inicial, quando foi decidido que as forças circulantes a minha volta dariam luz ao trecho em questão. E esse encontro de forças que me atravessam, perpassam e circulam o ambiente, abrem passagem, passagem ao novo e ao ainda não conhecido.

---

<sup>8</sup> Poema retirado da página online Pensador. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/Mjg5Njg2OO/>. Acesso em 23.dez. 2025.

Quando começaram os questionamentos a respeito dos métodos e metodologias no meu projeto de pesquisa em desenvolvimento, me senti instigada. Deveria haver algum formato de pesquisadora? Esse ser tão movido pelo caos deveria se organizar, se sistematizar? Já no início das investigações com o desenho performativo, pistas se apresentaram ao processo. A primeira performance-oficina oficial do Corpo-Ateliê, realizada no Seminário Interno de Artes e Design (SIPAD) no IAD/UFJF, teve semanas de preparação. Na semana que antecedeu a performance, realizei um “ensaio” na disciplina *Poéticas Centradas no Corpo* como meu projeto final a ser apresentado. Apesar de, na noite anterior ter me preparado repassando em minha cabeça o que eu gostaria de falar, não foi possível fluir como desejado, a força da ansiedade naquele momento me afetou de tal maneira que as palavras sumiram de minha boca. Consegui, um tanto frustrada, terminar o “Ensaio”. Contudo, o professor-orientador, Saulo Silveira, me convidou a experimentar na semana seguinte um texto-fio, não guia, com o qual eu pudesse dançar junto ao acaso, mas também amarrar as necessidades da minha pesquisa. E assim foi.. Já na performance-oficina do SIPAD, enquanto eu declamava minha potência poética, me senti levada pelo momento e as palavras-planejadas se misturavam às palavras-desejo. As coisas aos poucos saíram do meu controle, porém nunca precisei controlar elas. A parte solo da performance só me provou o que fui aconselhada a experimentar: Ter um texto que me guiasse pela performance, mas que fosse fluido e não fixo. O texto me guiou cenicamente, contudo foi a máquina desejanter que dançou entre as palavras e as tintas

Esse acontecimento me apresentou uma pista de como é possível habitar entre realidades. Não é preciso ser uma coisa ou outra, ordem ou caos, mas posso cruzar os caminhos, estar enquanto artista-pesquisadora entre a organização e o acaso, entre a ordem e o caos. Como o caos cruza o acaso? O acaso não é força organizante e tampouco o caos deixaria se sistematizar por algo tão incerto. O improviso, formato tão usado em outras linguagens artísticas como o teatro, a dança, e a música, pode ser uma ferramenta metodológica na criação com as artes visuais?

Nessa mesma performance-oficina, foi percebido que as forças do acaso também perpassaram os participantes e os ambientes envolvidos. No evento SIPAD os participantes aceitaram participar da experimentação com o corpo todo, já em outra performance-oficina realizada na Semana do Calouro no Instituto as pessoas se mantiveram à beira do espaço performativo e da tinta. Em nenhuma das duas (eventualidades) as pessoas foram avisadas sobre a possibilidade do contato com a tinta, fator que foi notado como um não-atrativo da performance para muitos.

Enquanto eu desenvolvia o planejamento e divulgava a performance do SIPAD, fui questionada por algumas pessoas se eu não deveria avisar durante a divulgação sobre a possibilidade do encontro com a tinta. Claro que entendo a preocupação, mas decidi não divulgar essa informação inicialmente por um simples motivo: Saída da rotina e escolha diante do desejo. Com outras pessoas, em outro contexto ou momento poderia não ter funcionado. Contudo, me interessou a intervenção do acaso no ambiente performativo. E se defendo uma arte VIVA, nada mais justo do que me render, render ao caminho, ao acaso dos homens.

Em paralelo, os participantes não quiseram se sujar na Semana do Calouro e tive que improvisar dentro das possibilidades apresentadas a mim naquele instante. Como criar com a ausência? Se não existisse uma abertura ao acaso e ao improviso, a performance acabaria ali, na negação ao plano, da organização. Contudo, ao acatar o improviso enquanto ferramenta, novas possibilidades de relação com aquele público se criaram. Desde então esse acaso tem marcado a pesquisa como tinta, como tinta que é derramada por descuido no chão, criando o novo a partir do não planejado. Essa é a marca do *acaso-tinta*. Sob tal ótica, o que pode uma vivência artística com o acaso? Com o improviso?

Para além da criação artística, o pesquisador-artista Stephen Levine, questiona o papel do improviso enquanto método de pesquisa. Como o ainda desconhecido pode nos apontar caminhos ao conhecimento? Para ele, o improviso enquanto método permite abertura para uma forma de pesquisar não direcionada a um resultado de pesquisa pré-imaginado, mas que se faz em processo de descobrimento e espontaneidade do pesquisador.

Nesse sentido, Levine aponta que o improviso não se cria a partir do nada, e sim a partir daquilo já dado uma vez. Ou seja, o improviso responde ao que já havia se estabelecido ao se projetar em direções ainda não imaginadas. Apresentações baseadas em improviso têm “direções”, intenções a serem exploradas ou até mesmo contraditas, mas retornam a algo minimamente palpável. E mesmo no caso que não existam intenções a serem exploradas pelo artista, é sua base técnica (ou não), sua história, sua cartografia artística que desdobra o processo de improviso.

Em um encontro de des(orientação), fomos apresentados à seguinte anedota: O passarinho antes de voar, precisa tocar o solo e empurrá-lo. Desde então, essa frase acompanha meus pensamentos sobre uma pesquisa COM artes. Da mesma maneira que o passarinho não consegue voar, sem pisar no solo, sua base, o artista, tomado pela força do *acaso-tinta*, não se cria do nada em improviso. E essa “base” ela não precisa ser sólida, central fixa ou única, ao contrário, pode ser uma base-rio, uma base-placa-tectônica. Essa base

sempre se faz e refaz, junto a desdobra do improviso. Pois esse não se remonta a algo específico, um ponto de sua história, mas a experiência que é múltipla. Guia, mas não determina o caminho, como o texto-guia de minha performance no SIPAD.

Dessa forma, ao encarar o **acaso-tinta**, enquanto ferramenta metodológica algumas situações se desdobraram durante os laboratórios experimentais e as oficina-performances. Um desses casos foi na realização da oficina-performance na Semana de Acolhimento da Faculdade de Educação em que não apareceu nenhum participante.

*“Hoje na oficina ninguém foi. Claro que nesse momento fiquei levemente mexida. Contudo, se tem algo que aprendi no contato da tinta com meu corpo é que as coisas não fluem a partir de minhas metas, mas podem deslizar pelo desejo. Não refém do acaso, mas rendida por sua delícia, decidi caminhar pela FacED em busca de outras formas de aproveitar a tarde. Me deparei com a oficina “Olhônça” do artista-pesquisador Vermelho. Em sua oficina, o propositor provocou-nos a pensar sobre ancestralidade, tempo espiralado e cartografia. Nos perguntou “O que é íntimo e o que é histórico?”, “o que é geográfico e o que é pessoal?”. Com esse vento de inspiração, uma ideia atravessou. Por que não, em meio a essa roda de conversa sobre cartografias, mapear os corpos ali em movimento de ideias? Assim, ainda mexida pelo **acaso-tinta**, perguntei ao Vermelho se poderíamos juntar as duas propostas de oficina. O propositor, também aberto aos atravessamentos da vida, aceitou. Dessa forma, mergulhamos em um processo de mão dupla. corpo e palavra, sociologia e arte. Os participantes, que se encantaram especificamente com os giz de pastel oleoso, trouxeram palavras e desenhos que refletiam a acalorada discussão proposta por Vermelho. Ali, o pensamento parecia se tornar materialidade a partir das marcas feitas no papel estendido no chão. Como se aquela fosse uma outra maneira de colocar corpo na discussão, os giz canalizavam os pensamentos para o papel. Em alguns momentos pedi para carimbar os participantes com tinta, marcá-los de afeto, deixar com que a tinta gelada pudesse também marcar a experiência. Assim, mesmo tudo dando errado de acordo com meu planejamento de oficina inicial, as forças do **acabso-tinta**, desse fluxo que percorre o **corpo-ateliê**, permitiram a criação em frente a adversidade. A partir de algo inesperado se deu luz ao novo. Movidos pela vida criamos um grande mapa daquele momento presente.”*

*Registro diário de bordo. 07.05.2025*

Pode se dizer que eu tinha nessa situação uma base para trabalhar. Antes de realizar a oficina-performance, fiz um grande planejamento sobre cada uma das etapas a serem trabalhadas. Contudo, devido às forças que são maiores que eu, minha base tremeu, tornou-se movediça. Como se cria em face do *acaso-tinta*? O que fazer quando o esboço mancha, a música atrasa ou o público não aparece? São esses momentos de desafio que colocam em atrito os desejos e os planos existentes. Em frente ao acaso, o artista improvisa uma dança do desejo. Fayga Ostrower nos provoca : "Não existe criação artística sem acasos, Mas será que existem acasos na criação?" (Ostrower,1995, P,1). Para a artista, o acaso dentro da criação acontece o tempo inteiro, mas apenas podemos nomeá-lo ao percebê-lo. Além disso,

Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosóficos (SALLES, 2005, p. 34-35).

Nesse sentido, é inevitável ser atravessado pelas forças que regem o acaso, mas a potência artística do *acaso-tinta* está justamente em percebê-lo, observá-lo e assim criar a partir dele. Teria sido muito mais fácil ir embora minutos depois de perceber que ninguém apareceria na oficina da FACED. Mas ao criar com o que faltava, no caso a presença de pessoas inscritas na oficina-performance, foi desencadeada uma experiência de troca e de produção de arte com o coletivo.

Ainda sobre o acaso no âmbito artístico, André Lepecki (2016) discorre sobre o poder se mover com acontecimentos imprevistos. Na ocasião de um festival de arte na Casa das Culturas do Mundo em Berlim, o escritor foi movido por uma série de desventuras para que a performance da artista Maria José Arjona, *Untitled*, pudesse ser apresentada. A performance em questão envolvia a artista usando roupas brancas e uma instalação também branca, a serem tingidas de vermelho gradualmente por bolinhas de sabão pigmentadas soltas pela artista.

Contudo, a preservação do espaço da Casa tornou-se um problema. Receava-se que as bolhas pudessem alcançar o teto, o tingindo, e acarretando um longo processo de restauração dos afrescos. Sob tal ótica, a organização do evento preparou-se de forma que as bolhas de sabão não pudessem escapar da área reservada a elas. Porém, no dia da abertura, condições meteorológicas fizeram com que as bolhas tornassem mais selvagens do que o previsto,

escapando da rede de proteção e fazendo com que os membros da organização tivessem que caçá-las com redes de captura de borboletas a fim de que não pudessem alcançar o teto. O movimento das bolhas, ou das “coisas”, traçou coincidentemente para Lepecki uma análise sobre como tentamos organizar e sistematizar forças que não estão sob nosso controle, nesse caso na questão institucional da arte. Essa exterioridade de forças coloca em cheque planejamentos ou ideias fixas, transformando idealizações. Quando as bolhas se rebelam, mostrando a natureza selvagem, vão para todos os lugares possíveis, o que fazer nessas adversidades? Nesse sentido é preciso “ousar a ser vagamente movido por uma exterioridade radical que aparece no limiar da percepção e mesmo assim pode ser completamente sentida, no lugar de se prestar a julgamento”<sup>9</sup> (Lepecki,2016, p.37)

Apropriar-se do *acaso-tinta* enquanto ferramenta metodológica dentro do processo criativo propiciou essa habilidade de se mover junto a outras forças que não dependiam de mim. Seria impossível calar as múltiplas vozes do Instituto de Artes e Design durante os laboratórios experimentais para que eu pudesse me concentrar, ou até mesmo prever quem viria ou não em minhas oficinas performances, mas o *acaso-tinta*, trouxe a clareza de não só lidar com imprevistos, mas também os transformar em parte significativa do processo artístico. Não é sobre render-se à causalidade, não ter nenhum plano, base ou território para se pisar, mas sobre aliviar a tensão do controle sobre a realidade. Afastar-se de uma governança sobre o mover das coisas, afastar-se de uma mentalidade colonizadora de outros corpos, outras forças de vida.

Nas potencialidades do *acaso-tinta*, cabe dizer que “o acaso vai me proteger enquanto eu andar”, como dito na música? Epitáfio (2001). Esse acaso me protege dessa mania de querer governar o mundo, de querer dominar o movimento que rege a realidade. Assim, porosa ao acontecimento e as forças que eventualmente me atravessam, o *acaso-tinta* borra o encontro entre o plano e o desejo. Quando a tinta derrama para fora da superfície prevista, ela me revela que criar não está apenas na execução de um plano, mas a possibilidades de compor com falhas, faltas, deslocamentos e desterritorializações.

Na criação com o *acaso-tinta* enquanto ferramenta metodológica, propõe-se operar com um modo de pesquisar e criar com artes que desloca hierarquias e governanças, a fim de que se abram passagem para forças que se fazem no encontro, na falha, na falta e na transformação contínua de um processo que se suja pelas tintas derramadas ao acaso. Afinal, se “não adianta chorar pelo leite derramado”, como nos diz o ditado popular, que possamos

---

<sup>9</sup> Tradução nossa

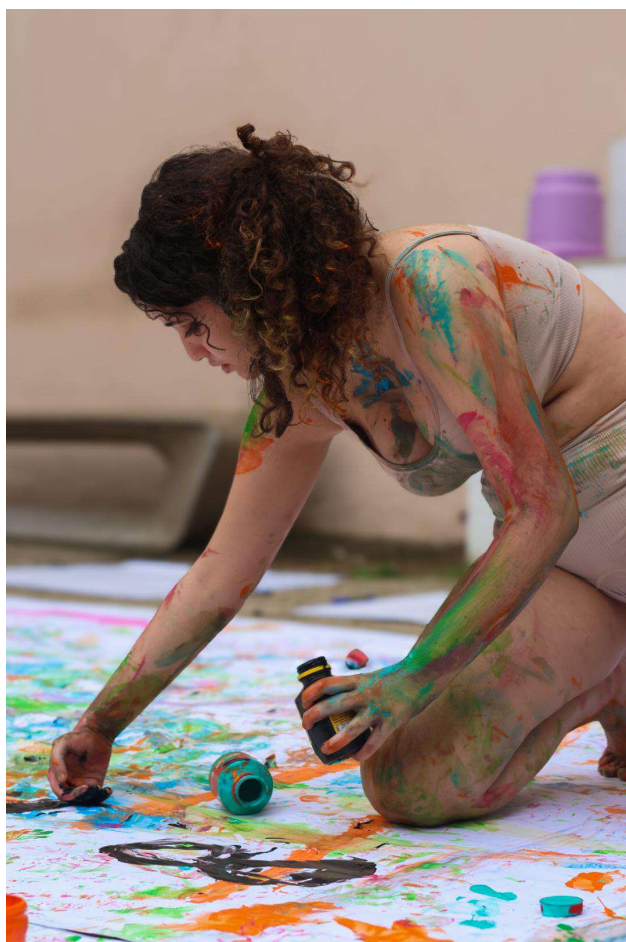
criar com o **acaso-tinta**, derramando-o em nossos processos, nosso modo de estar no mundo.

## DEVIR-CRIANÇA



## DEVIR-CRIANÇA

*Hoje tomei um banho de chuva. Não me lembro de tomar banho de chuva na infância, acho que mamãe tinha medo que eu pudesse adoecer. Vovó fabricava chuva escondida de mamãe e me banhava no quintal com uma chuva de mangueira. Acho que toda vovó é meio criança. Já jovem adulta, penso que quando eu crescer eu quero me tornar criança. Hoje me senti criança, descobri que finalmente poderia ser adulta ao tomar banho de chuva e dançar entre pingos em delírio. Não se trata de retornar, ou regredir a um estado infantil, mas de se agarrar ao vir a ser da criança. Sempre em transformação, movimento, o **devir-criança** abre caminhos a possibilidade de existencial do brincar como forma de habitar o mundo.*



10

---

<sup>10</sup> Foto tirada pela artista Jéssica Martins na performance Corpo-ateliê na Semana do Calouro do IADDA-UFJF, 2025

Não creio que eu tenha sido uma criança “bagunceira”. Cresci entre livros, sempre contemplativa. Em compensação, minha melhor amiga de infância, era tão bagunceira em seus quatro anos, que era reconhecida carinhosamente como “Mariazinha Furacão”. Com sua riqueza infantil tirava tudo do lugar, rondava por nossa casa a deixando virada ao avesso. Por ironia do destino ou felicidade do *acaso-tinta*, Mariazinha Furacão hoje é uma moça calma e quieta, e eu? Sou artista amante do caos. Tão apaixonada por virar a vida ao avesso, tal qual Mariazinha na infância, que coincidentemente depois de tantos anos o apelido foi transferido, e tenho sido chamada de furacão algumas vezes em nosso grupo de (Des) orientação. Bem, essa Lívia-furacão que se apresenta apenas se reconheceu adulta, quando deu liberdade a sua criança. Desde então, minha vida têm sido uma mescla colorida de tintas, bolhas de sabão e risadas de doer a barriga.

