



# POÉTICAS DA PERCEPÇÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO COM AS MATERIALIDADES: da prática artística à formação do atuante

LENINE GUEVARA  
OLIVEIRA E SALVADOR

Professora da Escola de Dança  
da FUNCEB. Doutora e mestre em  
Artes Cênicas pelo Programa de  
Pós-Graduação da UFBA.

## RESUMO

Como as materialidades e as imagens alteram e compõem para os processos de criação e percepção do artista da presença? A partir dessa questão, tomaram-se operações concretas com a imagem desde o campo da matéria linguística da palavra, na poesia de Manoel de Barros, à exploração das materialidades no campo das Artes Visuais propostas por Ana Mae Barbosa e pelos mestres da Bauhaus, Wassily Kandinsky e Oskar Schlemmer. Essa aproximação entre os estudos da percepção, imagem e presença ocorreu pelo compartilhamento da experiência artística de uma poética que dialoga com os estudos levantados e a intervenção urbana *{pingos&pigmentos}*, concebida por Rita Aquino junto ao Coletivo Construções Compartilhadas. Considerou-se que, atualmente, tais estudos se amparam no exercício docente de laboratórios de criação e visualidades da cena para atuantes no campo da dança.

## PALAVRAS-CHAVE:

Poéticas.

Imagem.

Materialidades.

Percepção.

Presença.

## ABSTRACT

*How do materialities and images alter and compose for the presence artist's perceptual and creative processes? From this question, concrete operations were made with the image since the linguistics field, with the poetry of Manoel de Barros, until the exploration of materialities in the field of Visual Arts, proposed by Ana Mae Barbosa and Bauhaus masters Wassily Kandinsky and Oskar Schlemmer. This approximation between the studies of perception, image and presence occurred by sharing the artistic experience of a poetics that dialogues with the studies raised and urban intervention {pingos&pigmentos}, conceived by Rita Aquino on the group Coletivo Construções Compartilhadas. It was considered that these studies currently support the teaching exercise of laboratories of creation and visualities of the scene for performers in the field of dance.*

## KEYWORDS:

*Poetics.*

*Image.*

*Materialities.*

*Perception.*

*Presence.*



### **Esta proposta** remete à percepção dos atuantes

e em como materialidades e as imagens alteram e compõem para seus processos de criação. Atualmente desenvolvo aulas de Laboratórios de Práticas criativas e de Interfaces Artísticas (elementos visuais da cena), para discentes da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Integrando as duas atividades que contam com a disposição de estudos do corpo, costumo trazer à prática criativa algumas teorias das artes visuais estudadas em Interfaces Artísticas. Especificamente, utilizo os elementos da imagem como fatores de jogo em atividades de composição improvisada: cor, forma, texturas, plano, linha, ponto. Gostaria de compartilhar os estudos que pautaram o ensino de composição em tempo real a partir de aparatos da percepção e atenção dos atuantes com esses elementos da visualidade e a materialidade do corpo.

Para tanto, em um primeiro momento nomeado como *O concreto e o abstrato das imagens (visuais e poéticas)*, trouxe a dimensão concreta da imagem: partindo do campo da matéria linguística da palavra na poesia de Manoel de Barros, para relacioná-la com a exploração das matérias e dos objetos no campo das artes visuais, propostas por Ana Mae Barbosa e pelos mestres da Bauhaus Wassily Kandinsky e Oskar Schlemmer. Em um segundo momento, nomeado como *Poesia, corpo e imagem: a experiência com a intervenção {pingos&pigmentos}*, compartilho a experiência artística dessa obra, que dialogou com os estudos levantados no texto, e a explicito como processo seminal dessa união entre criação e visualidades que realizo como professora de atuantes no campo da dança. Nas considerações finais, *Corpo, imagem e percepção nos laboratórios de improvisação da Escola de Dança da FUNCEB*, apresento práticas que mostram como imagens e materialidades podem ser exploradas no processo de ensino-aprendizagem de artistas da presença e do corpo.



