

revista  
**TKV**

quinta edição

---

> Revista Técnica Klauss Vianna

---



# Equipe Editorial

## Comissão Editorial

Camila Soares de Barros

Livia Vilela Taveira

Marcella de Oliveira

Thais dos Santos Silva

Bruna Crislielle de Carvalho Porto

## Conselho Editorial

Profª Drª. Maria Ângela Abras Vianna (Angel Vianna),  
Faculdade Angel Vianna, Brasil

Profª Drª. Christine Greiner, - Pontifícia Universidade Católica  
(PUC-SP), Brasil

Profª Drª. Fernanda Raquel - Pontifícia Universidade Católica  
(PUC-SP), Brasil

Profª. Drª. Helena Tania Katz, - Pontifícia Universidade Católica  
(PUC-SP), Brasil

Profª Drª. Jussara Correa Miller, - Pontifícia Universidade  
Católica (COGEAE - PUC-SP), Brasil

Profª Ms. Luzia Carion Braz, - Pontifícia Universidade Católica  
(COGEAE - PUC-SP), Brasil

Profª. Drª. Neide Neves, - Pontifícia Universidade Católica  
(PUC-SP), Brasil

Profª Ms. Rosana Nogueira Pinto (Pin Nogueira) - Pontifícia  
Universidade Católica (PUC-SP), Brasil

Profª Ms. Virgínia Souza - Pontifícia Universidade Católica  
(PUC-SP), Brasil

Profª Ms Maria Thereza Feitosa -Faculdade Angel Vianna,  
Brasil

## Colaboradoras

Profª Marinês Calori

Monica Lopes Galvão

## SUMÁRIO

### EDITORIAL

Por Profª Drª. Fernanda Raquel 4

---

### ARTIGO

Klauss Vianna e a Potência da Teoria Queer  
Por Paulo Petronilio e Roberto Rodrigues 5

---

### POÉTICAS

Corpo Estranho  
Por Daniela Picchiai 16

---

### POÉTICAS

Diário em Partilha: Rastros de Criação de Medusa ao Reverso e suas potentes  
Reverberações Poéticas. Por Kamilla Mesquita Oliveira Igor Capelatto, Rubem Penz  
Isabella Sancho e Jean Marcelo 17

---

### POÉTICAS

Rastros de uma bailarinatriz.  
Por Julia Malu Sanches 34

---

### MONOGRAFIA

“Agreste: Uma proposta de processo criativo a partir da Técnica Klauss Vianna”  
Por Natasha Curuci de Jesus  
Orientação: Profª. Mª. Fernanda Raquel 43

---

### MONOGRAFIA

”MULHER? QUE CORPO É ESSE? A importância da Técnica Klauss Vianna nas  
discussões sobre a performatividade do corpoM.”  
Por Veronica Pereira Pinto  
Orientação: Profª. Dª. Jussara Miller 100

---

## EDITORIAL

O tema desta edição da Revista TKV cria uma conexão entre pesquisas que relacionam a Técnica Klauss Vianna a questões de gênero. Assim, os textos que contribuíram para este número nos impulsionam a pensar sobre corpos e alteridades, vinculando-se a temas contemporâneos e a processos de descobertas de possibilidades não normatizadas, nem normalizadas.

Mais uma vez a revista apresenta-se como abertura de diálogo político e artístico – não poderia ser diferente quando se tem como referência o pensamento de Klauss Vianna. Arte e vida, teoria e prática inseparáveis. Em meio a textos acadêmicos, registros sensíveis, ensaio fotográfico e poesia, a singularidade de cada experiência se faz presente, afetando nossos saberes, nossos entendimentos de mundo.

Nas páginas desta edição, além de Klauss Vianna, há outra referência fundamental presente no artigo e nas monografias publicadas, a autora Judith Butler. Seus livros são bibliografia obrigatória quando se discutem questões de gênero. Sua reflexão sobre a performatividade de gênero nos permite pensar que há sempre a possibilidade de falha na repetição de atos performativos – fraturas que fazem emergir modos impensados de agir, pensar e sentir.

Desorganizar as regras, despadronizar os corpos, desestabilizar as categorias, investigar a partir do que escapa às lógicas de identidade, insistir em processos de subjetivação que ampliem as capacidades expressivas do corpo, investigar a abertura de espaços outros – talvez possamos pensar em todos esses elementos como elos entre os materiais compartilhados nesta edição.

O convite às contribuições para este número da Revista TKV nos fez perceber que nossas proposições podem envolver propostas que “não se encaixam perfeitamente” ao tema. Mas, não seria uma contradição se assim fosse? Nos interessa mais a abertura que o fechamento. Só assim conseguiremos construir outros caminhos, outras escutas, outros movimentos e outras práticas.

Mais uma vez é um prazer compartilhar com nossxs leitorxs todas essas inquietações e convocações, e assim nos alimentarmos para os próximos diálogos.

Boa leitura!

Fernanda Raquel



## Klauss Vianna e a Potência da Teoria Queer

Por Paulo Petronilio<sup>1</sup> e Roberto Rodrigues<sup>2</sup>

**RESUMO:** Propõe-se pensar e problematizar a Técnica Klauss Vianna à luz da teoria queer. Contudo, alargaremos as possibilidades de pensarmos, sentirmos e vermos o corpo ligado às complexidades performáticas que envolvem a problemática de gênero, os dispositivos da sexualidade e dos sujeitos na contemporaneidade que desafiam e afrontam, por sua vez, a heteronormatividade compulsória. No entanto, a Técnica Klauss Vianna nos movimenta e nos inspira a pensar a performance, o excêntrico, o subalterno e aprofundar os problemas de gênero.

**PALAVRAS CHAVE:** Corpo; TKV; Performance; Teoria Queer.

**ABSTRACT:** It is proposed to think and problematize the Klauss Vianna Technique in the light of queer theory. However, we will broaden the possibilities of thinking, feeling and seeing the body linked to the performative complexities that involve the gender problem, the devices of sexuality and the contemporary subjects that challenge and confront the compulsory heteronormativity. However, Technique Klauss Vianna moves us and inspires us to think about performance, the eccentric, the subaltern and deepen gender issues.

**KEY WORDS:** Body; TKV; Performance; Queer Theory.

<sup>1</sup> PHD em performances Culturais. Doutor em arte-educação pela UFRGS. Professor Adjunto IV de Filosofia na UnB/FUP. Atua no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na UnB. Pesquisa corporalidades, teoria queer e performances.

<sup>2</sup> Mestre em Performances Culturais pela UFG. Professor de Dança no Instituto Federal de Goiás/IFG/Campus Aparecida de Goiânia/Coordenador do curso de Licenciatura em Dança do mesmo.

## Introdução

Pouco ou quase nada se tem ousado ou pensado a Técnica Klauss Vianna pelo viés da teoria queer, dos problemas de gênero, da subalternidade, dos marcadores sociais da diferença e dos processos de subjetivação. No entanto, é extremamente importante discutirmos na contemporaneidade as novas posições de sujeito e os lugares que os mesmos ocupam enquanto corpo, identidade e subjetividade. A Técnica Klauss Vianna pode ser pensada para além do contexto da dança, do movimento e do corpo. Ela pode ser uma potente força contra esse corpo padrão, normativo e compulsório que criamos e idolatramos. Ela pode ser pensada como dispositivo, ou seja, um conjunto de práticas e discursos, já que o corpo não se separa da linguagem, da subjetividade e é da ordem discursiva. Mais ainda: pode ser pensada como agenciamento político e uma arte revolucionária.

O objetivo desse ensaio é pensar e problematizar a Técnica Klauss Vianna à luz da teoria queer. É verdade que em tempos sombrios, em que se questionam posições de sujeito, de identidade e de diferença, é extremamente relevante problematizarmos as múltiplas performances e corporalidades no mundo. Vivemos um tempo em que os corpos e as identidades se transfiguram e os sujeitos ditos subalternos e marginais reivindicam um lugar de fala. Fortalecem e potencializam, por sua vez, os sujeitos que vivem nas margens, os que desviam da sexualidade dominante, heterocentrada e compulsória.

O desafio aqui é pensar de que maneira a Técnica Klauss Vianna pode ser pensada a partir da diferença, dos corpos queer, de tal maneira que arte e vida formam uma trança inseparável. A Técnica Klauss Vianna está para além da dança. Ela pode ser uma coordenada política e semiótica contra os corpos normativos e ditos padrão, pois é uma técnica que faz da vida uma forma de pensamento. Os corpos que não se enquadram ao padrão eurocêntrico, centrado e normativo como os corpos das *drags*, das travestis, dos efeminados e trans precisam ter visibilidade enquanto um corpo complexo ligado a complexas coordenadas semióticas e políticas no mundo. Precisam, por fim, ter visibilidades enquanto corpos subalternos.

## A Técnica Klauss Vianna é performance

Ao dar ênfase no corpo, na subjetividade e no modo de dançar de cada um, Vianna empreende um projeto performático. Sua performance mais que do movimento, associa diretamente arte e vida. Através da técnica performática podemos olhar a vida pela ótica da arte e esta pela ótica da vida. Klauss Vianna dedicou grande parte da sua vida ao corpo, ao movimento, à dança e ao ser humano, de forma geral. Bailarino, coreógrafo, professor, Vianna foi quem instigou e voltou o olhar para o estudo do movimento, na conceituação de propostas e caminhos que buscam a redescoberta da percepção da totalidade do corpo, a ampliação dos movimentos e a escuta de si, como forma de exprimir o universo interior dos dançarinos. Os estudos desse poeta do movimento buscaram questionar e provocar os gestos e movimentos humanos despertando em muitos artistas e professores da área profundas descobertas para compreenderem que “Semelhante às infinitas descobertas que a vida nos proporciona, um processo didático criativo é inesgotável.” (VIANNA, 2005, p.15).

Vianna aposta em uma proposta de ensino em que vida e arte/dança dialoguem a todo o momento. Ao expor sua filosofia e sua **técnica**, termo trazido no livro “A dança”, ele fala da importância da consciência corporal, da descoberta do tônus e da tensão, das relações do corpo com o espaço, dos fatores que geram o movimento e a

relação com o cotidiano de forma mais ampla. Para Klauss, vida e arte se misturam e estão em constante movimento e sintonia.

É preciso descobrir no corpo movimentos que estejam impregnados de sentido, de vida e de subjetividade. Para ele, não basta decorar passos, é preciso aprender os caminhos (VIANNA, 2005). E os caminhos da dança são múltiplos, sinuosos e, certamente, desejosos. O dançarino deseja o movimento, a dança e, portanto, deseja a própria vida. Pois como pretendeu o filósofo Nietzsche, a própria vida é uma obra de arte. O homem deixou de ser artista e transformou-se em obra de arte. Nesse Caso, um passo para a arte, será sempre um passo para a vida.

Podemos afirmar que os estudos de movimento de Klauss Vianna se conectam com o tempo presente, com a investigação de modos de experimentação de tempo e espaço potencializados por estados corporais despertados pela/na dança. As relações que estabelecemos com o nosso corpo e com o movimento no cotidiano podem ser ampliadas e potencializadas pelos processos investigativos e criativos em dança. Para que tais relações sejam aprofundadas é preciso percorrer caminhos demarcados por redescobertas, questionamentos, desestruturação, criação, dentre outros aspectos que perpassam os processos de aprendizagem da dança.

Investigar as capacidades expressivas do corpo de forma a encontrar uma **presença corporal** do sujeito pode contribuir para que ele descubra formas, meios de adentrar o espaço de forma atenta, possibilitando o despertar de uma atenção muscular ao invés de tensões musculares.

Para Vianna, o ser humano em seu cotidiano, ao não se conscientizar dessas tensões, tende a se movimentar de forma viciosa e limitada. E isso pode refletir, certamente, nos modos como esses sujeitos transitam, agem e se afirmam socialmente.

Estamos sempre evoluindo e há um momento nessa evolução que se revela em nosso corpo e nos assusta. Depois disso, ocorre uma verdadeira renovação e já não temos mais medo daquilo que se apresenta diante de nós como novo. Esse processo é marcado por contradições, avanços e recuos, por idas e vindas que tornam intensamente rica a nossa ação e abrem espaços para profundas transformações. Mas, se perdermos essa capacidade de renovação, se fugimos às dificuldades que surgem, encerramos a própria vida. (VIANNA, 2005, p.99).

Os processos de descobertas e redescobertas proporcionados pela dança podem se tornar o ponto de partida para mudanças profundas nos modos de ser e agir do ser humano frente à vida. Dançar, criar, questionar o próprio corpo e o movimento pode se tornar um novo modo de vida. O modo como os estudos de Klauss Vianna chegara e ainda chega até nós, faz-nos refletir sobre a maneira como encaramos o nosso corpo, seja no cotidiano, na sala de aula e na vida, de forma geral.

Para Klauss Vianna as leis da vida são as mesmas leis da dança. Por isso é preciso transformar os processos em dança, em ações conscientes, intencionais e sempre questionadoras. Cada gesto, cada movimento deve ser investigado em sua profundidade, pois cada um deles envolve não somente a memória daquele corpo, mas o corpo de todos os outros que estão ao seu redor. Então essa tomada de consciência deve se dar em todos os níveis da existência do ser humano.

Tudo isso representa uma desconstrução: a descoberta de possibilidades do seu próprio corpo e a maneira como os corpos se relacionam consigo mesmos, com o espaço e com os outros. É através desses encontros, de pequenos estímulos que se iniciam dessa tomada de consciência, que os movimentos se tornam mais autônomos.

Pode ser pensado como um processo de subjetivação do próprio corpo, pelo movimento, pela dança que surge dessas relações.

O movimento, então, e a dança posterior são a união entre esses gestos que buscam a naturalidade de cada um. É esse estímulo inicial que vai gerar a movimentação, tímida de início, mas que toma conta do corpo e cria um desenho no espaço. Meu papel como professor, é respeitar as individualidades desses movimentos e mostrar a cada aluno o que existe de universal no seu movimento. (VIANNA, 2005, p.143).

Nas propostas de Vianna encontramos caminhos para a construção de outras paisagens, novos territórios de ensino e aprendizagem a partir da descoberta de si e do outro. Adentramos as multiplicidades, as singularidades e, sobretudo, espaços de relação e convivência entre as várias subjetividades que compõem cada sujeito dançarino. Através deste tipo de trabalho partiremos do princípio de que existem diversos caminhos, assim como uma multiplicidade de corpos, diferenças e singularidades.

### **A Técnica e a Potência Queer**

A Técnica Klauss Vianna pode ser encarada como uma filosofia, um *ethos*, uma visão de mundo e até um modo de vida que liberta e potencializa em seus devires. Ela pode nos dar possibilidades para pensar a política queer, o gênero, a identidade e a diferença. É importante entregarmo-nos à escuta do que é a complexidade epistemológica da categoria queer:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é também, o sujeito da sexualidade desviante-homossexuais, bissexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência: um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre-lugares, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2008, p.8).

Ora, ao se debruçar em torno das problemáticas de gênero, Guacira Lopes Louro elucida e traz com clareza a noção de que o queer questiona esse lugar endurecido pela heteronormatividade compulsória, ao mesmo tempo em que tenciona e problematiza o indecível, o entre lugar, o raro, o esquisito, a partir dos sujeitos da sexualidade desviante como as *drags*, travestis, bissexuais e homossexuais. Desse modo, o queer é de fato o que perturba e incomoda ao mesmo tempo em que fascina o centro, o “sexo rei”. O fato é que o corpo queer vai sempre desafiar o centro na medida em que escandaliza e provoca o desconforto. Klauss Vianna e sua técnica corporal nos fazem perceber a arte e a vida, o movimento, a partir de uma consciência corporal que também é política. O corpo queer, como um corpo político, que desestrutura a norma, assume um lugar de subversão da norma e da ordem vigente. Ao fascinar e encantar, ao mesmo tempo, o corpo queer desestabiliza, desloca e instaura o caos no pensamento e na vida. Dançar com esse corpo é fazer da dança a potência do caos que desterritorializa a noção de corpo, de tempo, de espaço, de vida e de movimento. Nesse sentido, a dança se transforma na arte do caos por excelência. Não é à toa

que Nietzsche (2004), pensador rebelde e demolidor da representação clássica, o pensador demasiado humano via a dança como a sua forte aliada. A dança, por sua vez, é o ápice da transgressão e a potência subversiva propriamente dita do corpo. O dançarino como artista de si não deixa de ser um transgressor. Rebelia, subversão, nomadismo, diferença e transgressão são palavras que compõem o cenário tanto do corpo queer quanto da dança como manifestação de “espíritos livres” e “demasiados humanos”. Ao dançar, o corpo sai do sedentarismo e se afirma nômade.

Quando percebo alguns corpos de homens dito heterossexuais rebolando ou fazendo *ballet*, percebo que ainda existe muito preconceito por ainda estarmos ligados a uma representação de masculinidade hegemônica. Como se o homem dançando como uma “mulherzinha” ou rebolando daquela maneira poderia afetar ou colocar em xeque a sua masculinidade. Ele tinha que dançar “igual homem”. Essa representação normativa de fato pode incomodar muita gente que ainda acredita que o corpo deve afirmar algum tipo de sexualidade, virilidade ou masculinidade. A Teoria Queer<sup>3</sup> veio, de certo modo, para desestabilizar esse lugar e arejar esse espaço normativo, binário, hierarquizante e segregador.

As técnicas, os códigos, a linguagem da dança compõem estratégias e modos de conhecimento do próprio corpo e todas as suas capacidades expressivas. É preciso possibilitar que cada corpo encontre o próprio movimento, sua forma pessoal. Tais aprendizados podem afetar profundamente a construção social e cultural dos próprios sujeitos dançantes. Conhecendo seu próprio corpo, descobrindo formas pessoais e singulares de se movimentar poeticamente na dança, serão capazes de agir e afirmar suas vidas, seus modos de vida.

É preciso criar espaços. Espaços internos, externos, entre-lugares, tornar os próprios processos criativos, espacialidades autônomas e conscientes. Um dos caminhos bastante explorados por Vianna foi a descoberta dos espaços: articulações, fluxos energéticos, respiração, espaço interno e externo ao próprio corpo. “Em linguagem corporal, fechar, calcificar e endurecer são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade” (VIANNA, 2005, p.71). Nesse sentido ele se referia mais diretamente aos princípios de organização e descoberta de instâncias do corpo e do movimento que se exploradas profundamente podem abrir novos espaços, de modo que os corpos se expressem mais criativamente.

Ampliando essa noção de espaços abordada por Klaus Vianna poderíamos extrapolar os limites dos gestos e movimentos corporais para pensar na potencialização dos espaços políticos, sociais e culturais que podem ser questionados, desconstruídos e reconfigurados a partir dos modos como os sujeitos dançantes transitam pelo mundo. Os processos criativos podem ser disparadores de novas possibilidades de trânsito, de novos modos de afirmação e invenção de si, lugares que poderão nos tornar capazes de criar movimentos próprios, repletos de singularidades, das diferenças que nos demarcam como seres únicos, plenos e empoderados de si.

---

<sup>3</sup> Para aprofundar na noção de teoria queer: ler a Dissertação de Mestrado do professor/pesquisador/dançarino/DJ/ Roberto Rodrigues, intitulada “*Onde é o after?*” *modo de vida, multidões queer e masculinidades no pedaço gay em Goiânia*. Em sua Dissertação de Mestrado defendida na UFG em 2017, o autor trabalha a trilogia “modo de vida, multidões queer e masculinidades”. Ao pesquisar o “after” como modo de vida nesses espaços queer, o autor traz a tradição que vem Judith Butler a Paul Preciado, bem como os mais próximos de nós como Larissa Pelúcio, Richard Miskolci e outros, além de aprofundar em noções importantes da diferença, performance e performatividade que são fundamentais para pensar a teoria queer.

Uma das ideias extremamente pertinentes e importantes defendidas ao longo da obra de Klauss Vianna é a de que o professor de dança pode ser um potencializador das capacidades criativas do aluno, assim como também, pode ser ele o responsável por limitar e silenciar as possibilidades de expressão do indivíduo. Isso está diretamente relacionado com a forma como o professor aborda, direciona, organiza e sistematiza o trabalho de criação e investigação dos sujeitos dançantes.

Meu trabalho, portanto, busca dar espaço para a manifestação do corpo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva. Não é possível negligenciar ou esquecer tais coisas nem fazer que o corpo permaneça mudo e não transmita nada: as informações que ele dá são incontroláveis. Temos é que conhecer esses processos internos poderosos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um. (VIANNA, 2005, p.150)

Como o próprio pesquisador afirmou em seus estudos, esses processos são sempre marcados por contradições e antagonismos constantes, em que “(...) nascimento, vida e morte, alegria, prazer e dor constituem momentos distintos, que se confundem e dão sentido a uma nova existência (...). (VIANNA, 2005, p.100)”. Ele compara os processos criativos em dança à nossa chegada ao mundo, ao parto. Nesse sentido os processos são sempre a instauração de novas vidas, de novas possibilidades, de novas existências. E assim como em todo processo de nascimento, os processos criativos têm suas forças amorosas, impulsos de rejeição, dor, dificuldades, mas o que temos diante de nós é uma nova vida, as potências da criação.

Assim como a nossa chegada ao mundo, os meios pelos quais esse processo acontece e os caminhos trilhados até este exato momento são singulares e diferentes para cada um de nós. Como a mãe que aguarda ansiosamente sua cria, somos nós, professores, os mediadores de várias vidas, dos trajetos que serão traçados e criados singularmente por aqueles que passam por nós ao longo de muitos processos de investigação e descobertas. Somos os responsáveis por fornecer pistas e caminhos consistentes para o despertar corporal de nossos alunos.

Para Vianna os alunos não aprendem todos da mesma forma. Então, faz-se necessária uma análise das potencialidades e capacidades individuais de cada sujeito dançarino para que não incorramos no erro de homogeneizar e tratar essas capacidades como se todos eles respondessem aos mesmos estímulos, da mesma forma e com os mesmos padrões de movimento e de expressão. Tais questões esbarram na potência que nós temos de nos subjetivar, de criar novas possibilidades de vida através das nossas singularidades, das nossas diferenças.

O estudo do corpo e do movimento, e a criação de novas possibilidades para a dança, a partir dos princípios e conceitos elaborados por Klauss Vianna, nos provoca a despertar em nossas próprias pesquisas, modos de ensinar e aprender em sala de aula que ultrapassam os limites da técnica e dos processos didáticos em si. Seus modos de encarar a vida, a arte e a dança, nos levam a enxergar o ser humano a partir de suas próprias diferenças, suas particularidades, que se apresentam, inicialmente, pelas expressões do corpo e nos afetam nas outras tantas dimensões da própria vida.

Para Vianna, um bailarino inconsciente das questões, não só estéticas e corporais, mas de ordem social e política, das conjunturas de sua área de atuação está igualmente sujeito à mediocridade que tanto criticamos em nosso país. Cabe, também, a nós, estimulá-los a sempre questionarem e desestabilizarem as certezas instituídas tanto nos

processos criativos como nos processos sociais fora da sala de aula. Desta forma, arte, vida e dança se misturam e se correlacionam infinitamente em nosso cotidiano pessoal, artístico e profissional. Devemos nos atentar a essas relações e incentivarmos nossos alunos dançarinos a conscientizar-se delas também. Vida borrando a arte. Arte borrando a vida. Movimento contínuo e infinito de tornarmo-nos cada vez mais seres conscientes e humanos.

### **Problemas de gênero e consciência corporal**

As problematizações de gênero não se separam das noções de corpo, de identidade e de performance. Ora, a identidade de gênero perpassa várias questões referentes ao contexto social dos sujeitos, não há uma identidade autônoma, ela é gerada nas relações sociais, e, portanto, não está acabada, ela não é finalizada, mas está em constante transformação, o ser humano ao longo de sua existência vai se conformando à identidade que lhe é imposta por mecanismos sutis, ou seja, como já apontado há uma negociação na formação da identidade. Os sujeitos vão “incorporando”, com base em um referencial normativo, elementos que os constituem enquanto sujeitos para o contexto social ao qual pertencem, isto acontece por meio de um processo de regulação.

Regulação é um termo que leva à compreensão de um processo de institucionalização por meio do qual os sujeitos são constituídos. Muitos estudos têm compreendido os problemas de gênero dentro de um processo de regulação, procurando indagar o modo como os poderes diluídos nas relações sociais e as instituições têm gerado a normatização do gênero. O que se coloca como questionamento é se o gênero constitui-se exterior a suas leis regulamentadoras ou fundamenta-se como a própria regulação.

Portanto, é possível argumentar que o gênero não é simplesmente submetido a um poder regulador mais abrangente, que oferece parâmetros para os dispositivos da sexualidade e do gênero, mas ele “requires and institutes its own distinctive regulatory and disciplinary regime”<sup>4</sup> (BUTLER, 2004, p. 41). Deste modo, o próprio gênero produz seus dispositivos de poder e regulação estabelecendo suas categorias. O gênero pode ser compreendido como uma norma que regula as ações dos indivíduos no contexto da estrutura social, mas se distingue da noção de regra e, conseqüentemente diferente de lei (BUTLER, 2004). Uma norma opera dentro de um contexto social estabelecendo parâmetros, por meio dos quais a regulamentação se fundamenta. Na concepção de Butler (2004), uma norma funciona dentro de um contexto social e embora possa ser tomada separadamente ela está estritamente associada às suas estruturas. Ela está associada às relações e aos papéis desempenhados pelos sujeitos dentro de um contexto social específico.

As normas podem apresentar-se de maneira explícita ou implícita nas relações sociais, e quando se prefigura como dispositivo de regulamentação, ela não aparece explicitamente, contudo, seus efeitos são claramente notados. Tais questões são evidenciadas na citação a seguir:

The suggestion that gender is a norm requires some further elaboration. A norm is not the same as a rule, and it is not the same as a law. A norm operates within social practices as the implicit standard of normalization. Although a norm may be analytically separable from the practices in which it is embedded,

---

4 Exige e institui seu próprio regime regulatório e disciplinar [Tradução nossa].

it may also prove to be recalcitrant to any effort to decontextualize its operation. Norms may or may not be explicit, and when they operate as the normalizing principle in social practice, they usually remain implicit, difficult to read, discernible most clearly and dramatically in the effects that they produce (BUTLER, 2004, p. 41).<sup>5</sup>

Muito frequentemente compreendemos o gênero por meio de seus efeitos ou das performances resultantes dele, contudo ele pode ser entendido como um ideal normativo incorporado pelos sujeitos no seu convívio social. Gerando as performances desempenhadas pelos sujeitos nas suas vidas públicas e privadas. Dessa maneira, ele também, “governs the social intelligibility of action, but it is not the same as the action that it governs” (BUTLER, 2004, p.42).<sup>6</sup>

As ações não são a norma em si, aquilo que é apresentado pelo sujeito é o resultado da aplicação e incorporação da norma. Todo este processo de materialização é produzido dentro de um código de inteligibilidade social, permitindo e excluindo determinados tipos de ações, “defining the parameters of what will and will not appear within the domain of the social” (BUTLER, 2004, p. 42).<sup>7</sup> O gênero não pode ser caracterizado simplesmente, através de elementos de identificação do ser humano, por meio do qual somos reconhecidos como sujeitos. Mas se trata de uma variedade de mecanismos, somados a todo um processo discursivo, pelos quais as noções de masculino e feminino vão tomando forma.