Fui estimulada na arte desde cedo, meus pais sempre escolheram me levar em exposições de arte nas férias, ao invés da praia que nem as outras crianças. Mas apesar dessas escolhas parentais, quando tento capturar as minhas primeiras memórias em relação à arte, não consigo pensar nos quadros de Tarsila Amaral ou nos “Bichos” de Lygia Clark. As lembranças as quais me perpassam, chegam por via do corpo a partir da experiência. Se eu fechasse os olhos agora conseguiria sentir o vento áspero em minha pele na tentativa de dançar, minhas mãos secas pelos castelinhos de terra e também a sensação gelada da tinta nos pés ao produzir uma lembrança para os dia dos pais.

### Presente dia dos Pais 2007



Fonte: acervo pessoal da autora. 2024

O autor Jorge Larrosa Bondía no texto “*Notas sobre a experiência e o saber*” (2002) nos ajuda a entender o conceito de experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” e “não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” (BONDÍA, 2002,

p.21). Bondía aponta que na contemporaneidade há cada vez mais um excesso de informação e opinião, em virtude de uma sociedade capitalista pautada no consumo e em um estilo de vida acelerado, e cada vez mais nos encontramos em uma escassez de experiência. Assim, o sujeito da experiência enquanto território de passagem dos afetos é um sujeito “exposto” que tem possibilidade de se abrir à vulnerabilidade e ao desconhecido.

Costurando com o texto de Bondia (2002) , minhas lembranças são reflexos das experiências de infância ligadas à percepção do sensível. Quando, ainda pequenos, colocados em uma perspectiva de maior vulnerabilidade, temos mais contato com a experiência do sensível. Ao longo do crescimento, deixamos de brincar na terra, de sentir as gotas de chuva, somos apresentados aos pincéis, que nos afastam da tinta. Claro, os objetos da percepção sensível ainda estão lá, a tinta, a chuva, a terra, mas são mediados por terceiros como o pincél, o guarda-chuva, as botas. Dessa forma, somos afastados de experienciar com nossos corpos, afinal, não há nenhuma “utilidade” no sentir, pelo menos não para um sistema capitalista que tem o produto como motor ideal. As crianças não estão nem aí para “produto” ou “utilidade”, são seres em devir, se movendo junto aos seus afetos, sempre em transformação.

O professor da faculdade de teatro da UFMG, Gil Amâncio, estuda a cultura da infância e o brincar como forma de habitar o mundo. Na ocasião do congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, o CNPD 2025, em que estive presente para apresentar enquanto comunicação oral essa pesquisa, o Corpo-Ateliê, tive a sorte e o prazer de estar presente em uma palestra de Amâncio.

O artista-pesquisador nos presenteou com a ideia de que a liberdade não está em ser livre de algo, mas que liberdade é o poder de libertar as coisas (informação verbal)<sup>11</sup>. Para ele, as crianças representam esse poder da liberdade. Não preocupadas com a utilidade ou função impostas aos objetos, tiram panelas e colheres dos armários da cozinha, transformando os em tambores, espadas, assentos, microfones... E a partir desse brincar como forma de habitar o mundo, o professor nos questiona como a cultura da criança pode nos ensinar música. Da mesma maneira, eu pergunto, o que pode a criança ensinar ao artista visual ao atravessá-lo com o poder de libertar os materiais artísticos de sua funcionalidade ?

Giorgio Agamben (2005) também me ajuda a pensar sobre a relação da criança com a criação de modos não utilitários de se relacionar com a vida. Para o autor, o jogo, que acompanha a vida das crianças, é um ato de profanação, já que retira objetos e ou atividades cotidianas de sua sacralização de utilidade e sentido. Esses improvisos, ou liberdade como

---

<sup>11</sup> Fala dada por Gil Amâncio na mesa “Práticas de territórios e pluralismo tecnológico” dia 10 de outubro de 2025, no 8º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança.

mostrou Gil Amâncio, se tratam de uma “nova dimensão de uso que crianças e filósofos conferem à humanidade” (Agamben, 2005, p.60). O que pode o artista, em um modo de se estar enquanto criança, em uma tentativa de profanar o modo artístico ?

*“Ontem em dinâmica de movimento em dupla durante a aula de Poéticas Centradas no Corpo, uma aluna-colega-movente comentou que achava engraçado como eu soltava vários risos em meio a nossa prática. Transbordei em alegria. Se rio é porque sou rio de desejo, de prazer em movimento. Comentamos sobre o brincar e como fazer aquilo, a dança improvisada, era também uma brincadeira em toda sua inocência infantil. É tão mais fácil transbordar quando criança. Quando o mover é liberdade, descoberta, e não vergonha ou ridículo. E por isso me percebo a cada dia em um estado de **devir-criança**.*

*Registro diário de bordo. O desejo de mover, brincando com as articulações. 22.05.2025*

No laboratório experimental 1, lembro claramente da sensação de colocar os pés na tinta guache. De repente não estava mais no ateliê de pintura de um IAD barulhento, mas em um colégio de freiras e cercada por professoras sorridentes. Simplesmente arrebatador. Naquele dia em que pesquisava os vetores 1 e 2 da técnica Klauss Vianna, que consiste basicamente em experimentar o metatarso e o calcâneo, parecia que eu estava reaprendendo a andar. E sim, para além do movimento físico-motor, eu estava reaprendendo a andar com os pés de criança. Andando ora sobre os calcanhares, ora sobre o metatarso, ou melhor na “ponta dos pés”, me sentia completamente desengonçada. A tinta guache que eu usava para marcar o papel era escorregadia, trazendo o perigo do desequilíbrio. Não tenho memórias de quando comecei a andar, mas ao observar as crianças de minha família consigo perceber a mesma falta de estabilidade quando os pequenos tentam andar pelas primeiras vezes, que senti ao me colocar de pé e movimentar-me com a tinta me desequilibrando. Talvez lidar com o desequilíbrio, aprender a andar, tenha algo a ver com o desejo de conhecer o mundo em outros níveis. A criança, nos seus primeiros passos, tenta alcançar um brinquedo ou a mãe, em meus primeiros passos na experimentação, busquei alcançar outros modos de estar no mundo. Ali comecei uma jornada para “mapear o mundo com as intensidades do mundo. Esse é o andar com os pés na terra da criança” (Jodár; Gomez; 2002, p.38).

Meses depois, na oficina-performance que realizei na Semana de Arte LGBT, tive um encontro curioso. Finalizada as atividades da oficina daquele dia, esperando que os materiais

usados no papel pudessem secar, para então recolhê-lo e guardá-lo, saí para tomar um café ainda suja de tinta, giz e um pó colorido que comprei para a ocasião. Quando retornei a Galeria Guaçuí, local que abrigou a oficina-performance, brincando entre as tintas estava uma criança. Meu coração disparou e logo corri ao seu encontro. Com os olhos brilhantes a criaturinha com aproximadamente 4 anos colocava o dedinho na tinta. Sua mãe me disse que ele queria muito fazer aquilo e que não tinha problema ele sujar a roupa. Para ela “criança tem que ser criança, se suja e depois limpa”.

Ao mesmo tempo que isso acontecia, outras crianças com seus respectivos pais passavam rapidamente, repetindo o mesmo ritmado “não, não e não”. Me pergunto por que alguns pais têm tanto medo de que as crianças possam acabar se sujando com a tinta... Claro, me parece que existe uma certa inconveniência em ter que lavar roupas com manchas de tinta, inconveniência a qual faz parte de meu cotidiano enquanto performer. Também percebi durante os meses que fazia os Laboratórios Experimentais, que os adultos, e estes estudantes do Instituto de Artes e Design, se incomodavam da mesma maneira com a sujeira da tinta. Porém, não consigo perceber que a questão seja apenas referente a tinta ou outros materiais artísticos. A sujeira, ou aspecto de sujo, em sociedade, sugere uma visão relacionada à moralidade.

Tenho lembranças de ainda pequena fazer aulas de balé clássico e a professora diferenciar “movimentos limpos” enquanto movimentos corretos e “movimentos sujos” como movimentações erradas ou incompletas. Da mesma forma, sempre escutei expressões como “ele faz um trabalho sujo”, ou “essa composição visual está bem limpa”, em conotações de valor e moralidade. Em experimentação com a avaliação final de *Poéticas Centradas no Corpo*, ainda no papel de aluna e não monitora, fiz um primeiro “ensaio da performance” com o *corpo-ateliê*. Uma questão que levantei nessa primeira experimentação performática, foi o fato de que experimentar com os materiais implicava em sujar e ser sujado por eles. Assim desdobrou-se a seguinte discussão:

*O que é sujar? A quem incomoda a sujeira. Sujar é nos lembrar da nossa materialidade humana. Do homem que se suja, que defeca, que sua, que chora, que goza, que alimenta, que VIVE. Saulo questionou sobre o brincar das crianças na terra. Os pais, não todos, temem que as crianças se sujem. A terra é suja? Comemos terra, somos terra, somos vida. Temos que nos aterrar na matéria da natureza. Refletindo sobre a questão da sujeira, Bia comentou sobre os padrões estéticos impostos à feminilidade, como a menstruação. A menstruação é*

*terra, a menstruação é vida. Ela é “suja” e isso não é negativo. Será que ao assumirmos a sujeira estaremos por fim nos rebelando contra um sistema patriarcal e capitalista?*

*Registro diário de Bordo. Ensaio Corpo Atelie. 28.02.2025.*

### Registro de performance na disciplina Poéticas Centradas no Corpo



Fonte: acervo pessoal da autora, 2025.

Me coloco atrás da pista que o contato, enquanto, marca, gera desconfortos. Penso na experiência pandêmica que tivemos com o vírus COVID-19, e o perigo, justificado, de encostar no outro. Na minha experiência, foi doloroso ver as outras pessoas como sujas, por medo do contágio da doença. Mas, passado esse período extremamente conturbado e difícil, sinto que seus efeitos ainda permeiam culturalmente nossos encontros com outros corpos. Nesse sentido, inflamados por um período traumático gerado pela pandemia do COVID-19, o contato e o contágio, e por consequência a sujeira, representam risco, enquanto a limpeza e o não contato, segurança.

De que maneira, porém, é possível ressignificar essas conotações? Nos valermos da sujeira não como risco, mas como potência de criação artística? Do contato não como insegurança, e sim criação de afetos? Talvez seja necessário correr riscos, abrir-nos a vulnerabilidade, para assim, como as crianças, poder libertar as palavras da unidade de significância e abri-las a multiplicidade de sentido.

Agamben (2005) me auxilia a pensar a questão do contágio. O autor explica que nos rituais romanos, a forma mais simples de de profanar algo sagrado seria a partir do contato, uma que que “há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso àquilo que

o sagrado havia separado e petrificado” (Agamben, 2005, p.59). Penso nos contágios que chegam a mim enquanto artista, o contágio do ambiente, dos materiais, das pessoas que me rodeiam. Talvez, tirar a tinta de sua funcionalidade padrão, mediada por um pincel a fim de produzir figuras em um quadro, ao colocá-la em contato com o corpo em uma performance direcionada ao processo e a experiência, seja uma maneira de profanar a sujeira e a tinta. Devolver, ou indicar potencialidades outras a perspectiva do contágio, do contato com os materiais.

Ainda sobre contágios, sujeira e outros modos de se estar no mundo disparados pelas crianças, ao me deparar com o garotinho que apareceu no final de minha oficina-performance, só conseguia perceber como a curiosidade afetava o pequeno à minha frente. Ele, com as mãozinhas rechonchudas, estava interessadíssimo no que aconteceria se ele misturasse cada tinta. A surpresa dele era contagiante e naquele momento nascia um pesquisador, sujo no seu material de pesquisa, aberto a suas percepções empíricas. Perguntei-me se ele teria tido tanta animação em misturar as cores se eu tivesse lhe ensinado sobre as cores primárias e secundárias. Ou talvez se tivesse limitado a quantidade de tinta a ser usada. Ou até mesmo, pedido que não misturasse todas as cores de uma só vez. Sem limitações ou normas precedentes, apenas regido por suas afetações, o pequeno abriu-se a experimentação. Produziu muito conhecimento para nós dois. Aquele contato não mediado, tanto com a materialidade da tinta, quanto com a formação das ideias me fez pensar sobre meu próprio trabalho enquanto artista. A criança nele havia encontrado a criança em mim.

Registro do encontro com a criança na oficina performance da Semana de Arte LGBT



Fonte: acervo pessoal da artista, 2025.

Essa força de contágio, a partir do contato com a criança, disparou em mim muitas reflexões sobre meu processo de pesquisa. Como não assumir as marcas do contágio da criança, a potência de se sujar no material de pesquisa, se “as marcas são sempre gênese de um devir” (ROLNIK, 2018, p. 242)? A criança com seu brincar me marca e me convoca a outros modos de estar com a pesquisa de forma mais leve e lúdica. Um exemplo que se fez foi o seguinte: Afetada ao encontrar uma criança que soltava bolhas de sabão, passei a levar também bolhas de sabão para encontros de orientação, grupos de estudo e atividades de monitoria. Esse brincar, essa atividade infantil, parecia produzir linhas de fuga perante a rigidez acadêmica e compor outras formas de se estar com a pesquisa. Além disso, penso em como Manoel de Barros no *Livro das Ignorâncias* (2016) diz que as crianças conferem uma espécie de delírio às palavras, ao atribuir significados outros a elas, produzindo um estado poético. Esse delírio infantil para com as palavras permitiu que enquanto pesquisadora eu pudesse conferir sentidos outros ao texto, ao tomar-me de um delírio poético a partir das marcas da criança.

Da mesma forma, na questão artística, que não deixa de ser acadêmica também, o encontro do processo criativo pessoal não só com a minha “criança interior”, mas também com crianças exteriores a mim como filhos de amigos, primos, crianças que coincidentemente passavam pelo meu caminho, contemplou a passagem de um *devir-criança*. Esse estado de criancice permitiu uma entrada mais leve na prática do desenho performativo, passei a usar os materiais sem dó de gastá-los, me dispondo a sujar-me ainda mais no processo. Quando a alegria de encontrar algo novo surgia eu deixava com que ela me atravessasse com a mais genuína risada. Apesar da clara profissionalização do meu ofício, encarar a prática artística como uma forma de também brincar foi o que me revelou o estado em *devir-criança*. Mas afinal, o que seria esse *devir-criança*?

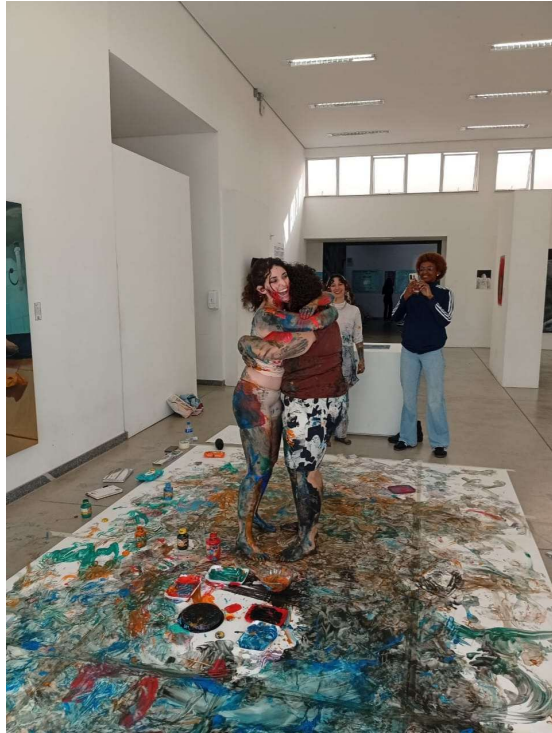
Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir".