# O CONCRETO E O ABSTRATO DAS IMAGENS (VISUAIS E POÉTICAS)

“Dar ao pente outras funções que não pentear”: proposta desafiadora deste caderno do GIPE-CIT ao requerer que lidemos com o embaralhamento de signos e códigos pela atenção às materialidades do cotidiano, fator tão presente na poesia de Manoel de Barros. Considero que esse desafio de embate com o plano simbólico que nos apresenta o poeta é uma faca de dois gumes: tão importante quanto trabalhar com os símbolos da situação atual que nos rodeia para recompô-los, e abrir novas cadeias de sentidos, é também parar por instantes de simbolizar para observar atenta e concretamente os elementos que compõem uma situação. Essa tentativa de entrar no presente dos objetos, suas forças materiais que atuam no campo do indizível, penetrar suas naturezas, e fazer isso que Barros tão bem fez: devir pedra, devir pássaro, devir tampa de garrafa, devir abandono de miudezas do mundo material, animal e humano. Essa presentificação por estados de percepção da pequenez é muito cara ao atuante da presença, no teatro, na dança, na performance ou no circo, ao transformarem miudezas e insignificâncias em tesouros simbólicos e penetrar nos segredos dos materiais que nos cercam.

A poesia de Manoel de Barros nos leva a entrar em estado de elementos cuja natureza emprestamos à força. Ela reconfigura momentaneamente a proeminência cognitiva de simbolização dos sujeitos ao voltar a atenção à concretude do que nos cerca, como ouro para a composição e acesso ao plano criativo. Quando decidimos atuar pelos sentidos da percepção e não apenas pela formação da consciência simbólica (intelectual), direcionando a ação criativa, trabalhamos a capacidade de abstração, que atua também em um nível pré-simbólico.

No campo das artes visuais, aprender a atuar em um estado pré-simbólico pode estar associado ao desenvolvimento do trabalho de percepção, análise/abstração e capacidade crítica nas oficinas de Percepção e Desenho de Observação por situações de estímulos abertas, propostas



por Ana Mae Barbosa, pesquisadora no campo da Arte-Educação. Dessa maneira, há uma série que estuda a criação de imagens que vise “tomar consciente o processo de percepção”, em que um dos caminhos é o desenvolvimento da abstração ao trabalhar com as formas visuais na arte e no cotidiano. Seu trabalho visa ativar a capacidade de leitura das imagens, em que o processo de ensino-aprendizagem com os elementos da visualidade ocorra a partir da experiência de observação dos ambientes e das situações perceptuais que nos rodeiam: “Apenas nos opomos à produção de imagens baseada principalmente em processo intelectual. Ao contrário, a imagem deve ser introjetada e produzir um processo intelectual, e não ser produzida por ele” (BARBOSA, 2005, p. 72). O que a autora quer dizer é que a capacidade de simbolização e interpretação verbal sobre uma imagem deve ser precedida pelo acesso imediato à imagem, aos seus elementos, às propriedades, às materialidades e aos contextos e não por uma representação intelectual anterior do sujeito e seu imaginário. A capacidade intelectual é também um dos elementos da criação, mas, na sua perspectiva, artistas precisam desenvolver a capacidade de atentar à diferença entre suas projeções (conceituais e imagéticas) e à situação que se apresenta como experiência.

Uma ideia ou imagem que seja projetada anteriormente à experiência pode roubar a atenção consciente dos sujeitos à situação perceptiva que se apresenta no momento presente. Nesse sentido, o imaginário é o local de gravidez de estados de poesia, quando rompe com as cadeias de significantes e significados correlatos, mas também pode impedir o acesso ao mundo físico e material, se dominar totalmente uma situação experienciada:

O rio que fazia uma volta  
atrás da nossa casa  
era a imagem de um vidro mole...

Passou um homem e disse:  
Essa volta que o rio faz...  
se chama enseada...

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro  
que fazia uma volta atrás da casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem.