O gênero constitui as esferas binárias do masculino e do feminino. Entretanto, as categorias formadas, aparentemente, no exterior desta normatividade binária, fazem parte do gênero, tanto quanto as outras categorias são regulamentares, ou seja, prevendo a adequação dos sujeitos a um conjunto de características, ao qual devem se conformar. Assim, “gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and denaturalized” (BUTLER, 2004, p. 42).<sup>8</sup>

O gênero é um processo de aplicação e incorporação de uma norma. Entretanto, ela se estabelece de forma instável e incompleta. Por causa disso, e de modo paradoxal, permite a desconstrução e desestruturação da própria norma, permitindo desvios e a formação de uma esfera “exterior” à heteronormatividade. Os corpos apropriam-se de elementos de identificação provenientes do imperativo heterossexual; por meio dele certas identidades são legitimadas, enquanto aquelas que subvertem a norma, constituem uma esfera exterior à noção de sujeito (BUTLER, 2002). Estes sujeitos não adequados aos códigos de inteligibilidade culturais são compreendidos como o abjeto, cujas materialidades corporais não importam. Assim, esta “matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son ‘sujeitos’, pero que forma el

5. “A sugestão de que o gênero é uma norma requer alguma elaboração adicional. Uma norma não é a mesma que uma regra, e não é a mesma que uma lei. Uma norma opera dentro das práticas sociais como o padrão implícito de normalização. Embora uma norma possa ser analiticamente separável das práticas em que está inserida, ela também pode ser recalcitrante em qualquer esforço para descontextualizar sua operação. As normas podem ou não ser explícitas e, quando operam como o princípio da normalização na prática social, geralmente permanecem implícitas, difíceis de ler, discerníveis de maneira mais clara e dramática nos efeitos que produzem” (BUTLER, 2004, p. 41- tradução nossa).

6. “Governa a inteligibilidade social da ação, mas não é a mesma coisa que governa” (BUTLER, 2004, p.42- tradução nossa).

7. “Definir os parâmetros do que aparecerá e não aparecerá no domínio social” (BUTLER, 2004, p. 42- tradução nossa).

8. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas o gênero pode muito bem ser o aparato pelo qual tais termos são desconstruídos e desnaturalizados” (BUTLER, 2004, p. 42- tradução nossa).

exterior constitutivo del campo de los sujetos” (BUTLER, 2002, p. 19).<sup>9</sup>

Todavía assinalar a existência de uma diversidade de materialidade é apontar uma mobilidade dentro desta estrutura binária. Desvela as fissuras não suturadas no processo de incorporação da norma e da materialização dos corpos segundo uma ordem compulsória do sexo/gênero/desejo. Revela “the conflation of gender with masculine/feminine, man/woman, male/female, thus performs the very naturalization that the notion of gender is meant to forestall” (BUTLER, 2004, p. 43).<sup>10</sup>

Os sujeitos dentro da lógica de produção das diferenças de gênero são submetidos às afirmações “é um menino” ou “é uma menina” (LOURO, 2004, p. 15) e, por meio delas, instaura-se uma viagem identitária. Inicia-se uma travessia, na qual muitos sujeitos ora adentram de maneira pacífica (mas não passiva) ora são empurrados por causa da necessidade de adequação – a necessidade da busca do verdadeiro sexo. Trata-se de um processo que intenciona a materialização do gênero sobre determinado corpo, trata-se de uma “definição ou decisão sobre um corpo” (LOURO, 2004, 15).

Em uma viagem não são as paisagens simplesmente que se modificam, acontecem mudanças também nos seres, no interior de quem viaja. Nada permanece igual, neste constante fluir das vias, dos rios, das palavras, das coisas, dos seres. Em uma viagem, mesmo quando programada, corre-se sempre riscos, imprevistos são comuns às viagens. Rotas acidentais são tomadas, por vezes estradas alternativas que podem levar para um lugar não planejado e mesmo quando trilham tais caminhos corre-se o risco de se provocar uma transformação, mudanças repentinas, ou que já venham se manifestando há tempos. Estamos sendo moldados pela viagem.

Por causa disso, opera-se constantemente, todo um trabalho de tornar os corpos, ou masculinos ou femininos. Por meio da norma, cujo fundamento é a reiteração constante, pois seus códigos não são seguros, sua aplicação e adequação dos sujeitos a seus parâmetros é incerta e inconstante, não se sabe exatamente quais rumos os corpos podem tomar, por isso reiteram-se constantemente as regras pertencentes a ela. Os sujeitos se legitimam ao se adequarem à “lei regulatória”, tornam-se “corpos que importam”. Para tanto, eles deverão ser obrigados a obedecer aos imperativos da lei da heteronormatividade (BUTLER, 2002).

É importante lembrar que os corpos são impelidos a adequarem-se às normas da heteronormatividade que leva à segmentação das identidades em binarismos e coerência. Procura-se harmonizar perfeitamente os sujeitos aos corpos, aos sexos. De modo que sexo, gênero, desejo ou sexualidade devem harmonizar, segundo os princípios desta lei. Ou seja, sobre um corpo com pênis, deve-se produzir o gênero masculino e o desejo pelo sexo feminino deve ser uma verdade inabalável, do mesmo modo com as mulheres. No entanto, sempre há “acidentes”; neste percurso há sujeitos que não se adequam a estas normas, não se identificam inteiramente nem com um “sexo verdadeiro” nem com o outro. Estes sujeitos da sexualidade desviante, são os nômades desta viagem. Eles não procuram se localizar em nenhum dos polos previstos. Em muitos momentos não pretendem buscar referências nem de um, nem de outro.

---

9. Matriz excludente mediante a qual se formam os sujeitos requer La produção simultânea de uma esfera de seres abjetos, daqueles que não são sujeitos, mas que forma o exterior constitutivo do campo dos sujeitos. [Tradução nossa]

10. “A fusão de gênero com masculino / feminino, homem / mulher, homem / mulher, realiza assim a naturalização de que a noção de gênero se destina a prevenir” (BUTLER, 2004, p. 43- tradução nossa).

Mas colocam-se na fronteira. Estes sujeitos fronteiriços habitam o não lugar ou o “entre-lugar”. São os chamados viajantes, os nômandes.

### **Considerações finais**

Propôs-se aqui arriscar e ensaiar algumas ideias acerca da Técnica Klauss Vianna e a Teoria queer. Não é de se estranhar tal aproximação, uma vez que Vianna, como um amante do corpo, do movimento, da arte e da vida, só poderia ser amante da liberdade, da criação e da invenção de novas possibilidades de vida. No entanto, versamos e demos contorno aos problemas de gênero, de identidade e de diferença que nos ajudaram a pensar o corpo enquanto espaço do movimento, devir.

O grande mérito da Técnica Klauss Vianna é a possibilidade de dialogar com todo tipo de pensamento, pois é uma técnica a favor da vida. Trata-se de uma perspectiva sensível aos signos do corpo, pois o corpo em movimento passa a celebrar a vida de forma complexa. A teoria queer como um modo de vida transgressor, nos faz pensar politicamente a diferença, os corpos excêntricos e estranhos que incomodam e perturbam a heteronormatividade compulsória.

Em outras palavras, unido arte e vida, diferença e processo de subjetivação, temos um potente encontro entre Vianna e o modo de pensar queer, pois ambos se encontram na tentativa de nos fazer pensar e nos reinventar enquanto corpo e propor, com isso, novos modos de vida. Tanto a Técnica Klauss Vianna quanto a teoria queer são potentes e arrebatadoras máquinas de guerra que tentam libertar a vida e o corpo lá onde foram sempre prisioneiros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith . ***Cuerpos que Importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo***. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar- 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

BUTLER, Judith. ***Undoing Gender***. New York: Routledge New York And London, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia**. Tradução de Joaquim José de Faria. 5ªed.—São Paulo: centauro, 2004.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero uma Categoria Útil de Análise Histórica**. Educação e Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1997, PP. 71-99.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 3ªed. São Paulo: Summus, 2005.

## Corpo Estranho

Por Daniela Picchiali

### RESUMO

Partindo da percepção de que as palavras são falhas e o sentir é singular, o corpo estranho tentou aproximar esses dois elementos, o sentir e as palavras. O texto tem início na agonia e na solidão experimentada por pedaços de um corpo, pedaços vivos, afetivos e afetados. Talvez, o sentir de cada fragmento se afunilou em uma mesma direção: a ampliar sua potência e fazer diluir suas angústias. Nessa procura, essas pequenas partes se encontram, se conectam, com suas marcas, falhas e faltas, mas ainda assim, desejavam um corpo.

Corpo estranho  
Cabeça, costas, pernas e pés.  
Desconexos.  
Soltos.  
Desejantes.  
A procura de uma forma.  
Um corpo quem sabe?  
Eliminaria a falta.  
Dessas matérias desligadas  
Com formato de:  
cabeça, costas, pernas e pés.  
Soldar tudo em um corpo  
Solução para  
  
Sepultar o vazio da cabeça, costas, pernas e pés.  
  
Enterrar essas solidões  
é exumar  
o deserto do corpo.

## Diário em Partilha:

### Rastros de Criação de Medusa ao Reverso e suas potentes Reverberações Poéticas

Por: Kamilla Mesquita Oliveira<sup>1</sup>, Igor Capelatto<sup>2</sup>, Rubem Penz<sup>3</sup>,  
Isabella Sancho<sup>4</sup> e Jean Marcelo<sup>5</sup>

#### RESUMO

O presente trabalho é uma tentativa de organização dos dados sensíveis de uma pesquisa de cunho artístico-acadêmico. Uma tese de doutorado que já rendeu algumas amplificações tais como ensaios e artigos, mas que agora se propõe a ser partilhada de maneira sensível, trazendo seus rastros – a pegadas deixadas ao longo da trilha criativa; e algumas outras criações de outros artistasparceiros que se unem e encruzilham essa trilha trazendo novos afetos e novos dados sensíveis que aqui se unem para serem partilhados.

**Palavras-chave:** Processo de Criação; Amplificações Sensíveis; Dança;  
Técnica Klauss Vianna; Mitologia.

#### ABSTRACT

This current work is an attempt to organize the sensitive data of an artisticacademic research. A doctoral thesis that has already yielded some amplifications such as essays and articles, but which now proposes to be shared in a sensible way, bringing their traces - the footprints left along the creative trail; and another creations of other artist-partners that unite and intersect with that trail bringing new affections and new sensitive data that merge here to be shared.

**Key-words:** Creation process; Sensitive Amplifications; Dance; Technique  
Klauss Vianna; Mythology

1 Kamilla Mesquita é Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP, Mestre em Artes Cênicas e Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela mesma instituição. Atua como docente no Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, com atividades de ensino, pesquisa e extensão na área de Práticas de Dança.

2 Igor Capelatto é Doutor e Mestre em Multimeios pela Unicamp. Professor de Cinema e Artes pela Extecamp, Unicamp, entre outros espaços. Coordenador do grupo de pesquisa Linguagem e Gesto pelo IEL, Unicamp. Cineasta e Multiartista.

3Rubem Penz escritor, músico e publicitário. Cronista do jornal Metro e da revista digital RUBEM. Orientador da oficina literária Santa Sede, Crônicas de Botequim e professor do quadro dos centros culturais Metamorfose, Casamundi e Studio Clio.

4 Isabela Sancho é arquiteta, artista plástica e escritora. É formada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UNICAMP, tendo também realizado diversos Cursos no Instituto de Artes dessa mesmas instituição.

5 Jean Marcelo Julio da Silva é formado em Recursos Humanos pela UNOPAR – Universidade Norte do Paraná. Atua na área de Artes Visuais, tendo sido sua primeira exposição – chamada Anatomia das Cores - realizada no Vinil Coffe Bar em 22 de fevereiro a 23 de Março de 2017.

O corpo deitado, pés apertados, dedos flexionados  
 as mãos são pequenas cordas marítimas (elas sentem algo)  
 talvez algum segredo; ou o murmúrio do mar...

Ditos cordões nasce um dedilhado dos dedos  
 que se articulam, empurram o chão e toda a mão  
 ondula - "as cordas vibram ondas"...

Este movimento se expande para o antebraço  
 que descola do chão; as "cordas/ondas/mãos" ganham  
 altura; até que de súbito uma onda vinda da  
 região torácica se rebenta e leva o "Manco" em  
 extensão para trás - surge a "serena" que com  
 seu "viro tendoso" mira de maneira incerta  
 e olha os humanos que a miram.

Até que ela toda vira novamente corda  
 e que sobre a areia, ou seria um túnel  
 deságua dentro do mar?

A mão esquerda de Híade ondula. É como a  
 "Serena vivante" da dança, mão incerta e  
 olha os humanos atrás de si, até que pesa e  
 transmuta-se novamente em fita.

→ Agora é o cristo novamente como criatura  
 um fita provavelmente morto que se dilui e se  
 desmancha no chão

→ Mas deleressuge "serena"  
 sentada em posição bem infantil e insistentemente  
 mirando o infinito - talvez seja toda a insis-  
 dência da noite ainda por abrir...

serena brinca com seu peso, um tanto  
 descontroladamente, querendo ocupar os espaços  
 talvez sejam seu raio, querendo adotar todos os  
 cantos - iluminar as sombras.

Até que desiste na diagonal funda.

Mas aos poucos a corda recobra e dela desdobra  
 "serena" mirando o infinito que emerge da diagonal  
 alta.

"serena" vive um vivo fragmentado que nasce dos  
 momentos parciais da cultura - espaços que  
 sonam-se num crescente até que explodem  
 num movimento total em nível baixo

um fita  
 que se existia pelo apoio ativo  
 cresce lateralmente; ganha verticalidade  
 expande-se para trás  
 Pesa... empurra... e transmuta-se em Híade  
 Talvez a "criatura perdida" transmuta-se no Crasto...

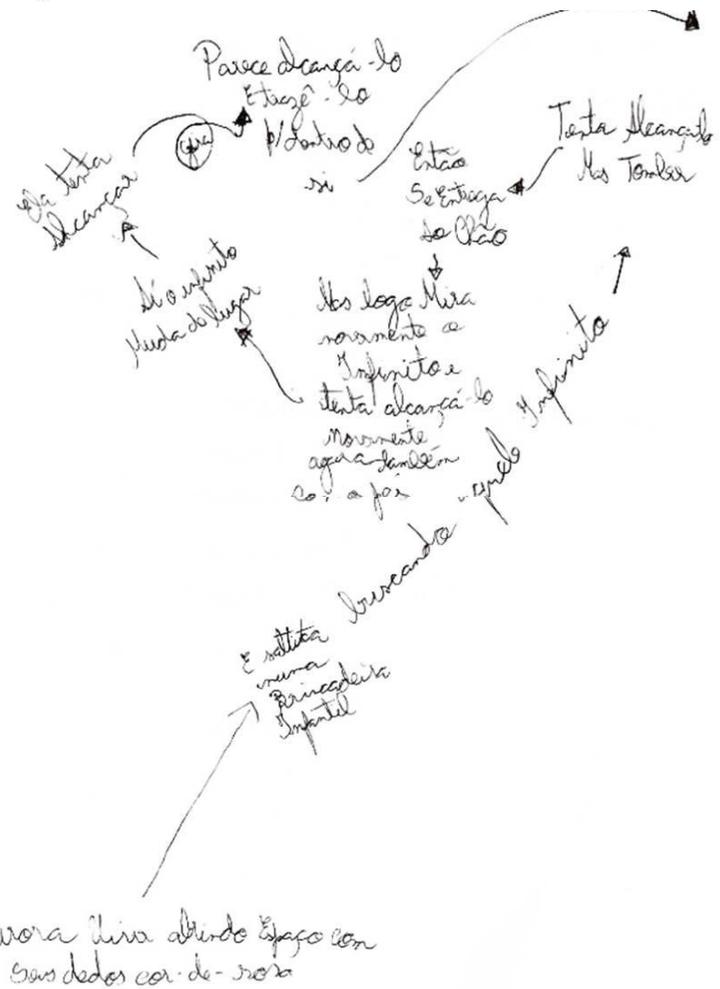


Figura 01. (OLIVEIRA, 2014) Diário de Criação do Processo Medusa ao Reverso  
 Dia 11 de junho de 2014

Esse é um trecho do Diário de Criação de *Medusa ao Verso*, cujas primeiras linhas começaram a ser escritas no dia 16 de abril de 2014. É claro que o processo criativo em si já se iniciara em um tempo anterior, o qual não saberia precisar em uma data específica, mas com certeza, antes mesmo de adentrar a sala de trabalho no dia 16 de abril, muito do movimento criativo já havia sido realizado das mais diversas maneiras (leituras, reflexões, diálogos, audiências de filmes, apreciação de imagens, sonhos, insônias, crises, *insights*). Obviamente que, desse dia 16 de abril ao dia 11 de junho (trecho acima escolhido), muitas outras linhas foram escritas neste caderno e, algumas delas, fatalmente permearão esse trabalho. No entanto, o trecho do dia 11 de junho foi escolhido, a priori, por se tratar da descrição poética de movimentos criados a partir da vivência dos primeiros laboratórios. Trata-se de uma cena curta de no máximo cinco minutos dentro do tempo cronológico, mas trata-se também de quase dois meses de trabalho laboratorial. São dois meses traduzidos em cinco minutos e retraduzidos aqui em duas folhas do diário.

Essas duas páginas foram escritas manualmente em um caderno de capa negra sem pautas, com a minha própria letra sem cuidados ou caprichos estéticos. Caneta segurada por uma mão cansada; e ainda suada, sento-me no próprio chão de madeira da sala de trabalho e escrevo o que me vem à mente, sem preocupações conceituais, mas ainda embebida pelas sensações da vivência corporal que acabara de experienciar.

Em cada um destes laboratórios, havia a proposição da Professora Jussara Miller (orientadora do Curso de Processo Criativo – Técnica Klaus Vianna – ministrado no Salão do Movimento, em Campinas-SP), de que trabalhássemos ancorados em um dos temas corporais presentes na Sistematização da Técnica Klaus Vianna. O trecho acima refere-se a uma pequena construção coreográfica a partir dos laboratórios dos Temas: Presença; Articulações e Peso.

Mas além deste ancoramento nos temas corporais, nunca neguei ao longo dos laboratórios o desejo de conciliar a tais temas duas inquietações criativas: imagens escultóricas (mais especificamente, obras da escultora francesa Camille Claudel) e imagens míticas (muitas delas emanadas das próprias esculturas claudelianas). E aos poucos, meu próprio corpo foi me revelando que sim, tal relação entre corpo; imagem e mito seria perfeitamente possível, e mais do que isso, o quanto tal relação triádica poderia potencializar a minha dança.

E a seguir compartilho algumas pegadas desta trilha de entrelaçamentos corporais; escultóricos e míticos que construíram o trabalho coreográfico – *Medusa ao Verso* – e tais pegadas são as escritas realizadas no diário de criação – essas tentativas de traduzir em palavras o que fora vivenciado corporalmente há pouco e alguns estudos de imagens pautados nos temas corporais da Técnica Klaus Vianna. E junto a tais registros escritos, já trago também algumas amplificações – novas obras criadas por outros artistas que de alguma maneira acompanharam o processo, sejam elas fotos, desenhos, poemas ou ainda relatos sensíveis destas criações que se deram a partir do encontro com *Medusa ao Verso*.

Fazemos aqui uma breve observação: as três primeiras cenas descritas a seguir (A Sereia Musicista; Aurora e seus dedos-cor-de-rosa; Níobe, o rochedo que chora) tratam-se da cena descrita na imagem anterior, construída a partir dos temas corporais Presença; Articulações e Peso.

### A Sereia Musicista

As mãos relaxadas no chão são pequenas conchas marítimas. Elas contêm algo. Talvez algum segredo. Ou o murmúrio do mar.

Dessas conchinhas nasce um dedilhado dos dedos que se articulam, empurram o chão e toda a mão ondula – as conchinhas viram ondas. E esse movimento se expande para o antebraço que descola do chão. As ‘conchas-ondas-mãos’ ganham altura; até que, de súbito, uma onda vinda da região torácica se rebenta e leva o tronco em extensão para trás - surge a **Sereia** que, com seu uivo tenebroso, mira de maneira invertida e ébria os humanos que a miram.

Até que findo o uivo, a **Sereia** torna-se novamente concha e gira sobre a areia...ou seria um torvelinho de água dentro do mar? ( OLIVEIRA, 2014 - Diário de Criação, dia 11 de junho de 2014)



Figura 2. Cena de Medusa ao Reverso Foto de Ivana Cubas



Figura 03. (CAPELATO, 2016) Montagem Artística a partir de *A Tocadora de Flauta (CLAUDEL)* e *Cena de Medusa ao Reverso*

### Aurora e seus Dedos Cor-de-Rosa

Sentadinha em posição bem infantil e insistentemente mirando o infinito.

Talvez seja a imensidão da noite ainda por abrir.

**Aurora** brinca com seu peso, um tanto descontroladamente, querendo ocupar os espaços.

Talvez sejam seus raios querendo adentrar todos os cantos. Iluminar as sombras.

Até que desiste, exausta, na diagonal funda.

**Aurora** uiva abrindo espaço com seus dedos cor-de-rosa. E saltita numa brincadeira infantil buscando aquele infinito. Tenta alcançá-lo; mas tomba.

Então, entrega-se ao chão.

Mas logo mira novamente o infinito e tenta alcançá-lo, agora também com os pezinhos.

Aí o infinito muda de lugar. Ela tenta alcançar.

Gira. Dança pelo espaço.

Parece alcançá-lo e trazê-lo para dentro de si. Então, ela cerra seus olhinhos infantis. [...]

( OLIVEIRA, 2014 - Diário de Criação, dia 11 de junho de 2014)



Figura 04. (OLIVEIRA, 2015) Estudos de Imagem Diário de Criação do Processo Medusa ao Reverso

### Níobe - O Rochedo que Chora

Um feto – o corpo em posição fetal vai se arrastando pelo apoio ativo. Cresce lateralmente. Ganha a verticalidade. E aos poucos, transmuta-se em **Níobe Ferida**. Talvez seja a criatura perdida transmutando-se em seu criador. A mão esquerda de **Níobe** ondula. E como a **Sereia** uivante, ela também mira invertida e ébria os humanos atrás de si. Até que a gravidade a sugue para o solo; e ela transmuta-se novamente em feto. Agora é o criador novamente como criatura [...]

(OLIVEIRA, 2014 - Diário de Criação, dia 11 de junho de 2014)



Figura 05. (CAPELATO, 2016) Montagem Artística de a partir de escultura de Camille Claudel (Níobe Ferida) e Cena de Medusa ao Reverso

Olhares que criam oposições, numa ascensão da bailarina que premedita o eterno declínio desta Níobe Ferida. Essa mão que cobre uma possível ferida, na prenúncia de sua poética e trágica morte. Uma morte que prevaleceu uma eterna existência - Níobe se transformara em pedra, por fora e por dentro. As lágrimas, no entanto, continuaram a verter. Uma eterna ferida, a dor na pedra que dança, através do regato, tributo de uma dor sem fim, que escorre por entre os palcos nos quais flutua e cai, eleva-se e despenca, a bailarina Kamilla. Escavar a Níobe nas pedras de Camille, encontrar essa eterna ferida; mito que se eterniza no corpo de Kamilla, esse braço que despenca, veementemente forte na escultura que compulsava na escultura e reverberava numa diagonal de poesias, composta pela cabeça elevada de Kamilla, que infla o peito, na amargura da Níobe, e a mão fortemente retraída que se estende no braço que desmorona. Uma fusão de corpos e mitos que criam uma corpulência de duas cabeças, ou momentos de uma dança registrados em um mesmo instante, pelo corpo da Kamilla Mesquita, pela fotografia poética deste corpo que pulsa pelos palcos, pelo corpo esculpido pela Camille Claudel, pelo corpo da própria Camille que é representado na escultura ou pelo corpo da Níobe outrora Rainha de Tebas? (CAPELATO, 2018)

- Relato escrito acerca da confecção da Montagem Artística)

### O Gato – a Face Animalesca

Que animal seria esse?  
Tenho me convencido cada vez mais que seja um **Gato**.  
Um **Gato**, por vezes, com devir tigre. Mas parece-me um felino. Ora Sinuoso; Ora Raivoso; Arisco e sensual.  
Ele rosna. E balança. Recua veloz. Recua lentamente. Avança lento e sinuoso. Ataca.  
E se entrega passivamente ao chão.  
Apoia-se. Esfrega-se. Lambe-se. E aos poucos se entrega.  
O crânio apoia-se....As mãos (ou seriam patas?)  
(OLIVEIRA, 2014 -Diário de Criação, dia 18 de junho de 2014)

Grata e animalesca surpresa foram os laboratórios *ancorados* no tema corporal Apoios. Ao longo dos laboratórios de investigação desse tema, foi ficando cada vez mais frequente para mim a postura de quadrupedia, que por sua vez, reverberava em mim a necessidade de emissão de um som gutural, como um rosnado ou um rugido animalesco. Desde o início, tinha a certeza de se tratar de um bicho, um inevitável devir animal que rondava o meu movimento, embora não tivesse clareza de que animal seria esse - Talvez um gato?

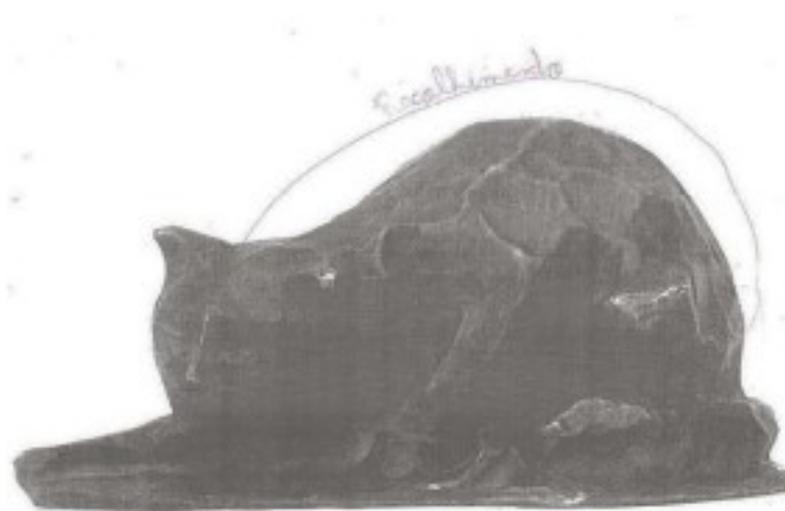


Figura 06. (OLIVEIRA, 2015) Estudos de Imagem Diário de Criação do Processo Medusa ao Reverso



Figura 07. Cena de Medusa ao Reverso Foto de Fábio Minagawa

## A Grande Vaga

Ao longo dos laboratórios *ancorados* pelo tema corporal Resistência, fui presenteada pela breve (embora densa) presença da *Onda* claudeliana e, mais especificamente, uma de suas banhistas.