(Deleuze, Guattari, 1997. p 15-16)

Nesse sentido, consigo perceber que o devir sempre está em movimento, um eterno vir a ser. E no caso de um *devir-criança*, não se trata de regressar a um estágio infantil da vida, mas sim cooptar o habitar do mundo referente à infância. Sob tal ótica “no devir-criança nunca se é criança, da mesma forma que a criança, quando é criança, não sabe que o é” (JÓDAR, GÓMEZ.2002, p.36). No volume 4 da coleção *Mil Platôs* (1997), Deleuze e Guattari apresentam o *devir-criança* como um *devir-minoritário* e o estar em devir acontece justamente a partir do contágio, quando o corpo entra em outras zonas vizinhas de intensidade, no caso a criança e ou a infância. Penso em como a palavra contágio aparece outra vez nesse texto enquanto potencialidade de transformação. O contágio por via do *devir-criança*, me faz questionar também sobre a propagação de afetos que podem surgir em uma proposta artística pela abertura e a multiplicidade

Na mesma oficina-performance da Semana de Arte LGBT, o encontro com os participantes da oficina se fez de maneira lúdica e leve. Os participante foram poucos, mas os relatos poderosos. O estudante Júpiter Grossi, do Bacharelado em Artes Visuais, me contou que estava extremamente cansado por sua rotina, mas depois de “brincar” com as tintas, gizes e pó colorido, sentia-se criança novamente. Outra, estudante Jennifer Ferreira, da Licenciatura, compartilhou que ficou encantada com o potencial da oficina-performance se fazer coletivo. Me questiono se esse coletivo que Jennifer apontou não estaria justamente no poder do *devir-criança*, em contágio, de se fazer multiplicidade Ao observar as fotos e registros desse dia não consigo deixar de enxergar, nos participantantes que eram pessoas adultas, um estado de criancice. Os sorrisos, os abraços, a brincadeira, o corpo coberto de tinta a ser lavado no tanque do Pátio do IAD, me remete a uma composição em *devir-criança*.

Registro da oficina-performance Semana da Arte LGBT



Fonte: acervo pessoal da artista, 2025.

Registro pós oficina-performance na Semana de Arte LGBT



Fonte: acervo pessoal da autora, 2025.

## Registro oficina-performance Semana de Arte LGBT



Fonte: acervo pessoal da artista, 2025.

Estar junto com as forças da inventividade e curiosidade em relação a todas as coisas. Habitar entre estados, estar em intermezzo. Era impressão que ficou em mim a partir da oficina-performance. Pessoas adultas sim, com suas responsabilidades e construção intelectual, mas também afetadas por um estado criança, que abria passagem para a vida em potência, em contágio. No meio termo entre o adulto e a criança, nos encontrávamos em devir.

O espírito da criança para Nietzsche em *Assim Falou Zaratustra* (2021), se dá entre o submisso camelo que sempre diz “sim” e o vaidoso leão que a todo tempo diz “não”. A criança, a terceira metamorfose do espírito, habita entre estados de “sim” ou “não”. Sua capacidade de escolha é a criação. A potência criativa está nessa possibilidade de movimento, na não sacralização de certezas provenientes da vida adulta, mas na abertura ao novo, ao erro e a experimentação como uma criança. A sua maneira a “arte nos diz o que dizem as crianças” (Deleuze *apud* Jódar; Gomez, 2002).

No estado de *devir-criança*, enquanto artista, abandonei o pincel, neguei a funcionalidade e me atirei nos materiais artísticos, sem medo de dizer “sim” à vida. Adentrei uma “passagem

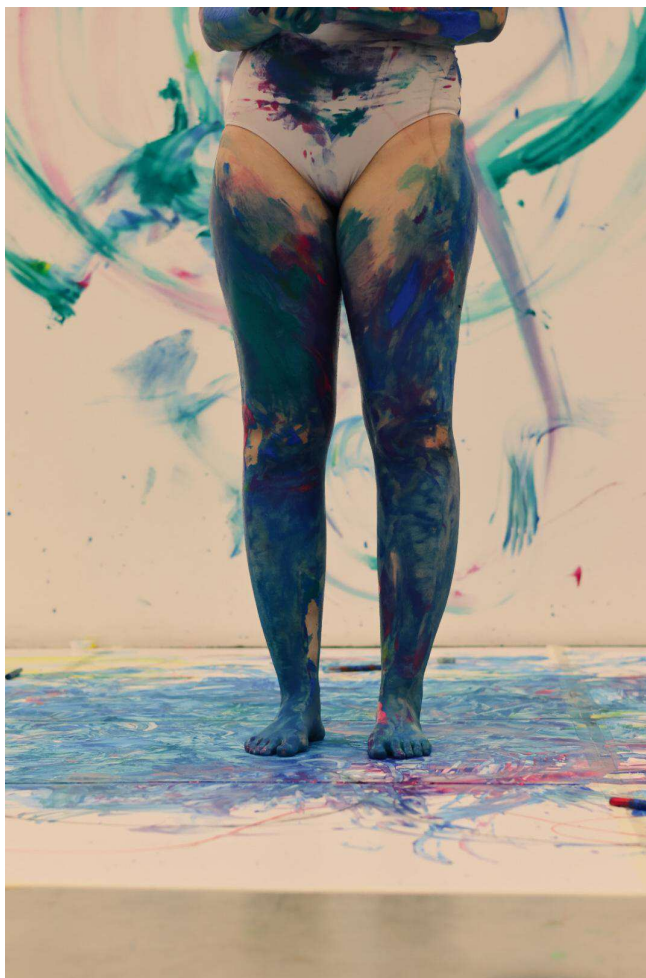
secreta da infância para outros estados de si” (Sequeira, 2002, p.73). Fui conhecendo outras pessoas, de uma forma que a timidez nunca havia me deixado antes. As oficinas-performance eram um convite à troca com outras subjetividades, e me vi tal qual uma criança no parquinho que diz a outra “Quer brincar comigo? Tenho tinta para pintar”. Cada nova experiência se fazia criação, como quem descobre o mundo pela primeira vez, nada era mais interessante do que a descoberta de um corpo enquanto carimbo. Na potencialidade do sujar, do brincar, do contágio, do intermezzo, o *devir-criança*, enquanto modo de estar no mundo como artista-pesquisadora, vem pintando os processos de investigação, os caminhar experimentais, em cada apresentação performance, com novas cores e movimentos.

## ESCAVAÇÃO



## ESCAVAÇÃO

*Em meia-luz deslizava as mãos pelo meu corpo. Não era sensual, era sensorial. Olhos guardados nas pálpebras, eram os olhos da pele que percebiam a caminhada por toda minha extensão. Pernas, axilas, pescoço, virilha, faziam-se paisagem à observação. Explorava as linhas imaginárias de um corpo enquanto território, o único território que eu poderia percorrer por inteiro, sem dar de cara em muros, barreiras e nãos. Quanto mais tempo demorava na delícia que é habitar o próprio ser, mais segredos descobria em plena verdade. Assim, nesse processo íntimo pessoal, era feita uma **escavação**. Raspava as paredes, descobria novas vias, abria espaço para passar a luz. A partir dessa escuta sensível, desse passeio sem mediações, jorrava dos espaços livres o conhecimento das ressonâncias de si. Ao conhecer não só por uma construção, abrimos espaço para o processo de **escavação**.*



12

---

<sup>12</sup> Foto tirada pela artista Jéssica Martins na performance Corpo-ateliê na abertura da exposição Poéticas Centradas no Corpo em 2025.

Alguns trabalhos de escavação demandam um preparo prévio. Por motivos de segurança os profissionais da escavação se equipam com EPIs (equipamentos de proteção individual) como capacetes, óculos, protetores... Todavia, caros leitores que, aqui, também se fazem escavadores, convido vocês para realizarem uma escavação comigo, mas... por motivo de segurança também, para nos despirmos. Não digo literalmente, a não ser que seja vontade pessoal, mas despir-se em virtude da percepção. Eventualmente, quando leio um texto acadêmico me percebo rígida, ombros tensos, boca comprimida... Usamos EPIs o tempo todo, não é mesmo? Como você se percebe? Só essa pergunta altera como você está? Pois bem, faça um convite de exercício, antes de iniciarmos essa jornada de escavações.

Vamos começar? Se estiver sentado, perceba o apoio do seu corpo sobre seu assento, os seus braços estão apoiados? E suas coxas? A sua cabeça cai ligeiramente para frente ou você costuma ler virando a cabeça? Quando leio percebo que quase fecho os olhos, de tanto que tento focar na leitura... Contigo é assim também?

Experimente escutar o batimento de seu coração. Ele é mais rápido ou bate sem pressa? O que o coração te conta sobre você mesmo? Apenas perceba, sem alterar. Aos poucos, passe a língua pelos seus dentes dentro de sua boca, explore toda sua extensão. Como é fazer isso? Você sente algum gosto diferente? Qual o tamanho da sua boca? Passe a língua agora pelos lábios, aproveite a sensação. Exagere, ninguém está te olhando. Quando se sentir satisfeito, passamos para um outro momento...

Bote a sua língua para fora sonorizando “aaaaah”. Mais uma vez, inspire e ao expirar: aaaaaah! Engula o som junto com a saliva. Mais uma vez. “AAAAAA”. Você sente que a liberação desse “aaaaah” pode tornar-se um grito? Se sim, te encorajo a inspirar profundamente e expirar gritando “AAAAAA”... Que tal mais uma ou duas vezes? Eai, como foi

O que você sentiu? Fique um pouco consigo mesmo... Se sentir o desejo, que tal guardar essas sensações às registrando nas bordas do texto?

Iniciámos aqui um passeio juntos. A experiência que acabou de ser sugerida enxergo imagetivamente como um processo de raspagem. O termo raspagem advém do conceito de “couraça muscular” (Reich, 1975, p.153) proposto pelo psiquiatra Wilhelm Reich. Aqui, o interesse que se faz no encontro com a psicologia é o de engolir seus conceitos e realocá-los em alquimia com o pensamento e prática artística. Assim, na abordagem de Reich entende-se que para tratar psicopatologias, para além de um enfoque puramente verbal, também seria

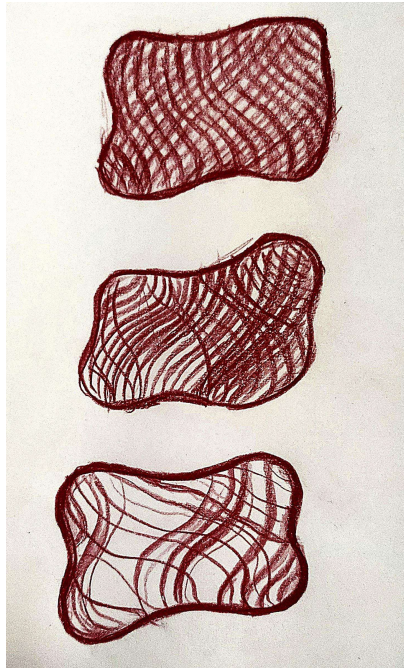
necessária uma análise ou trabalho corpóreo, a fim de se compreender e liberar os fluxos de energia não circulantes (Lowen, 1982).

O fluxo energético contido é produzido pelas tensões musculares crônicas conhecidas, a partir desses pressupostos de Reich, como couraças. As couraças surgem com o intuito de “proteger o indivíduo contra experiências emocionais dolorosas e ameaçadoras”, funcionando assim como “um escudo que o protege contra impulsos perigosos de sua própria personalidade, assim como das investidas de terceiros” (Lowen, 1982.p.13). Parecido com as EPIs que falamos no começo, né? Dessa forma, esse corpo no mundo, ao invés de estar aberto a ele, vai construindo tensões e couraças a cada esquina, aceitando esses processos de dessensibilização como “coisa da vida”. Munindo-nos de EPIs um pouco diferentes das dos profissionais da escavação, vamos aos poucos nos protegendo e ao mesmo tempo que fechamo-nos a experiência como forma de defesa, tornando-nos enrijecidos às afetações sensório-motoras cada vez mais difíceis de serem percebidas.

A proposta de raspagem no processo terapêutico que Reich nos traz apresenta uma possibilidade de abrir passagem para o fluxo energético e/ou emocional que as couraças estão contendo. As práticas de raspagem vem ao encontro das couraças raspando-as, provocando fricção e atrito, alterando sua forma em uma espécie de desencouraçamento das tensões musculares a partir de percepções sensíveis.

Esse lugar da raspagem faz sentido com o que fizemos um pouco acima, leitor? Vou apresentar um exemplo a mais sobre a prática da raspagem enquanto contato com a sensibilidade... Um tipo exercício oriundo da bioenergética, "fruto da terapia reichiana, que pode-se entender enquanto raspagem é o *grounding* ( Lowen, 1982) O termo na língua portuguesa significa “aterramento” e surge na bioenergética enquanto proposta de fazer a pessoa entrar em contato com o chão. Pode-se até pensar que estamos o tempo em contato mecânico com o solo, mas a partir de um processo de enrijecimento da percepção pelas couraças, não se estabelece um contato sensitivo ou energético. Exercícios com a proposta de aterramento, enquanto raspagem das couraças perceptivas, produzem uma outra forma de se estar em contato com o chão e com o próprio corpo. Ao aterrar-se o indivíduo não só se conecta com o chão físico, mas reconhece seu próprio corpo enquanto território sensório-motor e afetivo. E você, após nosso exercício, em suas anotações, consegue se reconhecer enquanto território? Você tem as chaves de sua casa-corpo como nos provoca Therese de Bertherat? (1977)

### Ilustração do processo de raspagem das couraças



Fonte: acervo pessoal da autora. Lápis de cor sobre papel 90g. Fonte: Acervo pessoal da artista

Apesar desse breve mergulho na área terapêutica, de que formas “couraças” e “raspagens” encontram ressonâncias no campo da produção artística? De que maneiras esse reconhecimento do corpo enquanto território afeta o artista em formação? Durante o ano de 2025 acompanhei, enquanto monitora, as disciplinas *Poéticas Centradas no Corpo* e *Introdução à Educação Somática e Dança* oferecidas no curso de formação em Artes Visuais da UFJF. Um dos movimentos que pude perceber acompanhando o professor-orientador Saulo Silveira em *Poéticas Centradas no Corpo*, foi o de conectar o artista visual com seu corpo enquanto subjetividade e motor artístico. As primeiras aulas da disciplina, dentro de uma unidade nomeada “Corpo”, são direcionadas ao reconhecimento do próprio corpo pelos alunos, a partir de um processo de retomada da sensibilidade. Nesse primeiro momento, percebi que as atividades propostas estavam disparando uma redescoberta de si mesmo ao provocar um estreitamento da dicotomia corpo-mente tanto quanto uma abertura para um corpo sensível.

Essas experimentações corporais perceptivas que pude observar, fizeram-se presentes durante todo o processo da disciplina tanto enquanto exercícios para afetações sensoriais, quanto relacionando tal prática com o próprio conteúdo proposto pela disciplina. Em

determinados momentos, o professor apresentou para os estudantes o conceito de “raspagem” contextualizando o uso da terminologia a partir da referência de Reich. Entretanto, ao meu ver não foi possível perceber que a contextualização e a reflexão do conceito em sala de aula estava sendo direcionada para o uso como um processo terapêutico, como originalmente me aparece o termo. Contudo, o que foi possível perceber nesse contexto é que acontecia semanalmente um processo de investimento nas possíveis conexões com eles mesmos, exercitando vulnerabilidades ao invés de proteções e afirmando um corpo sensível às forças do mundo em um contexto de formação artística. Juntos nas experimentações em aula, toda semana praticamos a retirada de nossas EPIS, de nossas proteções individuais, lançando-nos a vulnerabilidade em coletivo.

Me pareceu, no papel de monitora que não só observava, mas também se inseria afetivamente nas discussões e práticas, que os estudantes, no contexto dessas práticas em sala de aula, mesmo que pelas 4 horas de disciplina produziam outra forma de estar com a vida e com o corpo. Nas aulas semanais, era construído um território imune às tensões, as preocupações, as responsabilidades de estudantes e de toda condição sócio-política-cultural desencadeadas pelo sistema capitalista em que vivemos atualmente. Os alunos-colegas moventes estavam ali, presentes, vibrantes e abertos, portanto disponíveis para as experiências. Experiência essa que pode se fazer, talvez, diferente a de um trabalhador CLT que trabalha como contador ou um operário dentro de uma indústria, totalmente impossibilitados dessa abertura sensorial pelo próprio sistema que os dociliza e oprime.

Porém, ao considerarmos as couraças enquanto escudos contra a experiência, o que acontece com o artista se seu ofício depende diretamente de sua sensibilidade? Como reverberar em criações artísticas, se não estivermos abertos ao sentir? Na fé cega de uma racionalidade, “se não confiarmos em nossos sentidos, estaremos aniquilando nossa capacidade de sentir e fazer sentido” (Lowen, 1982, p.88). Enquanto artista em formação, ao passar pelas diferentes atividades de raspagem propostas pelo professor em aula, eu me sentia em maior contato não só minhas capacidades perceptivas, mas também percebia maior facilidade em canalizar associações e encontros entre o conteúdo da aula e proposições poéticas ou artísticas.