(BARROS, 2011)



Era o rio e era a imagem, por isso era poesia. Ao passar com um conceito fechado do que é a imagem que o rio faz, a poesia fecha o significado. O rio vira função, não é mais derivação de forças imagéticas que cada um pode fazer ao experienciá-lo. O problema não são as derivações de imagem, senão o “passar” com uma imagem (conceitual) anterior ao acontecimento, sem experimentar o que ocasiona o encontro entre os diferentes. A situação de enigma gera um código a se decifrar; logo resolvido o código, o desejo cessa e abandonamos o material. Se já não há mais enigma sobre o mundo, não há mais o que decifrar nem delongar com o que está. Tudo resolvido por imagens anteriores que nomeiam e cortam experiências perceptivas, sempre “grávidas de sentido” (BARBOSA, 2005).

No início do século XX, o mestre do abstracionismo Wassily Kandinsky defendia veementemente esse novo estilo de arte, que surgia com a finalidade de que o público diante da obra não resolvesse imediatamente o tema e o contexto: “Aquele que olha um quadro está habituado demais a descobrir nele uma ‘significação’, ou seja, uma relação exterior entre as suas diferentes partes” (KANDINSKY, 1990, p. 114). O desejo de Kandinsky fora o de que, ao se confrontar com a obra, o público entrasse em contato direto com o que nomeou como a “força espiritual”, que aparece através das relações formais e pictóricas escolhidas pelo artista. Assim, em promover a ação direta das cores, das formas e dos movimentos na percepção do vidente, ao ativar o contato com o interior da obra, a sua intuição:

[...] é necessário, portanto, encontrar uma forma que exclua o efeito da lenda e, ao mesmo tempo, não entrave o efeito da cor. Para tanto, a forma, o movimento, a cor, os objetos tomados à natureza (real ou não real) não devem provocar nenhum efeito exterior ou que possa exteriorizar-se em uma narração. (KANDINSKY, 1990, p. 115-116)

Kandinsky se valeu desse radical investimento na concretude dos elementos da pintura através do abstracionismo a fim de eliminar as cadeias de significações para dar acesso aos componentes da visualidade a percepção como estado de arte. Kandinsky visava dar ao quadro funções outras que não figurar uma representação da realidade, abrir o espaço da tela em branco para expor as possibilidades dos próprios materiais que lhe são associados, escapando ao perspectivismo que reinou por cinco séculos na pintura. Em comum com o poeta Manoel de Barros, teve a pretensão de abrir as possibilidades dos materiais para sair da funcionalidade e da convenção de significados pré-existentes ao ato criativo.



A presença dos estudos de Kandinsky se deu em um encontro que tive ao estudar a obra de Oskar Schlemmer, mestre contemporâneo a ele na Bauhaus de Weimar e Dessau, na Alemanha, entre os anos de 1921 e 1929. Estive em contato com as obras dos mestres no ano de 2015, durante o estágio doutoral sanduíche<sup>1</sup> na Alemanha, momento em que tive a oportunidade de investigar os elementos concretos da visualidade em interação com o corpo, através dos estudos de palco e figurino de Schlemmer, na Bauhaus.

De acordo com Lúcio Agra, a influência de Kandinsky se estendeu à Bauhaus e foi tal na obra de Schlemmer para o palco, que esta poderia funcionar como uma “[...] ‘interpretação espacial’ das teorias e obras bidimensionais de Kandinski. Não se trata, talvez, aqui, de uma influência mas de uma matriz comum e uma coincidência.” (AGRA, 1993, p. 158). Nesse caso, o autor pernambucano se refere aos estudos de palco no período que foram de 1926 a 1929.

Nesse mesmo período que Schlemmer esteve como mestre do palco da Bauhaus, houve o uso extensivo da plasticidade nas suas “figuras de arte” em articulação com a qualidade espacial. Nos estudos de palco de 1926 a 1929, variados fatores que compõem a cena foram explorados de modo temático, em que as qualidades espaciais e formais eram trazidas ao foco. Nesse mesmo período de criação, seus estudos foram configurados na Dança da Forma, Dança da Cor e Dança do Espaço, por exemplo. A experiência desse artista foi tal que, ao isolar os elementos da visualidade e da materialidade na cena, conseguiu dar ênfase didática aos variados fatores que compõem a dinâmica do palco, através de pesquisas de como essas qualidades e propriedades materiais e visuais se movimentavam no espaço tridimensional. Essas coreografias tiveram em comum o uso das cores elementares da pintura, proposto por Kandinsky (o azul, o amarelo e o vermelho) como bases predominantes que distinguiam, através do figurino, os dançarinos no espaço.