Um corpo que vou construindo gradual e densamente: a mão esquerda se apoia no joelho esquerdo; o osso púbis é exageradamente direcionado para cima, levando à curvatura côncava da coluna vertebral; o crânio foge a essa lógica, direcionando-se para cima; e a mão direita, trêmula, busca alcançar algo – talvez a mão de uma de suas irmãs banhistas –, mas permanece absorta pelo vazio. Esse corpo denso e um tanto trêmulo empurra com resistência o chão e o ar que lhe rodeiam e, de uma maneira coxa, realiza uma caminhada em diagonal. Com uma densidade oceânica, como se emergisse mesmo das fundas águas, essa densa e manca sereia percorre uma breve, porém marcante, trajetória dentro desta criação. Dela emanam os sons aquáticos, mas não das águas fluidas e superficiais e sim das profundas e obscuras, nas quais qualquer micro movimento precisa deslocar toneladas aquáticas. (OLIVEIRA, 2014 - Diário de Criação, dia 6 de agosto de 2014)



Figura 08. Detalhe de *A Onda*  
Camille Claudel



Figura 09. Cena de *Medusa ao Reverso*  
Foto de Fábio Minagawa

## Ofélia e os Dedos da Morte

Hoje adentrou meu processo criativo com paradoxal força e sutileza a **Ofélia**. Relutei um pouco em deixá-la entrar, mas seu doce canto, sua oferenda de flores... Seja bem-vinda e vejamos até quando e como estará conosco. (OLIVEIRA, 2014 - Diário de Criação, dia 26 de agosto de 2014)

Curiosamente, ao longo dos laboratórios ancorados pelo tema corporal Oposições, o processo se faz habitado por outro busto – outro rosto repleto de sons e olhares – Hamadriade ou Ofélia – intitulado destas duas maneiras pela autora Camille Claudel



Figura 10. (OLIVEIRA, 2014) Diário de Criação – 24 de Setembro de 2014

### A Morte de Ofélia

(Adaptação da paráfrase de autoria de Machado de Assis)

Junto ao Plácido rio, que entre margens de relva murmura e serpenteia. Havia o sombrio e melancólico tronco de um salgueiro.

Alí, a triste **Ofélia** foi sentar-se um dia.

Enchiam-lhe o regaço umas capelas de várias flores belas por suas mãos tecidas

Pálidas Margaridas, e essas outras flores, as quais dá feio nome o povo rude – **Dedos da Morte**.

O olhar celeste alevantado aos ramos do salgueiro quis alí pendurar sua oferenda peregrina;

Quando, rompendo o apoio escasso, a pálida menina resvalou; Foram com ela os seus **Dedos da Morte** e as margaridas. [...] (OLIVEIRA, 2014 - Diário de Criação, dia 26 de agosto de 2014)



Figura 11. (OLIVEIRA, 2015) Estudos de Imagem  
Diário de Criação do Processo Medusa ao Reverso

### A Iminente Queda da Fortuna

Hoje, depois da queda da **Fortuna**, o uivo da **Sereia** e os **dedos da morte** foram aos poucos me trazendo de volta ao nível médio. Então os dedos vão se enroscando nos cabelos, que são fios dispersos suados e lambidos, mas que aos poucos vão se unindo em um grosso e longo fio. Esse grande fio que emerge do alto do meu crânio vai aos poucos me levando para uma extensão e, num pequeno giro em torção nesse eixo alterado, ressurgiu efemeramente **Fortuna**. Mas, como se a diagonal funda a tragasse, todo o corpo e cabelos vão se enrolando quase como um “torno ao reverso”. No torno de argila o vórtex de movimento centrípeto e o suave toque das mãos do ceramista fazem emergir formas do barro, mas naquele momento é como se o vórtex tragasse para baixo e para a deformidade o meu corpo e aquele grande fio que vira um emaranhado disforme no topo do crânio.

O corpo então se reconstrói no seu próprio eixo e os pés e joelhos assumem o controle impondo uma percussão que vai aos poucos, a solavancos quase ritualísticos, levando o meu corpo simetricamente para o outro extremo da diagonal. Chegando alí, aquele corpo forte, denso, em prontidão, ruge como um felino (agora bípede e antropomorfizado) prestes a dar um bote. (OLIVEIRA, 2014 -Diário de Criação, dia 15 de outubro de 2014

Ancorada nos laboratórios do tema corporal Eixo Global, eis que me surge uma deidade de eixo extremamente desafiante – *A Fortuna*: a deusa cega e ébria do destino, com um eixo titubeante, prestes a resvalar-se, precariamente equilibrada sobre apenas um dos pés que, por sua vez, se apoia sobre um dos mais conhecidos símbolos míticos, a Roda da Fortuna.



Figura 12. (CAPELATO, 2016) Montagem Artística a partir de escultura de Camille Cladel (Níobe Ferida) e Cena de Medusa ao Reverso

Um corpo que se equilibra misteriosamente, criando um eterno instante entre a sustentação e a queda. Essa cabeça decaída, e os braços que se evitam, distanciando um do outro. O pé da bailarina que se revela sobre o piso do palco, o pé da deusa romana do acaso, da sorte, do destino e da esperança, que se revela sobre a roda da fortuna. A roda que está suspensa num ambiente com os quatro elementos: fogo, água, terra e ar. Sobre o fogo que arde no coração e no ventre da deusa, que brotou das águas turvas de suas lágrimas, cujas raízes firmaram compromisso eterno com a terra, tornando-a pedra em um eterno gesto de aprumo, competindo com o vento que tende a desequilibra-la.

Na Fortuna de Camille, essa divindade segura um saco de moedas, ocupando-se da riqueza, não no desejo dos bens materiais, mas em uma analogia poética à virtude, ao mérito, ao reconhecimento, que lhe foi colocada uma um tênue instabilidade, se firmada sustenta-se, se levemente empurrada, desmorona-se. Na Fortuna de Kamilla, a deusa segura os cabelos, criando esse “eixo inclinado de cabelos”, propagando esses fios que contêm ao mesmo tempo, o vivo e o morto, analogia metafórica a esse jogo de oposição corporal. Na fotografia, o eixo inclinado, no corpo da bailarina, o eixo inclinado, na escultura claudeliana, o eixo inclinado, na deusa da Fortuna, o eixo inclinado. O eterno declive entre a sorte boa, e a sorte má, o corpo entregue nas mãos do destino. (CAPELATTO, 2018 - Relato escrito acerca da confecção da Montagem Artística

### A Górgona decapitada

As sete imagens claudelianas mencionadas anteriormente foram as imagens-mito que habitaram meu imaginário/corpo ao longo dessa criação: **A Tocadora de Flauta** (que emana o mito da Sereia); **Aurora** (nome da obra claudeliana e também nome da deidade mítica das manhãs); **Níobe Ferida** (versão claudeliana da deusa Níobe -transmutada por Zeus em um rochedo que verte lágrimas); **Gato** (imagem que não remete exatamente a um ser mitológico específico, mas a um animal repleto de simbologias arquetípicas); **A Onda** (que remete à tríade feminina e à própria água como elemento de relevante simbologia de caráter mitológico); **Ofélia ou Hamadriade** (nomes dados à obra claudeliana, mas também nomes relacionadas à aura mítica de ninfa da personagem shakespeariana); **A Fortuna** (nome da obra claudeliana e da deusa do destino). São sete imagens-mito que coexistem ao longo de todo o processo de criação, afetando meu imaginário; minha coluna vertebral; minhas vísceras; meus metatarsos; minha respiração – enfim, não há uma hierarquia e nem uma ordem lógica de afetação, ao ponto de por vezes eu não saber ao certo se determinada movimentação alude à imagem visual ou à imagem mítica, mas ambas se encontram no meu corpo e se recriam por meio do meu movimento. Danço simultaneamente as visibilidades e invisibilidades dessas imagens, sempre perseguindo esse ponto de culminância, esse amálgama **corpo- imagem-mito** que nunca se deixa “pegar” de maneira concreta, mas está sempre em fuga dançante – em constante devir.

Mas além dessas sete imagens-mito, eu não poderia negar a existência de uma oitava deidade, a qual eu arriscar-me-ia a chamar de mito-guia dessa criação – **Medusa**.

Existe uma obra claudeliana intitulada “Perseu” ou “Perseu e Medusa” –na qual Camille Claudel esculpe Perseu segurando em uma das mãos a cabeça de Medusa decapitada, enquanto pisa sobre o corpo meio humano-meio e meio- monstro da górgona. E eu não poderia negar que essa imagem me é deveras arrebatadora, até mesmo pelo fato do rosto esculpido na face de medusa ser uma auto-retrato de Camille Claudel – que se coloca como górgona decapitada em sua própria obra. Mas, ressalto também, que não houve ao longo do processo, nenhuma intenção de representação ou tentativa de mimese corpórea dessa imagem específica. Mas sem dúvida o ser mitológico Medusa está presente, ainda que de uma maneira mais subliminar, ao longo de toda a criação; reverberando inclusive na escolha do nome-título do espetáculo e na construção de seu release.

#### Medusa ao Reverso

Ao Reverso de Medusa que com um simples olhar é capaz de transmutar em pedra inerte qualquer ser vivente, neste trabalho, os seres míticos de pedra da escultora francesa Camille Claudel – sereias, ninfas, parcas, górgonas, deusas, enfim, um panteão de deidades – em contato com o meu olhar transmutam-se em movimento; dançando em meu próprio corpo. (OLIVEIRA, 2015 – Release do Espetáculo Medusa ao Reverso)

Esse ser que é meio-mulher; meio-serpente; meio-monstro habita todo o trabalho coreográfico seja pelos sons sibilares emitidos por mim mesma; pela coluna serpenteante; pelos “movimentos-bote”; pelos focos de olhar; mas sem dúvida pela presença dos cabelos soltos que serpenteiam e chicoteiam o Espaço ao longo de todo o trabalho; trazendo por vezes, a ilusão visual ao espectador de grandes serpentes que emanam do meu crânio. E sem dúvida o peso e o toque dos cabelos alteram meu estado em cena, pois eles constroem máscaras que recobrem meu rosto ou amplificam a sensação de peso do meu crânio. Além de intensificarem uma certa selvageria, sensualidade e feminilidade que vão sendo exploradas de diferentes maneiras ao longo de todo o percurso criativo.



**Imagem 13. Cena de Medusa ao Reverso –  
Foto de Ivana Cubas**

(...) início uma torção e quando atinjo o limite máximo desse movimento, adquiro uma nova postura de forma abrupta através de um pequeno salto com qualidade de um ataque, de um bote, que nomeei como ataque da górgona. Nesses pequenos botes, a sensação é de que a própria Medusa vai descontroladamente petrificando tudo e a todos que encontra ao seu redor com seu rugido felino e seu olhar paralisante.

Depois de vários ataques, Medusa é, finalmente, decapitada. Impulsionada pelo peso do crânio para trás de si, cai no chão, transmutando-se novamente em sereia que entoia seus três últimos uivos antes de desmanchar-se no chão. Fecha-se, assim, um ciclo que se inicia e finaliza por esse vento sonoro que ressoa do meu próprio corpo.

Então, novamente, essa menina, agora sereia-górgona, resvala novamente nas águas, deixando nos ares três longos uivos, um para cada uma das três sereias... e todas viram espumas do mar. (OLIVEIRA, 2014 - Diário de Criação, dia 28 de outubro de 2014)



Figura 14. Medusa ao Reverso – Foto de Igor Capelatto

### Outras Reverberações: Encontros Sensíveis

#### Corpos em Metamorfose: uma Boneca Sacerdotisa/Górgona

Destaco aqui um presente magnífico que ganhei de uma querida amiga bonequeira, a quem eu encomendara uma boneca que retratasse de alguma maneira a metamorfose mítica de Medusa – que era uma belíssima sacerdotisa da deusa Atena, mas que por uma maldição desta deusa é transmutada em górgona – um monstro petrificador, cujos sedosos cabelos são transformados em serpentes. Meu pedido fora focado, a princípio na Medusa mítica apenas, sem qualquer referência ao trabalho coreográfico. Mas qual não fora minha surpresa ao saber que a sensível bonequeira fez questão de ler trechos do meu trabalho escrito e assistir aos vídeos do trabalho coreográfico, confeccionando com detalhes cuidados (inclusive a fidelidade aos tons e texturas do meu figurino) uma boneca que não era apenas Sacerdotisa/Górgona, mas havia ali também um terceiro ser – uma Kamilla Bailarina – que transita permanentemente por essa metamorfose mítica. A boneca confeccionada por Bela Sancho revela tanto a sacerdotisa de longos cabelos (tais como os meus próprios); e a Medusa com seu olhar aterrador e seus cabelos serpenteantes. Além disso, Bela desenvolve um pequeno mecanismo no pescoço da cabeça-medusa da boneca que remete à sua decapitação.



Figura 15. (SANCHO, 2016) Boneca Medusa Face Sacerdotisa



Figura 16. (SANCHO, 2016) Boneca Medusa – Face Górgona

E como se não bastasse a poesia já presente na boneca em si, Bela presenteia-me com um belíssimo poema-relato acerca da audiência de *Medusa ao Reverso* realizada na pesquisa prévia para a confecção da boneca.

**Medusa Irreversa**

Bela Sancho Mineral – ela quica como pedra,  
escorre feito água, quebra contra si, humana. Debatimento Cardíaco –  
ela corta caminho entre cabelos inimigos.

Boneca degolável,  
sua aflição soa a respiração de cobra. Asquerosas lembranças interditas – farta de ter sido.  
Do que serão capazes seus olhos no escuro?

(SANCHO, 2016 – Poema-Relato acerca da Audiência de Medusa ao Reverso)

**Novos Territórios e Novos Encontros Sensíveis**

Mudo-me de cidade; de estado; de região dentro deste gigantesco país. Em julho de 2017 vou residir em Maceió - AL para atuar como docente da UFAL, mas levo *Medusa ao Reverso* comigo, e tenho o prazer de compartilhá-la pela primeira vez em solo alagoano na Aldeia-SESC Arapiraca. E no dia seguinte à minha apresentação, estou no pátio do SESC-Arapiraca aguardando o transporte que me levaria de volta para Maceió, quando um gentil rapaz se aproxima perguntando: “*Moça, foi você que apresentou a dança ontem à noite, né? Fiz uns desenhos da sua dança e gostaria de te entregar*” \_ o gentil rapaz era Jean Marcelo – artista visual que trabalha na Galeria de Artes do SESC- Arapiraca.

E qual não fora meu encanto ao adentrar seu escritório e me deparar com dois belíssimos desenhos realizados a partir da sensibilidade de seu olhar para a minha dança da noite anterior. E além dos desenhos, atenciosamente presenteou-me também com um breve relato acerca de sua audiência.

Quando fui assistir ao espetáculo da dançarina e professora Kamilla Mesquita, não tinha ideia do que iria presenciar. Foi como Psique enfrentando os desatinos para reencontrar seu amor Eros. Mas o espetáculo era ‘Medusa ao Reverso’. Uma bela moça de longos cabelos vermelhos, debruçada sobre o palco à meia-luz. Pouco a pouco, por meio de seus movimentos saem serpentes de seus braços, e vão serpenteando suaves notas musicais. Uma nova criatura transmutada em cena. O tempo pára ” (SILVA, 2018 – Relato acerca da audiência de Medusa ao Reverso)



Figuras 18 e 19. (SILVA, 2017) - Desenho em Grafite

Nesse primeiro compartilhamento do trabalho em Alagoas, não posso deixar de mencionar um pequeno incidente que aconteceu durante a apresentação. Uma falha minha como intérprete, mas que me trouxe interessantes relatos dos espectadores. O palco do SESC-Arapiraca é bem baixo e próximo ao público, e em um dos momentos de movimento mais inebriante do trabalho, perdi por alguns segundos a orientação espacial, e tive uma pequena queda, resvalando todo o meu corpo para fora do pequeno palco, mas recuperando-me muito brevemente e dando continuidade à dança sem qualquer interrupção – fato esse que gerou no público essa dúvida se a queda seria ou não parte integrante da cena. Alguns comentários sobre a dubia queda foram realizados verbalmente no “bate-papo” que acontece após as apresentações cênicas do Aldeia SESC. Mas dias depois recebo da produtora do SESC uma mensagem dizendo que o cronista Rubem Penz havia escrito uma crônica sobre o trabalho *Medusa ao Reverso*. Acabo de receber mais um presente! Talvez, não somente a surpresa da queda tenha motivado a escrita da crônica, mas a mesma é mencionada de maneira muito interessante pelo autor que relata de maneira muito poética seu olhar acerca do meu trabalho naquela noite.

A seguir, transcrição da crônica escrita por Rubens Penz e postada no Blog do autor.

Meu Olhar de Pedra  
Rubem Penz (15 de setembro de 2017)

Teatro Sesc Arapiraca, 11 de setembro, sete e meia da noite, um pouco depois, talvez. Parcas nódoas de luz acendem-se sobre Kamilla Mesquita, uma bailarina paulista que encena *Medusa ao reverso* diante de uma plateia estática. Longos cabelos avermelhados vestem a personagem com muito mais força e graça do que a fina túnica de frente única combinada com uma etérea calça larga. Seus pés estão descalços.

Vinte dedos para cima movem-se como serpentes, um assobio com excesso de ar atira gelo sobre os gestos, a trilha sonora não traz música – é mais uma onomatopeia de sensações. A combinação de agilidade, flexibilidade e força que emoldura os movimentos nos empurra ao imobilismo: incapazes que somos de nos mexer como ela, misto de ar e água, conformamo-nos em ser pedra. Nossos olhos seguem o rastro das luzes rodopiando o palco. E só.

Em dado momento diz frases ancestrais, transfigurada em mulher bruxa, em ser mágico, em energia de transmutação. Seu rosto está coberto pelos longos cabelos feito um curupira de pernas para o ar. Seus pés viram mãos e as mãos, línguas. Línguas que se expressam

de forma agressiva e, estranho, íntima. Percute as costas no solo como quem se debate em tambores. Da plateia não vem nem o sibilar das

respirações, talvez curtas e surdas por uma paralisia que atinge o diafragma. Diafragma transformado em esfíncter. Nossos corpos retesados.

Quando, num movimento em marcha a ré, some o chão, termina o palco, despenca a bailarina.

Ela salta de volta em ínfima fração de tempo e, ao menos para mim,

acusa que o tombo não estava no programa através um pequeno caco: escorreguei, diz quase como quem fala consigo. Nasce em suas costas uma mancha avermelhada denunciando a mulher por dentro da *Medusa* – de tão bem composta pelo acaso, reveste a personagem em tom sobre tom. “Doeu mais em mim do que em ti”, dizia a mãe se me desse palmada. Também ali, é o que digo para ela em pensamento. No silencioso breu que antecede a franquia luminosa do palco, ainda somos pedras. Súbito, as palmas eclodem ruidosas como o descarregar de uma caçamba de brita. Desfeito o encanto, revelou-se a artista. Diante da arte revelada, deixei o teatro. Encantado. (PENZ,2017 - disponível em: [rubem.wordpress.com/2017/09/15/meu-olhar-de-pedra-rubem-penz](http://rubem.wordpress.com/2017/09/15/meu-olhar-de-pedra-rubem-penz))

### Considerações Contínuas...

Seria um tanto paradoxal da minha parte utilizar o costumeiro título “Considerações Finais” dentro de um relato de cunho criativo caracterizado, justamente, pelas continuidades e descontinuidades do corpo. Sendo assim, optei por

nomear este último momento do texto de “Considerações Contínuas”, buscando não exatamente concluir conceitos fechados, mas sim arrematar (temporariamente) a tessitura simbólica que foi tramada até então, com a certeza de que haverá fios a serem puxados. Meu desejo é de que novas tramas se façam a partir desta partilha de processo, seja por mim mesma ou por outros artistas. Que novos encontros sensíveis aconteçam.

Dentre tantas descobertas realizadas ao longo dessa jornada (ainda em processo) de *Medusa ao Reverso*, gostaria de destacar uma delas – a confirmação de que no corpo e nas vivências corporais estaria a fonte mítica - a “canção da imaginação”, como a mitologia é nomeada por Campbell (IN KELEMAN, 2001). “*Mito e corpo. A Mente cria o mito, não a partir de seus programas racionais, mas em resposta a sugestões do corpo em relação àquilo de que ele necessita*” (CAMPBELL apud KELEMAN, 2001, p. 61).

Nossos corpos inspiram a criação de imagens e histórias das quais nós mesmos necessitamos. Há necessidades cosmológicas, sociológicas e psicológicas para a existência das iconografias e das narrativas que embalam a existência da humanidade há tantas gerações. E o mais fascinante, e que pôde ser vivenciado e partilhado ao longo deste processo, é que o mesmo corpo fonte dos mitos pode ser concomitantemente a ponte de reencontro com essas imagens e histórias dentro de um contexto de criação em dança.

Foi fascinante encontrar ressonâncias desta minha maneira de enxergar a dança em palavras do próprio Klauss Vianna. Redescobri Klauss Vianna como um ‘mitólogo da dança’, que enxerga no corpo em movimento todo o fascínio de um “arrebatamento mítico” capaz de gerar criações. A poesia inerente ao movimento corporal é capaz de nos entusiasmar diariamente. Encontramos nos nossos corpos términos e recomeços; jogos entre forças opostas; metamorfoses múltiplas e constantes. E podemos experienciar tantos acontecimentos de caráter mítico vivenciando, por exemplo, as nuances da utilização do peso, ou mesmo a sustentação de uma pausa atenta às oposições ósseas presentes. Dançando também somos inseridos no jogo da existência.

O corpo humano é uma síntese do universo. Não sou eu quem diz, nem tal coisa foi dita apenas no século XX. Mas sabemos que no corpo todas as relações, todas as proporções universais estão de alguma forma contidas – e é precisamente essa infinidade de atributos, funções e possibilidades que faz do corpo um verdadeiro mistério. (VIANNA, 2005, p.115)

É fascinante e entusiasmante poder captar com o meu olhar imagens estáticas e gerar corpos para elas, abrindo-me à escuta das histórias que ressoam dessas imagens e, por conseguinte, recontá-las por meio da mesma fonte que as cria: o corpo. Esse processo revela um caráter cíclico e infindo, tal qual uma uruborus que une o rabo à cabeça, a extremidade de início à de término, de maneira que nunca termine de fato e que seja um processo permanente e encantadoramente contínuo.

## **Bibliografia**

ASSIS, M. *Obra Completa, Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 2.

CAMPBELL, J. *Mito e Transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.

CAMPBELL, J.; MOYERS, B. *Joseph Campbell e o Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHAPELLE, R.M.P. *Camille Claudel: esculturas, desenhos e pinturas*. Belo Horizonte: Edições, 1998.

KELEMAN, S. *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campell*. São Paulo: Summus, 2001.

MILLER, J. *A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, J. *Qual é o Corpo que Dança?* Dança e Educação Somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, J.; NEVES, N. *Técnica Klauss Vianna: consciência em movimento*.

*ILINX – Revista do LUME*, n.3, 2013.

VIANNA, K. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2005.

## Rastros de uma Bailarinatriz

Por Julia Malu Sanches<sup>1</sup>

### RESUMO

A presença da mulher no território artístico é um assunto de grande relevância e também de muita complexidade, devido principalmente a questões sociais que as baniram desse ambiente por muito tempo. Essa pesquisa buscou um abraço, quase que de reconciliação, entre os movimentos que vivem em meu corpo, nos corpos femininos presentes na dança historicamente, nos corpos do estatuário de Camille Claudel, e a arte, território ainda de predominância masculina. Procura desvelar esse corpo mulher coberto, já por tanto tempo, de concepções estrangeiras, um desvelamento através das técnicas de Martha Graham e Klauss Vianna. Mais especificamente um possível diálogo e a construção de uma corporeidade singular e expressiva, através dessas técnicas e da estética presente nas obras de Camille Claudel, com foco nessa estética proporcionada por duas mulheres de grande notoriedade. Mantendo em conjunto, não uma composição visual estrangeira, mas aspectos locais de ambientes e um corpo dançante brasileiro, que tem como suporte a técnica e as discussões propostas também por Vianna. Graham nasce em meio à revoluções artísticas e sociais do século XIX, assim como Claudel, e traz consigo revoluções para a forma como o corpo era pensado na dança através da técnica do balé clássico. Vianna também traz importantes reflexões sobre como a técnica clássica era imposta ao corpo da mulher brasileira, um corpo completamente diferente do europeu, e é o encontro entre essas três personalidades absolutamente artísticas e renovadoras que construí minha poiesis. O objetivo dessa produção, desse fazer artístico, é justamente questionar e entender como desafiar-se a encontrar em seu próprio corpo uma potência de expressão singular, profunda e exposta, como um ser mulher desnudado e desvelado. Para tanto, utilizei o livro de Ada Morgensten, abordando os possíveis diálogos com as obras de Camille Claudel, as premissas e técnicas propostas pelo livro “O corpo ator” de Aguinaldo de Souza, pesquisas de movimentos presentes na técnica de Martha Graham e seu livro “*Memórias do sangue*”, o livro “*A dança*” de Klauss Vianna, e outros estudos focados no percurso da dança e o corpo feminino. Da proposta emergem então dois ensaios fotográficos, com as foto-performances apresentadas em “*Rastros de uma bailarinatriz*”, e uma escrita performática onde esse corpo desvela uma presença expressiva, com referência à essas potentes obras de Camille Claudel e Martha Graham. Tornou-se notável através dessa pesquisa, e criação, a importância dos estudos realizados não só para os envolvidos no estudo, mas para todos os que foram, usando o termo de Ada Morgenstern, *capturados* por esses corpos expostos. As obras de tais artistas nos levam a refletir e a conhecer mais de nós mesmos e a importância de se buscar uma equalização entre os gêneros na arte e na sociedade.