A sensação que se fazia presente era de que o fluxo de pensamentos e sensações corria mais livremente depois das raspagens. Me sentia abrindo espaço, criando fendas como feridas abertas em mim. Era como se a luz pudesse passar, iluminando outras formas de estar comigo mesma e com possibilidades artísticas para além daquilo que fora me ensinado. Desembrulhando-me de minha casca, me retirando de meu território encouraçado, a cada

equipamento de EPI caído no chão, me despia e me fazia outra, em transformação. Essa imagem acima me remete a o que Alberto Caeiro nos traz em um de seus poemas :

Procuo despir-me do que aprendi  
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,  
Desembrulhar-me e ser eu...  
(Pessoa, 1993, p.48)

Será que eu poderia ao invés de raspar as tintas, raspar-me com elas e outros materiais?

A experiência em sala de aula motivou que se estabelecesse enquanto procedimento metodológico no início de cada Laboratório Experimental, um exercício, de abertura sensorial, ou como temos chamado aqui: raspagem. Cabe dizer, que apesar da clara influência de Wilhelm Reich (1975), de Alexander Lowen (1982) e do professor Saulo Silveira, no uso do termo e do conceito, as raspagens feitas nos laboratórios não seguiam nenhum método ou modelo específico a ser seguido, mas faziam-se de acordo com a minha necessidade e desejo enquanto artista-pesquisadora no momento.

A escolha por realizar as raspagens enquanto procedimento inicial auxiliaram com que eu não caísse no automatismo sensorial, uma vez que o contato e percepção dos materiais artísticos era um dos focos do estudo. Dessa forma, mesmo que eu tivesse tido alguma experiência anteriormente ao laboratório que poderia me desconectar do meu próprio corpo, por exemplo, uma dor de cabeça, algum desafeto ou aula agitada, o processo de raspagem me auxiliava a me conectar com a proposta do dia. Não tratava-se de estabelecer um ambiente neutro ou calmo, um dentro e fora da experimentação, mas de perceber, reconhecer e ativar o corpo enquanto território sensível e abrir as camadas perceptivas para a experimentação.

Território corpo reconhecido, raspado, poroso as afetações, o que acontece? Raspar, enquanto ação diante as couraças perceptivas, propõe um modo de estar na experiência sem escudos. Contudo, sem escudos estamos abertos a vulnerabilidade. O que pode a vulnerabilidade enquanto processo de criação artística? Suely Rolnik (2006) Me ajuda a pensar a vulnerabilidade como condição de perceber o outro não como objeto de projeções anteriores, mas sim como presença vibrante das forças do mundo. Para a autora, ser vulnerável depende de uma qualidade específica dos órgãos dos sentidos : a capacidade

subcortical. Essa capacidade sensitiva diferencia-se da cortical, que faz a separação entre o sujeito de objeto, ao dissolver esses conceitos, abrindo esse corpo a possibilidade de vibrar com as outras forças do mundo (ROLNIK, 2006). A autora conceitua essa capacidade enquanto *corpo vibrátil*. A vulnerabilidade permite com que o corpo possa vibrar em consonância com outras forças, permitindo o desdobramento a partir da borra de um encontro.

“O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva” (Eugênio; Fiandeiro, 2013).

Raspar já não é suficientemente profundo, no encontro que se faz ferida, ao tornar-me vibrátil às afetações das tintas, dos carvões, do giz pastel oleoso pude abrir um processo de *escavação*. Ao escavar pude lidar de maneira mais profunda com a vulnerabilidade que se fez em, desterritorializar-me, retirar partes das couraças que possuo e me lançar, vibrátil, em camadas artísticas àquilo que antes não conhecia. Para além da raspagem, uma escavação. Cabe dizer que a raspagem e a escavação não se compreendem em linearidade ou ordem de acontecimento, mas sim que se apresentam enquanto forças ou intensidades que se apresentam em determinados contextos. O termo *escavação* surge nessa pesquisa a partir também da vivência como monitora em *Poéticas Centradas no Corpo*. Em uma proposta prática da aula, o professor Saulo Silveira convidou os alunos, após um exercício de raspagem, a partir da abertura perceptiva dos sentidos do corpo a se “olharem com as mãos”. Ao realizar a atividade junto aos colegas percebi que imagens surgiam no meu imaginário junto com a re-descoberta do meu corpo a partir da via tátil. Enquanto artista visual, o sentido da visão costuma dominar a maneira como percebo a mim e as coisas à minha volta. Mas ao ser guiada por outros sentidos parecia estar fazendo uma viagem minuciosa por todo meu corpo, tanto por seu território físico quanto por seu território subjetivo. Outro modo de estar enquanto artista em experimentação se fazia ali e não pude conter as palavras : “Isso parece uma *escavação* de si”

Essas quatro sílabas passaram a acompanhar meu cotidiano, sempre em busca de caminhos pelos quais eu pudesse escoar o desejo. *Escavação* parece ser algo como o que se faz durante uma jornada terapêutica. Quando analisamos nosso comportamento, contexto, personalidade a fim de não só poder lidar com nossas questões, mas poder criar modos de se estar no mundo com e a partir delas. Escavar enquanto imagem suscita a quebra, ou

rompimento de estruturas a fim de abrir passagens. A *escavação* enquanto processo íntimo e trabalhoso acontece quando borramos nossos limites perceptivos, quebramos nossas paredes a fim de que as forças que nos constituem possam passar.

Eventualmente em minha prática artística fui percebendo o encontro com os materiais artísticos (giz pastel oleoso, guache e carvão) de maneira não mediada como um processo de *escavação* da sensibilidade artística.

Não trata-se de tatear a saída da caverna em busca de luz como sugere Sócrates na Alegoria da Caverna (Platão, 2001), em busca de uma inteligibilidade das ideias que se faz no fora do sensível. Contudo, também não consiste de uma jornada que apenas almeja a interioridade, em que cavamos buracos tão fundos em nós mesmos que não conseguimos retornar a superfície, perdidos na escuridão. A *escavação* que se discute aqui está no rompimento do dentro e do fora, do sujeito e do objeto no processo artístico. Não se escava para fora a fim de produzir um objeto, nem se escava apenas para dentro, em uma supervalorização do sujeito. Mas, enlaçados interior e exteriormente, abrimos espaço a partir da *vibratilidade* (Rolnik, 2006), para que se passe não só luz ou escuridão, mas também sombras enquanto reverberações. Não se faz sombra, sem o entrelaçamento de luz e escuridão. Nesse processo escavatório caminhamos com velas por nossas “grutas” (Lispector, 2020, p.16) pintando suas paredes e sendo pintadas por elas.

A leitura do romance *Água Viva* (2020) de Clarice Lispector disparou um processo parecido em mim. Lendo os caóticos e abstratos trechos do romance, eu me perdia no encontro comigo mesma. O eu-lírico de *Água-viva* é uma pintora que tenta escrever, da mesma maneira que sou uma dançarina que tenta pintar ou uma escritora que tenta dançar. Lispector se embrenha na escuridão luminosa no encontro com a materialidade artística ao escrever, mas também ao pintar. A escritora deixou alguns quadros, os quais pintava sem compromisso profissional (Hack, 2020). Dentre eles, pontuo o quadro *Interior da gruta* (1960) que atualmente faz parte do acervo do Instituto Moreira Salles.

Interior da gruta( 1960 )



Fonte: LISPECTOR, Clarice. Óleo sobre madeira, 1960.

Tanto em *Água Viva* (2020) quanto em *Sopro de Vida* (1978), as personagens de Clarice Lispector mencionam pintarem grutas, como por exemplo no trecho: “Quero pôr em palavras mas sem nenhuma descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei - e não sei como” (Lispector, 2020, p.13). Lilian Hack em sua tese *Escrever um sopro em papel de água viva: imagem e pintura em Clarice Lispector* (2020), relaciona a pintura e a escritura da romancista a partir da materialidade expressa em ambas. A pesquisadora traz a suposição de que, pelo fato da produção da pintura ter ocorrido antes do processo de escrita de *Água Viva*, que a escrita dessa teria sido “formulada no calor de uma experiência com a pintura”, essa experiência que “transborda e vai parar nos textos” (Hack, 2020, p.110) .

A materialidade artística, seja das palavras ou das tintas, possibilitam uma imersão na experiência a partir do processo artístico, que por natureza nos envolve tocar as sensações. A sensação nos desloca de um estado de suspensão, permitindo a criação. Como dito pela personagem Ângela em *Sopro de Vida* (1978) :

Um dos modos de viver mais é o de usar os sentidos num campo que não é propriamente o deles. Por exemplo: eu vejo uma mesa de mármore que é naturalmente para ser vista. Mas eu passo a mão o mais sutilmente possível pela forma da mesa, sinto-lhe o frio, imagino-lhe um cheiro de “coisa” que o mármore deve ter, cheiro que para nós ultrapassa a barreira do faro e nós não conseguimos senti-lo pelo olfato, só podemos imaginá-lo. (LISPECTOR, 1978, p.126)

De maneira parecida se fazia minha prática com o desenho performativo, em que o sentido de pintar, no abandono do pincel, se desfazia na dança com as tintas. A funcionalidade atribuída tradicionalmente à tinta guache, ao giz pastel oleoso ou ao carvão não consiste em compor com o corpo em processo, mas em fabricar produtos de arte. Porém, ao tomar a materialidade dos materiais artísticos ao meu corpo, usava os sentidos em um campo não propriamente deles. Na morte da funcionalidade nascia a potencialidade artística a partir da experiência do escavar.

Em uma pesquisa sobre o processo criativo dos estudantes do curso de artes visuais em Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora, a artista-pesquisadora Natália Castro (2024) me fez entender como a raridade da experiência, disparada por fatores como excesso de opinião e informação, bem como a falta de tempo impactam negativamente a formação poética desses artistas. Como estudante do Bacharelado em Artes Visuais me senti contemplada pela pesquisa ao perceber o quanto esses fatores me afetam diariamente. No início da graduação me sentia paralisada frente a criação artística. Ao criar um projeto artístico para qualquer disciplina que fosse, colocava a racionalização e conceitualização artística anteriormente a qualquer possibilidade de criação. Esse comportamento ilustrava a separação entre o sujeito artista e o objeto artístico, como se eu enquanto criadora precisasse impor minha “intelectualidade” sobre a arte.

Esse cenário apenas se alterou após o encontro com a disciplina *Introdução à Educação Somática e Dança* no primeiro semestre de 2024. Nas aulas o tempo parecia dilatar, meu corpo se fazia presente e poroso as afetações, a racionalidade não era abandonada, mas engendrada com a sensibilidade. Martha Eddy (2000) defende a importância de lutar por tempo, espaço, quietude e linguagem acessível no ensino de práticas somáticas. Na vivência em disciplina, sinto que o desejo de Eddy foi contemplado. De certa forma, pode-se entender que o ambiente, a partir daquilo pontuado por Castro (2024) apoiada por Jorge Larrosa Bondía (2002), era fértil para que se acontecesse de fato um contato com a experiência.

Sob tal ótica, disparada por aquilo experienciado em *Introdução à Educação Somática e Dança*, meu processo criativo começou a ser agenciado por um estado de porosidade do sentir a partir da experimentação. Quando iniciaram-se os Laboratórios Experimentais, conceitos advindos das práticas somáticas caminhavam comigo a fim de que eu pudesse me abrir à afetação projetada pela experiência.

Assim, após iniciar com uma raspagem, em um exercício de abertura sensível, a **escavação** proporcionada pelo contato não mediado com os materiais artísticos, produzia um estado aberto à experiência na criação com o desenho performativo. Sem hierarquias

platônicas, na separação do pensar e sentir, orientada pela Prática como Pesquisa , a pesquisa artística desencadeou-se pela **escavação** da subjetividade.

A **escavação** propõe a desterritorialização do território existencial enquanto ferramenta de criação artística. O escavar induz o artista a uma “crise de referências” (Rolnik, 2006, p.3 ) uma vez que antes enrijecido pela falta da experiência sensível, ao permitir a passagem das afetações tem sua construção de conhecimento abalado por outras forças de afetação. Assim, a experiência tátil que tive durante processo criativo chegaram em meu repertório pré-concebido com a selvageria de um mar que quebra nas pedras as levando a erosão, as escavando, Quando o solo é balançado, é a dança em meio a instabilidade que surge enquanto possibilidade não de restauração, mas de desdobramento de outros territórios. A criação artística em abertura a vulnerabilidade se faz a partir do encontro das forças que se chocam e faíscam a partir da **escavação**.

Percebo, após escavar esse texto, essa escrita com vocês, que a criação não emerge de uma interioridade isolada nem de uma exterioridade objetiva, mas sim de uma composição mesclada, em um plano em que o corpo, a materialidade e o mundo se afetam mutuamente. As raspagens, como pude perceber em meu processo artístico , abrem espaço para essa mescla ao suspender automatismos e distensionar um corpo em estado de enrijecimento, ao passo que a escavação, enquanto reverberação daquilo iniciado na raspagem, instaura um processo de entendimento da vulnerabilidade enquanto potência de criação. Tomar o corpo enquanto potência vibrátil no encontro não mediado com os materiais, permitiu que eu pudesse deixar cair, enquanto artista, meu EPIS, minhas couraças em uma proposta de **escavação**. Nessa visão, propõe-se a **escavação** como um outro modo de se mobilizar como artista em processo de formação e criação artística. Encarar a materialidade enquanto processo escavatório permite inventar modos de existir com aquilo que nos raspa, nos fere, nos desloca. Assim, escavar aqui não almeja chegar a um fundo, um fim , mas sim deixar passar, para que se afete, se crie faísca, se desdobre e que se crie.

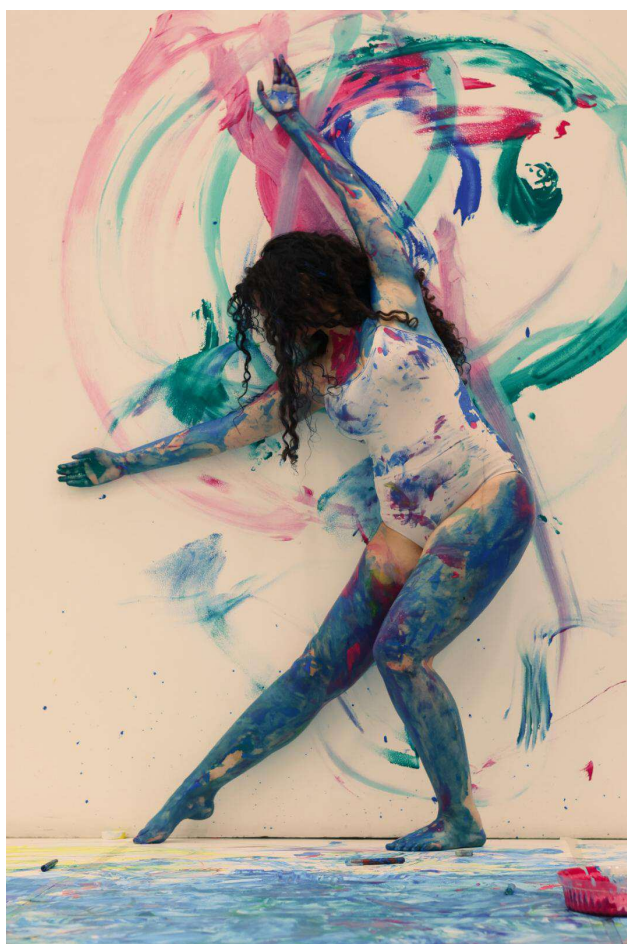
DESD(OBRA)



## DESD(OBRA)

*Havíamos acabado de realizar uma experimentação do corpo com a tinta. Planos de subjetividade eram percebidos por nossos órgãos do sentido. Cores se misturavam com a experiência que havia acabado de acontecer ali. Alguém pergunta: “Mas e aí, o que é a obra? O Acontecimento performático com o corpo ou o resultado da tinta marcada sobre o papel?”. Respondi que me parecia que o vestígio gráfico deixado no papel pardo estendido no chão era um desdobramento do acontecimento, da experiência. Não uma captura da efemeridade do gesto, não um decalque, mas algo que se desdobra para além da obra em si.*

*Desdobra... Desd(obra)? Vestígio do ato performático que em proposta de multiplicidade faz-se a desd(obra).*



13

---

<sup>13</sup> Foto tirada pela artista Jéssica Martins na performance Corpo-ateliê na abertura da exposição Poéticas Centradas no Corpo em 2025.