Compreendo que as técnicas de elaboração e utilização de elementos visuais e materiais plásticos nos trabalhos de Schlemmer modificam a condição corporal do atuante e cooperam para a percepção de si como imagem na cena. Seus dançarinos experimentaram “vestir” e ser imagem, ao se colocar como “figuras de Arte”.

---

**1** Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA).



**FIGURA 1**

Figurinos de Oskar Schlemmer da obra *Balés Triádicos* – releitura do curso de moda do SESC São Paulo – Fotoframe do trabalho realizado para o filme *Bauhaus* do diretor Niels Bolbrinker. Palco da *Bauhaus*, Dessau, maio de 2015. Filme no prelo para os 100 anos da escola. Fotografia: Niels Bolbrinker.





Durante a realização da pesquisa no doutorado sanduíche tive a oportunidade de vestir a recriação dos figurinos da obra *Balés Triádicos*, pelo curso de Design e Moda do SENAI de São Paulo, utilizados na gravação do filme *100 anos da Bauhaus*, de Niels Bolbrinker. Além da aproximação com os estudos dos figurinos de Oskar Schlemmer, objeto de meu estágio na Alemanha, o convite a mim ocorreu pelo fato da especificidade de corpo necessário para “carregar” e vestir os figurinos tectônicos, desafio observado pelos dançarinos de remontagem das obras. Isso porque, além de precisar se atentar à qualidade visual dos figurinos que propõe formas geométricas, também é necessário acessar as materialidades, efeitos de volumes que penetram o corpo do atuante, reconfigurando seus estados de presença<sup>2</sup>.

No momento de atuação para o filme, lembrei de uma obra que já carregava as questões postas entre composição, corpo, percepção e elementos da imagem, a qual me deu subsídios para compreender estar inserida em composições poéticas que envolvem ser cor, ponto e linha na situação proposta: a intervenção *{pingos&pigmentos}*. O processo criativo desse trabalho influenciou o desenvolvimento de práticas para composição a partir da percepção das materialidades e da imagem em relação com o atuante nos processos didáticos de criação como professora da Escola de Dança da FUNCEB.

---

## POESIA, CORPO E IMAGEM: A EXPERIÊNCIA COM {PINGOS&PIGMENTOS}

O Coletivo surge em uma residência artística no Ponto de Cultura Cineteatro Solar Boa Vista, Salvador, em 2009. Trata-se de um coletivo de artistas que gerava, sobretudo, ações planejadas, experienciadas e/ou registradas na performance do compartilhamento. Encontros continuados que fomentavam conexões efetivas entre os

---

<sup>2</sup> Sobre esse fator da mobilidade com os figurinos, ver a tese de doutorado SALVADOR, Lenine. *Artifício | oioiithA*: do ofício artístico à exposição cotidiana da imagem de si, PPGAC-UFBA, 2017. 271 f. il.



diferentes, possibilitando produzir arte de maneira diversa com processos e produtos estéticos de naturezas distintas. O coletivo transitava entre criações híbridas de intervenções urbanas, performances, obras coreográficas e instalações cênicas, e seus componentes, à época de minha participação, davam ênfase de pesquisa na dança e no movimento, bem como articulavam o conhecimento artístico em pesquisas com a universidade.

Entrei para o coletivo em maio de 2011 e estava recém-chegada à cidade de Salvador, onde vim realizar meu mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Ao final desse primeiro ano, havia composto realizações do coletivo, como a exemplo do Festival El Cruce, em Rosário, na Argentina, em que apresentamos a instalação *O Engenheiro que virou maçã*, bem como as intervenções urbanas *{pingos&pigmentos}* e *{Ônibus}*, pertencentes ao projeto *Poéticas Performativas de Multidão* (2009).