**Palavras-chave:** dança-teatro, corpo-mulher, Graham, Claudel, Vianna

<sup>1</sup> Bailarina, atriz, em formação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

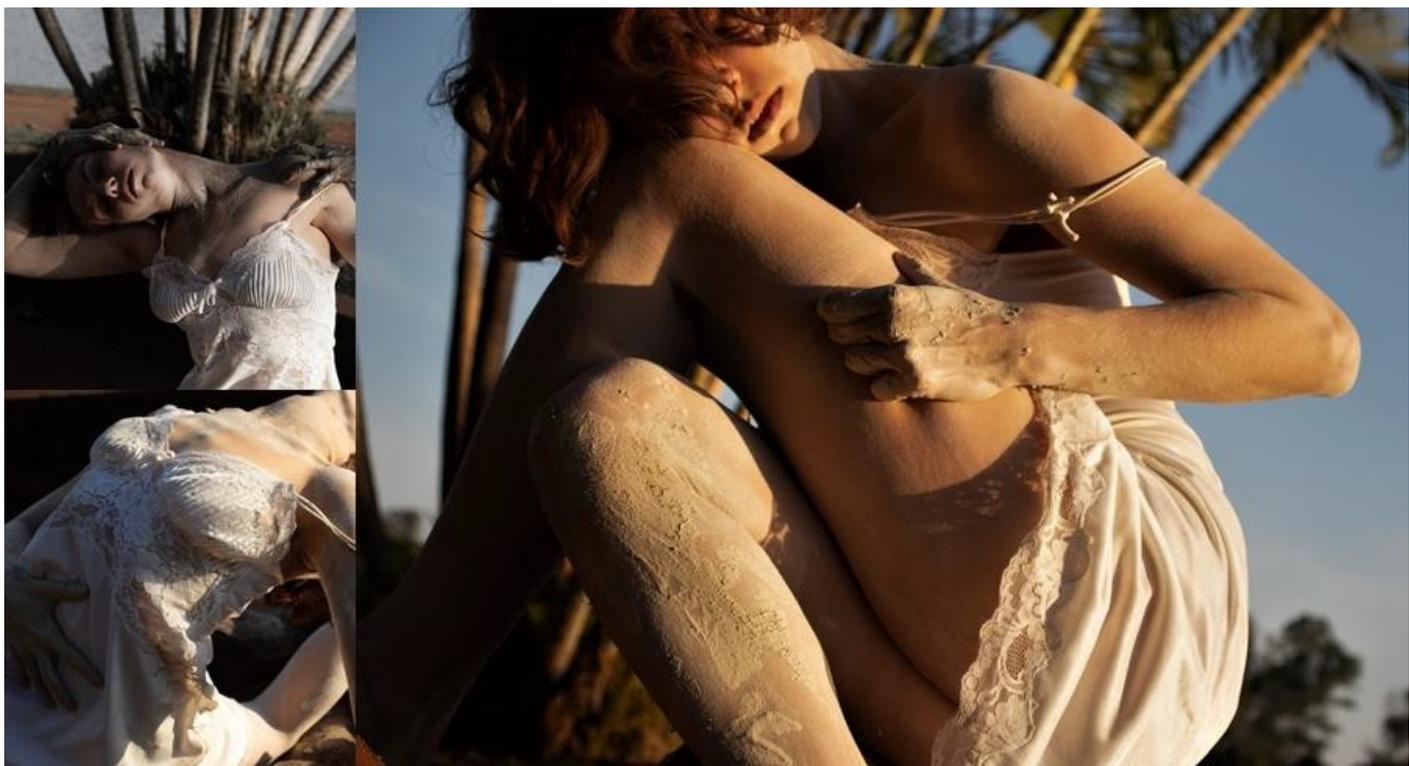
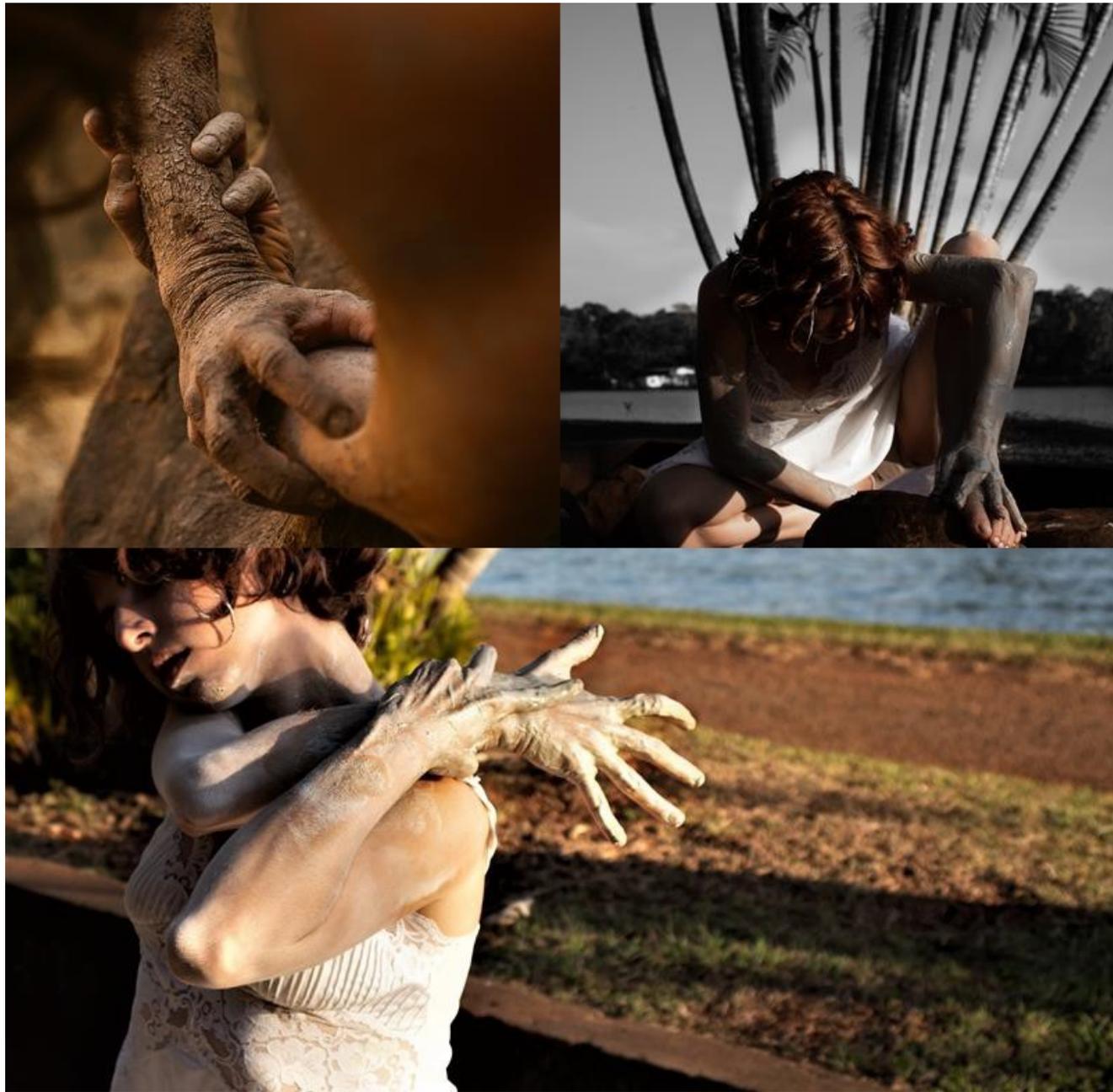
Escrevo, trancrevo, meu corpo em papel... como em cartas. Corpo de mulher dançante que carrega marcas, algumas mais profundas, outras mais rasas. Marcas que sinto talhadas mais fundas... de balé, de Klauss Vianna, de Martha Grahame e de Camille Claudel. Corpo esse que resiste.... luta, e insiste em existir e dançar como ser mulher que é.



Eu costumava construir em minha mente a imagem de uma bonequinha bailarina rodopiando... rodopiando perfeitamente... perfeitamente adornada em uma caixinha de música, toda vez que ouvia palavras como balé, ou bailarinas. Descubro agora em minhas mãos, em meu ser, potência libertadora de mergulhar-me em argila e dançar em minha carne de mulher... escultura.

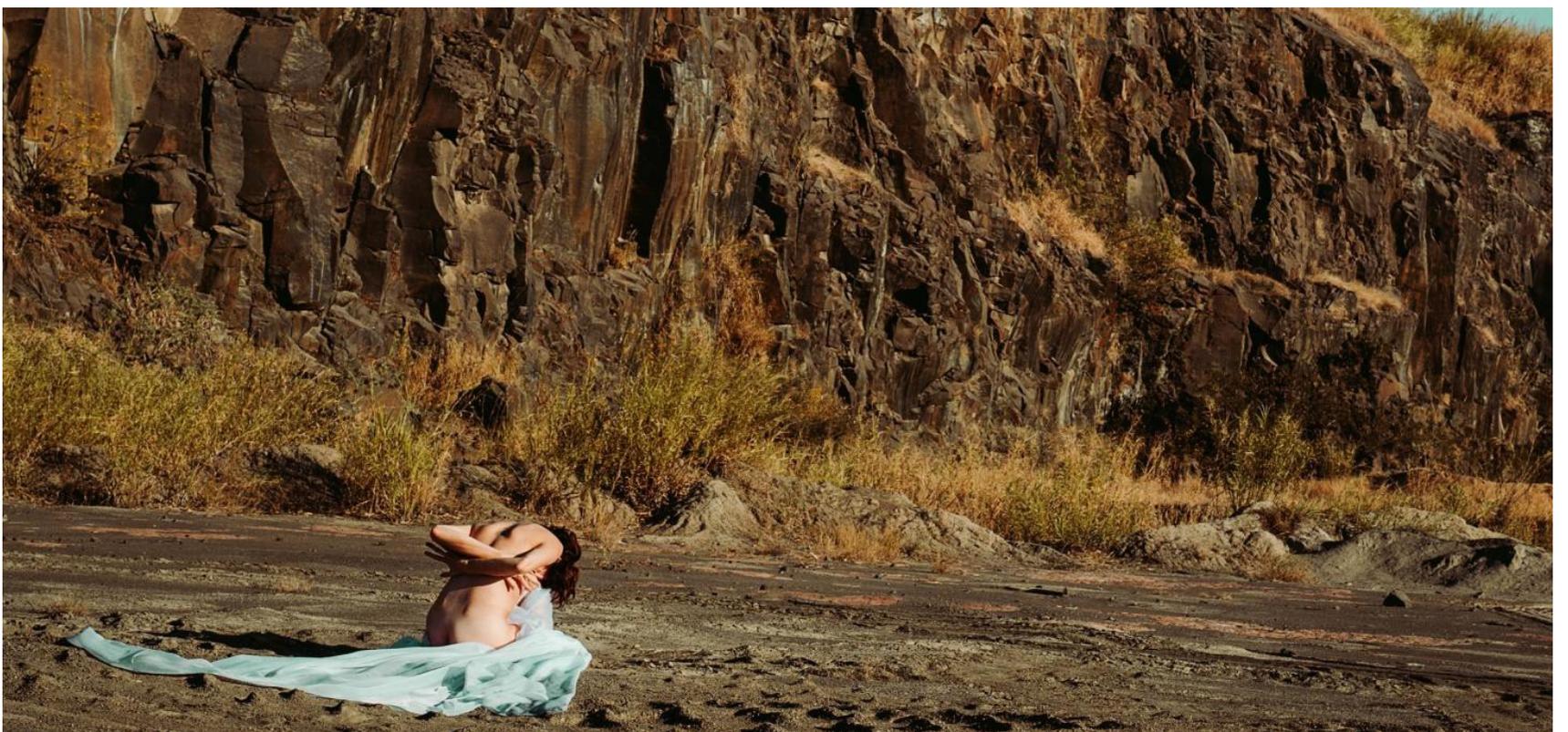


Em nossas mãos, nossos corpos, há uma integridade de ser... ser capaz de expressar, mover, agir, moldar, afetar, afagar, gerar, carregar, nutrir, arrancar, agredir, afastar... esculpir... se.



Experienciando um corpo que dança fora dessa “caixa de música”, em diferentes locais, com diferentes desafios que se propunham a esse meu corpo mulher... Fui capaz de descobrir em mim mesma uma mulher que é Niobe Ferida... Medusa... Medusa decapitada.. Medusa que busca por suas próprias asas, sem saber que já lhe pertence... a capacidade do vôo... a força de Hera, julgada atraente mas de personalidade intolerável... E que valsa em si mesma, das rochas e águas ao ar... espirais de múltiplas possibilidades e potências de seu ser mulher.









Fazer esse mergulho em meu próprio ser trouxe um prazer de compreender meu corpo e expressão de maneira única no mundo, ser mutável... cardinal... capaz de escolher... abraçar e moldar o corpo que é... e quer ser, sem mais sufocar em sua própria pele.



Esse mergulho foi guiado por Aguinaldo Moreira de Souza, o registro foi feito por Nícolas Augusto Capelari e André L. Andrade (Projeto EuNulo)... Entre esses e outros... tantos homens, uma presença feminina emerge como forte ser dançante.

## MONOGRAFIAS

# Agreste: Uma proposta de processo criativo a partir da Técnica Klauss Vianna

Por Natasha Curuci de Jesus

Orientação: Prof<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Fernanda Raquel

### Resumo:

O objetivo deste trabalho é investigar a Técnica Klauss Vianna como ponto de partida para a criação de um exercício cênico, seguindo seus tópicos, princípios e instruções. Parte-se da hipótese que, por ser uma técnica que privilegia a pesquisa, ancorada na escuta de si, do meio e do outro, amplia a criação e a insere no momento presente. Além disso, permite novas potencialidades, de forma a flexibilizar os padrões prévios de movimento. Durante o desenvolvimento deste estudo, o foco foi compreender a importância da autonomia e da investigação constante no processo criativo, presente na proposição cênica, feita pela autora deste trabalho, e pelos atores-criadores envolvidos: três alunos do curso técnico em Teatro da Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo, Taubaté (SP). Para tanto, nos aproximamos dos escritos de Neide Neves (2008, 2010), Jussara Miller (2007, 2012) e Luzia Carion (2004), que conceituam a TKV, a sua proposição de processo criativo e a vivência de Klauss Vianna em montagens teatrais. O estudo também se pautou na análise dos ensaios, protocolos e registros (escritos pela autora da pesquisa e pelos atores-criadores participantes). O texto teatral escolhido, *Agreste*, de Newton Moreno, possibilitou também o diálogo com outros referenciais teóricos a partir da problematização dos conceitos de enunciado, atos de fala e performatividade de gênero discutidos por John Austin (1990), Judith Butler (2016) e Beatriz Preciado (2014).

**Palavras-chave:** Técnica Klauss Vianna. Processo criativo. *Agreste*. Performatividade.

---

**SUMÁRIO:**

Introdução 45

---

1. TRAJETÓRIAS 47

---

2. TÉCNICA KLAUSS VIANNA: ENTRE A PREPARAÇÃO CORPORAL E A CRIAÇÃO CÊNICA 53

2.1 Um outro olhar para corpo e técnica 55

2.2 A Técnica Klauss Vianna 57

2.3 Processo criativo 60

---

3. AGRESTE: UMA EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA 63

3.1 Agreste e a performatividade de gênero 65

3.2 O início do processo: crises 71

3.3 Etevaldo (a)? 74

3.4 A criação de movimentos 80

3.5 O processo segundo os atores-criadores 89

3.6 Notas sobre a TKV no processo vivenciado 94

---

Considerações Finais 96

---

Referências bibliográficas 98

**Introdução:**

Klauss Vianna foi um estudioso do movimento. Curioso, desde criança observava os movimentos das pessoas que o rodeavam. Ao longo de sua vida, procurou compreender o corpo e seu funcionamento, respeitando as singularidades de cada um. Assim, desenvolveu um trabalho de educação somática e dança, em que o conhecimento do corpo se dá de forma ativa e consciente. Ao mesmo tempo, trata-se de um trabalho artístico que visa também a criação e a expressão.

Klauss era avesso à cristalização de suas propostas, sempre pautadas no movimento. Coube ao seu filho Rainer Vianna, em parceria com Neide Neves, a sistematização da Técnica Klauss Vianna (TKV). O presente trabalho visa investigar a TKV não apenas enquanto preparação corporal, mas como ponto de partida para a criação de um exercício cênico norteado por seus tópicos e princípios.

O desenvolvimento deste estudo se deu a partir de revisão bibliográfica e de análise do processo de criação de um exercício cênico, alicerçado pela TKV. E que teve como provocação o texto teatral *Agreste* (2008), de Newton Moreno, e suas imagens. A escolha do texto se deve ao interesse em investigar questões de gênero, a partir do viés dos atos de fala e da performatividade de gênero.

No primeiro capítulo *Trajétórias*, traço um breve histórico de meus questionamentos acerca do corpo em cena. Além disso, procuro compreender tais questões a partir de minha realidade profissional enquanto professora de Teatro em uma escola de formação técnica. Tendo como base essas percepções, procurei reinventar minha prática artística e pedagógica no encontro com os tópicos e princípios propostos pela TKV.

O segundo capítulo, *Técnica Klauss Vianna: entre a preparação corporal e a criação cênica*, focaliza a relação de Klauss Vianna com o teatro nas diferentes montagens em que atuou como preparador corporal, diretor e ator. Procura ainda compreender a TKV, seus processos, tópicos, princípios e instruções, que pautam um outro olhar para a acepção usual de técnica, de corpo, de preparação corporal e de criação artística. Esse novo olhar orienta a proposição do processo criativo da TKV, que é evidenciado no último subtítulo desse capítulo.

A análise do processo vivenciado nos encontros e na criação do exercício cênico encontra-se no terceiro capítulo, denominado *Agreste: uma experimentação cênica*, que evidencia as crises, as perguntas e as transformações pelo qual o processo passou, a partir de minhas percepções enquanto propositora. Também reflete sobre os exercícios e ensaios, sempre ancorados na compreensão dos tópicos, princípios e instruções da TKV. Além disso, busca analisar o texto teatral e as provocações cênicas suscitadas por ele a partir dos conceitos de enunciados e atos de fala de John Austin, e da performatividade de gênero proposta por Judith Butler e Beatriz Preciado. Para tanto, o texto faz uma revisão bibliográfica do tema e segue com uma análise da dramaturgia escolhida, propondo um diálogo com os

conceitos. Procuramos compreender como eles se desenvolveram ao longo da proposição do exercício cênico, no encontro com os princípios e tópicos da TKV.

O presente estudo investiga a possibilidade de criar a partir dos tópicos e princípios da TKV, em uma relação de coautoria com os atores-criadores, tendo como provocação um texto teatral. Ao longo do processo, a necessidade de investigação e questionamento constantes foram evidenciados. Bem como a compreensão de que quando nos mantemos atentos aos princípios e tópicos, eles se tornam nortes para a criação e afirmam a manutenção do estado de presença. Estado esse que mantém, na relação com o roteiro cênico, a possibilidade do novo, ancorado em uma repetição sensível. Aliada à pesquisa constante, procurei compreender também a importância da autonomia. O processo evidenciou que as questões acima devem estar presentes na relação de todos os participantes do projeto: eu, enquanto propositora e os atores-criadores, enquanto coautores.

## 1. TRAJETÓRIAS

As relações entre dança e teatro foram e têm sido amplamente discutidas. São assunto de textos, espetáculos, poéticas e pedagogias da cena. Ao longo do tempo e de diferentes estéticas cênicas, as relações foram se desenhando de maneiras diversas, sendo enquanto encontro de linguagens artísticas ou a partir da ótica do treinamento. Esse tema tem povoado o meu interesse de pesquisa desde o desenvolvimento de meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Licenciatura em Arte – Teatro na Universidade Estadual Paulista (UNESP), no ano de 2008. Minha busca, naquela época, era compreender quais as fronteiras e quais as relações entre dança e teatro, bem como suas especificidades. A minha tentativa inicial foi a de compreender por meio da definição. A ideia era buscar o que era a dança e o que era o teatro, e quais as suas fronteiras (dentro disso, a compreensão de onde eles se aproximavam e de onde se afastavam). Minha hipótese era que, por meio do entendimento dos conceitos de ação e de movimento, poderia chegar às compreensões que me interessavam naquele momento.

A fim de movimentar tais discussões, ministrei uma oficina para educandas da Escola Técnica Estadual Getúlio Vargas, que se inscreveram de forma voluntária. Além de levantamento bibliográfico sobre o tema, procuramos compreender conceitos a partir da experimentação prática. A finalização do trabalho, como é comum em processos de estudo, me trouxe mais perguntas do que respostas.

Durante o ano seguinte participei do Grupo de Pesquisa em Dança, Estética e Educação (GPDEE) do Instituto de Artes da UNESP. Comecei a me debruçar novamente sobre o assunto e notei que a minha busca por definir e categorizar as linguagens artísticas acabava por reforçar a separação que vinha percebendo em discursos e práticas. O meu foco passou a ser o corpo em cena, que se utilizava de diferentes recursos e que estava presente na dança e no teatro.

Aqui me aproximo das reflexões de Jussara Miller<sup>1</sup> acerca do corpo cênico:

No decorrer dos séculos, instalou-se uma insistente fronteira entre dança e teatro. Embora nos últimos tempos ela tenha se tornado mais tênue ou borrada, ainda permanece, até mesmo como objeto de estudo. Essa delicada fronteira não constitui o cerne do presente trabalho. O foco está no corpo cênico, olhar comum nas artes do corpo ao vivo, como a dança, o teatro e a performance, entendido aqui como soma. O corpo que dança, portanto, não é apenas do bailarino, mas também do ator. (MILLER, 2012, p. 45).

Ou ainda:

Os artistas cênicos, principalmente atores e bailarinos, patinam em torno de possíveis fronteiras entre dança, teatro e performance, discussões que alimentam, inclusive, pesquisas acadêmicas. Todos são movidos pela mesma angústia criativa, que resultou num olhar para o outro – mas não no sentido de suprir carências de cada área, mas sobretudo de construir diálogos que convergem na corporeidade construída pelo percurso de cada corpo, seja da dança, do teatro ou da performance (MILLER, 2012, p.124).

---

<sup>1</sup> Jussara Miller é pesquisadora, atua como bailarina e educadora e integra o corpo docente do curso de especialização em Técnica Klauss Vianna, da PUC-SP. e

Miller traz a compreensão do corpo em estado de dança: corpo cênico, que se expressa por meio da dança, do teatro ou da performance. Aproximo-me, então, do entendimento de que mais interessante do que definir e categorizar é compreender como o corpo está em cena, não o afastando desse ou daquele processo criativo, mas, sim, ampliando as suas possibilidades.

Ao longo de minha prática como professora e artista, busquei investigar o corpo em cena, em diferentes vertentes. Nesse sentido, ao cursar a Pós-graduação em Direção Teatral na Escola Superior de Arte Célia Helena, procurei me aproximar da proposta de corpo trazida pelos encenadores estudados e para o trabalho de conclusão de curso do programa, o meu recorte de estudo se deu a partir da compreensão de desenho de movimentos trabalhada por Meyerhold.

Há três anos atuo como professora na Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo, em Taubaté, São Paulo. Escola que oferece, gratuitamente, cursos livres e técnicos nas áreas artísticas: música, dança, artes visuais e teatro<sup>2</sup>. Nesse contexto ministro aulas nos cursos de teatro, que abrangem diversas disciplinas, incluindo Interpretação, Técnica corporal e Expressão corporal<sup>3</sup>. Tal experiência me possibilitou uma verticalização de minha investigação acerca do corpo em cena, principalmente enquanto professora e diretora.

O meu ingresso no curso de especialização em Técnica Klauss Vianna (TKV), na PUC/SP, teve como intuito aprofundar a pesquisa no corpo cênico, a partir da vivência e das reflexões propostas pela técnica, que compreende dança e educação somática. Ao longo dos dois anos de curso, pude entrar em contato com outros olhares para corpo, técnica, dança, treinamento. Palavras e práticas comuns em minha vivência artística e profissional têm sido revisitadas e colocadas em questão, e no contato com a formação proposta pelo curso venho reinventando práticas e propostas.

Durante minha atuação enquanto professora na Fêgo Camargo pude observar algumas questões relacionadas ao modo como o currículo do curso e a sua prática acontecem. A grade curricular é dividida em diversas matérias teóricas e práticas. Dentre as matérias práticas estão Interpretação, Técnica vocal e Técnica corporal. Percebe-se na organização, na divisão das matérias e na realização das apresentações de final de ano e de semestre que na escola há uma separação entre as matérias práticas, o que acaba por salientar uma compreensão de distância entre corpo e trabalho de ator, corpo e voz.

---

<sup>2</sup> Integro o corpo docente da área de teatro. Nessa área os cursos são divididos da seguinte maneira: Infantil (de 7 a 10 anos), Juvenil (de 11 a 13 anos), Básico (a partir de 14 anos) e Técnico (a partir de 16 anos). Os cursos Infantil e Juvenil não são seriados e a criança ou o adolescente permanece no curso de acordo com a idade. Já os cursos básicos e técnicos são compostos por três anos e a continuidade se dá por meio de aprovação nas disciplinas que os compõem.

<sup>3</sup> A disciplina Expressão corporal faz parte do programa curricular do curso básico, em seu primeiro ano. Já a disciplina Técnica corporal faz parte do programa curricular do curso técnico em seus dois primeiros anos. A disciplina Dança integra a grade curricular do segundo ano do curso básico e do segundo ano do curso técnico.

Além disso, a aula de Interpretação visa uma montagem final (de semestre ou ano), bem como as aulas dos cursos livres. Tal montagem muitas vezes parece precipitada e acaba por privilegiar o produto em detrimento ao processo. Gostaria de salientar que essa percepção foi trazida pelo corpo docente da escola em reuniões pedagógicas, e que juntamente à coordenação, temos buscado outras formas de relacionarmos-nos com as apresentações, visando a criação de uma mostra de processos. Porém, ainda é difícil instaurar tal prática, por lidar com expectativas de alunos e professores e que, portanto, algumas vezes acabamos por mudar o nome e manter as velhas práticas.

Acerca das disciplinas de corpo, que venho ministrando, há algumas percepções que julgo ser importante salientar. A primeira é que alguns alunos apresentam resistência a estudar o corpo e a movimentá-lo, em parte por uma compreensão de que teatro é texto e em parte advinda de uma autoimagem desvalorizada. Há ainda uma ideia de que a dança se restringe ao passo codificado, muitas vezes do balé clássico, executada por corpos perfeitos e praticada desde criança. Outra concepção comum é de que a aula de corpo deve ser uma ferramenta para a aula de interpretação, para a criação de personagens e de coreografias que venham a compor a peça apresentada no final do semestre. Essa concepção acaba por resultar em uma impaciência em descobrir o corpo e as suas possibilidades de movimento em um processo que não vise apenas a resposta direta a uma necessidade da montagem desenvolvida. Além disso, a aula de corpo acontece apenas uma vez por semana, em uma aula de 1h30 minutos. De uma maneira geral, as disciplinas, nesse contexto educacional, são rigidamente pensadas, mesmo em se tratando de uma escola de arte.

Os programas do curso e das disciplinas são ao mesmo tempo um foco e um caminho a ser percorrido pelos professores. Podem tornar-se uma limitação, já que, ao longo do processo às vezes faz-se necessário repensar os objetivos, de acordo com as singularidades dos alunos e suas necessidades em um período de formação. Há, por parte da escola, uma cobrança de que o programa seja seguido tal e qual foi apresentado no início do ano, de forma que ele não se torna flexível ao processo que vivenciamos. O corpo docente do qual faço parte mostra-se preocupado em reavaliar tais programas e reestruturá-los para o ano letivo seguinte. É ainda necessário repensar a relação entre o programa (planejado e finalizado no início do ano letivo) e a prática reavaliada dia a dia.

A atuação como professora na disciplina de Técnica Corporal, dentro dessa estrutura, me impulsiona a buscar outras formas de relação entre as disciplinas e a produção das montagens de finalização de semestre de forma a potencializar o corpo em cena. Nesse sentido, a proposição de um processo criativo que prioriza a escuta do corpo, aqui compreendido como soma, e que não se pauta nas dicotomias e na compartimentação, é um caminho para criar tais espaços e relações entre as disciplinas.