Fim de uma das aulas da disciplina *Arte e Escritura*<sup>14</sup>. Papel pardo estendido à mesa da nossa última atividade didática proposta pelo professor. Tirei os sapatos, peguei tinta guache em minha mochila e subi na mesa. Dançava junto à mesa e as tintas convidando os colegas a se juntarem à minha alegria. Movidos pelo *acaso-tinta*, quase não percebemos quando um cachorro caramelo, desses que sempre encontramos pelos cantos da UFJF, saltou na mesa e também se manchou com a tinta.

Encontro entre tintas e cachorro caramelo



Fonte: Acervo pessoal do autor

Talvez essa tenha sido uma das experiências que mais me tocou durante a graduação. Manchada com tinta, ria com os colegas e acariciava o bichinho. Aquele momento ficou marcado em minha memória. Mas o que acontece depois que o acontecimento passou? O que sobra? Pode se dizer que em nossas memórias esse dia continuará vivo, porém na perspectiva da materialidade, o que pode existir a partir disso?

Depois de alguns dias me contaram que o cachorro passou o resto da semana caminhando pelo Instituto com o pêlo manchado de tinta rosa. Esse foi um desdobramento performático do acontecimento por parte do animal? Tivemos também os registros gráficos no papel pardo, marcando o encontro entre nossos corpos, a tinta e o caramelo. Além disso, não

---

<sup>14</sup> Disciplina ofertada pelo curso Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes e Design e ministrada pelo Prof. Saulo no período 2025.1

podemos esquecer que a foto acima também é um formato artístico que se faz a partir do acontecimento.

Pode se dizer que “os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação” (SALLES, 2004, p.33). Mas o que acontece quando encaramos os desdobramentos de um processo artístico não apenas como registro, mas como criação também? O que pode a *desd(obra)* artística?

As linguagens do corpo, em especial a dança, enfrentaram a dificuldade de registro, principalmente em tempos anteriores a invenção da câmera, pelo seu caráter efêmero. Ainda hoje, faz-se questão a captura do efêmero, das sensibilidades que apenas são produzidas no momento da apresentação. Por ser fundamentalmente gesto, a própria materialidade da obra é o corpo do intérprete, diferentemente de uma trabalho em Artes Visuais, como no caso da pintura em que costumeiramente a materialidade está no produto e ignora-se o gesto criador do artista. Entretanto, no caso do desenho performativo, em que as duas perspectivas se encontram, outras maneiras de se encarar o registro se *desd(obra)m*.

A fim de melhor discutir sobre a questão do registro no desenho performativo, talvez faça sentido contextualizá-la um pouco enquanto prática artística no limiar entre corpo e visualidades. A prática do desenho performativo emerge de uma série de experimentações da pintura enquanto gesto nas experimentações com performance em meados do século XX até desembocar na técnica em si. Um exemplo são as *action paintings* de Jackson Pollock, além de outros artistas que utilizaram-se do ato performativo da pintura.

Yves Klein, conhecido pelas *Anthropométries*, realizou pinturas com “painéis vivos” ao rolar modelos nuas banhadas em tinta azul sobre lonas, A ideia para a execução do trabalho surge a partir das aulas de judô que Klein participava, em que os atletas deixavam marcas de partes do corpo no contato com o tatame (WEITEMEIER, 2005). Durante o mesmo recorte temporal, no final dos anos 40, no Japão, o *Grupo Gutai* realizava experimentações com material artístico e o próprio corpo. Composto de vários artistas, em algumas performances atiraram-se em telas com tinta ou até mesmo atravessavam papel com o corpo. Kazuo Shiraga, um dos membros do *Gutai*, pintava com as pernas realizando movimentos circulares do corpo (MELIM, 2008). Antes mesmo de compreender o que era desenho performativo, esses artistas já me interessavam ao fazer um tipo de arte que envolvia o corpo.

O conceito de Desenho Performativo ou *performance drawing* emerge das *action paintings* de Harold Rosenberg, ao dar mais destaque à ação e ao processo artístico do que a pintura em si (MARTINS et al. 2022). O termo é utilizado no livro *Performance Drawing: New Practices Since 1945* (2022), que destrincha e cataloga diversos artistas que praticam

essa forma híbrida de arte, como as artistas Janine Antoni e Carali Mccal. O desenho performativo também inclui a presença de plateia e criações multidisciplinares que guiam as visões artísticas, bem como a ênfase na linha. Portanto, a prática artística na qual a materialidade, o corpo e o movimento encontram-se, projetando diferentes modos de estar com arte na época, teve início nos movimentos modernistas do início do século xx e modificou-se durante anos, até ser considerado como desenho performativo atualmente. Para Firmino,

O uso do termo desenho performativo refere-se à coexistência desenho-corpo no processo que procura explorar o gesto de desenho, considerando questões fenomenológicas que alteram a noção de projeto ao problematizá-lo dentro do tempo da ação e as alterações que podem ocorrer nele. É relacionado com o processo de pensamento, não no sentido de colocar o desenho como meio auxiliar, fixá-lo como instrumento e muito menos com propósito de dar atenção à forma-matéria, mas de destacar o pensamento como articulador das ações do corpo do desenhador (FIRMINO, 2019, p.16).

Logo, essa prática existe pela coexistência de tudo que a envolve, onde o artista torna-se material artístico, a partir do gesto e do carácter processual.

Sob tal ótica, ao considerar o desenho performativo enquanto prática processual que agrega o movimento, a ideia de um registro fechado ou até mesmo uma captura do gesto não condiz. Dessa forma, uma das perguntas que acompanhou essa pesquisa que mescla visualidade e corporalidade foi: Como não traduzir uma linguagem para outra, mas sim, a partir de um processo de experiência artística, compor marcas do movimento, dos materiais e da poética pessoal de uma artista visual dançante?

Apesar de não ter chegado a uma resposta para isso, algumas pistas surgiram durante o processo de pesquisa. No Laboratório Experimental 3, alguns encontros conceituais foram disparados a partir da leitura do platô, ou capítulo, Rizoma, do livro *Mil Platôs vol. I* (1999) de Deleuze e Guattari:

*Movida pelo acaso-tinta, nesse dia que estava especialmente interessada por caminhos, tentei estabelecer contato entre os movimentos internos a mim e aqueles que aconteciam no contato direto com a tinta. Comecei a pensar sobre como minhas marcas no papel lembraram ilhas em desenhos e ilustrações. De onde a informação/associação se originou era claro: Deleuze e*

*Guattari foram engolidos e ainda circulavam em minhas veias pulsantes. Me pergunto se esse meu processo de marcar o corpo e o movimento, para além do que eu faço aqui no diário, é um processo de cartografar o corpo em movimento, criar mapas do possível... Quando marco meu corpo no papel, não marco uma parte específica. Mãos, pés, cotovelos... Marco o caminho do encontro entre a tinta, o giz e o carvão com o corpo. Desdobro mapa a cada cor e o grafismo estático não é retomável ao corpo que o formou. Venho questionando o papel das marcas gráficas no trabalho com o **corpo-ateliê**. Se trabalho com o vivo e efêmero, o “estático”, ou o que parece estático em palavras, marcas dos materiais sobre o papel, tem espaço na poética que tem se construído junto ao **corpo-ateliê**? Os registros gráficos aqui são mapas? Esses mapas de tinta não são apenas registros estáticos como a foto, mas são platôs, ilhas de um corpo que se faz em conjunto com a tinta.*

*Registro diário de bordo 27.05.2025*

Quando comecei a proposta dos laboratórios experimentais, algo que me trouxe muita curiosidade foi o efeito resultante de uma quantidade maior de tinta quando prensada por uma parte do corpo. A tinta, na superfície do papel, criava ranhuras, que pareciam muito raízes ou rios afluentes.

Desd(obra) realizada no Laboratório Experimental 1: Metatarso



Fonte: Acervo pessoal da autora

Mais tarde, compreendi que essas ranhuras se davam a partir de uma técnica de impressão já conhecida como decalcomania. A decalcomania se faz:

Uma técnica de transferência, desenvolvida no século XVIII, na qual tinta, pintura ou outro material é espalhado sobre uma superfície e, ainda úmido, coberto com material como papel, vidro ou papel alumínio, que, ao ser removido, transfere um padrão que pode ser ainda mais embelezado. A técnica foi adotada pelos surrealistas para criar imagens por acaso, em vez de por controle consciente.

(MoMA, 2025)

Pelas forças do *acaso-tinta*, percebi que o termo decalcomania era usado no capítulo *Rizoma* enquanto um dos princípios do rizoma. Deleuze e Guattari (1999) me apresentaram seis princípios da composição do rizoma, sendo o cinco e o seis, cartografia e decalcomania, em que o mapa entra em contraponto com o decalque. Para eles “um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo"” (Deleuze; Guattari, 2011, p.30). Essa coincidência ou força do *acaso-tinta*, levou a uma reflexão sobre a prática com o desenho performativo.

*Que ironia o processo de prensa da decalcomania ser o mesmo exemplo usado enquanto princípio do rizoma em Mil Platôs. O decalque, nesse pensamento, apenas reproduz. Porém, na prática com a tinta, não estou fazendo um decalque também? Afinal, o que faço, de acordo com a definição da prática artística da decalcomania, enquanto processo é justamente a prensa de tinta entre superfícies. A diferença é que esse “decalque”, que no caso seria o corpo, não é estático, mas múltiplo e movente. Se esse **corpo-ateliê** em algum momento tentou ser decalque, já não é mais. pois fez -se **desd(obra)** de possibilidades.*

*Registro do diário 27.05.2025*

Não se trata aqui, porém, de tomar partido de um dualismo, desses que tentamos romper, na questão da decalcomania e da cartografia, uma vez que “é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa” (Deleuze; Guattari, 2011, 31). Ou seja, não se trata de simplesmente escolher a cartografia em detrimento da decalcomania, mas de pensar processos de passagem, de contágio e de multiplicidade entre essas forças.

*O **corpo-ateliê** está bem mais para cartografia do que para decalque, mas não posso ignorar as semelhanças com o processo artístico da decalcomania referenciado pelos autores. Mas como então transformar o estático em múltiplo? Como **desd(obra)r** o decalque? Estando*

*em processo? Assim, resta render-me a ironia, ao tornar esse “decalque”, que não é decalque em multiplicidade. Retornar ao processo artístico com caminhos outros. Sempre em encontros, esbarrando em estruturas, mas amolecendo e transbordando entre elas. Se o estático ocorre, ressonâncias batem nele, fazendo com que esse corpo vibre e as vibrações duram uma eternidade.*

Sob tal ótica, que outros formatos de documentação ou registro do processo criativo na criação com desenho performativo se fizeram **desd(obra)** e permitiram a composição de uma cartografia do **corpo-ateliê**? Cecília Salles (2004), me auxilia a pensar que

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. (Salles, 2004, p.17)

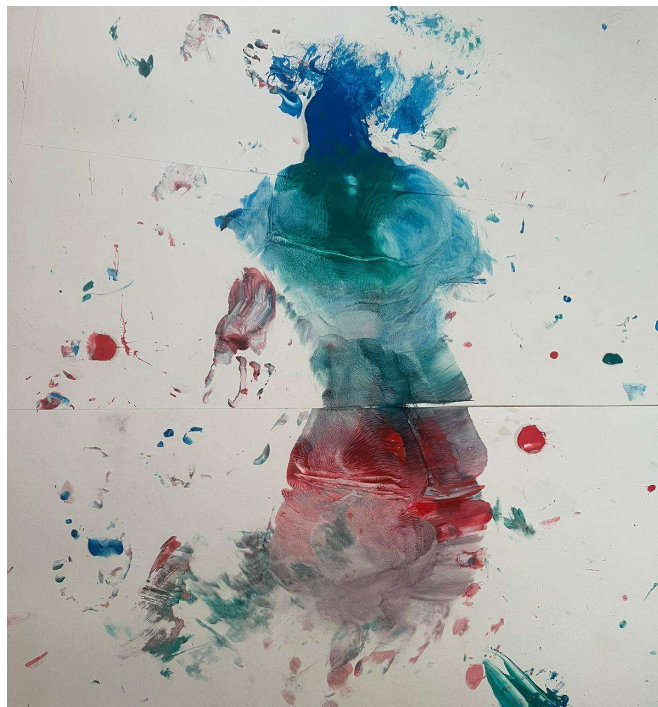
Porém, quando estes se afastam da simples funcionalidade de registrar um processo e abrem-se a possibilidades outras, essas documentações são potencializadas enquanto obras em **desd(obra)** de um outro processo. Por exemplo, após cada laboratório experimental ou oficina-performance, as folhas usadas para forrar o chão deixaram efeitos diversos a partir do encontro entre corpo e materiais artísticos. O efeito gráfico e estético resultante não era o objetivo, mas foi feito em **desd(obra)**, tanto de intenções, quanto de encontros. Porém, a intenção sempre foi o processo de percepção do sensível no encontro com os materiais, tornando o efeito visual não secundário, mas uma outra força que se fez nas intensidades do acontecimento.

Desd(obra) da oficina-performance da Semana de Arte LGBT



Fonte: Acervo pessoal da autora

Desd(obra) realizada no Laboratório Experimental 5: Conexões Ósseas



Fonte: acervo pessoal da autora

Entretanto, deslocadas da apreciação de terceiros ou trancafiadas no armário da faculdade, que potência tem essas criações? Tornam-se meros registros de algo que aconteceu em alguma oficina-performance ou laboratório experimental. Contudo, quando colocadas em encontro com outras forças outras vibrações, mais podem ser **desd(obra)das**. Por exemplo, costumo deixar as folhas estendidas no chão por alguns dias depois das oficina-performances, principalmente quando realizadas na Galeria Guaçuí. Nos dias que se seguem, pessoas que não conhecem o trabalho passam por aquele amontoado de folhas cobertas de tinta. Talvez possam se questionar sobre o que aconteceu ali. Como se gestos fantasmas que ficam suspensos no ar depois da performance.

Outra *desd(obra)* possível do registro que me aconteceu foi o de colocá-lo dentro de um espaço expositivo. Em março de 2025, após a primeira oficina-performance que realizei no SIPAD, a equipe da Galeria Guaçuí, que tornou-se uma grande família para mim durante o período que fui bolsista do programa de treinamento profissional, muito carinhosamente me surpreendeu com uma exposição das **desd(obras)** da performance.

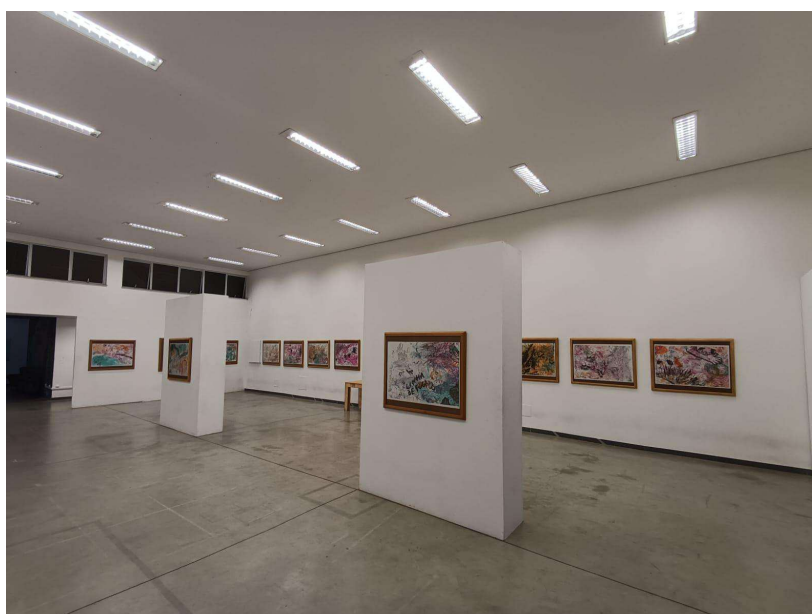
Como a faculdade entraria de férias em seguida, a galeria ficaria vazia até a próxima exposição e a equipe aproveitou para colocar as cartolinas que abrigam as desdobras de tinta em molduras, transformando completamente os significados daqueles registros gráficos. Em molduras de madeira, nas paredes de uma galeria de arte, aquelas folhas marcadas de tinta com múltiplos corpos transformam-se em arte abstrata, abertas à interpretação daqueles que passassem por ali.