O projeto *Poéticas Performativas de Multidão* foi um conjunto de seis ações performativas engajadas e tematizadas por alguma proposição dialógica. Cada ação organizou-se em forma de multidão, ou seja, formada por dezenas de integrantes. Cada ação foi coordenada por um artista responsável, e, para cada realização, o coletivo convocava artistas locais para integrarem a performance, realizada após oficinas com o coletivo. Dentre as ações do projeto, a intervenção urbana *{pingos&pigmentos}*, desenvolvida pela concepção de Rita Aquino, foi a ação que mais tivemos a oportunidade de realizar junto ao Construções Compartilhadas, devido ao fato de que abriu essa categoria no projeto de circulação do SESC/SENAC: Palco Giratório no ano de 2013, totalizando 17 estados brasileiros e 23 apresentações.

Tornar o participante da oficina um ponto no espaço, um pingo, é o objetivo dessa ação, que é feita por chamada pública, sem pré-requisitos e para todas as faixas etárias, artistas e não artistas. O modo como colorimos a cidade é através da acumulação gradativa de guarda-chuvas rosa fúcsia e com a seguida dissolução. A coreografia ampara-se na permanência e atenção ao ambiente citadino quando os participantes da mesma atuam como um marca-texto, cuja tessitura são as situações casuais que acontecem no espaço urbano.



**FIGURA 2**  
Intervenção  
{pingos&pigmentos}  
do projeto Poéticas  
Performativas de Multidão  
do Coletivo Construções  
Compartilhadas,  
concepção de Rita Aquino.  
Composição, forma linear  
e alteração do cotidiano.  
Museu de Arte Moderna,  
Salvador-BA, 2010.  
Fotografia: Tiago Silva.

Durante dois dias de oficinas, realizávamos práticas de atenção, percepção e conectividade entre os participantes, para compor uma espécie de cardume, com táticas composicionais em que o principal desafio era desenvolver coletivamente esses acordos. A construção de nossas coordenadas envolvia práticas de composição com as cores, os volumes e as linhas que podiam estar presentes apenas para um participante e seu guarda-chuva, até em composições com todo o coletivo. Durante a intervenção, as ações podiam se expandir por uma área muito grande da cidade, mas acordávamos sempre em manter contato visual com pelo menos um componente do grupo. Em outros momentos, quando já estávamos instalados, realizávamos aglomerados de manchas na cidade ou formas coletivas, como a linha, momento em que deixávamos explícito ao público desavisado que se tratava de uma ação efetivamente conjunta.





**FIGURA 3**

Oficina de preparação da intervenção {pingos&pigmentos} do projeto Poéticas Performativas de Multidão, do Coletivo Construções Compartilhadas. Composição, pontilhismos e alteração do cotidiano. Sesc Nova Friburgo-RJ, 2013, Palco Giratório Sesc. Fotografia: Carlos Santana.



A principal artimanha era trabalhar a percepção sensível dos participantes para conseguirmos ter uma duração e uma permanência nas ações de cada um e, logo, deixando as composições ocorrerem sem um frenesi de mudanças, para atuarmos efetivamente como marca-textos daquilo que nos chamasse atenção na tessitura da cidade. Dessa maneira, dar a ver, borrar, esconder, acompanhavam as ações de cada pingo. Este transformar-se em pingo incluía, assim, uma ação que compunha com as possíveis formas do guarda-chuva: totalmente fechado em uma possível linha, entreaberto como um leque, aberto como um pingo ou um volume de foco na paisagem, de cabeça para baixo como uma antena e assim por diante. Diferentemente das práticas de teatro com que eu tivera contato até então, a diferença residia em não modificar simbolicamente as funções do objeto, mas de, em tratando com a sua concretude, riscar a paisagem, colocar-se em relação ao espaço, ter um mediador de conversas e de encontros inusitados. O mais libertador era poder desestabilizar as hierarquias de percepção no espaço ao ser sincero com aquilo que realmente chamasse a atenção, fosse um buraco na parede, um chiclete grudado na calçada, um ambulante que passasse, entre outros.