Ao longo de minha vivência na escola procurei investigar conteúdos e materiais a fim de desenvolver tais aulas. Em meu primeiro ano na escola, procurei diversificar as fontes de estímulos. Já a partir do contato com a TKV passei a concentrar os estudos nos tópicos e processos propostos por ela. Percebi que aos poucos pude tornar a minha aula

mais objetiva e lidar com alguns preconceitos e dificuldades trazidas por mim e pelos alunos. Os tópicos facilitam a compreensão do movimento e da potencialidade de cada corpo.<sup>4</sup> Iniciei a experimentação dos processos lúdico e dos vetores com os alunos do primeiro e segundo anos do ensino técnico.

Procurei aproximar meus estudos e investigações de minha prática profissional. Ao longo do processo fiz pequenas experiências de criação a partir da TKV. Porém, em determinados momentos, o processo de criação vivenciado pelos alunos ainda se afastava da TKV. Era como se as aulas de corpo fossem uma preparação para o que seria vivenciado na disciplina de Interpretação.

No decorrer de nossos estudos no curso de pós-graduação, fomos convidados a repensar a relação entre a sala de ensaio, a preparação corporal e o momento da criação e da apresentação. Para a TKV a sala de ensaio e o que seria chamado de preparação corporal não são processos separados e estanques, e a criação já acontece desde o processo lúdico. Bem como durante o processo de criação também são explorados o conhecimento e a preparação do corpo.

A técnica no modo proposto aqui não desvincula o aprendizado de sala de aula do processo criativo; a relação entre ambos os aspectos é direta e acontece já na prática regular do aluno-pesquisador. O processo técnico tem a mesma flexibilidade e necessidade de investigação que o processo de criação. A técnica não se fecha em si, mas permite acessar o corpo para a experimentação de erros e acertos com o foco no processo investigativo, e não somente no produto artístico, resultando assim num entrelaçamento entre técnica e criação. (MILLER, 2012, p.53).

A partir disso, repensei o foco de minhas aulas e investigações, visando não apenas a preparação corporal como prévia, mas a TKV como centro do processo de criação de cenas, em uma compreensão de técnica que não separa preparação corporal e criação. Este Trabalho de Conclusão de Curso visa investigar como se utilizar dos tópicos e dos temas corporais propostos pela TKV para a criação de um exercício cênico, tendo como estímulo o texto teatral *Agreste* (2008). Nessa lida também buscamos compreender a relação entre o pré-estabelecido e a instabilidade no processo de criação e de repetição sensível<sup>5</sup> de uma cena.

A hipótese inicial para este trabalho era que, por ser uma técnica que privilegia a compreensão de corpo por meio da pesquisa e da percepção, bem como a escuta de si, do meio e do outro, a TKV é um bom ponto de partida para a criação, desde a preparação do ator e a sua disponibilidade corporal, até a criação da cena propriamente dita. Além disso, a sua utilização pode criar uma cena que esteja definida, mas que mantenha permeabilidade ao momento presente e à possibilidade da novidade.

---

4 As aulas de Klauss Vianna tinham um público heterogêneo – desde profissionais e estudantes do teatro e da dança, até pessoas sem experiência prévia com um trabalho de corpo. “Essa abrangência de público é uma característica da Técnica Klauss Vianna, pois estando todos com o propósito de aprender a **escutar** e **respeitar** o próprio corpo, é possível a participação de bailarinos, profissionais liberais, executivos, músicos, atores etc. em uma mesma aula.” (MILLER, 2007, p.18).

5 Repetição sensível é um conceito utilizado na Técnica Klauss Vianna a fim de designar a repetição do movimento pautada pela compreensão do caminho e das características do corpo naquele momento e não visando a repetição de uma forma pronta e mecânica.

Para o desenvolvimento deste estudo, foi criado um pequeno grupo de investigação, que se desenvolveu com a autora deste trabalho enquanto propositora junto a três alunos do curso técnico em Teatro da Escola Municipal de Artes MaestroFêgo Camargo. O grupo começou as reuniões no mês de junho de 2016, quando as alunas Isabela Almeida e Mariana Amaral me convidaram para dirigi-las em um projeto com a temática do feminismo. Vi nesse convite uma oportunidade para investigar a criação de cenas por meio da TKV. Naquele momento conversamos a fim de refletirmos sobre o tema que nos interessava, os seus desdobramentos e seus pontos de vista. Aos poucos fomos nos aproximando das questões de gênero, vistas aqui a partir dos conceitos de performatividade, ancorados pelas discussões de John Austin (1990) acerca dos enunciados e dos atos de fala; da performatividade de gênero discutida por Judith Butler (2016); e da contrassexualidade conforme os escritos de Beatriz Preciado (2014).

Encontramos no texto teatral *Agreste*, de Newton Moreno, a possibilidade de discussão dos temas que nos interessavam cenicamente. Ele se tornou ponto de partida para a criação: a partir da provocação do texto, na relação e pesquisa com os tópicos corporais (majoritariamente do processo lúdico<sup>6</sup>) da Técnica Klauss Vianna foram criados movimentos e desenhos de cena.

*Agreste* narra a história de um casal no sertão nordestino. Após a morte de Etevaldo, as Vizinhas o preparam para o funeral e neste momento descobre-se que se trata de um corpo biologicamente entendido como feminino. À luz dos teóricos estudados, reconhecemos no texto concepções normativas de gênero, enunciadas em atos de fala que afirmam rituais convencionais. Por meio da contrassexualidade, buscamos a compreensão de um corpo que não se reconhece como homem ou mulher, mas como corpo falante. Situando-se, dessa forma, fora das oposições binárias: homem e mulher, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade. Tais questões alimentam a cena e os seus desdobramentos e, portanto, o estudo.

Após alguns encontros sentimos a necessidade de convidar um artista para ser o Narrador de nossa história e, nesse momento, Juliano Toledo passou a integrar o projeto. Os atores-criadores que participam do grupo são alunos do terceiro ano (em 2017) do curso técnico de Arte Dramática da Fêgo Camargo, no qual leciono na disciplina de Técnica Corporal. Ao longo dos dois primeiros anos de curso deles, ministrei tal disciplina e, portanto, já tiveram contato com os tópicos propostos pela técnica, em especial com o processo lúdico. Durante a criação e os ensaios, foram retomados os tópicos do processo lúdico, como forma de provocar os atores-criadores no processo de escuta do corpo e na criação dos movimentos, visando o exercício cênico.

---

<sup>6</sup> A sistematização da TKV propõe uma divisão metodológica nos seguintes processos, que são etapas da pesquisa e experimentação: lúdico, dos vetores, criativo e didático. Os tópicos corporais são os focos de pesquisa que fazem parte de cada um desses processos

A intenção aqui é investigar a técnica não enquanto preparação corporal, mas enquanto possibilidade de criação por meio de seus tópicos e temas propostos na relação com as provocações e imagens trazidas pelo texto. Tal estudo se deu a partir de análise do processo de criação, registrado por mim e pelos atores participantes do processo. Vale ressaltar que essa análise não acontece apenas enquanto resultado final, mas enquanto processo, no qual as práticas, as atividades e os enunciados são revistos e repensados semanalmente, em uma relação constante entre provocadora e atores, e as inúmeras crises que aparecem ao longo do processo. De forma que o estudo se desenvolve a partir de dois vieses: a revisão bibliográfica e a pesquisa teórica, que objetivou conceituar e refletir acerca do processo criativo da Técnica Klauss Vianna; e a reflexão acerca do processo vivenciado pelos atores e pela provocadora.

O objetivo deste estudo é, então, pesquisar os procedimentos técnicos da TKV na criação de cenas; estudar a relação entre o definido previamente e a possibilidade de emergência do novo na cena; explorar a inter-relação entre os processos lúdico e dos vetores com o processo criativo; investigar a criação de cenas a partir da improvisação. E, a partir disso, criar um exercício cênico que tenha como ponto de partida os elementos estudados neste projeto. Nossos objetivos foram ancorados na percepção de que a TKV é uma possibilidade de ampliar e aprofundar o trabalho do ator, a partir da construção da escuta corporal e de sua expressividade por meio do conhecimento e da pesquisa do próprio corpo e da relação com o outro e o espaço.

O processo criativo desenvolvido a partir da TKV compreende o ator enquanto artista-criador do exercício cênico a ser desenvolvido, em um processo em que a criação não se estabelece numa relação de hierarquia na qual o ator procura atingir aquilo que o seu diretor espera ou imagina em uma cena. Aqui a direção assume o papel de provocadora e disparadora do processo, cujo foco é o corpo em cena, em estado de escuta e de pesquisa, inserido no momento presente e na relação com o meio (espaço e espectadores).

Procuramos, dessa forma, investigar as possibilidades da técnica, bem como a compreensão de corpo e de processo criativo – em que não se mantém as dualidades treinamento-criação, criação-reprodução, corpo-mente, texto-movimento, diretor-ator –, que pautam a prática da TKV. Assim, repensar os processos nos quais atuo enquanto atriz, diretora ou professora-orientadora.

Para a investigação proposta, temos como ponto de partida o estudo da Técnica Klauss Vianna, sistematizada por Neide Neves e Rainer Vianna, e que estudaremos à luz das pesquisas de Neide Neves (2008; 2010), Jussara Miller (2007; 2012), Luzia Carion (2004) e Joana Ribeiro da Silva Tavares (2002). Sendo que as duas últimas lançam luz ao contato de Klauss com o teatro, enquanto preparador corporal e diretor. Carion propõe uma possibilidade de aplicação da TKV enquanto preparação corporal e criação cênica. Tais estudos alimentaram e propuseram reflexões e possibilidades de encaminhamento para o presente estudo. No próximo capítulo discorreremos acerca da Técnica Klauss Vianna e da relação de Klauss Vianna com o teatro.

## 2 TÉCNICA KLAUSS VIANNA: ENTRE A PREPARAÇÃO CORPORAL E A CRIAÇÃO CÊNICA

Klauss Vianna, nascido em Belo Horizonte em 1928, se interessou pelo movimento desde criança. Passou a infância solitária observando. Foi assim que se encontrou com o corpo da avó e do jardineiro, seu primeiro aluno e objeto de pesquisa. Pedia a ele que se movimentasse, levantasse os braços, corresse, pulasse e fechasse os olhos. Klauss observava atento o funcionamento dos músculos. A pesquisa do movimento acompanhou-o por toda a vida, enquanto professor, estudioso e bailarino. Iniciou seus estudos em Belo Horizonte, no ballet clássico. Ao longo de sua vida procurou repensar o ensino da dança e do ballet. Em suas passagens pelo Rio, Bahia e São Paulo, pesquisou e observou o movimento humano, entrou em contato com outras linguagens e outros estudiosos, construindo o seu trabalho, abarcando arte e educação somática<sup>7</sup>.

Em 1968 foi convidado a lecionar na Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua chegada na escola trouxe uma série de inovações, resultado de sua bagagem de pesquisa e estudo do corpo. Em suas aulas e propostas oportunizava ao aluno ser o centro de seu processo de aprendizagem e criação, ou seja, priorizava a autonomia. Durante a sua atuação na Escola do Teatro Municipal do Rio e, posteriormente, na Escola Municipal de Bailado (RJ) buscou outros estímulos para o corpo, inserindo aulas além do ballet clássico; estabeleceu a prática de apresentações já no terceiro ano (anteriormente essa prática só acontecia no oitavo ano), conferindo à apresentação um caráter processual e não o *status* de um resultado pronto, acabado e impecável.

E foi enquanto exercia a função de professor na Escola de Bailado, que teve seu primeiro contato com o teatro. No final da década de 1960 é convidado a participar de uma montagem teatral. O momento social, cultural e político despertava em grupos e atores algumas inovações<sup>8</sup>. Dentre elas, um questionamento acerca dos códigos tradicionais do teatro, o que abria espaço para outras formas de fazer teatro e o convite a profissionais da área de dança, que propunham outras perspectivas para a linguagem teatral. Assim, alguns grupos encontravam-se entre a vontade de fazer política e a experimentação cênica, de forma que se iniciou um movimento teatral que questionava os valores vigentes, morais, sociais e culturais.

Além da oposição à ditadura militar, vários grupos compartilhavam com a vanguarda norte-americana e europeia de uma insatisfação frente aos valores culturais estabelecidos. Contagiados pelos resultados obtidos através de pesquisas e experimentações desenvolvidas por grupos norte-americanos, que buscavam a diversidade e heterogeneidade na produção cultural, alguns grupos adotaram princípios e metodologias semelhantes na orientação e produção de seus espetáculos. (CARION, 2004, p. 53-4).

---

<sup>7</sup> Para maiores informações acerca dos dados bibliográficos de Klauss Vianna ler *A escuta do corpo*, de Jussara Miller (2007), *A dança*, de Klauss Vianna (2005) e *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*, de Neide Neves (2008).

<sup>8</sup> Momento esse que se inicia após a instauração da ditadura militar em 1964 e o decreto do Ato Institucional nº5, o conhecido AI-5, que dentre outras especificidades impôs a censura para as artes e os meios de comunicação. Além disso, os grupos teatrais brasileiros recebiam a influência da contracultura e do movimento *underground*

Dentre tais inovações e experimentações, Luzia Carion (2004) ressalta que há um questionamento das estruturas cênicas vigentes no período, principalmente do textocentrismo. O predomínio da palavra é questionado e o corpo e o gesto adquirem papel importante no teatro da época. Artistas da dança começam a ser convidados a participar de montagens teatrais. A participação de Klauss logo transborda a função do coreógrafo<sup>9</sup> e ele inicia um trabalho que ficará conhecido como preparação corporal<sup>10</sup>, que não se restringe ao momento musicado, mas compreende a criação dos personagens, dos gestos e ações executados na cena; a ocupação e a exploração espacial; o estímulo ao uso dos sentidos e a busca pela flexibilidade da estrutura óssea e muscular. Também a improvisação como processo de criação é destacada em seu trabalho. A sua vivência e a sua experiência na dança modificavam as experimentações teatrais e também ele se transformava a partir do contato com o teatro, como ressalta em seu livro *A dança* (2005)<sup>13</sup>, a partir da leitura política de mundo que viu no teatro.

Vale destacar que em *O arquiteto e o imperador da Assíria*, o convite para o trabalho surgiu a partir de duas necessidades. A primeira era o desenvolvimento da resistência física necessária para uma apresentação com mais de três horas. A segunda era a solução para as imagens criadas corporalmente a partir de referências do texto. Para o diretor Ivan de Albuquerque o palco era como uma grande tela, a ser preenchida pelos corpos dos atores, que desenhavam no espaço. Essa imagem se aproximava das relações que Klauss via entre a dança – e o teatro – e as artes plásticas, que eram, para ele, fontes de pesquisa e estudo. (CARION, 2004, p.56).

Em sua dissertação de mestrado, Luzia Carion (2004) traz entrevistas e descrições de processos teatrais dos quais o pesquisador do movimento participou inclusive como diretor. É importante destacar que em alguns processos em que Klauss participou como preparador corporal não se pode precisar o que era sua proposta e o que vinha da direção cênica. O que se percebe como tônica principal no trabalho de Klauss é a autonomia do ator, a partir do conhecimento do corpo e de seu funcionamento, bem como o trabalho com a musculatura e a manutenção dos espaços articulares, a fim de trazer a intenção e os sentimentos das personagens e das ações. Também se trabalhava a partir da necessidade do ator e da peça. De toda maneira, o ator passa a ser ponto central, tanto do processo de criação quanto do espetáculo em si.<sup>14</sup>

Klauss inaugura o trabalho de preparação corporal no Brasil, que está pautado na autonomia do ator e que tem diálogo direto com a direção do espetáculo em um processo de coautoria de proposição cênica. Porém, ao longo de minha experiência vejo que ainda hoje há algumas outras acepções e práticas que foram modificando o trabalho de preparação corporal, que por vezes se afasta da direção de cenas, ou simplesmente se submete a seus pedidos, em um processo pontual de criação de momentos e coreografias, e não presente em toda a criação da peça.

---

<sup>9</sup> Que exerceu nos espetáculos *A ópera dos três vinténs* (1967) e *Roda viva* (1968).

<sup>10</sup> Função que passa a desempenhar a partir da montagem de *Navalha na carne* (1968).

<sup>11</sup> A peça estreou em maio de 1970, com direção de Ivan de Albuquerque. No elenco, José Wilker fazia o papel do arquiteto e Rubens Corrêa o papel do imperador. Klauss foi o responsável pelas coreografias da peça.

<sup>12</sup> *Hoje é dia de Rock* estreou em 12 de outubro de 1971. Rubens Corrêa assinava a direção e a peça contava com um numeroso elenco: Alexandre Lambert, Arthur Silveira, Dudu Continentino, Isabel Câmara, Isabel Ribeiro, Ivan de Albuquerque, Ivone Hoffmann, José Wilker, Kaká Versiani, Leyla Ribeiro, Nildo Parente, Paul Cesar Oliveira, Renato Coutinho, Rubens Corrêa e Thaia Perez. Nessa peça Klauss, além de assinar a coreografia, participou como ator.

<sup>13</sup> A primeira edição do livro *A dança* data de 1990.

<sup>14</sup> Para maiores detalhes ler a dissertação de mestrado de Luzia Carion (2004).

Diferenciando-se dos processos vivenciados por Klauss, que participava inclusive do trabalho de mesa para o estudo do texto e dos elementos que comporiam a montagem (como cenário e figurino). Atualmente, a preparação corporal é muitas vezes sinônimo de uma preparação prévia, que acontece separadamente da criação da peça.

Pude notar essa separação enquanto professora na Fêgo Camargo. Por conta disso, o presente trabalho tem como objetivo experienciar a preparação corporal, ou o processo de criação corporal atrelados à cena e à sua criação, não como um processo prévio. Para tanto, parto da TKV para a criação de um exercício cênico. Essa escolha evidencia a maneira como compreendemos corpo, criação e cena. Aqui o corpo é visto como elemento central da cena e da sua construção. Também não há uma separação entre o processo de “treinamento” corporal e o de criação. Para melhor elucidar tais conceitos e percepções, julgo ser importante compreendermos um pouco mais sobre a TKV e seus princípios, seu entendimento de corpo, de processo criativo e de técnica, que muitas vezes quebra acepções usuais.

## **2.1 Um outro olhar para corpo e técnica**

Klauss era avesso a nomear técnica a sua prática, uma vez que não a considerava um passo a passo cristalizado, mas uma pesquisa constante, pautada pelo movimento. Nesse sentido, no prólogo à primeira edição de seu livro, nos alerta que:

(...) não quero aqui demonstrar um método pronto e acabado. Semelhante às infinitas descobertas que a vida nos proporciona, um processo didático e criativo é inesgotável. (...) É o que pretendo com base nas reflexões – e dúvidas contidas neste livro. Que espero, não busque nem estabeleça certezas, mas desperte o desejo permanente de investigação perante a dança e a arte – que, para mim, se confundem com a vida. (VIANNA, 2005, p.15).

Porém, apesar de privilegiar o movimento e a investigação individual a partir da compreensão e do conhecimento do corpo, em lugar da repetição de passos codificados<sup>15</sup>, a pesquisa de Klauss Vianna apresenta princípios e tópicos concretos para o trabalho de pesquisa corporal, e é a partir desses que se propõe a investigação. E, portanto, pode ser classificada com uma técnica. Helena Katz (2009) traz luz histórica à conceituação de técnica, cuja acepção usual está relacionada ao aprimoramento de uma atividade do corpo, repetida mecanicamente, sem associação à vida mental, habita no território da usual separação entre corpo e mente. Assim, historicamente, quando o trabalho manual era desprezado, também a habilidade técnica se desvinculava da atividade intelectual.

Ou seja, Katz revisita aqui o conceito de corpo e de técnica a partir de um outro viés, que contraria tais separações e dicotomias. Isso porque, a maneira como compreendemos e nomeamos o corpo, modifica a nossa relação com o mesmo. Igualmente, a forma que entendemos técnica traz modificações em nossa prática e no lugar do corpo frente ao conhecimento. Há uma acepção usual de técnica que traz em si a separação entre corpo e mente, entre fazer e conhecer. “A maneira como é compreendida a relação entre prática e teoria ou experiência e pensamento carrega uma determinada visão sobre o lugar das habilidades práticas e mentais na relação com o mundo.” (NEVES, 2010, p.154).

---

<sup>15</sup> A crítica de Klauss aos passos codificados deve-se ao fato de serem estes muitas vezes repetições de uma forma exterior, não pautados pela compreensão do caminho do movimento e sim pelo seu resultado final.

Nesse sentido, ao propor a TKV como trabalho de criação artística, também propomos um pensamento de corpo, de técnica e de preparação corporal, que modifica as relações e a criação artística, que é vista de maneira não dualista na relação com a técnica e o treinamento: todo o processo de preparação do corpo é também um processo de criação artística. Da mesma forma, o corpo é compreendido a partir da não separação entre corpo e mente. Para a TKV perceber, conceituar e executar não são tarefas estanques e separadas.

Tal visão de corpo se aproxima dos escritos de Christine Greiner e Helena Katz (2005), que buscam compreendê-lo por um viés indisciplinar, ou seja, sem limitá-lo a uma única disciplina ou área de conhecimento. O corpo é observado a partir de diferentes campos de conhecimento e não repartido pelos mesmos: artes, ciências cognitivas, neurociência, biologia. De forma que não se limita a nomeações, que estão intimamente ligadas ao ato de classificar, que pode se tornar uma maneira de exclusão do discurso. Aquilo que não é nomeado e nem classificado também não pode ser dito e, se não pode ser dito, sua existência é posta em dúvida. Por meio do ato de nomear e classificar, também se procura excluir do discurso aquilo que não é reconhecível por ele. Greiner (2005) ainda afirma que: “A idéia parte do princípio de que quando aplicamos uma teoria que normalmente não é usada para observar determinados fenômenos, iluminamos de modo inusitado a discussão”. (2005, p.18).

Entendemos o corpo como processo, em constante movimento e em coevolução com o ambiente e o outro. Compreensão essa que pode ser evidenciada no pensamento de Klauss Vianna (1928-1992) quando quebra as dualidades corpo- mente, técnica-experimentação e privilegia o constante movimento e a experimentação no lugar da repetição de movimentos e passos codificados, muitas vezes repetidos visando a perfeição da execução e não o entendimento do caminho do movimento.

Essa perspectiva solicita revisitar também a aceção de técnica. A questão acerca do método e da técnica gira em torno da compreensão de como o corpo faz o movimento: com modelo pronto ou sem modelo pronto. Porém, é importante destacar a impossibilidade de repetição de um movimento tal qual foi feito pela primeira vez, já que a repetição acontece em relação com a singularidade e o momento presente. A noção de técnica se expande e dá espaço a outras concepções. A TKV caracteriza-se enquanto técnica não no viés da repetição mecânica, mas propõe tópicos e princípios que privilegiam a pesquisa de movimentação do corpo.

Sucedem que, no corpo, a repetição vai conduzindo um processo de seleção natural da melhor maneira que cada corpo encontra para lidar com o movimento. No corpo, tudo aparece como uma forma, e todas as formas se aprontam de acordo com os princípios gerais que regulam a relação corpo- movimento, estejam ou não apresentados na forma de passos codificados de dança. O movimento que não começa copiando um passo existente também tende a ganhar estabilidade, ao longo do tempo, nesse processo de seleção via repetição. (KATZ, 2009, p. 29).

## 2.2 A Técnica Klauss Vianna

Para o estudo das pesquisas de Klauss Vianna, parto do recorte proposto pela Técnica Klauss Vianna, sistematização elaborada por Rainer Vianna, em parceria com Neide Neves sobre o trabalho de Klauss Vianna. Tal sistematização é uma das vertentes da Escola Vianna<sup>16</sup>.

A sistematização da TKV se pauta em tópicos, princípios e instruções que privilegiam e proporcionam a pesquisa corporal, a identificação e a quebra de padrões de movimento. A técnica deixa de ser compreendida como um fim em si, como repetição de formas exteriores, e torna-se um meio no qual o corpo se pesquisa, entende seu funcionamento e pode criar a partir de tal conhecimento. Não se trata de uma ferramenta a ser usada para melhorar ou aprimorar o corpo como instrumento de trabalho, subordinado a uma mente que planeja o instrumento “para expressar o pensamento de outrem” (NEVES, 2010, p.12). A técnica é uma organização de conhecimentos. E aqui conhecimento não é compreendido apenas como racionalização, mas também como prática e percepção.

As instruções de uma técnica se transformam numa relação dinâmica com o corpo, evoluindo junto com este, num processo contínuo de troca de informações. A técnica transforma o corpo e é corporificada à medida que as suas instruções são implementadas. A pesquisa proposta por Klauss Vianna se presta a essa descrição. E, deste ponto de vista, pode-se admitir uma Técnica Klauss Vianna. (NEVES, 2010, p.24).

Assim, a TKV estabelece instruções, princípios e tópicos que pautam a relação dinâmica com o corpo. A sua sistematização aconteceu em um processo iniciado em 1984 por seu filho Rainer Vianna (1958-1995) e Neide Neves, e manteve sempre próxima à conceituação a prática em sala de aula (mantendo o aspecto teórico-prático da pesquisa). Foi nomeada inicialmente como Dança Livre. Nesse primeiro momento da sistematização, a nomeação Livre vinha em consonância ao trabalho que visava a pesquisa e a expressão individuais, em um processo de autonomia do sujeito. A partir de 1988 esse trabalho foi nomeado Dança Consciente e, em seguida, Técnica do Movimento Consciente “frisando a importância da atenção presente e focada para um trabalho consciente e integral do corpo” (NEVES, 2010, p. 31-2), sendo a técnica baseada na autonomia, no conhecimento do corpo e na não separação entre corpo e mente. O nome Técnica Klauss Vianna passou a ser utilizado em 1992, na Escola de Dança Klauss Vianna, no processo de sistematização de “uma pesquisa teórico- prática a partir do trabalho de Klauss”. (NEVES, 2010, p. 32).

Com base no trabalho em sala de aula e ensaio, foi feita uma organização do material com a intenção de entender como abordar o aluno ou profissional que buscava as aulas. Era necessário compreender como introduzir os conceitos inicialmente, como implementar no corpo as instruções, como tratar os processos criativo e didático. (NEVES, 2010, p. 32).

---

<sup>16</sup> Em seu livro *A escuta do corpo*, Jussara Miller propõe o uso do termo escola diante da compreensão das influências e confluências de um pensamento, levando-se em conta a singularidade dos pesquisadores que se relacionam com tal estudo. Assim, há a compreensão de que o pensamento artístico e pedagógico proposto por Klauss Vianna e Angel Vianna tem sido ponto de partida para o trabalho de outros pesquisadores, artistas e pensadores. Falar em Escola Vianna significa compreender o pensamento de Klauss Vianna, de Angel Vianna e dos demais pesquisadores que pautam o seu trabalho a partir da influência de ambos. A Técnica Klauss Vianna é, então, uma de suas vertentes, a qual se dedica o corpo docente da especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC/SP), e aqueles que têm contato e formação com este.