Detalhe registro Exposição Corpo-ateliê na Galeria Guaçuí, IAD - UFJF



Fonte: Acervo pessoal da autora

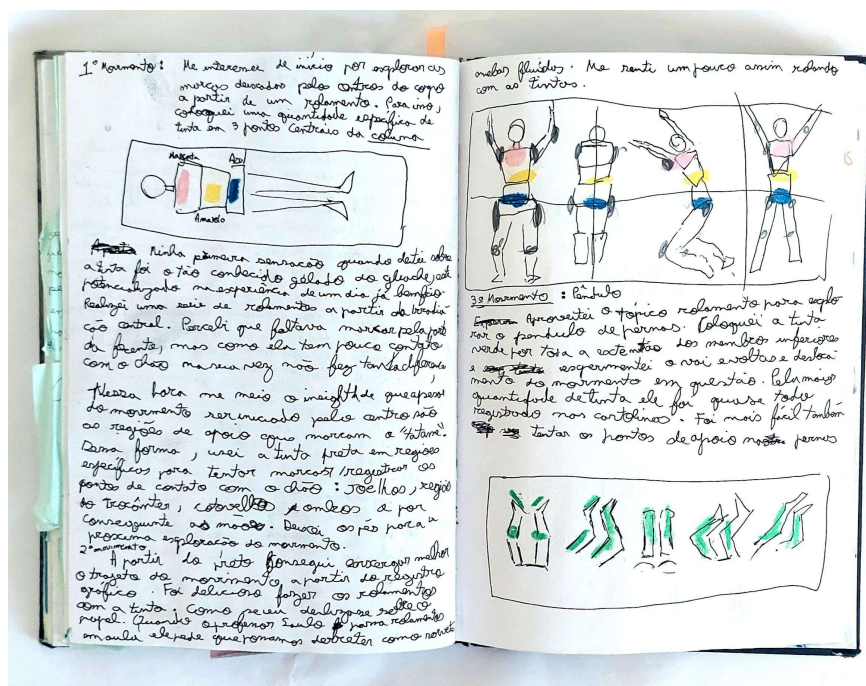
Registro da Exposição Corpo-ateliê na Galeria Guaçuí, IAD - UFJF



Fonte: acervo pessoal da autora

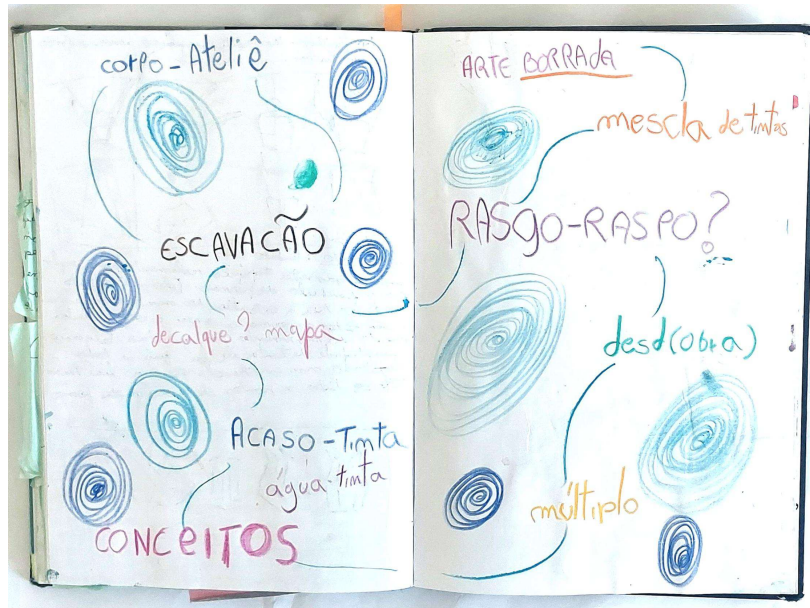
Os diários de bordo utilizados na pesquisa também se fizeram *desd(obra)s*, ao acompanhar o processo criativo de perto, desdobrando o relato em poesia, reflexão e desenhos. Utilizei os diários de bordo como ferramenta de registro inicialmente, a fim de que não deixasse que as sensações e ideias suscitadas no ato criativo escapassem de mim. Aos poucos fui percebendo que se cria uma espécie de intimidade com o diário de bordo, como se ele fosse extensão da prática artística ou algo que se fazia para além dela. Assim, fui levada a perceber que “o texto diarista enuncia sua própria produção, liberando-se da pretensão do conhecimento definitivo sobre o objeto” (Benevides; Passos, 2009, p.175)

Registro do diário de bordo: pesquisa sobre deslocamento pelo espaço



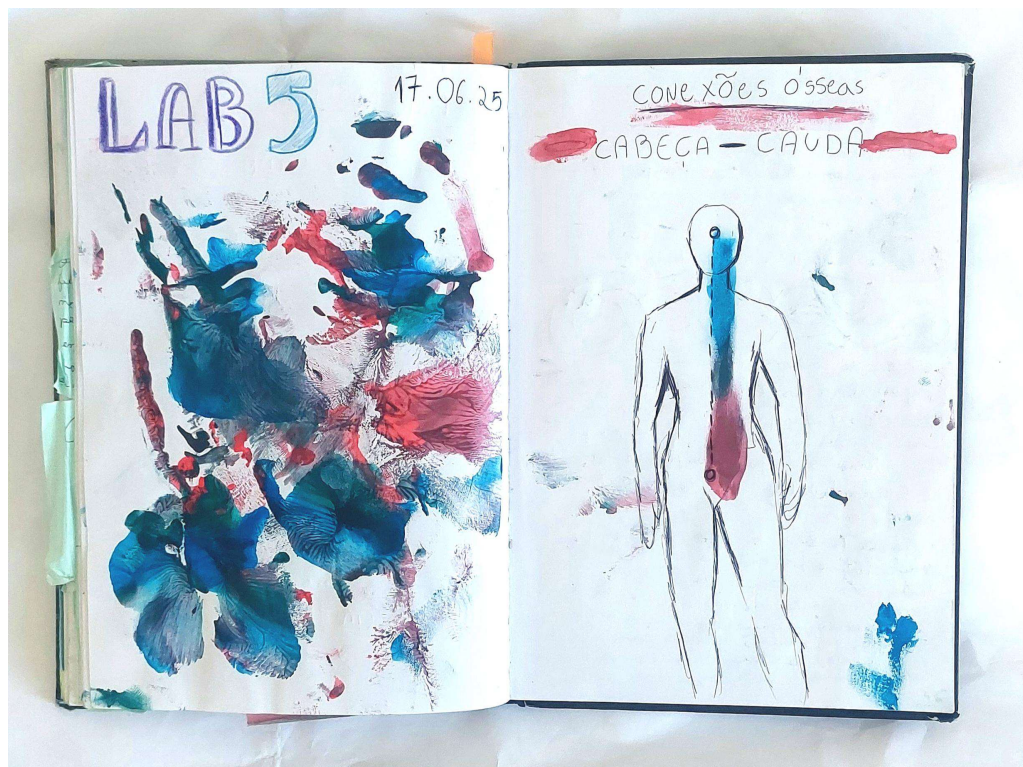
Fonte: acervo pessoal da autora

Registro do diário de bordo: conceitos



Fonte: acervo pessoal da autora

Registro diário de bordo: conexões ósseas



Fonte: acervo pessoal da autora

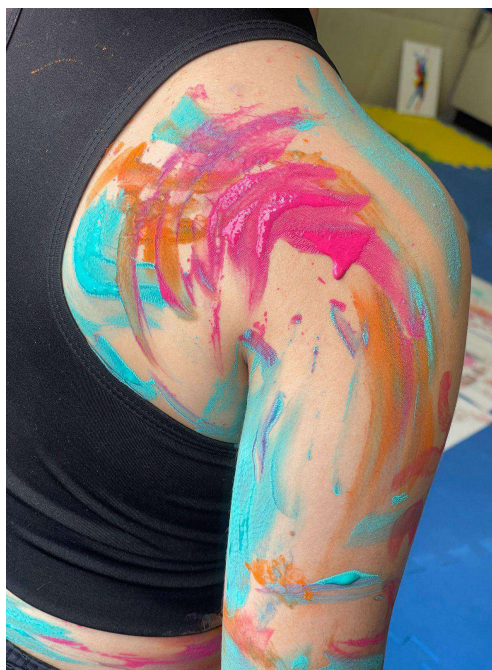
Mais do que um simples caderno de relatório, o diário de bordo se faz enquanto potencial canalizador da energia criativa que circula dentro de um processo criativo. Dessa forma, ideias ou ressonâncias, não ficam “no ar” mas são materializadas no diário, que se produz junto a processo.

Mas e o trabalho de performance? Que *des(obra)s* ele inspira? “A performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas sendo uma linguagem híbrida” (COHEN, 2013 p.30). Nesse caso, seria o performer híbrido também?

Habitando entre linguagens artísticas, na hora de me apresentar a alguém enquanto artista sempre travo. Afinal, que tipo de artista sou eu, se faço dança, performance, desenho e pintura, tudo ao mesmo tempo? Me enxergo nessa borra artística, sempre em desdobramentos hibridizados, em multiplicidade.

Nesse sentido, meu próprio corpo enquanto performer se faz *desd(obra)*. Nos meses que passei imersa nas experimentações com os materiais artísticos, por conta da vida agitada, raras eram as vezes que eu podia ir direto para casa depois de uma oficina-performance ou Laboratório Experimental. Por conta disso, frequentei muitos lugares do cotidiano com o corpo colorido por esses materiais. Em aulas, bares, shoppings e mercados, olhares confusos e curiosos me cercavam. Nesses passeios pela vida, eu me fazia uma espécie de pintura ambulante. Mais do que apenas resquícios de tinta, carvão e giz pastel, as cores em meu corpo formavam padrões de cores e texturas que chamavam atenção.

Detalhe do corpo pós-performance na disciplina *Poéticas Centradas no Corpo*



Fonte: acervo pessoal da autora

Pessoas notavam, comentavam, murmuravam sobre as cores em meu corpo. Era como se eu colorisse o mundo por onde passava, causando um estranhamento, um interesse uma outra *des(obra)* ? A experiência, para mim, parecia produzir ressonâncias por mais um tempo, mesmo depois de finalizado o efêmero ato performativo. A partir dessa percepção, passei a encorajar os participantes das oficinas-performance a manterem os vestígios materiais, as manchas de tinta, giz pastel e carvão, no corpo ao fim da prática coletiva. Provocava-os a perceber os efeitos de sua presença no lugares, a reverberação de trazer um estranhamento para o mundo na borra entre arte e vida.

Esse corpo, em *desd(obra)* artística, me parece romper com as barreiras sacralizadas dos espaços de produção e consumo de arte, como museus, galerias e espaços educativos. Ao respingar no cotidiano, a arte mais do que expressão estética ou cultural, *desd(obra)*-se enquanto potência de vida.

Rosa Dias em *Nietzsche: a vida como obra de arte* (2011), mostrou-me que a vida, para o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, era *vontade de potência*. Assim, “a vida, como vontade de potência, como eterno superar-se, é, antes de tudo, atividade criadora e como tal é alguma coisa que quer expandir sua força, crescer, gerar mais vida.” (DIAS, 2011, p-34). Esse crescimento, não me parece se fazer enquanto uma mentalidade positivista de lucro ou produção de produto, e sim enquanto força criativa.

A própria vida, sempre em transformação, sempre em *desd(obra)*, faz-se potência artística. Nessa inter-relação, “ao aprofundar a experiência de vida, a expressão artística pessoal se expande, e quando a expressão artística se expande, a experiência de vida se aprofunda.” (Halprin, 2000, p. 20, *apud* Worth; Poynor, 2004, p.61).

A *desd(obra)*, ao relacionar-se também com o encontro entre arte e vida, não pretende propor a obra enquanto extensão do artista, ou vice-versa, como um decalque que retorna a seu modelo. Mas sim, em troca, em simbiose, multiplicando-se em criação, “artista e obra se fazem simultaneamente, numa inesgotável heterogênesse” (Rolnik, 2015, p.105). Sinto que ao mesmo tempo que faço arte, de certa maneira, também sou feita por ela. Enxergo que a vida do artista como não separável da arte por acontecer uma relação simbiótica. Percebo em minha prática que criação artística e criação de vida conectam-se em *desd(obra)*. Em cada performance, apresentação, laboratório de pesquisa, refaço-me, desdobro-me em milhares de versões de mim.

Ao percorrer minhas experimentações artísticas com o desenho performativo, atravessada pelas forças que compõem o processo de investigação, percebo que a pesquisa

não se fecha em resposta, mas se expande em desdobramentos. O gesto que mancha com tinta o papel ou a pele, não encontra potência na fixação ou estabilidade, mas justamente em seu devir. Sinto que cada um dos vestígios que são feitos, sejam eles gráficos, textuais, corporais ou fotográficos, não são uma captura do que já se passou, mas reverberações do acontecimento enquanto potência viva, matéria vibrátil do presente germinando um futuro.

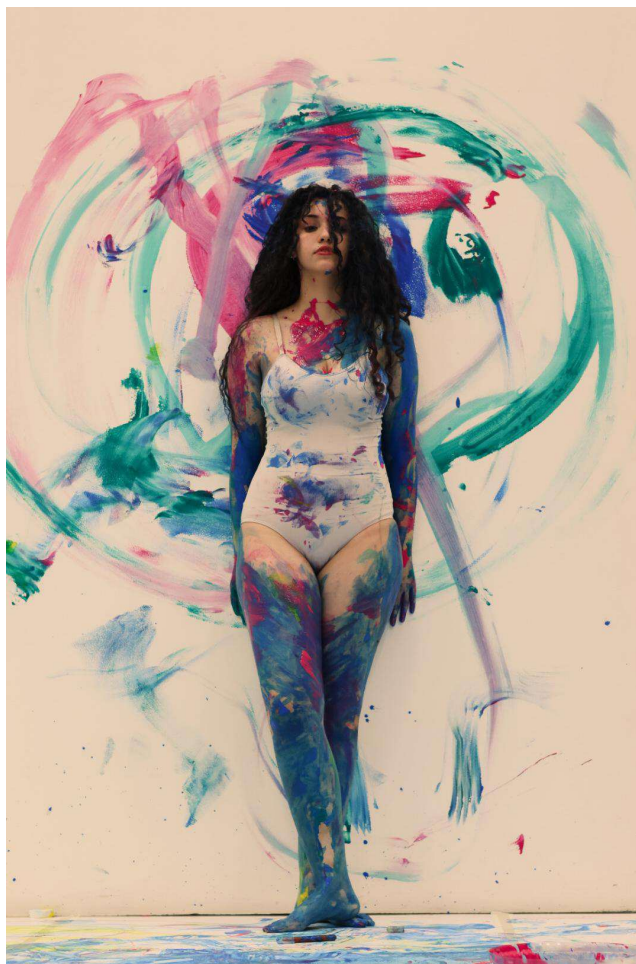
Entre folhas manchadas expostas na galeria, diários de bordo e atos performativos no cotidiano, a criação artística com performance não me parece ser limitada ao ato ou ao resíduo material produzido, mas sim *desd(obra)*-se em reverberações, afetos e encontros mesmo após a performance em si. Me percebo permeada pelas incertezas de uma prática que parece se opor a fixidez ou estabilidade, mas compreendo que apesar de não poder encontrar pontos determinantes na produção artística da performance, posso projetar linhas de fuga a partir do mapa que se compõem em experimentação de arte e de vida. Nesse campo de imanência, no encontro de forças entre arte e vida, criação e experiência se dobras e *desd(obra)m* uma sobre a outra, sempre à beira de se refazer de novo.

# CORPO-ATELIÊ



## CORPO-ATELIÊ

*Artista e obra confundem-se em criação. Um corpo que se abre à experiência, se abre à marca, se rasga a ferida. Produtora e vítima de mim mesma, sou a materialidade de minha vida. **Corpo-Ateliê**, aberta à circulação de vida e arte. O artista que faz-se ateliê, produtor e produto do processo artístico. O ateliê, mesmo quando o artista acredita estar sozinho nele, é um espaço aberto às circulações. Tanto pessoas, fisicamente ou não, quanto ideias, afetos, erros, manchas/marcas, sujeira, sons e cheiros, além do próprio artista, ocupam o espaço. Em imanência, o ateliê confunde-se ao interno e ao externo, ao atravessar o artista e sua arte, sempre em inter-relação com o ambiente e contexto sócio-cultural. Um ateliê aberto é um convite ao devir, nunca pronto, sempre em processo, o ateliê se faz vivo enquanto arte.*



15

---

<sup>15</sup> Foto tirada pela artista Jéssica Martins na performance Corpo-ateliê na abertura da exposição Poéticas Centradas no Corpo em 2025.