Em *{pingos&pigmentos}*, a atenção do participante também era “coreografada”. A percepção de que algo incomum estava ocorrendo não era imediata, uma vez que era na atitude consciente de realizar pontilhismos que seguiam as composições de aglomeração de muitas pessoas com guarda-chuva rosa em uma mesma localidade. Era a dimensão da conectividade coletiva deixada por aquelas pistas e acordos comuns a todos, surtindo em situações em que um participante escolhe uma localidade para pontuar (dar atenção, visibilidade) certa situação com a cidade e outro participante se aproxima, dando maior concentração para a proposta. Por isso, as propostas foram também tão múltiplas quanto os encontros com as situações e as maneiras diferentes como e para o que os participantes olham e são olhados pelos passantes do espaço urbano na intervenção.

Importante: apesar de não haver regra fixa, a aproximação dos passantes na rua era investida por uma atitude de não responder objetivamente sobre do que se tratava a ação, quando éramos questionados oralmente. Não se respondia, tampouco, por que uma pessoa estava parada ali com um guarda-chuva ou por que havia tantos guarda-chuvas rosa na paisagem, o que estávamos fazendo ou qual era a intenção de estarmos fazendo o que estávamos fazendo.

Essa amplitude na resposta era uma tática justamente para investir na multiplicidade que um coletivo de guarda-chuvas de cor rosa fúcsia poderia “significar”. A imagem abstrata abria os



sentidos possíveis, em que a maior parte das respostas mais frequentes aproximava a ação com alguma campanha de propaganda mercantil, como a exemplo das lojas Marisa, ou de saúde pública, como a campanha do câncer de mama. Entretanto, apesar de os enunciados se codificarem em situações próximas a uma intenção mercantil ou de campanha estatal, as respostas promovidas pelo público foram tão abertas quanto as localidades por que passamos.

Através da experiência extensa com a formação e a realização de *{pingos&pigmentos}*, tenho como apoio o conhecimento desse corpo instalado no espaço, do corpo que se faz visualidade e dá a ver o que está e o que se quer mostrar ou cobrir. Poéticas de salientar miudezas, como a de Manoel de Barros, abrindo o campo criativo para “tornar consciente o processo de percepção” (BARBOSA, 2005), como o próprio propósito da ação. Nessa abertura, muitas derivações acontecem com os participantes que atuam em relações instantâneas de composição, passando desde o motivo concreto de dar a ver uma tampa de garrafa, um detalhe no matiz da cidade, quanto as narrativas construídas de maneira coletiva, inserindo questões de cunho sociocultural, estético e político que incluíram a participação e a adesão do público na cidade.

---

## CORPO, IMAGEM E PERCEPÇÃO NOS LABORATÓRIOS DE IMPROVISAÇÃO DA FUNCEB

---

Atuo como professora de “Interfaces artísticas” (elementos visuais da cena), para discentes da Escola de Dança da Fundação Cultura do Estado da Bahia, desde o ano de 2017. Nos componentes de visualidades, as questões que permeiam a introdução histórica e estética dos elementos da cena (cenografia, iluminação, indumentária





e objetos cênicos) são pautadas pela observação de esses dançarinos se perceberem como mais um elemento material e visual no momento da composição. Desde então, tenho usado e transformado as práticas compositivas da oficina *{pingos&pigmentos}* como momentos práticos do ensino dos elementos da imagem, influenciada também pelos estudos das propriedades da imagem na prática criativa de Ana Mae Barbosa, de Kandinsky e de Schlemmer.