Nesse processo, além da parceria de Neide Neves, Rainer contou com outras colaborações de alunos e professores que acompanharam o seu trabalho, como Luzia Carion, Jussara Miller e Marines Calori, hoje professoras ao lado de Neide, no curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna na Pontifícia Universidade Católica (PUC).

O contato com Rainer, Klauss e Neide propiciou pesquisas teórico-práticas e a vivência pedagógica e artística, ancoradas nos princípios, tópicos e instruções que são pilares da sistematização da TKV. Algumas dessas pesquisas foram desenvolvidas no âmbito acadêmico e eventualmente publicadas, tornando-se referencial bibliográfico para estudos no assunto. Neide Neves discorreu sobre o assunto em sua dissertação de mestrado, publicada em 2008, sob o título *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*, em que desenvolve a pesquisa de Klauss à luz dos estudos da cognição. Já a sua tese de doutorado, *A técnica como dispositivo de controle do corpomídia* (2010) nos apresenta a TKV como proposta de outra compreensão de corpo e de técnica, e como possibilidade de resistência política. A dissertação de mestrado de Luzia Carion (2004), *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna*, traz luz ao contato de Klauss com o teatro, bem como uma proposta de preparação corporal a partir da prática com a TKV. Já os livros de Jussara, resultado de seus mestrado e doutorado, respectivamente, *A escuta do corpo* (2007) e *Qual é o corpo que dança* (2012), elucidam a sistematização da técnica e reflexões acerca do corpo cênico na cena contemporânea.

Como podemos verificar nas pesquisas acima, a sistematização da técnica tem três pilares: tópicos, princípios e instruções. A conceituação de tais palavras deve-se ao Núcleo de Estudos na Técnica Klauss Vianna, dirigido por Neide Neves, e visa esclarecer as etapas e os aspectos do trabalho corporal abordados pela TKV. Sendo assim: “A palavra princípio refere-se às elaborações teórico-práticas que embasam a pesquisa e instrução fala da maneira como os tópicos de trabalho são aplicados na prática de implementação da técnica.” (NEVES, 2010, p. 32).

Dessa forma, os princípios pautam o trabalho, a pesquisa e a prática corporal, bem como a visão de corpo e de técnica. De acordo com Neide Neves, são eles que embasam as instruções da TKV e podem ser listados como:

- Autoconhecimento e autodomínio são necessários para a expressão pelo movimento.
- Sem atenção não há possibilidade de autoconhecimento e expressão.
- É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas, para acessar o novo.
- Das oposições nasce o movimento.
- A repetição deve ser constante e sensível.
- A dança está dentro de cada um.
- O que importa não é decorar passos, formas, mas aprender caminhos para a criação de movimentos.
- Dançar é vida. (NEVES, 2008, p.40).

De uma maneira geral, podemos destacar como princípios centrais do trabalho da TKV: autonomia, singularidade, o conhecimento do corpo e pelo corpo, e a correlação entre a prática e a criação artística. O movimento dá visibilidade à singularidade, e a repetição dos movimentos não acontece de maneira mecânica nem visa apenas à forma exterior, mas a percepção dos caminhos e das potencialidades naquele instante da movimentação: o movimento nunca é o mesmo, uma vez que se modifica e está permeável ao momento presente.

Em um processo de autonomia e singularidade, o corpo é confrontado com os seus padrões de movimento e convidado a ampliá-los, por meio de estímulos. Nesse sentido, os conceitos de crise, conflito e oposições, importantes no pensamento de Klaus Vianna, adquirem ênfase nos tópicos oposição e resistência, integrantes do processo lúdico da TKV<sup>17</sup>. Na pesquisa corporal proposta pelo pesquisador, a crise e o conflito possibilitam a mudança do ponto de vista, provocam a quebra de padrões e a possibilidade investigativa de novos movimentos. A oposição e a resistência trazem ao movimento uma tensão entre intenção e contra-intenção, que proporciona projeção e sustentação.

Era sempre um conflito e com o conflito surge o movimento. No corpo, na casa, na vida. Mas o que gera esses conflitos? Só mais tarde descobri que o espaço existente entre as oposições gerava os conflitos, assim como a maneira de expressá-los. (...) Todo resultado de um gesto, ou de uma ação, provém do espaço existente entre a oposição de dois conceitos. Seu gerador é: sempre par, ainda que essa ligação se faça por meio de um aparente distanciamento. (VIANNA, 2005, p.93).

Dessa forma, Klaus nos sugere que “com o conflito surge o movimento”. (VIANNA, 2005, p.92). E ainda: “Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo.” (VIANNA, 2005, p.77). O pesquisador do movimento defendia a quebra dos automatismos e dos padrões, de movimento e também dos hábitos. Propunha mudanças nos trajetos e hábitos cotidianos, como o percurso de ida ao trabalho e o lugar de sentar na mesa, de maneira a mudar o ponto de vista.

Os tópicos da técnica podem ser compreendidos como os estímulos que irão propiciar ao corpo o seu conhecimento e a possibilidade da criação de novos movimentos. Eles estão divididos nos processos: lúdico, dos vetores, criativo e didático. O processo lúdico constitui o momento de “acordar o corpo” e do primeiro contato com a técnica, é composto pelos seguintes tópicos: presença, articulações, peso, apoio, resistência, oposição e eixo global. Já o processo dos vetores compreende oito direcionamentos ósseos: metatarso, calcâneo, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpo e sétima vértebra cervical (que resulta em um direcionamento para o crânio). Vale ressaltar que as separações propostas em tópicos e processos têm fins didáticos e não são estanques. O trabalho com um tópico acaba se relacionando com um outro e propondo um próximo. Os vetores radicalizam e aprofundam apoios, resistência, oposição, e reconfiguram continuamente o eixo global estático ou em movimento. O terceiro processo, o criativo, acontece a partir da vivência dos dois anteriores. É a partir dos tópicos do lúdico e dos vetores que improvisamos e criamos movimentos no processo criativo.

Os princípios e os tópicos na TKV são trabalhados a partir das instruções dadas em sala de aula. Tais enunciados, segundo Neves:

- favorecem o desbloqueio das tensões limitadoras do movimento;
- abrem os espaços internos, articulares e entre ossos e músculos;
- colocam mais músculos em trabalho; acionam músculos e intenções;
- são responsáveis pelas intenções e pelas contra-intenções dos movimentos;
- são estímulos para a criação de movimentos. (NEVES, 2008, p. 43).

---

<sup>17</sup> A oposição e a resistência serão listadas, inclusive, como tópicos e pontos de partida para o estudo e a pesquisa de movimentos.

Dessa forma, são as instruções que propõem os tópicos trabalhados e garantem os princípios da técnica. O estudo e a compreensão das instruções acontecem no processo didático, no qual nos debruçamos acerca do como mediar a relação entre os tópicos e os princípios e o movimento de um ser autônomo e singular.

Vale ressaltar novamente a não separação entre os processos e a percepção de que eles se comunicam. O presente trabalho tem como foco o processo criativo, porém para suscitá-lo voltaremos aos processos lúdico e dos vetores. Enquanto propositora, transito entre a proposição e a mediação do processo criativo, e a compreensão das instruções, que se dão no processo didático.

### **2.3 Processo criativo**

O processo criativo utiliza-se dos tópicos vivenciados nos processos lúdico e dos vetores e pauta-se nos princípios da TKV. Porém, no processo criativo podemos verificar a singularidade do artista-pesquisador que o propõe. Ao descrever a sua experiência em *Corpo sentado*, Jussara Miller ressalta que: “Não se trata, portanto, de uma descrição exaustiva dos procedimentos de Klauss ou Rainer Vianna na criação, mas de uma fusão entre elementos aprendidos com os Vianna e aspectos de minha formação pessoal.” (MILLER, 2007, p.90). Ou seja, o processo criativo proposto pela autora é uma conversa entre a sistematização da TKV e as suas vivências e experiências anteriores. Assim, cada artista-pesquisador acaba por desenvolver a sua singularidade na experimentação do processo criativo. Tal fato verifica-se no curso de especialização em Técnica Klauss Vianna, na PUC-SP. As aulas do processo criativo são ministradas por duas professoras diferentes: Jussara Milller e Luzia Carion, e cada uma delas relaciona-se com a criação a partir de sua formação. Mas é visível que ambas estão alicerçadas nos tópicos e princípios da TKV.

Para o processo criativo proposto pelo presente trabalho, procurei pautar-me nas vivências que tive durante as aulas da especialização em TKV e na compreensão dos tópicos corporais. Porém, é inegável que tal processo foi se constituindo relacionando-se com vivências e experiências anteriores que tive. Procuro, a seguir, compreender os tópicos e os princípios que norteiam o processo criativo, a fim de possibilitar a minha proposição enquanto orientadora para o presente trabalho.

O processo criativo é entendido aqui a partir da compreensão dos tópicos e temas corporais. Os tópicos corporais são aqueles presentes nos processos lúdico e dos vetores, e que privilegiam o conhecimento do corpo, a quebra de padrões de movimento. No processo criativo tais tópicos tornam-se catalisadores para a criação: são eles que fazem com que o artista mantenha um foco em sua pesquisa e movimentação, de forma a construir um estado de presença, por meio da atenção ao “eu”, ao espaço e ao outro. Através da manutenção da presença e da construção de um olhar cênico (o olho da cena, o olhar criativo, ou seja, a percepção da cena, de seu tempo e de sua composição), os tópicos de trabalho, presentes nos processos de pesquisa e conhecimento do corpo, se transformam em temas corporais, material criativo, cênico e coreográfico. E a pesquisa torna-se cena.

A cena, por sua vez, se constrói a partir da improvisação e da possibilidade da repetição sensível, em que se reconhecem momentos potentes e expressivos, que podem ser revisitados, sempre a partir da compreensão de que o corpo não é estanque e que está inserido em uma correlação com o outro e o ambiente. De forma que se perceba quais são as possibilidades do corpo naquele instante e na relação dinâmica com o outro e com o espaço.

A presença – que para a TKV é um tópico de trabalho, pautado objetivamente pela pesquisa de três estados de atenção: o “eu”, o espaço e o outro – configura-se em estar inserido naquele momento e torna-se um ponto de partida para a improvisação. A presença é, então, construída a partir da manutenção da proposta, ancorada na pesquisa de um ou mais tópicos corporais e nos três estados de atenção.

Eleonora Fabião (2010) traz a compreensão de que o estado do corpo cênico, bem como a presença, é fluxo. Desconstrói as noções há muito estabelecidas sobre presença e a possibilidade de ser conquistada enquanto estado fixo. Isso porque, uma vez fixada e estabilizada, perde-se a inserção no momento presente.

O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante – na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente – faz com que o agente se ausente de sua presença. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. (FABIÃO, 2010, p.322).

O corpo é múltiplo. Troca-se o ser pelo estar. De forma que não falamos sobre ser presente e sim estar presente. O corpo está em conexão atenta consigo, com o outro e com o espaço. O ator está em correlação ao meio, ao ambiente, ao outro e, claro à plateia. Estados corporais também se modificam no espectador, enquanto ele assiste, a partir da empatia.

Jussara Miller interrelaciona a presença com a auto-observação do corpo. “Assim, iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma *presença*: o estar presente aqui e agora.” (MILLER, 2007, p.59). A presença é contrária aos automatismos, flexibiliza os padrões de movimento. Por isso, precisa ser constantemente reconstruída. Trata-se de um processo, um estado cambiante, variável. A criação proposta pela TKV acontece a partir da percepção de uma repetição sensível, ancorada na relação com o instante presente: afirma-se o aspecto lábil da coreografia. Nesse sentido, na TKV a pesquisa e o processo são privilegiados em contrapartida à forma pronta e acabada. Dessa maneira:

Cabe aqui ressaltar que todo o processo criativo parte de improvisações que vão se estruturando, ganhando sentido conforme a necessidade de criação e expressão. A Técnica Klauss Vianna fornece instrumentos para o treinamento técnico do bailarino com base em diversos focos de abrangência, como o estado de prontidão para o movimento, ou seja, a habilidade de estar alerta e presente com mínima tensão, a observação do corpo em movimento, a autonomia do aluno para a criação, conexão e relação com os ambientes interno e externo, sendo o treinamento técnico enfatizado não como repetição mecânica, mas como desenvolvimento de percepções, vivências e aptidões. (MILLER, 2007, p.98-9).

A partir da improvisação criam-se movimentos, relações e jogos que podem ser estruturados por meio da repetição sensível, que busca resgatar os movimentos significativos, ao mesmo tempo em que o fluxo e a instantaneidade da cena permanecem. Por acontecer no aqui e agora, o teatro e a dança estão sujeitos a imprevistos, às reações (externas ou internas) da plateia, à conexão com o outro (seja ele ator, bailarino ou plateia) e com o meio.

A cena e o corpo da cena são instáveis. Os movimentos, criados por meio da improvisação, são constantemente recriados, a cada ensaio e apresentação. Chegamos então à compreensão da labilidade. A repetição, que está presente na criação de uma célula coreográfica, acontece de maneira sensível e não mecânica. Procura-se a repetição da pesquisa, do movimento, do processo. Acerca da qualidade lábil da coreografia, Jussara Miller (2012, p.134) afirma que:

A pesquisa se estabelece na relação de prontidão que a improvisação proporciona à coreografia sem que haja a cristalização ou a mecanização do movimento. Acredito que a coreografia pode ser lábil, imprevisível e transitória, mesmo dentro de uma estrutura previamente definida, pois ela é constantemente reatualizada, tanto nas apresentações ao vivo quanto no momento presente da experiência em sala de trabalho. (MILLER, 2012, p.134-5).

Durante o estudo cênico que ancora este trabalho, nos aproximamos dos tópicos corporais da TKV, em especial do processo lúdico<sup>18</sup>. A minha proposta enquanto provocadora consistia em que, paralelamente ao contato com os tópicos, já trabalhássemos com a improvisação visando o texto teatral *Agreste*. Isso foi possível porque os atores-criadores já haviam vivenciado os tópicos em aula (nas disciplinas que ministrei). A partir de improvisações e da busca por uma repetição sensível se deu a criação do roteiro para o exercício cênico<sup>19</sup>, por meio do resgate de momentos considerados potentes, pelo estabelecimento de improvisações e as suas regras (principalmente tópicos que pautam a improvisação).

A compreensão de técnica e de processo criativo proposto pela TKV, ao não separar treinamento corporal e criação, nega a dualidade – presente em algumas técnicas de dança e de preparação corporal para teatro – entre o corpo físico treinado e o corpo criativo. A partir dessa dualidade surge a fala, também comum, de corpo como instrumento. Ao longo de nossos encontros, a busca foi compreender, por meio da prática, essa não separação, em busca de uma outra construção da ideia de corpo e de criação.

---

<sup>18</sup> A ideia inicial era que trabalhássemos com os dois processos. Porém, enquanto provocadora do exercício cênico, percebi que escolher apenas o lúdico facilitava e aprofundava a pesquisa. Os vetores apareceram no processo conforme verificamos a necessidade, a fim de trazer maior sustentação, equilíbrio e projeção aos movimentos.

<sup>19</sup> O roteiro do exercício cênico, elaborado em conjunto com os atores-criadores, encontra-se no Apêndice A deste trabalho.

### 3 AGRESTE: UMA EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA

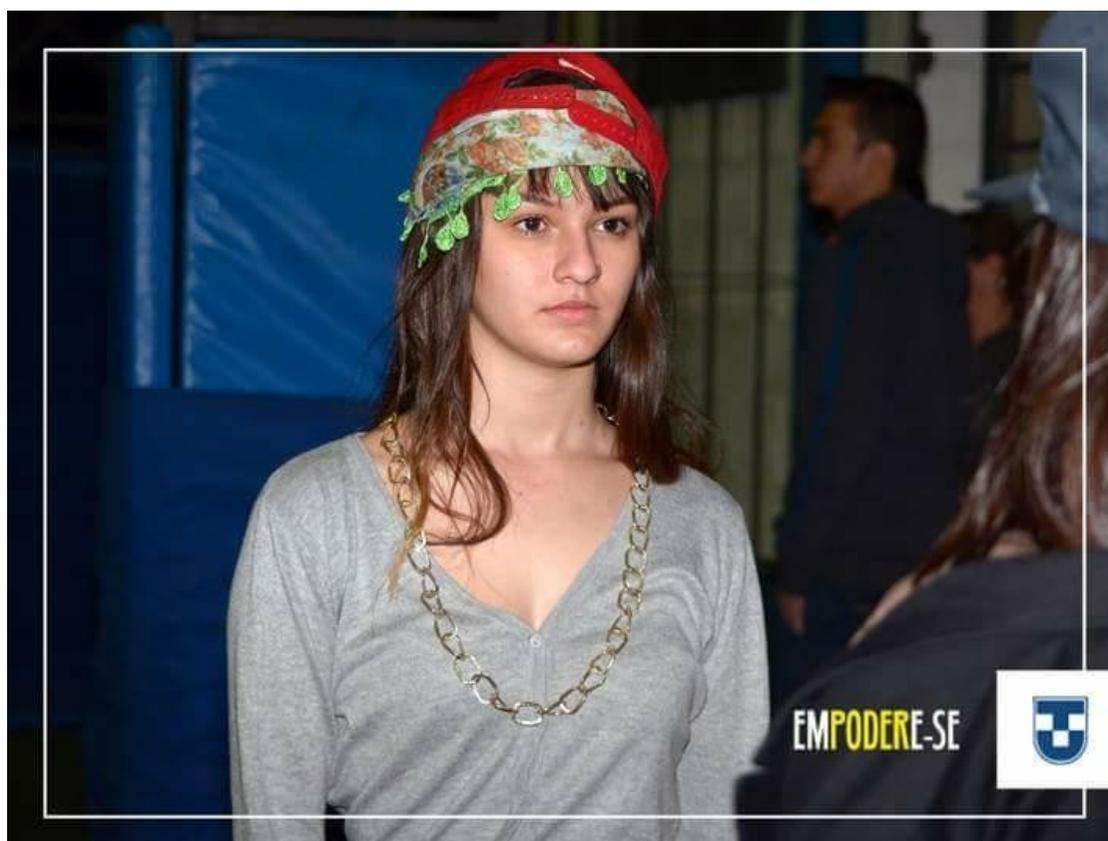
O início dos encontros e das conversas para o projeto aconteceu em junho de 2016, quando as atrizes Mariana Amaral e Isabela Almeida demonstraram interesse em trabalhar questões relativas ao feminismo em um experimento cênico. Naquele momento ainda não havíamos definido o texto de Newton Moreno como ponto de partida. Assim, procurei, por meio de conversas e experimentações<sup>20</sup>, compreender o ponto de vista que o grupo gostaria de utilizar para abordar o assunto. Após o primeiro mês de encontros, procuramos focar nas questões de gênero.

As primeiras conversas buscavam a compreensão do tema e seu universo simbólico – as práticas, as falas, as organizações sociais e familiares – de forma a escolher qual aspecto gostaríamos de vislumbrar essas questões, a fim de ampliar as camadas de significação. Nesse momento fizemos a leitura de alguns textos, assistimos a filmes, entrevistamos pessoas de diferentes faixas etárias, acerca do que pensavam sobre o feminino e o feminismo. Além disso, foram propostas pelas atrizes duas ações, aproveitando a fila que se formava antes da apresentação de peças na Fêgo Camargo. A primeira consistia em espalhar cartazes em que os passantes pudessem escrever o que é feminino, o que é masculino, o que é homem e o que é mulher. Enquanto as pessoas passavam, as atrizes se mantinham em poses identificadas no senso comum como masculinas ou femininas. Na segunda ação, elas se encontravam com roupas neutras, ao lado de uma mala, para que os passantes pudessem vesti-las como homem ou mulher. Constatamos nessa ação, por parte dos passantes, uma tendência a vesti-las no estereótipo dos gêneros.



**Figura 1** - Atrizes em performance durante fila na EMA Fêgo Camargo. Foto: Natasha Curuci

<sup>20</sup> A fim de compreender os discursos e os entendimentos trazidos pelas atrizes sobre o tema, solicitei que escolhessem personagens e me apresentassem uma experimentação a partir das mesmas.



**Figura 2** - Atrizes em performance durante o evento Empodere-se, na Universidade de Taubaté. Fonte: Página de Facebook da UNITAU

As respostas recebidas do público, nas entrevistas e nos cartazes, nos trouxeram algumas percepções. Algumas compreendiam a questão em seu viés histórico e social, outras reforçavam preconceitos. Dentre as respostas, apontamentos de que o homem deveria proteger a mulher do machismo ou do assédio e que a mulher deveria ser o “homem” da sua vida. Em outras havia uma tendência essencialista, de determinação de características constantes, como, por exemplo, “ser mulher é ser forte”, como se fosse obrigatório à mulher ser forte o tempo todo, ou ainda como se fosse necessária uma constância para a categoria mulheres.

Encontramo-nos aqui com as reflexões da filósofa estadunidense Judith Butler, que questiona o feminismo a partir da relativização do mesmo:

Em sua essência, a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior de seu próprio discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política é almejada. (BUTLER, 2016, p. 17-8).

Ou seja, segundo a autora, o feminismo pode ser questionado à luz da compreensão de que não há apenas um sujeito mulher, e que as questões relativas ao gênero podem ser múltiplas. O que existe são mecanismos de poder que produzem sujeitos e categorias definidas socialmente e que, portanto, são passíveis de representação linguística e, conseqüentemente, jurídica. (BUTLER, 2016, p.18-9).

Algumas respostas repetidas chamaram a nossa atenção. Com a mesma letra e os mesmos adjetivos e verbos nas categorias homem e mulher, esses escritos pareciam mostrar uma compreensão da não polarização entre gêneros. Aos poucos e a partir de nossas reflexões pautadas no material levantado, começamos a nos questionar sobre o assunto e a perceber que ainda operávamos na lógica da polarização entre gêneros em nossa busca por compreender algumas questões. Fomos ao encontro de referências que operavam na compreensão não polarizada de gênero. E foi então que o texto *Agreste*, de Newton Moreno, apareceu como proposta, por se tratar do encontro de dois corpos, que se relacionavam sem se preocupar com a polarização homem e mulher, e tampouco com os papéis estabelecidos.

### **3.1 *Agreste* e a performatividade de gênero**

*Agreste* conta a história de um casal que vive no interior do sertão. Quando o marido morre e as Vizinhas vão vesti-lo para o enterro descobrem que ele é biologicamente do sexo feminino. Sua companheira desconhecia o fato, e não entendia o que era ser homem ou ser mulher. O texto dramático desenvolve-se da seguinte maneira: um homem e uma mulher caminham para se encontrar. Entre eles, uma cerca e uma distância de cinco metros. Um dia, tendo descoberto um furo na cerca, ela toma coragem e atravessa. Eles correm, até encontrar um povoado onde estabelecem a vida em parceria. Eram um casal discreto, sem filhos, bem visto pelos demais moradores. Por 22 anos. Até o dia em que ele morre. A Viúva, sentindo-se perdida, aceita a ajuda das Vizinhas para vestir o marido, por ter vergonha de vê-lo nu. Conforme suas palavras, ele sempre apagava a luz quando “a machucava”. E, então, a revelação: “O marido dela é fêmea.” (MORENO, 2008, p.29). A Viúva, sem entendimentos, sentia-se “um prato de comida estragada. Uma carniça. Um penico. Um escarro. Uma doença, um pus. Um cancro. Uma gota. Suja, suja, imunda. E não entendia porque. Não tinha cabeça para entendimentos.” (MORENO, 2008, p.33). Recebe a visita do Padre e do Delegado, ambos a insultam, a abandonam e negam a benção e a sepultura para o seu companheiro. Os Vizinhos, desenterrando o pior de si e as piores palavras do dicionário, cercam a casa, fazem vigília. Acendem fósforos, queimam a casa, o corpo do morto e a Viúva.

Para compreender a possibilidade de experimentação desse texto a partir das questões de gênero e performatividade, nos aproximamos do conceito dos atos de fala (e enunciados) que constituem uma linguagem performativa, tomando como base a leitura do filósofo britânico da linguagem John Langshaw Austin (1911-1960). Do mesmo modo, nos interessa o entendimento de performatividade, conceito aprofundado pela filósofa pós-estruturalista Judith Butler, no processo de subjetivação e de construção de gênero.

A teoria de Austin tem como ponto central a compreensão dos atos de fala e que os enunciados são performativos. Essa visão muda a concepção da filosofia da linguagem e nega a identificação da realidade com a totalidade. O enunciado, em vez de declarar ou constatar algo, passa a ser performativo, ou seja, faz algo. A ideia de que o enunciado compreende uma constatação de algo, muitas vezes apresentado como verdade, a uma outra pessoa que a compreende, está ameaçada.

Para ele, os enunciados e as expressões utilizadas se relacionam a um contexto, e é por meio desse que ganham sentido. Dessa forma, a relação entre linguagem e mundo se modifica. O mundo e a realidade não mais são absolutos e a linguagem não deve dar conta de representá-los. Há uma inter-relação entre eles: não estão mais separados radicalmente, uma vez que o que entendemos como realidade é constituído pela linguagem. Essa é, para o filósofo da linguagem, ação. E como tal torna-se uma forma de atuar e constituir o real. A preocupação com a veracidade do enunciado não é mais o ponto central, uma vez que o próprio conceito de significado se dissolve. O que é dito relaciona-se com o contexto da fala, com as convenções do uso das palavras, das expressões proferidas e com a intenção dos falantes<sup>21</sup>.

O autor divide os enunciados em duas categorias: os constataivos e os performativos. Os primeiros são aqueles que constata aspectos da realidade visível. Já os performativos são aqueles que produzem ação no instante da fala. Quando alguém declara “aceito” em uma cerimônia de casamento, não há uma descrição da ação, ou uma declaração da mesma. Tampouco se pode classificar tal fala como verdadeira ou falsa. Ao dizer “eu aceito”, a pessoa não pensa sobre a ação e sim a realiza. “Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc., ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando.” (AUSTIN, 1990, p.23). O termo performativo remete ao verbo *to perform*, e que é correlato do substantivo ação. Ao se dizer, se faz.

A partir desse exemplo podemos entender a importância das circunstâncias e também de outras ações na realização de um ato de fala. Para casar-se não basta dizer “eu aceito”, mas é necessário que haja um padre, ou outra pessoa autorizada a celebrar a cerimônia. Além disso, para o casamento exige-se que eu não esteja casado com outra pessoa. Além de relacionar-se a circunstâncias, os atos de fala também estão relacionados com procedimentos convencionalmente aceitos, ritualizados.