Quando iniciei esse projeto de pesquisa, o nome *corpo-ateliê* surgiu até mesmo antes do recorte temático desta pesquisa.. Em um dia de reunião coletiva entre o orientador e os orientandos do nosso grupo de orientação, nomeado carinhosamente como (Des)orientação, apontei para meus colegas sobre meu descontentamento em relação à falta de termos para o que estava sentindo e pensando sobre minha pesquisa. Ao ser atravessada pela fala dos colegas, Vitória Rohling disparou um questionamento que me chamou atenção: Porque não *corpo-ateliê* ?

Desde então, o termo *corpo-ateliê* passou a acompanhar cada oficina-performance ou apresentação acadêmica como título, ou provocação. Apesar de caminhar comigo desde o início da pesquisa, foi só a partir do processo de experimentação artística, das leituras e do processo de investigativo que linhas de sentido foram se fabricando junto ao conceito.

Percebo que ter esse nome como “pontapé” inicial da pesquisa foi muito importante para a experimentação com a mesma. Inicialmente cheguei a pensar que dar um nome para aquilo que estava propondo poderia ser negativo, pois limitaria minhas possibilidades de experimentação e me condicionaria a caminhar dentro de um contorno de linhas. Nesse momento da pesquisa compreendi o potencial de nomear “conceitos”. Não como fechamento de sentido, mas como abertura de possibilidades. Sinto que ao dar prematuramente o nome a minha prática como *corpo-ateliê*, eu não estava estabelecendo contornos ou limites. Ao contrário, percebi que nomear o *corpo-ateliê* se fez como necessidade para deixar que se passassem multiplicidades e intensidades da pela pesquisa.

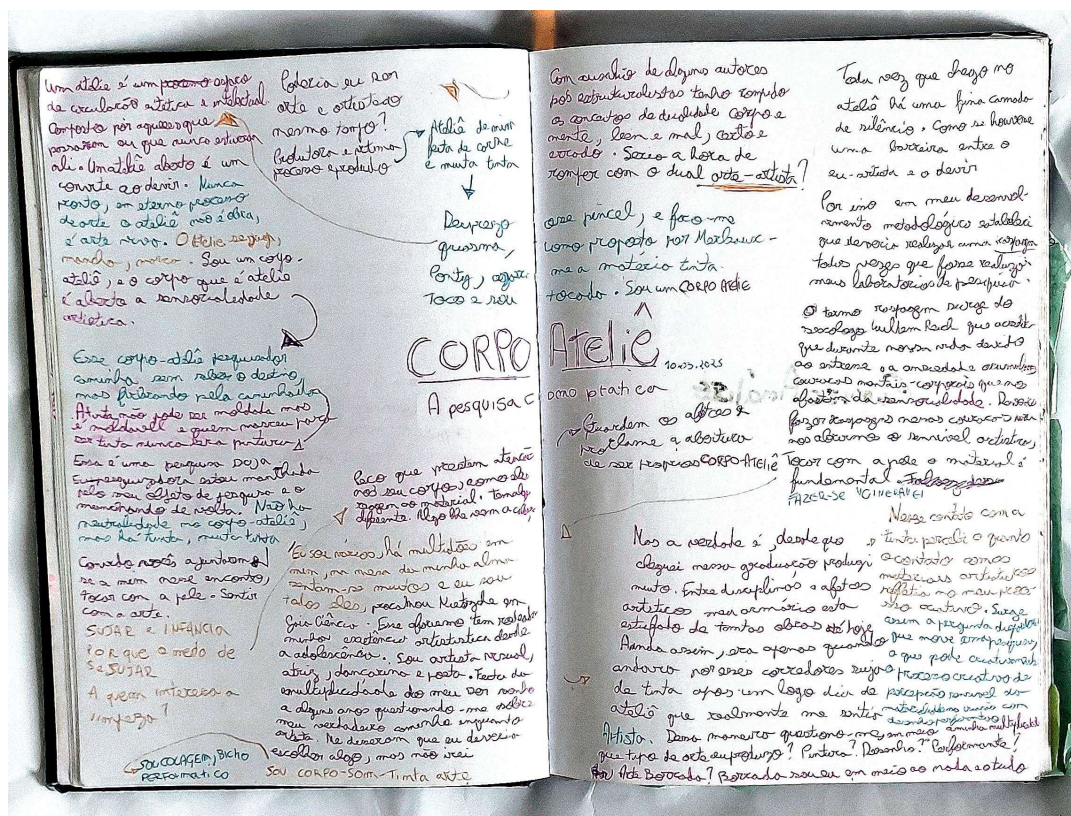
Nesse sentido, *o corpo-ateliê* não se fez como meta de compreensão na finalização do processo investigatório e sim meio vivo, potente as experimentações artísticas. Não me proponho a definir o que seria o *corpo-ateliê*, afinal, isso sim seria limitá-lo, fechá-lo, produzir aberturas em vista de fechamentos. Entretanto, me pareceu interessante movimentar as ideias, acontecimentos, experiências, artistas e autores que permeiam a cartografia do *corpo-ateliê*.

Na oficina-performance do SIPAD, em que me propus a ter um texto-guia, preparei o seguinte trecho que expunha meus questionamentos daquele momento:

*Com o auxílio de alguns autores pós-estruturalistas tenho rompido os conceitos de dualidade corpo e mente, bem e mal, certo e errado. Seria a hora também de romper com o duo arte e artista? Poderia eu ser arte e artista ao mesmo tempo? Produtora e vítima, processo e produto. Ateliê de mim, feita de carne e muita tinta. Desprezo o pincel, que coloniza meu corpo afastando de minha materialidade e faço-me quiasma, como proposto por*

Merleau-Ponty. *Agarro-me a matéria tinta, toco e sou tocada. Sou um corpo-ateliê. Um ateliê é um espaço de circulação estética e intelectual. Composto por aqueles que passaram ou que nunca estiveram ali. Um ateliê aberto é um convite ao devir. Nunca pronto, em eterno processo de arte, o ateliê não é obra, é arte viva. O ateliê se suja, marca, mancha. Sou um corpo-ateliê, e o corpo que é ateliê é aberto à sensorialidade artística.*

Registro diário de bordo. Corpo Ateliê : A pesquisa como prática. 10.03.2025.



Fonte: acervo pessoal da artista

Percebo algumas pistas que proporcionaram caminhos diversos para a pesquisa. O termo *quiasma*, por exemplo, rondou a questão crucial do encontro com os materiais artísticos na prática com o desenho performativo. Merleau-Ponty (2003), me auxiliou a romper com a ideia de atividade ou passividade do toque no ato de tocar ao conceituar o *quiasma*, como a medida na “qual o "sujeito que toca passa ao nível do tocado” (Merleau-Ponty, 2003, p. 130). Assim, aquele que toca também é tocado. Comecei a refletir que quando toco a tinta ela também, de certa forma, está me tocando. Essa ideia do *quiasma* me colocou a pensar justamente sobre a diferenciação entre arte e artista, o ser artista e o fazer artístico.

Assim, comecei a me perguntar se não seria justamente nesse lugar de ateliê que poderia se romper a dualidade entre o artista e a arte. Esse ateliê que penso no termo *corpo-ateliê*, advém de uma visão contemporânea do que é esse espaço de trabalho artístico. Marta Lúcia Facco (2017), apresenta que após as inovações nas tecnologias artísticas, como tintas entubadas ou câmeras portáteis, por exemplo, os artistas puderam sair mais de seus recintos de trabalho e expandir os espaços de produção artística. Sob tal ótica,

O ateliê passou de um espaço de criação para um lugar de criação, e assim, o que antes era considerado um espaço físico fechado, uma sala, um imóvel com número identificado, agora se expandiu para além de suas paredes. Tornou-se um lugar de construção de pensamento, podendo manifestar-se em inúmeros lugares com características distintas. Esse ateliê, que agora se concretiza onde o artista está, possibilita propor intervenções e sugerir ao observador ser participante ou coautor da obra. (Facco, 2017, p.216)

Nesse sentido, ao pensar um *corpo-ateliê*, me afeta justamente esse tipo de ateliê que se faz como lugar de criação, sendo aberto as afetações de artistas, experiências, ambientes, leituras e etc. O ateliê como local de processo, de sujeira, de experimentação, me parece produzir outro modo de se estar com a arte, quando pensamos nele para além de um local físico. Mais do que o espaço físico, mais do que determinações espaciais e também mais do que um local de feitura artística, mas sim um território artístico pulsante pelos encontros que são feitos por seu não fechamento dentro de quatro paredes. Esse ateliê faz-se não só território artístico, mas também território afetivo. Entretanto, compreendemos aqui o ateliê, mas como se faz esse corpo que compõe o termo?

Nesse exato momento que escrevo essas palavras me vejo com certo receio do que dizer... Como se um êxtase tão grande estivesse a vir, mas que se receia sua chegada. Esperei toda a graduação para esse momento: discutir sobre corpo e noções de corpo na arte no Trabalho de Conclusão de Curso. Sinto que foi esse exato desejo que pôde traçar tantos caminhos de pesquisa uma vez que e o “desejo é o começo do corpo” (Antunes, 1993). Contudo, não me parece que exista um começo para a noção de corpo aqui, nessa pesquisa. Afinal, quantos corpos ou estados de corpo perpasssei até chegar até aqui?

*Corpo-máquina, corpo processo, corpo-espécie, corpo dócil, corpo-tela, corpo-água, corpo-rio, corpo-território, corpomídia, corpo-tela, corpo vibrátil, corpo sem órgãos...* São alguns dos muitos conceitos que surgiram no meu encontro com as noções de corpo. Esses encontros aconteceram também por via corpórea. Minha existência depende de um corpo e

apesar de ler muito sobre o assunto, teorizar sobre “metáforas corporais” (Greiner, 2005, p.25), em cada um desses conceitos que me atravessaram consigo percebê-los justamente a partir do meu próprio corpo.

Gosto da ideia de atravessamentos, como se estados, ideias, desejos, pudessem passar por mim o tempo todo. Me dá a ideia de não ser uma entidade fixa, mas atravessada, em travessia, por muitas outras. Como um quebra-cabeça de peças que não se completam e que ao se conectarem, operam em compartilhamento entre si. Essa travessia em corpo que se faz passagem me faz pensar no *Corpo Sem Órgãos (CsO)*, disparado por Antonin Artaud e cooptado na filosofia por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Um corpo destituído de órgãos ou organizações sistêmicas, inspira a passagem das nossas intensidades. Sou compostas de intensidades, forças em passagem? Quais linhas me compõem e quantas estão a chegar?

Isso me faz pensar justamente sobre a abertura às circulações em um ateliê. Atravessado por pessoas, artistas, acasos, desejos, conceitos, se faz, movimento em processo. Movido pelo desejo artístico, talvez? Nesse sentido, o *corpo-ateliê* em encontro com o CsO inspira um ateliê em processo, que abandonou os pincéis e suas funções, e mantém sua porta, literal e metafórica, aberta à circulação, a atravessamentos os quais vão se fazendo no processo artístico a partir de uma borra entre arte e vida.

Os conceitos que surgiram junto à pesquisa e me ajudaram a compreender o *corpo-ateliê*, ou seja, *desd(obra)*, *escavação*, *devir-criança*, *acaso-tinta*, não parecem ser compreendidos de maneira formativa, mas, de certa forma, de maneira conectiva e também experiencial. Nesse sentido, o conceito de *corpo-ateliê* não se faz centro ou hierarquia, mas se encontra com outros conceitos cooptados nessa pesquisa a partir de uma conectividade, ou conexão. O que se encontra no *corpo-ateliê* não se faz unidade, mas sim uma trama de multiplicidades em conexão de conceitos, experiências e materialidades. Essa investigação de um *corpo-ateliê* é feita a partir da compreensão de um corpo em que o todo é maior que a soma de todas as partes, como aquele pensado pela Educação Somática (Strazzacappa, 2012).

O *corpo-ateliê* vai se fazendo nesses encontros. O *devir-criança* atravessa as portas desse ateliê sujando-o de alegria, afeto e curiosidade, na circulação de uma coletividade. Nos atritos gerados pela *escavação*, abrem-se fissuras nas paredes que protegem, permitindo que se possa jorrar em afetos a criação artística, e eventualmente possam cair as paredes do ateliê.

A cada peça, obra ou vestígio que saem, que se esvaem e circulam desse ateliê, a *desd(obra)* aparece enquanto potencialidade de encontro, de partilha e multiplicidade de caminhos. Pelo erro, imprevisto e improvisado que são feitos na relação entre corpo e ateliê, corpos e ateliês, arte(s) e vida(s), o *acaso-tinta* colore despreocupado as bases e estruturas que



Relaciono as Conexões Ósseas com as conexões que se fazem entre os conceitos *corpo-ateliê*, *devir-criança*, *acaso-tinta*, *escavação* e *desd(obra)*, por enxergá-los também como conexões que não se ancoram e sim se movimentam. Existem conexões que se fixam, como imãs de polaridades opostas, um quebra cabeça ou as partes opostas do velcro. Essas conexões que se ancoram, quando desfeitas, cada parte já não funciona sozinha, pois apenas opera em conexão. Se conectam para se completarem

No caso das Conexões Ósseas, a própria ideia de conexão não está ligada aos efeitos de fixação, de ancoragem umas das outras, mas em uma perspectiva de possibilidade de movimento, que se conectam produzindo sentidos, articulando formas possíveis de agirem juntas mirando um horizonte de possibilidades em estado de dança. Nessa lógica, o encontro que proporciona a conexão, mas as partes do corpo ou os Marcos Ósseos, quando a conexão deixa de estar em expressão no movimento, não deixam de “funcionar” enquanto parte do sistema esquelético.

Da mesma maneira, me parece que esses conceitos que atravessam essa pesquisa não se ancoram, mas se movimentam. Cada um se conecta de alguma forma, mas heterogêneos como são, apontando linhas para fora de si mesmos em multiplicidade, não retornam a um centro que se comunga. Sob, tal ótica, o *corpo-ateliê* de forma alguma é a origem ou o centro desses outros contextos, mas sim, intensidades que foram se atravessando concomitantemente.

Nesse sentido, penso também na dança de contato-improvisação, a qual sou praticante. Os dançarinos nessa prática, quando encontram-se para dançar em eventos coletivos chamados *Jam Sessions*, sessões de improvisação, podem dançar tanto sozinhos quanto em duplas, trios, grupos e, e... Não se completam, mas se conectam para, a partir do encontro, gerar outros movimentos além dos próprios. Assim, os conceitos dessa pesquisa, operam como maquinarias as quais conectam suas engrenagens funcionando com um todo, que não se faz uno, mas múltiplo, rizomático.

Sob esta ótica, sinto necessidade de tecer a ideia desse *corpo-ateliê*, enquanto potencialidade de encontros, potencialidade de coletivo. O *corpo-ateliê* não é meu. Claro, tornou-se um conceito, uma prática, um modo de estar artisticamente, que foi se tecendo junto a minha prática artística, entretanto, ele se faz muito mais que isso. Deleuze e Guattari (1999) apontam sobre o CsO algo parecido:

Porque o CsO é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe "meu" corpo sem órgãos, mas "eu" sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares) (Deleuze; Guattari, 1999 , p. 15-16).

Esse *corpo-ateliê* Livia Alvim, conecta-se com muitos outros potenciais *corpos-ateliê*, agindo por contágio e disseminação por vibrações e afetos. Em mim, esse *corpo-ateliê*, enquanto estado de abertura ao sensível, atua na prática do desenho performativo. Mas, se encontra um *corpo-ateliê* cantor, um *corpo-ateliê* ator, um *corpo-ateliê* colagista ou até mesmo um *corpo-ateliê* professor, quais mais podem ser as reverberações desses encontros?

No último dia de aula de *Poéticas Centradas no Corpo* de 2025, ainda como monitora, tive uma conversa com uma das estudantes da disciplina, que me emocionou muito. Disse que seu trabalho final para a disciplina seria uma performance que relacionaria corpo e tinta, da mesma forma que tenho feito. Disse que sempre quis fazer performance, e tinha muito tempo que nenhum artista dentro do Instituto de Artes e Design fazia performance, mas que agora como eu faço o tempo todo, ela encontrou coragem para fazer também... Me disse que em um dia que eu estava fazendo um dos Laboratório Experimentais, viu a porta do ateliê de pintura aberta e foi terminar de pintar um quadro que deveria entregar para uma disciplina. Lá, ao me ver coberta com os materiais artísticos, ela me disse que se sentiu contagiada ao me ver em experimentação.

Ainda não pude ver seu trabalho, a ser apresentado também no início de 2026, mas ela me confidenciou que a temática é o sujar como forma de se limpar... Dessa maneira, nasce um *corpo-ateliê*: na mancha afetiva do encontro, nas ressonâncias que se fazem pela multiplicidade em cada corpo. Consigo perceber sua abertura às circulações, para que se façam encontros, para que se façam contágios, para que se façam vidas.