No primeiro semestre de 2018, em colaboração com a professora de Interfaces Tecnológicas, Ravena Maia, assumimos a Oficina Imagens e Afetos, pelo Núcleo da FUNCEB no Teatro Solar Boa Vista. Trabalhamos com jovens recém-saídos do Ensino Médio, tendo oportunidade de desenvolver práticas com objetos pertencentes ao cotidiano do grupo. Estudamos não apenas as propriedades da imagem, que ministro para o curso profissional, mas também estratégias de composição perceptiva do corpo no espaço, mediado pelas materialidades. Nessas oficinas, o estado de permanência do corpo como em uma fotografia amparava percebermos não apenas a imagem composta por corpos, objetos, mas a evidência de qual relação compositiva que escolhemos ao adentrar o espaço de jogo. Dessa maneira, tomadas de decisão começaram a fazer parte do conteúdo e a composição aparentemente abstrata, por não ter uma finalidade narrativa, passou a ser clara aos participantes. Observei que, além do ensino da composição em si, essas práticas amparavam a confiança na exposição uns aos outros, a quebra nas hierarquias e nos motivos de entrar em cena e a diminuição da perspectiva que os alunos apresentavam ao se sentirem obrigados em ter uma imagem pronta e anterior ao momento de composição.

No ano de 2018, o professor de Laboratórios de Práticas Criativas terminou seu contrato e assumi os seus 4 laboratórios. Atualmente trabalho com a segunda turma de Laboratório II, cuja temática é a improvisação. Em parte desse componente, ensino a composição em tempo real a partir de aparatos da percepção e atenção dos atuantes com os elementos da visualidade e a materialidade do corpo. Tenho notado como as práticas com os objetos, que possuem uma característica imóvel, têm contribuído para complexificar o uso de aparatos perceptivos da sensibilidade como componentes possíveis para a composição, pois se trata de turmas que estão iniciando suas práticas como atuantes criadores e propositores. Essas práticas se colocam como um desafio a eles, que estão atuando na perspectiva de dança como movimento incessante do corpo e colaborando para o acesso inicial a estados de paragem, apreciação e contemplação, como também à presentificação dos estados de atenção justos ao que estão propondo como relação compositiva.





**FIGURA 4** Oficina Imagens e Afetos, Núcleo da FUNCEB no Teatro Solar do Boa Vista, 2018. Prática de composição com objetos e corpos baseados nos elementos materiais e visuais do espaço, roupas, objetos e projeções de luz. Concepção da prática inspirada nas oficinas da intervenção *{pingos&pigmentos}*. Projeto ministrado conjuntamente pelas professoras Ravena Maia e Lenine Guevara. Fotografia: Ravena Maia.



Essa atividade visa preparar aos compositores para estarem abertos ao espaço, conseguirem perceber, conseguirem não ignorar o que lhes acomete de forças. Forças que acometem ao atuante pelas formas e materialidades associadas tanto ao movimento humano e não humano quanto às geometrias ou organicidade dos ambientes em que atuam. Forças que nos acometem se estivermos atentos ou desatentos a elas, mas que, ao gerar atenção, passam a atuar como elementos para criação.

Considero que chamar a atenção de atuantes a aparentes simplicidades nas relações compositivas tenha o efeito de gerar poéticas que trazem à concretude essas forças relacionais da percepção, tão ignoradas e invisibilizadas nos processos criativos que fizeram parte em suas trajetórias. Considero que esse seja o modo de chamar as “poéticas das miudezas” e dos “estados de chão”, **tão bem trabalhados** pelo poeta Manoel de Barros, trazendo essas inteligências de maneira integrada à produção de imagem e de presença corporal na cena.

---

## REFERÊNCIAS

---

- » AQUINO, Rita. Arte participativa, mediação cultural e práticas olaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida. In: **Revista Repertório**, Salvador, no 27, p.90-103, 2016.2
- » AGRA, Lucio. **Construtivismo na Arte e Projeto Intersemiótico**. SP, PEPG de Comunicação e Semiótica, PUC-SP. Dissertação de Mestrado, 1993.
- » BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos** 6. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- » BARROS, M. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2011.
- » CONZEN, INA (ORG). **Oskar Schlemmer – Visions of New World**. Stuttgart Museum, 2014.
- » E-ONLINE, Revista SESC SP. **O rosa fúcsia que nos tira da rotina**. Disponível em: <[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/6844\\_O+ROSA+FUCSIA+QUE+NOS+TIRA+DA+ROTINA](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/6844_O+ROSA+FUCSIA+QUE+NOS+TIRA+DA+ROTINA)>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- » KANDINSKY, N. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.