Após algum período de estudo, o autor abandona o conceito de enunciados constataivos. Isso se dá quando compreende que mesmo os enunciados que constata a realidade também realizam uma ação. Dessa forma, passa a adotar performativo como predicado para qualquer enunciado. Tudo o que é dito faz. Mesmo que a fala procure produzir uma “realidade” ou uma “verdade” absoluta, já se trata de uma ação sobre o real. De forma que apresentá-la como constatação, seria uma forma de mascarar o seu objetivo de produção. Os atos de fala, performativos, são compreendidos como:

Ato locucionário – no qual a realização do ato consiste em dizer algo; Ato ilocucionário – no qual a realização do ato se dá ao dizer algo; Ato perlocucionário – que produz um efeito sobre o interlocutor. (PINTO, 2007, p.5).

Ou seja, o ato de fala pode dizer algo, realizar uma ação direta ou produzir um efeito no interlocutor. Ao longo de seus estudos, Austin percebe que os atos locucionários também fazem algo no instante da fala e que, portanto, não há uma separação clara entre locucionário e ilocucionário. Assim, abandona a primeira categoria e passa a se ater às categorias atos ilocucionários ou perlocucionários.

---

<sup>21</sup> A respeito da intenção, devemos nos atentar para a ressalva de Judith Butler, de que nem sempre a intencionalidade rege uma fala, uma vez que o falante repete convenções linguísticas. (PINTO, 2007, p.8-9).

Aqui nos interessam os atos perlocucionários, que são aqueles que produzem efeito no interlocutor. Como, por exemplo, dizer “é um menino” ou “é uma menina” de um corpo que ainda nem nasceu, e muitas vezes ainda não terminou de se constituir. Nos aproximamos aqui do pensamento de Joana Plaza Pinto (2007) na busca por compreender os atos de fala e a performatividade na regulação dos corpos. Uma das possibilidades dessa regulação é a representação de gênero, que está permeada pelas relações de poder.

Os atos de fala repetidos dentro de um quadro normativo rígido, constituem as identidades – atos ritualizados de um corpo que fala. Especificamente, as identidades de gênero são exemplos importantes para a compreensão dos aspectos linguísticos na regulação dos corpos. (PINTO, 2007, p.1).

Essa compreensão acontece no viés do encontro de Butler com a teoria do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984). O poder desenvolve-se nas relações jurídicas (que são regulatórias e proibitivas) e nas relações produtivas. A sociedade busca normatizar e nomear os corpos, que passam a ter direito à representatividade e à proteção jurídica. Ocasão em que se alimenta a dicotomia feminino e masculino, por meio de expressões e prosódias comuns, que marcam a representação dos corpos, relacionadas aos seus papéis sexuais e às suas experiências possíveis, justificando as divisões de trabalho e sendo justificadas por elas.

Nesse sentido, a anatomia é utilizada como argumento naturalizante. Ou seja, justifica-se as diferenças pela ideia de que tais dicotomias existem a partir de questões biológicas e naturais. Aqui se constrói a perversidade do discurso, à qual Butler se opõe quando compreende o gênero como estilização dos corpos, escapando da suposta naturalidade. Os corpos que falam – circunscritos em um contexto e também afetados pela linguagem – criam, recriam e, eventualmente, subvertem relações de poder.

O termo *stylization*, utilizado por Butler (1999: 43-44) para definir gênero, é uma nominalização do verbo *stylize*, cuja melhor tradução seria *fazer conformar a um dado estilo* ou *tornar convencional*. Esse termo, portanto, tem menos a ver com estilo subjetivo (como no uso em português de ‘estudos estilísticos’), e muito mais com a repetição de normas sociais rígidas para convencionar práticas e comportamentos sociais. (PINTO, 2007, p.4).

O gênero reside na tentativa de convencionar rituais e definições de homem e mulher, masculino e feminino, e as outras acepções como virilidade e docilidade, reprodutibilidade e produtividade. Nesse contexto, as justificativas são construídas e apresentadas como reais, naturais; efetivando uma sociedade patriarcal, pautada na heteronormatividade.

Tal processo se dá por meio dos atos de fala, que são mantidos e produzidos por rituais repetidos e convencionados social e culturalmente. A regulação dos corpos não está presente apenas nos corpos que ouvem, mas também nos corpos que falam. Ou seja, os afetados pela linguagem reproduzem, por meio dela, comportamentos. Repetem a violência que sofrem.

Cabe compreender a intencionalidade do falante. Segundo Joana Plaza Pinto (2007), a intencionalidade parece ser um fio condutor nas pesquisas iniciais de Austin, principalmente enquanto ele debate o sucesso ou o fracasso de um enunciado performativo e preocupa-se em estabelecer parâmetros para tanto. A pesquisadora afirma, porém, que Austin modifica-se ao longo de suas pesquisas (como no entendimento da fragilidade da separação constativo e performativo) e também relativiza a questão da totalidade da intenção, em que nada escapa ao sujeito.

Uma visão performativa da linguagem deve integrar a complexidade das condições do sujeito que fala, e levar às últimas consequências a identidade entre dizer e fazer, insistindo na presença do ato de linguagem; ato que transforma – opera. (PINTO, 2007, p.7).

Passemos, então, a pensar nessa identificação entre falar e fazer e na compreensão do sujeito que fala e age por meio da linguagem. Se o performativo é operado pelas condições do ato de fala, o contexto é ponto essencial para a sua compreensão. Esse se relaciona com a intencionalidade do falante e com as convenções ritualizadas presentes no ato de fala. Porém, a intencionalidade deve ser vista a partir de sua fragilidade, uma vez que o sujeito não apenas opera e determina as forças de um ato de fala, como também é operado por elas:

Não se pode mais afirmar que a intenção do/a falante determina as forças do ato, mas ao contrário, o/a falante permanece como integrante das forças que operam. O *uptake* desfaz a possibilidade de ‘falante consciente da totalidade do ato’ porque exige alteridade, descentraliza o falante, fragmenta assim os sentidos e os efeitos, deixando escapar ‘restos’, produzindo uma ‘polissemia irreduzível’ (Derrida 1990:39) própria à performatividade. (PINTO, 2007, p.8).

O *uptake* é a interssignificação, a relação entre interlocutores, em que as forças envolvidas no ato de fala são negociadas pelos falantes. As convenções ritualizadas, que estão presentes em um ato de fala, pressupõem que o enunciado performativo atue para além do momento em que é dito.

Encontramo-nos com a iterabilidade, que é a possibilidade de repetição de um signo, que possibilita e constitui o rito. O signo, uma vez constituído, pode ser repetido não apenas na ausência de seu referente, mas também de seu significado. O ritual não se caracteriza por uma eventualidade e sim pela repetição. Desta forma: “Cada momento único, presente e singular, de realização do ato, é um momento já acontecido, em acontecimento, a acontecer – é essa imbricação que permite a performatividade.” (PINTO, 2007, p.9). Torna-se, assim, uma ação política.

Ou seja, a performatividade não se restringe apenas ao momento presente, mas à historicidade do já acontecido e ao devir. Tanto o que já foi quanto o que será não podem ser definidos com certeza, ou totalidade. O contexto do ato de fala não é simples: ao considerar o sujeito que fala, encontramo-nos com o fato de que o sujeito produz e age por meio da linguagem, ao mesmo tempo em que ela produz efeitos sobre o sujeito. Quem fala não é apenas um falante e tampouco é apenas resultado do efeito do ato de fala. Ele é parte integrante da performatividade. E o ato de fala é ato corporal, escapando à dicotomia usualmente empregada para designar corpo e mente.

O corpo age *no* e *através* do que é dito. O ato de fala é operado, ao mesmo tempo, pelo que é dito, por quem diz e como se diz. Uma vez que o corpo que fala, e portanto age, é estilizado, a sua ação excede o momento da fala e é caracterizada pela repetição. E é isso o que identifica um corpo legível: a existência de sua história e a sua possibilidade de repetição (ambas alicerçadas na convencionalidade).

O corpo, não como elemento físico não-convencional mas como elemento regulado pelas convenções ritualizadas nele inscritas, e performativizado pelo ato que postula sua significação prévia, impede a redução da análise do ato de fala à análise das convenções linguísticas. A performatividade não é a capacidade de ação efetuada pelo enunciado; a performatividade é a capacidade de ação operada pelo ato de fala na sua materialidade plena – sonora e corporal. (PINTO, 2007, p.12).

Entendemos o corpo como integralidade em correlação com os atos de fala. A partir desse encontro constroem-se as identidades, legíveis, que caracterizam e definem um corpo. Da mesma forma, a performatividade possibilita uma brecha. Um sujeito que se afirma por meio de seus atos de fala e suas ações pode subverter os rituais repetidos. “A performatividade é o que permite e obriga o sujeito a se constituir enquanto tal”. (PINTO, 2007, p.13).

A fim de compreender a performatividade na relação com os corpos, Joana Plaza Pinto volta-se ao termo identidade, termo que se firmou nos últimos dois séculos “como um parâmetro de definição do sujeito”. (PINTO, 2007, p.13). Nesse sentido, a identidade é definida quando o sujeito pode ser compreendido como unidade representativa de um certo tipo de vida social e psíquica, o que demanda uma estabilidade do ser, que pode ser definido pelo grupo ao qual faz parte.

Essa compreensão de identidade pressupõe a existência de grupos de pessoas estáveis e coesas. Trata-se de uma visão essencialista da realidade, que traz o entendimento de um indivíduo indivisível e puro, com um perfil ideal. Sujeito previsível, controlado e representado pelo direito jurídico. Essa aparente universalidade acaba por legitimar políticas sociais que reproduzem ideologias dominantes, essas regem atos de fala que buscam a estilização dos sujeitos, indo ao encontro de suas ideologias.

A visão essencialista cai por terra se pensarmos que o grupo não existe senão for postulado e sustentado por estilizações e pela repetição dos rituais. O sujeito não apresenta uma identidade essencialista ou totalizante. Assim, o papel da linguagem difere quando se dissipa essa visão. Isso porque não mais a linguagem evidencia quem é o sujeito, expondo a sua essência, mas, a partir dos enunciados, participa de seu processo de estilização. Sob o ponto de vista da performatividade, o sujeito se constitui como um processo, em que os rituais estilizados se repetem, de forma a procurar definir singularidades:

No conjunto de ações que garantem identidades, a linguagem é sem dúvida elemento fundamental, porque as ações não linguísticas que postulam o sujeito, quando descritas, são ao mesmo tempo repetidas nos atos de fala que as descrevem. A linguagem não reflete o lugar social de quem fala, mas faz parte desse lugar. Assim, identidade não preexiste à linguagem; falantes têm que marcar suas identidades assídua e repetidamente, sustentando o ‘eu’ e o ‘nós’. A repetição é necessária para sustentar a identidade precisamente porque esta não existe fora dos atos de fala que a sustentam. (PINTO, 2007, p.16).

Se as identidades não existem em sua essência, a repetição e a estilização buscam torná-las “verdadeiras”, ou seja, que sua existência seja afirmada. À medida que compreendemos esse mecanismo de repetição da performatividade e que os enunciados não mais constata a realidade, mas a performam, estabelecemos outra concepção, em que a própria noção de realidade totalizante, universal e essencialista é questionada.

O gênero pode ser compreendido como um exemplo da estilização e da marcação da identidade, por meio dos enunciados. Isso porque é um conjunto de repetições ritualizadas, que remontam a ideologias da sociedade patriarcal. É, também, uma ferramenta de regulação dos corpos, sendo “uma das estilizações obrigadas ao corpo, um conjunto de atos de fala que impulsionam uma marca ao corpo: a marca de gênero”. (PINTO, 2007, p.19)

Butler (2016) questiona inclusive a compreensão comum em doutrinas feministas que se pautam na diferença entre sexo e gênero, sendo o primeiro uma característica biológica e o segundo cultural e social. Isso porque, pensar sexo a partir de uma explicação biológica evidencia uma noção previamente estabelecida do corpo. A existência do sujeito já estaria determinada antes de seu nascimento. Vale lembrar que a anatomia foi utilizada por um bom tempo como um elemento de legitimação da diferença homem e mulher, a partir dos binômios fecundação e geração, produtividade e fecundidade, e outros, já citados anteriormente.

Dessa forma, “a categoria ‘gênero’ vem para analisar a organização social imposta aos corpos sexuados nos paradigmas históricos existentes.” (PINTO, 2007, p.18). Propõe-se a não restrição da diferença apenas entre masculino e feminino, pois tal diferença afirma a dualidade, em que o feminino é olhado a partir de sua articulação com o masculino, enquanto seu outro, sua oposição.

Vale lembrar que não é possível unificar e padronizar o homem ou a mulher, uma vez que não há apenas um modelo de um ou do outro. Também se deve considerar que a leitura da diferença sexual é feita a partir do ponto de vista sexuado. A estilização dos corpos, trazida pelos atos de fala, naturaliza a diferença e legitima o discurso da violência (não apenas física) a partir do modelo da diferença sexual. Em resumo, podemos dizer que:

Num ato performativo entendido radicalmente, o sujeito instala um efeito de gênero, não como quem apenas o descreve (escreve, inscreve) para o outro, mas ao mesmo tempo e principalmente como quem interpreta para/no outro e lembra o outro/para o outro/para si: marca e opera a sua posição na alteridade, apresentando um efeito que excede a intenção do sujeito. Esse excesso produzido é redobrado pelo corpo que fala: corpo previamente significado, e significado nas suas estilizações de gênero. (PINTO, 2007, p. 22).

Na lógica das estilizações de gênero, aqueles que escapam da linguagem e de suas convenções, bem como do gênero inteligível, despertam a ótica da impossibilidade sexual, causando uma desorganização nas regras que governam sexo, gênero e desejo. Joana Plaza Pinto traz como exemplo para essa questão o hermafrodita. Contudo, se o discurso heteronormativo busca a compreensão dos gêneros a partir de uma ótica naturalizante, também se “desencaixam” todos aqueles que não podem ser classificados dentro da lógica e que estão fora da única possibilidade de existência dada ao sujeito: ser homem ou mulher. São corpos impossíveis, que estariam contra a natureza, como os corpos dos homossexuais e das pessoas transgêneras. Como é o corpo de Etevaldo. A indefinição, a pluralidade e a instabilidade marcam elementos estranhos, elimináveis, de vidas que não têm valor social e são passíveis de sofrer violência. De qualquer forma, essas vidas continuam existindo, possibilitando brechas, criando novos rituais de repetição e, conseqüentemente, outros atos de fala e estilizações. Resistem, uma vez que escapam das possibilidades já ritualizadas.

O filósofo espanhol Preciado<sup>22</sup> traz em seu *Manifesto contrassexual* (2014) uma análise da diferença de gênero – em consonância com Judith Butler – como produto de explicações essencialistas, pautadas em justificativas “biológicas” que privilegiam a heteronormatividade. Busca dar voz aos corpos invisíveis, propondo uma existência para

---

<sup>22</sup> Em janeiro de 2015 Beatriz Preciado mudou o seu nome para Paul Preciado. A publicação do *Manifesto Contrassexual* aconteceu antes de sua mudança de nome. Podemos encontrar ainda referências ao autor como Paul B. Preciado.

além de gêneros masculino e feminino. Reforça o poder dos desvios e das derivações em relação ao sistema heterocentrado. O corpo, lugar de opressão, é visto também como centro de resistência.

A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros. A contrassexualidade é. (...) No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou como mulheres, e sim como corpos falantes e reconhecem os outros corpos como falantes. (PRECIADO, 2014, p.21).

Nessa visão, os corpos não mais estilizam a partir de atos de fala e dos padrões heteronormativos. E sim produzem e querem colapsar os atos de fala. Causam rupturas e brechas na linguagem, buscando inclusive novas palavras e terminologias. Os estudos de Butler e Preciado são práticas políticas<sup>23</sup>. Propõem, a partir da genealogia do poder corporificado, a desativação das dicotomias de gênero.

### 3.2 O início do processo: crises

Após a escolha do texto e das leituras, iniciamos os encontros semanais com experimentações práticas em agosto de 2016. Como já citado anteriormente, os atores participantes do projeto são meus alunos na Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo e já haviam vivenciado o processo lúdico (durante o primeiro semestre daquele ano) e iniciavam, durante as aulas curriculares, a experimentação do processo dos vetores. A escolha foi partir dos tópicos do processo lúdico: presença, articulação, peso, apoios, resistência, oposição e eixo global. Os vetores foram sendo solicitados e usados ao longo do processo conforme a percepção da necessidade dos corpos e dos movimentos.

Procurei em nossos encontros experimentar a não separação entre o que seria um período de pesquisa do processo lúdico para a posterior investigação no processo de criação. Nos ensaios, a ideia era desenvolver os tópicos, desde o aquecimento até a experimentação e improvisação, visando a criação.



**Figura 3** - Aquecimento: estudo das articulações. Foto: Natasha Curuci

<sup>23</sup> Vale ressaltar que, apesar de ambos os teóricos estudarem a performatividade de gênero, suas teorias se diferem à medida que Preciado propõe a implosão da noção de gênero.

A entrada do ator Juliano Toledo aconteceu apenas em novembro de 2016, de forma que no período inicial de ensaios e trabalho, integravam o grupo apenas as atrizes Isabela Almeida e Mariana Amaral. O período relatado a seguir, que contempla as primeiras crises, ocorridas já no primeiro mês de ensaios, reúne apenas as percepções e as pesquisas relacionadas às duas atrizes.

Nos primeiros ensaios após leitura e reflexão acerca do texto, procurei trabalhar com o espaço de trabalho dividido ao meio, a fim de nos aproximarmos do primeiro momento do texto, em que as duas personagens encontram-se divididas por uma cerca e mantendo entre si uma distância segura. Na relação com a cerca foram trazidas (em diferentes experimentações), imagens e sensações como: calor, sede, vontade de fugir da própria vida, o desconhecido, a curiosidade e a esperança depositadas no atravessar da cerca, motivos e necessidades em atravessá-la ou não.

Os tópicos de trabalho da técnica também foram pesquisados com relação à cerca e à imagem criada. Trabalhamos a presença na percepção de si e da colega de cena; o movimento articular; a oposição e a resistência (principalmente na ambivalência de sensações em atravessar ou não a cerca).

Durante as improvisações, buscava manter-me atenta e presente nas instruções, lembrando-as do foco da pesquisa no tópico escolhido e na relação com a outra e a cerca. Era comum, após as improvisações, a retomada e a re-experimentação, visando revisitar os momentos julgados potentes, tanto por minha parte, quanto por parte das atrizes – na observação da outra e na experimentação. A prática de uma assistir à outra, e inclusive experimentar a repetição sensível de seu movimento ou do movimento da outra tem sido constante na experimentação, desde o início dos encontros. Aos poucos, nas improvisações fui acrescentando o jogo do platô, em que as atrizes, na relação entre elas, deveriam equilibrar o espaço cênico.

Também no primeiro momento lancei mão de improvisações teatrais, a fim de nos aproximarmos do tema escolhido: a convencionalização ritualizada de homem ou de mulher. Improvisações em que, por meio de movimentos parciais, as atrizes buscavam a relativização desta convenção.



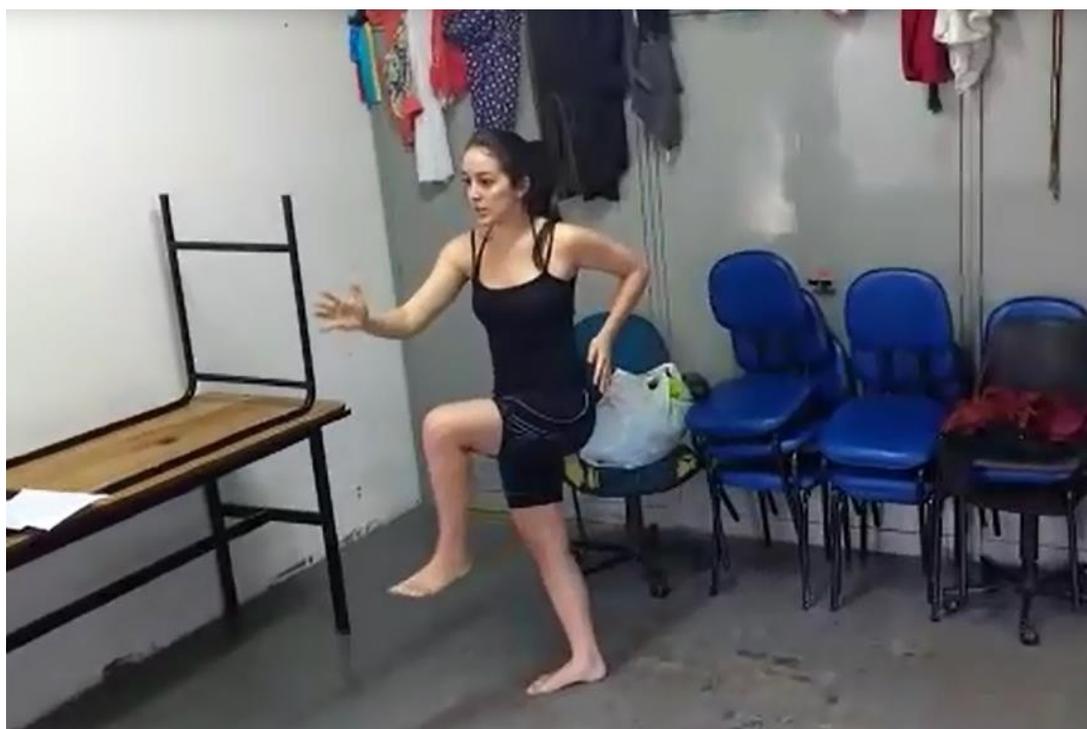
**Figura 4** - Isabela e Mariana em sequência criada a partir de trecho da peça. Foto: Natasha Curuci

Foi feita uma leitura do texto em movimentos e sequências, criados pelas atrizes, a partir do início da narrativa, por meio do resgate de movimentos experimentados nas improvisações. A sequência foi criada primeiro individualmente e, em seguida, em conjunto. A escolha aqui foi criar uma sequência única, experimentada pelas duas atrizes. Após essa etapa, retomei os tópicos da técnica Klauss Vianna na relação com a sequência, visando torná-la mais consciente. Nesse momento senti a necessidade de variação de ritmo da movimentação, então, pedi que experimentassem textos da peça junto com a movimentação.

Crises, dúvidas, e perguntas povoaram o processo. Uma pergunta me acompanha desde então: o que garante que o processo aconteça respeitando os princípios e tópicos da técnica? Será que essa primeira criação de movimentos de fato teve a técnica como ponto de partida, ou será que naquele momento utilizamo-nos da técnica como um aperfeiçoamento para os movimentos já criados?

Às perguntas seguiram-se uma percepção: buscamos a quebra e a flexibilização de padrões nos corpos e buscava provocar esse processo no corpo das atrizes, mas não me atentei nesse primeiro momento aos meus padrões enquanto diretora. Era necessário que a quebra dos padrões acontecesse também em mim. E que eu pudesse, por meio dos tópicos da técnica, mudar o ponto de vista e possibilitar essa quebra de padrões também na criação das atrizes.

Outras perguntas e crises, alimentadas e alimentando a pergunta central também habitaram o que estou considerando a finalização da primeira etapa de nossos encontros. Uma de minhas percepções foi a necessidade de maior conhecimento do próprio corpo por parte das atrizes, em especial do apoio dos pés no chão e do centro de gravidade localizado na bacia. A partir dessa percepção, senti a necessidade de trazer o trabalho com o primeiro e segundo vetores (pés) e terceiro e quarto vetores (quadril).



**Figura 5** - Pesquisa do apoio dos pés em movimento proposto por Isabela. Foto: Natasha Curuci

Constatei que a ausência dos vetores e da consciência do próprio corpo, faziam com que seus movimentos não se projetassem no espaço. O apoio ativo dos pés no chão não se concretizava e os movimentos dos braços não estavam conectados com o centro do corpo ou com o apoio dos pés. Notei que tal dificuldade trazia uma autoimagem insegura, frágil, que transparecia em cena e dificultava a manutenção da presença.

Estávamos em meados de agosto de 2016, por volta de um mês após o início dos ensaios, e ali repensei todo o processo. Percebi que o modelo e a ideia de movimento pronto, que deveria ser copiado, ideia que buscava negar, estava presente na relação entre elas. A Mariana queria ser a Isabela, se movimentar como ela. Será que eu tinha incentivado isso? Será que a condução do processo daquele dia e dos dias anteriores tinha sido responsável por isso? É necessário quebrar essa ideia de modelo, mesmo na relação entre elas. Por outro lado, como incentivar na Mariana um melhor conhecimento do seu corpo, a fim de ampliar a sua movimentação, seu eixo global, a projeção de seu movimento?

Constatei que processo didático e criativo se fundem, dependem um do outro. Era necessário trazer os tópicos da técnica na vivência, na proposição, na descoberta, e não os compreender com algo já adquirido a ser retomado. Era necessário trazer os tópicos, e perceber naqueles corpos quais os tópicos poderiam propor novos movimentos, novas pesquisas, novas relações com a percepção do próprio corpo. Flexibilizar os padrões de movimento que os corpos estão acostumados a reproduzir. E provocar naqueles corpos autonomia, a possibilidade de investir em sua movimentação, acreditar nela.

Avaliei que o processo didático acontece no encontro, na percepção das necessidades do grupo, e afeta as atrizes, e, talvez mais do que isso, me afete, também. Modifica o meu lugar, a minha proposição. E me faz notar que os tais padrões de movimento que buscamos flexibilizar, também estão presentes em minhas proposições, em um mecanismo de criação, que venho desenvolvendo ao longo de minha experiência. É preciso abrir mão. É preciso repensar. Qual o ponto de partida para a criação do movimento: o tema e as imagens trazidas pelo texto ou os tópicos e os vetores? Ou os tópicos e os vetores na relação com o texto? Quais imagens ou instruções provocam o movimento? Quando o mesmo movimento é feito pelas duas, como estimular a manutenção das singularidades do corpo e não entender o outro como modelo a ser copiado?

Aos poucos vejo que talvez estivesse muito preocupada com o resultado, e que não estava dando tanto espaço ao processo. Que talvez, na criação dessa sequência de movimentos, a técnica não fosse ponto de partida, mas funcionasse quase como uma ferramenta, um instrumento para “limpar” a movimentação criada.

Continuei o processo, formulando tais pensamentos e perguntas, lidando com a crise. As poucas certezas que tinha se derretiam. E agora? Porém, a sensação era que ali de fato iniciava-se o estudo.

### **3.3 Etevaldo (a)?**

Após a escolha do texto, procuramos compreendê-lo à ótica de nossas discussões. Desde o seu princípio, o texto teatral de Newton Moreno se apresenta sobre a lógica da ruptura da linguagem. O leitor (ou o espectador) desconhece o

nome das personagens da história. Tampouco há uma preocupação em identificá-las ou construí-las sob uma ótica essencialista. Nos perguntamos como chamá-las, como escrevê-las, como nos referir a elas. De forma que, já no primeiro contato com o texto, o ato de fala já está presente em nosso questionamento sobre a maneira de enunciar, o que já cria em si uma ruptura, que resulta em uma escolha ou em uma repetição de convencionalidades.