A partir de todas as confluências que se fizeram nessa jornada de pesquisa, consigo perceber o *corpo-ateliê* como mais do que um conceito, uma perspectiva, mas também como uma maneira de se colocar diante da vida. Talvez seja irônico falar o quanto essa pesquisa e a noção de *corpo-ateliê* me afetaram pessoalmente em uma pesquisa que circula o processo criativo pessoal. Mas, apesar de escrever em primeira pessoa, associar minhas memórias e afetos com a pesquisa, ela está profundamente interligada à prática artística, o fazer artístico.

Não dissocio minha própria vivência de cada dia das práticas artísticas que compuseram essa investigação. Entretanto, a experiência com o *corpo-ateliê* foi tão intensa que o contrário também aconteceu. As tintas do *corpo-ateliê* escorreram em minha vida, sangraram para minhas relações interpessoais, minhas manias, meus sonhos e desejos. Me percebo hoje, no fim desse processo investigativo, como uma pessoa completamente diferente da que começou. Sinto-me mais leve ao diminuir minhas expectativas em relação a perfeição nos trabalhos acadêmicos e artísticos ao abrir-me as afetações, acasos e improvisos, proporcionados pelo *acaso-tinta*. Consigo me perceber muito mais alegre ao dar passagem ao *devir-criança*, tendo a coragem de soltar bolhas de sabão nas aulas da faculdade ou deixando de ter medo de gastar meus materiais e de não ter vergonha quando uma nova conexão é percebida, tal como a criança que se jogou nas tintas... A *desd(obra)* fez perceber-me também como obra de arte, tomando minha multiplicidade existencial em criação performática. Junto aos processos de *escavação*, me sinto menos incomodada com minha vulnerabilidade que tem sido um problema tão pungente durante toda minha vida e me vejo aberta a poder transformar minhas feridas, anseios e desejos em potência, produção de vida. Por fim, mais do que uma forma de produção de conhecimento ou arte, para mim o *corpo-ateliê* se fez produção de vida. Ou melhor, o *corpo-ateliê* se fez um modo de produção de vida como conhecimento, sempre aberto às circulações.

ANDANÇAS



## O QUE PODE UM CORPO ATELIÊ ? : CONSIDERAÇÕES ABERTAS ÀS CIRCULAÇÕES

Não me parece que essa pesquisa tenha um fim, um ponto final, pois ela se faz linha, se direcionando para fora, rumo à outras circulações. Nesse sentido, talvez ao invés de trazer um “aspecto conclusivo” ou “considerações finais”, seja frutífero apontar caminhos que podem ser melhor percorridos, melhor visitados, mais aproveitados em outros processos futuros de pesquisa. Me arrisco, no “começo, meio e começo” como me ensina Nêgo Bispo (2015). A partir dessa pesquisa que pude fazer uma incursão pelo meio, pelo método, pelo meio entre corpo e visuais, por ser pesquisadora e também artista, arrisco a reinaugura-la a outros começos. Assim, em uma perspectiva de algo que se expande a outras jornadas, lanço a pergunta: O que pode o *corpo-ateliê*?

Ao me embrenhar nas singularidades do carvão, da tinta guache e do giz pastel oleoso, muitos mundos se abriram à minha experiência. Pude relacionar-me com cada textura, com cada cor, cada mancha, de maneiras completamente distintas. Contudo, me pergunto também, que outras materialidades podem entrar em contato com o meu *corpo-ateliê* em experimentação? Que experiências podem ser suscitadas com a materialidade da argila, do tecido, do metal e outros materiais os quais se fazem presentes em um campo expandido da arte contemporânea? Quais são os efeitos da materialidade do som, do corpo, da voz, da palavra?

Mais que isso, ao considerar uma materialidade corpo, em que habitamos um território político-econômico-social, me coloco a pensar sobre as possibilidades de compreender o *corpo-ateliê* em relação a outros corpos diferentes aos meus. Apesar dessa perspectiva não ter sido explorada no trabalho, cabe dizer que como mulher branca cisgênero e não hétero, produziu-se uma noção de corpo e processo criativo baseado em minha experiência a partir de minha própria leitura de mundo. Não creio que apontar esses recortes de minha vivência sejam algum tipo de limitação diante de minha pesquisa, mas sim o reconhecimento de que existem muitas outras visões e experiências a serem suscitadas no contato de corpos outros com o *corpo-ateliê*. Dessa forma o que pode o *corpo-ateliê* ao ser atravessado por um corpo-negro, um corpo-transgênero, um corpo-homem, um corpo-indígena, um corpo-quilombola, um corpo-rio, um corpo-idoso, um corpo-criança, um corpo-educador?

Sinto que inicialmente essa pesquisa, que foi direcionada a compreender um processo criativo pessoal, foi mostrando aos poucos para mim a potencialidade do coletivo. Pelo encontro das oficinas-performance, de um ateliê aberto, das conversas na cantina da faculdade, fui percebendo que me interessa muito mais a compreensão de um coletivo, que vai se fazendo nas travessias da vida, do que uma individualidade que se fecha em si. E isso não tem nada a ver com retirar-me enquanto pesquisadora, ou propor uma neutralidade. Na realidade, sinto que enquanto artista-pesquisadora, o coletivo, o encontro de afetos, permite com que eu possa cada vez mais tornar-me múltipla, ainda mais divergente. Afinal, cada pessoa, árvore, rio, obra artística, que me encontram vão me transformando em outra versão de mim a ser recolhida a minha caixinha da subjetividade.

Percebo essa visão de um coletivo que foi tomando corpo durante a pesquisa no meu inconsciente, também como um meio de estar no mundo, tanto como artista quanto pesquisadora. Em algum momento durante a pesquisa desapeguei-me da palavra “sistematizar”, que transformou-se em “compor”, depois “com flor”, “com florir”, “com florir” e enfim, “confluir”.

A confluência se faz encontro, compartilhamento, em que o caminho à multiplicidade faz-se de forma fluida e movente. Quero ser rio, a medida que rio, nas confluências do encontros, dos afetos, entre *corpo-atelie*, *desd(obra)*, *devir-criança*, *escavação* e *acaso-tinta*, afetam e são afetadas, tocam e são tocadas, por forças outras que ainda estão a vir, nesses novos começos .

Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta que amplia. Essa é a medida. (Santos, 2023, p.5-6)

Que possamos não rendermos como lucratividade, nem nos rendermos a um sistema de opressão, mas que possamos render em liberdade multiplicidade, transformação. Render, tecer, uma grande meada por nossos encontros, abraçar as diferenças entre estilos de arte, materialidades e modos de se estar no mundo.

Gostaria, por fim, de compor sobre um movimento que se fez corpo-político no Instituto de Artes e Design. Durante toda minha graduação no Bacharelado em Artes Visuais, percebi uma carência em relação ao estudo e a prática da performance e outras formas de se relacionar as visualidades com as corporeidades. Não aponto isso enquanto falha institucional,

ou algo do tipo, mas apenas um modo que tem se estabelecido nos últimos anos, em que percebo que outros temas tão importantes quanto têm tido mais destaque. Apesar de não ter o conhecimento do porquê, recebi relatos de colegas sobre o medo de se fazer performance em um ambiente que ninguém faz também.

Esses colegas costumam dizer que sou muito corajosa por divergir, por criar um espaço para mim enquanto uma das únicas estudantes performers dentro do curso. Contudo, foi muito difícil sair de minha casca, construir brechas através de muitas raspagens, abrir-me ao desconhecido e ao vulnerável para além das couraças. Só pude fazer isso a partir de, além de uma teimosia que me acompanha enquanto artista e pessoa, pelo apoio dos amigos e professores os quais me apoiaram a me expressar. Em especial o professor Saulo e os colegas de (des)orientação, os quais me auxiliaram a compor essa pesquisa e apropriar-me de outras formas de se fazer arte e pesquisar.

Acredito no potencial afetivo para criar novos modos de se estar no mundo, principalmente na academia. Espero que essa pesquisa, de algum modo, possa compor com outros tipos de arte, dentro e fora do escopo das visualidades. Espero também que o corpo enquanto entidade indissociável da criação artística possa permear outros processos criativos. Que o trabalho composto em conjunto com o *corpo-ateliê* possa inspirar outros possíveis performers, artistas ou corpos, estudantes e professores... Que para termos coragem, deixemos as cores agirem, espiralarem, mancharem nossos espaços de pesquisa, criação e vida.

Me percebo, nesse momento em que essas últimas palavras confluem para esse recorte de pesquisa, nostálgica de todo processo que foi se fazendo com muita alegria, afetividade, cor e tinta. Mas, no fim desse recorte, consigo perceber uma passagem pela fissura, abertura a outras possíveis pesquisas e investigações. Nessa nova abertura às circulações com o *corpo-ateliê*, compreendo que o que compus durante o processo investigativo, não termina aqui, mas como nas reticências, continua rumo ao infinito...



## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Traduzido por Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo. 2005.

ANTUNES, Arnaldo; JAFFE, Noemi. **Melhores poemas Arnaldo Antunes**. Seleção e prefácio de Noemi Jaffe. São Paulo: Global Editora, 2020.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229–239, 2000.

BARROS, Regina Benevides de, PASSOS, Eduardo. Diário de bordo de uma viagem intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade**. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17–31.

BARROS, Regina Benevides de, PASSOS, Eduardo. Pista 1: A cartografia como método de pesquisa intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade**. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17–31.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 3.ed São Paulo: WWF. Martins Fontes, 2012.

BARROS, Manuel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro : Alfaguara, 2016.

BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 1977. 16 nov. 2025.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista brasileira de educação**, p. 20-38, jan./abr, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf>. Acesso em: 21 nov. 2025.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CULTURA. [Compositor]: Arnaldo Antunes. [Intérpretes]: Arnaldo Antunes, Marisa Monte. [Produtores]: Arnaldo Antunes, Paulo Tatit, Rodolfo Stroeter. BMG. 1993. Disponível em: [https://open.spotify.com/track/7F19wWXgSQxIcQMUoTSkjp?si=2Y\\_nBXdiQPiRRQQuaC5VHQ](https://open.spotify.com/track/7F19wWXgSQxIcQMUoTSkjp?si=2Y_nBXdiQPiRRQQuaC5VHQ). Acesso em 23 dez. 2025.

**Decalcomania**. MoMa. 2025. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/terms/decalcomania>. Acesso em: 23. dez. 2025.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2 ed. Tradução de

Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. v. 1

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. v. 3.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. v. 4.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

\_\_\_\_\_. EM BUSCA DA ESCRITA COM DANÇA: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **DANÇA**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 18–36, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 20 dez. 2025.

EPITÁFIO. [Compositor]: Sérgio Brito [Intérprete ]: Titãs [Produtor]: Jack Endino. Abril Music, 2001. Disponível em: [https://open.spotify.com/track/35J9vakuC3f18QToINAQ6E?si=8IKx\\_iUATKe5dInf04WWSA](https://open.spotify.com/track/35J9vakuC3f18QToINAQ6E?si=8IKx_iUATKe5dInf04WWSA). Acesso em: 23 dez. 2025

EUGÊNIO, F.; FIADEIRO, J.O **encontro é uma ferida**. Lisboa: GHOST, 2013a.

EDDY, Martha. Access to somatic theory and applications: socio-political concerns. **Culture Smith**. 2000. Disponível em: [https://culturesmith.com/Martha\\_Eddy\\_Access\\_to\\_Somatic\\_Theory\\_and\\_Applications\\_Socio\\_political\\_Concerns](https://culturesmith.com/Martha_Eddy_Access_to_Somatic_Theory_and_Applications_Socio_political_Concerns). Acesso em: 21 dez. 2025

FÉRES, Féres. **Experiências sobre editar um corpo**. Ilustração: Laura Divina. Rio de Janeiro: garupa, 2020.

FIRMINO, Ana Cláudia de Sena. **Gestos de desenho em linhas de fuga** : estratégias na construção do desenho performativo na arte contemporânea . Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós Graduação em Artes do Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2019.

FOÁ, et al. **Performance Drawing**: New Practices Since 1945. Londres: Bloomsbury Visual Arts, 2022.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, Natal, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009

HACK, Lilian. **Escrever um sopro em papel de água viva**: imagem e pintura em Clarice Lispector. 2020. 384f. Tese de Doutorado ( Doutorado em Artes Visuais). - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

HANNA, Thomas. Dicionary definition of the word somatics. **Somatics**, n. 4 (2), 1983.

LABAN, Rudolf. Dança educativa moderna. Lisa Ullmann (org.). São Paulo: Ícone, 1990.

\_\_\_\_\_. O Domínio do Movimento. Lisa Ulman, (org.). São Paulo: Summus Editorial. 1978.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.

LOPES, Nathália de Castro. **Um estudo sobre as noções de experiência no processo criativo de estudantes na formação acadêmica em Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora**. 2025. 74 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. 8.ed São Paulo: Summus, 1982.

GREINER. C. **O corpo** : pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume. 2005.

JÓDAR, Francisco; GÓMEZ, Lucía. Devir-Criança: experimentar e explorar outra educação. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 27, n. 2, 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25914>. Acesso em: 27 set. 2025.

LEPECKI. André. **Singularities: Dance in the age of performance**. Londres/Nova York : Routledge. 2016 .

LEVINE, Stephen K. Expecting the Unexpected: Improvisation in Arts-Based Research. In: NIFF, Shaun Mc. **Art as Research**. Opportunities and Challenges. Bristol: Intellect, 2013.

MELIM, Regina. **Performance e artes visuais**. 1. ed. São Paulo: Zahar, 2008.

MELO, Ana Berenice Resende. **Caminho acompanhada por gestos viajantes**. 1.ed. Curitiba: Appris, 2025.

MERÍSIO, Paulo. **Um Estudo sobre o Modo Melodramático de Interpretar**: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais. Tese de doutorado (Doutorado em Artes). Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4.ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 2003

METÁFORA. [Compositor] e [Intérprete] : Gilberto Gil. [Produtor]: Liminha. WEA Discos, 1982. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4tuq77uFnqfrWeCZGtvU41?si=EdUhTBaiRCmIksYfOJooQw> . Acesso em: 23. dez. 2025.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klaus Vianna. 4. ed. São Paulo: Summus, 2020. E-book. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 25 fev. 2025.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Tradução Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

NELSON, Robin. **Practice as research in the arts (and beyond)**: principles, protocols, pedagogies, resistances. 2. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2022.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora Campus-Elsevier. 1995.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Apresentação. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do Método da Cartografia**: Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 7–16.

PESSOA, Fernando. O Guardador de Rebanhos, In **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática. 1946.

PLATÃO. **República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**. Tradução Maria de Glória Novak . 9. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. 1.ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 123–140

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 241–252, 2018. DOI: 10.2354/cs.v1i2.38134. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossujetividade/article/view/38134>. Acesso em: 26 ago. 2025.

\_\_\_\_\_. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo. 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em 21 set. 2025.

\_\_\_\_\_. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 1, n. 26, p. 104–112, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/20104>. Acesso em:

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. Annablume,

1998.

SANTOS, Joana. **Tornar-se artista: como se desenvolve o processo criativo?**. 2019. 108 f. Dissertação (Mestrado em Educação Artística) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa. 2019. Disponível em: <https://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/handle/123456789/15624>. Acesso em: 25 nov. 2025

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora / Piseagrama, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: Modos e Significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015. Disponível em: [http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao\\_Quilombos.pdf](http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao_Quilombos.pdf). Acesso em: 20. dez. 2025

SILVEIRA, Saulo Silva da. **Técnica e(m) criação somática: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos princípios e fundamentos corporais** Bartenieff. 2009. 234 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Bahia, Salvador, 2009.

SEQUEIRA, Rosane Preciosa. **Rumores discretos da subjetividade**. 2002. 99 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

TEATRO & DANÇA, R.;Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos ; [Marcia Strazzacappa]. **Repertório**, [S. l.], n. 13, p. 48–54, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4013>. Acesso em: 20 dez. 2025.

WEITEMEIER, Hannah. **Klein**. 1a ed. São Paulo: Taschen BR, 2005.

WOODRUFF, Dianne. *Treinamento na dança: visões mecanicistas e holísticas*. Tradução de Leda Muhana. Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 2, p. 31–39, 1999.

WORTH, Lily; POYNOR, Helen. **Anna Halprin**. Routledge, 2004.

YVES Klein, *Anthropométries*. Tate .Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/yves-klein-1418/yves-klein-anthropometries>.