Em seu início, *Agreste* nos mostra o casal, seus encontros, a fuga do passado e a construção de sua casa, cercada de arame, “para se prenderem por dentro” (MORENO, 2008, p.22). Ao longo dessas construções as personagens performam seus papéis dentro da dualidade dos gêneros: o masculino e o feminino e suas estilizações. Nos encontros na cerca, ela levava comida, pedaços de chita do vestido, perfume. Ele comia, amarrava o tecido na enxada, deixava o seu sangue no arame da cerca. Ou seja, nesses encontros a ele é reservado o trabalho, a produtividade, a virilidade. A ela, a doçura, a fragilidade, o cuidar e o cozinhar. Ele era “lavrador no Nordeste do país. Reino de areia e de sede. Era honesto. Forte. De pele marcada. Não dá para saber a idade.” (MORENO, 2008, p.19).

O texto não explicita as escolhas e os motivos da personagem que performa o gênero masculino. Não se sabe se a estilização provém de uma necessidade de sobrevivência de performar um gênero a fim de não ser marcado como diferente. De qualquer forma, a vida do casal reafirma a marcação de papéis propostos pela sociedade heteronormativa. O que fica claro, porém, é que não há um incômodo por parte da Viúva em relação à sexualidade do marido. Ela parece não se preocupar com homem ou mulher, masculino ou feminino. Frente à descoberta anatômica feita após a morte, sua única preocupação continua sendo a ausência de seu companheiro.

Após um primeiro encontro com o texto, começamos a experimentá-lo a partir da provocação dos tópicos do processo lúdico. Nesse sentido, fizemos uma leitura corporal do mesmo, ensaio a ensaio, a partir de imagens ou tópicos que julgávamos que o alimentassem. Assim, os primeiros ensaios foram dedicados ao início do texto descrito acima: o encontro dos dois amantes e a sua relação com a cerca. Nesse primeiro momento procuramos imagens que trouxessem as estilizações de feminino e masculino. A proposta era ir ao encontro das convenções ritualizadas, inclusive na construção corporal para, posteriormente, conforme tais ritualizações iam sendo questionadas, também a construção corporal dessas ritualizações seriam relativizadas.

A oposição, escolhida como tópico corporal na relação com a cerca e entre as personagens, por nos remeter à intenção e contraíntenção, à vontade de ir e ao medo do desconhecido, acabou por se tornar uma tônica constante no exercício, ao lado da resistência. O tópico corporal evidencia a maneira com que as demais personagens relacionavam-se com a Viúva após a morte do marido.

Durante a história, as personagens pouco falam por si. São descritas como um casal de poucas palavras. O texto é construído por narrativa e a história do casal é apresentada em terceira pessoa, por contadores, que se desdobram nas personagens. O casal pouco fala, é falado. Após a morte do marido, a mulher ganha poucos momentos de fala, nos quais em geral se relaciona com outras personagens que ali estão para julgá-la e negar-lhe conforto, representatividade e ajuda.

Para a representação dessas personagens, as duas atrizes revezam-se entre Etevaldo, a Viúva, o Padre, o Delegado, as Vizinhas e a Mãe. A representação de outras personagens que não o casal é marcada por um pano azul,

que alterna a sua funcionalidade: gravata, saia, estola ou lenço. As representações são marcadas pela contação de histórias, alternada por momentos em que as atrizes personificam a personagem. As atrizes são também contadoras, apresentam a história ao público, por meio das palavras e da movimentação corporal, que busca a construção da contação de histórias.

Na apresentação de *Agreste*, Newton Moreno traz a seguinte exigência:

A idéia deste texto é servir como exercício de narrativa para um ator-contador (atriz). Preferencialmente, sozinho em cena. O narrador pode assumir todas as outras personagens, viúva, o padre, o delegado, e as vozes dos moradores.

Ou dispor de outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da estória. Da união destas duas linguagens – a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento – será feito o espetáculo.

Um(a) narrador(a).

Velho(a) contador(a) de histórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua suas histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. Ele(a) recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas, enfim é o grande condutor da cena. (MORENO, 2008, p.18).

O autor propõe a peça como um estudo, no qual se alternam a movimentação e a oralidade. Assim, ao aproximarmos-nos do texto procuramos sua leitura em movimento. Tal oralidade é construída tendo por base uma narratividade épica, em que não há drama presentificado e sim narrado, como atenta Antônio Rogério Toscano:

Pois no palco, nada se concretizava como realidade dramática (Szondi, 1987). Tudo vingava como pintura imaginária: sugestão lirismo e narração – ou, de volta, inquieta poesia dramática. Nunca drama. Em *Agreste*, até mesmo os diálogos, insistia a rubrica, poderiam sugerir como desabrochar da flor, nas expressões do narrador central – um contador de histórias – ou dos atores-dançarinos, responsáveis pelo deslocamento da cena para a fronteira com a fisicalidade, com a oralidade e com a construção performática, plástica. (TOSCANO, 2004, p.108).

*Agreste* localiza-se no espaço entre o dramático e o épico narrativo. A sugestão de Newton Moreno para a cena é que ela se desenvolva por meio de um ator-contador e o referencia, em seguida, como um velho contador de histórias, que se torna o condutor da cena. Ou seja, a fábula não mais se localiza no âmbito dramático do tempo e ação presentes. Aqui os fatos são narrados por alguém que conhece a sua totalidade, o que localiza, portanto, a ação no passado<sup>24</sup>. Além disso, a figura do ator- contador aproxima-se da tradição oral.

A construção do exercício cênico procurou se desenvolver por meio dessa compreensão de oralidade. A fim de reforçar tal olhar, trabalhamos com três atores- contadores. Além das duas atrizes – que materializam e assumem a vivência das personagens, utilizando-se da sugestão e da poética narrativa – sentimos a necessidade de uma outra figura, que se caracteriza como um Narrador-contador, que representa a nossa visão, o nosso olhar para a história. Essa figura coloca-se para apresentar uma ideia de gênero não pautada pela binaridade homem e mulher. Um corpo que traga ao público a possibilidade de outros gêneros, que não norteados pela heteronormatividade. Para tanto, convidamos o ator transgênero Juliano Toledo a participar do exercício cênico.

---

<sup>24</sup> Acerca das questões dos gêneros literários dramático e épico ler *O teatro épico* de Anatol Rosenfeld (2000).

As personagens – que pouco falam por si – são faladas, identificadas ou identificáveis a partir da normalização trazida pelo coletivo. Apenas o homem, após a sua morte, ganha um nome: Etevaldo. Ele é nomeado quando não mais pode falar e quando perde o direito frente aos demais (Delegado, Padre e Vizinhos) a performar o gênero masculino. A mulher repete seu nome, diversas vezes negado pelas demais figuras que compõem a história. O nome, performativamente, lhe dá o reconhecimento da identidade masculina.

Quando o nome é descartado e ignorado pelos demais personagens, Etevaldo perde a sua singularidade. Os interlocutores da mulher insistem em nomeá-lo e lembrá-la do papel social que resta ao seu companheiro: “O MARIDO DELA É FÊMEA” (MORENO, 2008, p.29). A Etevaldo já não resta mais voz, e ele não mais pode agir por meio de palavras. A personagem também não mais age no decorrer da cena. Volta a ganhar poder de ação apenas no final da peça, no momento de sua morte, que marcamos em nosso roteiro com o levantar-se das duas personagens e um beijo, no qual afirmam o seu encontro, como dois corpos falantes, não limitados à binaridade dos gêneros. Na sociedade heteronormativa representada por aquela comunidade do sertão, marcada pela binaridade, a Etevaldo resta ser classificado em um gênero, sob o argumento biológico naturalizante, e não aquele que performara durante a sua vida.

O nome Etevaldo, expedido pela mulher, garante o seu reconhecimento individual, mas tal reconhecimento apenas é aceito por ela. Já as demais personagens não têm um nome, são nomeadas a partir de suas funções sociais: Padre, Delegado, Vizinhas e Vizinhos. Não são reconhecidas em sua individualidade, mas pelos seus papéis sociais, o que lhes garante representatividade jurídica. À mulher é negada toda a identificação: individual ou social.

Aos poucos, a casa passa da esfera privada para a esfera pública. Lá entram e saem personagens, que agem e enunciam convencionalidades que se relacionam com os seus contextos e papéis sociais. As Vizinhas são as primeiras a chegar, demonstrando a sua solidariedade com a Viúva. Ajudam com os preparativos e se propõem a vestir o morto. Porém, quando descobrem que se trata de corpo anatomicamente feminino, mudam a postura, e as suas ações passam a ser marcadas por falas de pavor, determinando o pecado, que deve ser punido. São elas que, ao enunciar uma “constatação”, procurando revelar a “verdade” da situação, tornam a situação pública. Ou seja, as suas falas, que a princípio podem confundir-se com constatações da verdade, tornam pública a intimidade do casal, enunciam a convencionalidade que deveria ser cumprida, mas não é, performam regras sociais que uma vez não cumpridas tornam as personagens passíveis de castigos. Suas falas, repetidas, evidenciam o risco de não se reiterar os rituais estabelecidos.

O Padre enuncia nova condenação e nega a representatividade religiosa ao casal. Não benzerá o morto, apesar da insistência da Viúva. Deixa de lado por um momento seu papel social, tem pena dela, mas diz-lhe que não pode fazer nada, visto que publicamente todos já conhecem os fatos: “Eles sabem que eu sei que ele é *mulé*.”

Pelo menos se tivesse me chamado antes, nós teríamos feito de outro jeito. Ninguém tomaria conhecimento, minha filha. Já enterrei gente que nem você e ela...” (MORENO, 2008, p.31). A abençoa, mas ao abrir a casa e encontrar-se frente a outras pessoas reassume o seu papel social e reafirma os rituais convencionais, o julgamento e a culpa: “Herege! Herege!!!” (MORENO, 2008, p.31). Aqui fica clara a importância do coletivo, do reconhecimento social das convenções institucionalizadas pelos enunciados. Uma vez frente ao coletivo, o Padre repete e afirma o seu papel social e o comportamento esperado para a Viúva.

Logo chega o Delegado, negando-lhes o direito à terra, para o enterro ou para moradia. Seus enunciados ofendem, violentam-na e a alertam de que será presa no dia seguinte, findado o enterro. Sentencia: “Amanhã, na cadeia, a senhora vai conhecer macho para nunca mais se confundir. E para gente *num* se confundir, para todo mundo saber qual é a tua raça, coronel quer lhe marcar a cara, como deve ser feito com todas as vacas do rebanho.” (MORENO, 2008, p.33). Na saída do Delegado, a Viúva “se sentia um prato de comida estragada. Uma carniça. Um penico. Um escarro. Uma doença. Um pus. Um cancro. Uma gota. Suja, suja, imunda. E não entendia porque.” (MORENO, 2008, p.33).

Etevaldo e a Viúva apresentam-se como um risco. Isso porque a impossibilidade e o desencaixe abrem possibilidades não pensadas e não programadas na ordem das coisas. Para tanto, por meio dos atos de fala é decretado que tanto a vida da Viúva quanto a de Etevaldo são descartadas e descartáveis. Quando não mais podem ser nomeados como um casal bem quisto, discreto e sem filhos (como o são no início da peça); quando não performam mais as convenções como devem ser aos olhos da sociedade; quando não mais podem ser classificadas e nomeadas, aquelas vidas tornam-se comparáveis ao gado. São vidas sem valor jurídico e que se tornam também vidas que não valem a pena ser vividas. As outras vidas, que performam as convenções e que, por isso, têm valor humano e jurídico, colocam fogo na casa, resultado da vergonha que sentiam do casal, como forma de negar-lhes e apagar a existência.

Durante a construção das cenas, na relação entre a Viúva e as demais personagens, nossa intenção foi investigar os atos de fala. Investigar como aqueles discursos atuavam na relação entre as duas personagens e no corpo da Viúva. Ou seja, em primeira instância a ação do discurso (que também é ação) do Padre, do Delegado, dos Vizinhos e das Vizinhas na Viúva. A partir da percepção que os corpos que enunciavam o discurso eram também socialmente determinados por eles. De forma que os corpos, ao mesmo tempo que enunciavam também eram enunciados pelos seus discursos. Procuramos identificar as formas de contaminação por meio de uma qualidade ou de uma característica do movimento. Por exemplo, como o peso que determinava a movimentação do Delegado acabava por contaminar o corpo da Viúva, tornando-o mais pesado. Outra pesquisa foi a de observar como aqueles corpos agiam, qual a sua linguagem. Como o enunciado se manifestava não apenas por meio de palavras, mas também por sua gestualidade. Dessa forma, as personagens corporificavam o poder, representado pela Igreja (na figura do Padre) e pela Lei (na figura do Delegado). Como os corpos e os sujeitos são dados como processo, e não estabelecidos a priori, nega-se uma visão essencialista. Eles são vulneráveis ao outro e ao coletivo. Por meio do qual somos reconhecidos, e isso se dá a partir do momento que somos reconhecíveis, o que se ancora em repetições de normalizações do comportamento. E se somos reconhecíveis tendemos a repetir as normalizações sociais.

(...) somos o tempo todos desfeitos pelo coletivo. Se isto não acontece é porque estamos perdendo alguma coisa. O corpo implica em mortalidade, vulnerabilidade, agenciamento. A pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros e também à violência. É corporalmente que vivemos este risco de sermos acometidos por todos e, ao mesmo, de agenciarmos essa mesma violência que nos aterroriza. Vivendo sempre em relacionalidade estamos abertos ao outro, independente da nossa vontade e o único modo de fortalecer esta vulnerabilidade é evitando a imunização ao coletivo. (GREINER, 2016, p.11).

Da maneira como compreende Butler, os enunciados, ao classificar e nomear os corpos, os tornam reconhecíveis e, dessa forma, conferem possibilidade de existência, que se constitui inclusive por meio da representatividade jurídica e política. Por outro lado, se os corpos não são reconhecíveis dentro da ótica do poder, que é regida pela heteronormatividade patriarcal, perdem o direito à representatividade e à existência. “O poder jurídico produz o sujeito que representa, baseando-se naquilo que ele supostamente é ou deixa de ser.” (BARRETO, 2016, p.41). Em um espaço em que as esferas pública e privada não mais são distintas (uma vez que a casa deles tornou-se espaço de discussão política), não há mais representação jurídica possível para Etevaldo e a Viúva. Não mais se pode garantir a segurança e a vida de ambos. Vulneráveis aos demais, as personagens são julgadas e classificadas. A linguagem (como expressão do poder) atua violentamente naqueles corpos. Essa atuação e violência acontecem nos corpos da Viúva e de Etevaldo, mas também nos corpos das outras personagens, que performam a convencionalidade de seu papel social. Visamos, por meio do exercício prático, buscar a intervenção da linguagem nos corpos.

Ainda em relação aos espaços públicos e privados, Butler questiona essa separação, a partir da compreensão de que há uma grande parcela de pessoas que continuam invisíveis no espaço público que seria o espaço de visibilidade e que não se constitui como o espaço de todos, mas, desde a pólis grega, como espaço de alguns. A concepção clássica de público e privado define-se em *oikos*, economia doméstica, e *polis*, vida pública. O *oikos* baseia-se em uma economia escravagista e patriarcal, e só tem direito à vida pública aqueles que possuem uma autonomia privada. No caso da Grécia, os homens livres. Essa estrutura se repete até hoje. Butler busca uma compreensão de espaço público como espaço de reunião entre corpos. O que remonta à pergunta: quais corpos podem se encontrar? (BARRETO, 2016, p.43).

Volta-se à distinção entre *bios*, vida que tem representatividade política e proteção jurídica, e *zoé*, que pode ser morta em sacrifício. Tanto Etevaldo quanto a Viúva encontram-se situação. Suas vidas – *zoé* – são descartáveis, a eles não mais pertence o espaço privado, tampouco o público. Não classificáveis juridicamente, suas mortes são legitimadas por sua inexistência política.

As personagens entram e saem do espaço cênico que remonta à casa da Viúva. Por meio de movimentação ampla preenchem aquele espaço, enquanto a movimentação da Viúva torna-se cada vez mais retraída. O espaço escancarado, tornando-a alvo de todos os olhares. A ela já não há mais espaço privado. Ao mesmo tempo, já não pode mais pertencer ao espaço público, pois tornou-se um risco, uma vez que representa uma possibilidade não convencionalizada e nem naturalizada. A situação dela agrava-se quando não reconhece o mesmo que os demais no marido morto. A ela não interessa estabelecer a dicotomia entre homem e mulher, masculino e feminino. Apenas quer ir com ele. Por negar a linguagem, ela também passa a não ser reconhecível e morre junto com seu marido. Agradecendo. E nesse momento, um ato que podemos ler como uma resistência: acende o candeeiro, em meio ao fogo, e reconhece-se. Vê-se por inteiro pela primeira vez, põe-se ao lado de Etevaldo e o beija, coisa que nunca tinha feito antes. Ali, assume morrer junto dele e nega o reconhecimento social que impõem a ele. Enquanto os demais incendeiam a casa para destruir junto com o espaço, sua existência e a de Etevaldo, ela se olha e escolhe ter seu fim junto de sua casa, de sua existência e de seu relacionamento.

Em nosso exercício cênico, a finalização acontece com as atrizes levantando-se e se utilizando do fogo como um

espelho, num gesto de reconhecimento. Reconhecessem-se na lacuna da linguagem. Tornam-se, nesse momento, corpos impossíveis, inclassificáveis. Corpos que não se desenham dentro da polarização dos gêneros e que, dessa forma, representam a brecha e a possibilidade de outras existências, outros gêneros. Levantam o pano que representa a cerca e se encontram na lacuna, criam a sua possibilidade. Beijam-se enquanto morrem.

### 3.4 A criação de movimentos

Após o momento inicial de crise foi necessário repensar o processo. Flexibilizar os meus padrões e reavaliar as minhas propostas, de forma a me aproximar não apenas dos tópicos da TKV, mas de seus princípios. Entendi ser fundamental repensar não apenas as atividades a serem propostas, como também a instrução e o enunciado, uma vez que esses relacionam-se diretamente aos princípios da TKV. Com maior atenção à instrução e ao enunciado, visando respostas aos meus questionamentos, ou novas perguntas, busquei me aproximar mais da improvisação, alicerçada nos tópicos. A fim de renovar o processo, a partir da compreensão da importância das instruções, procurei me utilizar de algumas estratégias.

Ao compreender – a partir da leitura do ato de fala performativo de Austin – que ao falar, fazemos, repensar o enunciado tornou-se essencial na condução do processo criativo ao qual estávamos imersos. Isso porque, as instruções dadas são resultado da minha presença enquanto propositora. Avaliei que a ansiedade em concretizar os tópicos em cena, traduzia-se em propostas que visavam um resultado objetivo e não privilegiavam a pesquisa e a investigação dos atores-criadores. A ansiedade em ter respostas objetivas para o TCC acabou por se transformar em ansiedade no momento da proposição cênica.

Enquanto isso, vivenciava aulas e reflexões acerca do Processo Didático no curso de especialização em Técnica Klauss Vianna, na PUC. Semestre extremamente revelador no sentido de compreender a totalidade da técnica e a relação entre os tópicos, os princípios e os processos propostos por ela. Durante a minha experimentação e vivência dos processos lúdico e dos vetores percebi a interligação de tópicos, porém, algumas nuances foram afirmadas e aprofundadas pelos estudos didáticos. Por exemplo, a percepção do vetor enquanto apoio e oposição. Acerca disso, podemos ressaltar um trecho em que Neide Neves explicita tais relações:

O apoio ativo favorece a manutenção dos espaços articulares permitindo que os ossos sejam redirecionados e ajuda na economia de esforço para a sustentação do corpo parado ou em movimento, uma vez que o peso é distribuído e localizado no centro dos ossos e de cada região (cabeça, tronco, bacia, membros). Esses direcionamentos ósseos específicos, quando trabalhados em consonância uns com os outros, provocam movimentos e oposições que levam ao alinhamento das partes do corpo, favorecendo o posicionamento dos ossos em seu eixo em relação aos outros e proporcionando equilíbrio. Participam, desta forma, da distribuição do peso no corpo. Por outro lado, quando usados separadamente, o movimento orientado pelos ossos favorece a pesquisa para a descoberta de novos caminhos e possibilidades de movimento, sempre de acordo com a organização do corpo individual, em dado momento. (NEVES, 2010, p.49).

O estudo didático me atentou à percepção do tempo, que demanda a presença sensível do propositor em relação à

pesquisa dos alunos. Constatei que tenho, enquanto propositora, uma ansiedade na relação com o tempo. De forma que procurei reexperimentar tal relação, tanto na condução do presente estudo, quanto nas aulas que ministro na EMA Maestro Fêgo Camargo. Vi que uma instrução demanda outros enunciados, que possibilitam pequenas alterações, de acordo com as necessidades identificadas. Muitas propostas ajudam a evidenciar ou afirmar o que já se desenha por parte dos integrantes, outras os relembram do foco da investigação. As instruções e as orientações se constroem no instante presente, na pesquisa sensível. Se consideramos o olho da cena como um estado de atenção construído, também o olho do propositor é um estado de atenção a ser afirmado constantemente.

Fui procurando construir a minha presença, que reiterava a presença dos atores-criadores. De forma a instigar e provocar a pesquisa, minha atitude se pautava na investigação. Se a manutenção da atenção nos tópicos de trabalho possibilita a manutenção da presença do artista em criação, o mesmo vale para a proposição cênica. Vale lembrar também que o estado de presença é fluxo e, assim, diariamente era necessário revivenciar o olhar da proposição, de forma que não era possível cristalizar uma forma de ensaiar ou de propor a partir dos tópicos e princípios da TKV.

De qualquer forma, eram estes que me auxiliavam na manutenção de meu olhar, e da mesma forma instigavam a improvisação dos atores-criadores, bem como a flexibilização de seus padrões corporais. Aos poucos pude identificar tais padrões, bem como suas necessidades de trabalho e de pesquisa. Procurei lançar mão dos tópicos enquanto flexibilização desses padrões. Isso porque o trabalho com o tópico propõe outra atenção, outro foco ao movimento, e proporciona a quebra de automatismos, bem como a escuta do corpo e o desenvolvimento das suas potencialidades. Identifiquei algumas possibilidades neste trabalho. Ancorados nos primeiro e segundo vetores – com foco no apoio ativo dos mesmos – os atores apresentavam maior controle do equilíbrio corporal. Já o terceiro e quarto vetores despertaram nos atores a consciência de seus próprios vícios corporais (como a projeção do quadril para a frente) e, a partir de tal entendimento, foi possível propor outras organizações, a fim de desenhar o corpo das personagens trazidas no exercício cênico. Com relação à projeção e sustentação do movimento, identificamos que os tópicos oposição e resistência nos traziam outra qualidade. Aos poucos fui verificando que o trabalho com os tópicos e os vetores, a partir da singularidade, amplia as possibilidades expressivas do corpo. A partir da escuta e de sua singularidade, o que não significa limitar o corpo ao que ele já faz, mas de ampliar tal potencialidade por meio de estímulos.

As reflexões e discussões fomentadas pelas professoras Neide Neves e Jussara Miller acerca do processo didático, me trouxeram a dimensão de que uma aula, uma investigação ou uma proposta cênica que tenha a TKV como pressuposto, não se limita à utilização dos tópicos da técnica, mas sim, deve estar alicerçada em seus princípios. Nesse sentido, procurei revisitá-los e encontrei-me com a necessidade de instigar um processo de autonomia, que privilegiasse a pesquisa ancorada no instante presente, pautada nas singularidades dos atores participantes.

Já havia solicitado aos atores-criadores que registrassem nossos encontros por meio de um diário de bordo. Estabeleci que o diário me seria enviado ao final de cada mês. Na primeira leitura, como já explicitado anteriormente, senti a necessidade de que os atores assumissem comigo a autoria do exercício cênico e a autonomia do processo de criação. Fato que se evidenciava na minha denominação “professora” em um projeto paralelo, na qual Mariana e Isabela haviam me convidado para ser propositora. Em roda de conversa, propus que assumissem comigo a coautoria

das proposições, de modo a se apropriarem de todo o processo de criação.

Buscando o alicerce nos princípios propostos pela TKV, procurei valorizar a percepção do momento presente. A aproximação com a improvisação se deu por meio das instruções e na relação com o texto, tendo os tópicos como catalisadores. Os enunciados tinham como objetivo fomentar a relação entre os atores, ancorada na percepção de si (a partir do foco no tópico corporal proposto), do espaço e do outro. Tal relação se efetivava na insistência da pesquisa, ancorada no tópico. Ao insistir na percepção de si, era comum que os olhares voltassem para dentro e que o espaço e o outro fossem deixados de lado. As instruções incentivavam a atenção ao espaço e ao outro, sem perder a dimensão de si. A relação entre eles também se modificou, o outro tornou-se parceiro de pesquisa, estímulo para a experimentação de outros movimentos, mas aos poucos não mais havia uma relação de dependência entre eles. Nem uma tentativa de ser o outro. A partir de uma autoimagem mais confiante, a relação entre os atores-criadores foi intensificada e, conseqüentemente, eles encontravam-se mais disponíveis para se colocar no lugar das personagens e vivenciar a relação entre elas.

Revisitamos movimentos já criados antes, no mês inicial de ensaios. E foi então que, no primeiro momento do texto, que se constrói na relação entre as personagens e a cerca, pudemos intensificar a nossa pesquisa de presença, construída a partir dos tópicos da TKV, ou com instruções referentes à observação do outro ou do espaço. Foi assim que nos apropriamos do jogo do platô: jogo em que os participantes devem equilibrar o espaço, mantendo-se na mesma distância do centro, considerando o espaço como uma balança, equilibrando-o com os seus corpos. Tal jogo é utilizado por auxiliar a construção dos três estados de atenção. A fim de equilibrar o espaço, o participante deve manter-se atento ao outro e ao espaço cênico. Enquanto o jogo acontece, também há uma improvisação de movimentos, o que faz com que o ator mantenha-se atento à sua própria movimentação.

Também como uma estratégia buscamos estabelecer outros parâmetros, como a necessidade de encontrar-se em um nível diferente dos demais. Alicerçados em tais objetivos, os atores-criadores inserem-se no instante presente, são corpos disponíveis, em estado de escuta, em relação com o “eu”, o espaço e o outro.

O vínculo entre as atrizes Isabela e Mariana (que representam nesse momento as duas personagens centrais da história) foi fortalecido na relação com a cerca e o ato de atravessá-la. O tópico pauta a improvisação, em conjunto com outras estratégias, como relação espacial e desenho de movimentação entre ambas (por exemplo, a indicação de não poderem estar no mesmo nível). Tais parâmetros têm como objetivo evitar automatismos. A atenção às instruções – guias para o movimento – favorece a manutenção da proposta e, conseqüentemente, a presença. Dessa forma, quando via que as atrizes tendiam à cristalização de formas, enunciados eram formulados ou repetidos. Isso porque o corpo tende a estabilizar-se. Nesse caso, as instruções serviam como guia, lembrando os atores das regras do jogo, a fim de manter a proposta, e também a presença.



**Figura 6** - Improvisação: relação entre as personagens e a cerca. Foto: Natasha Curuci

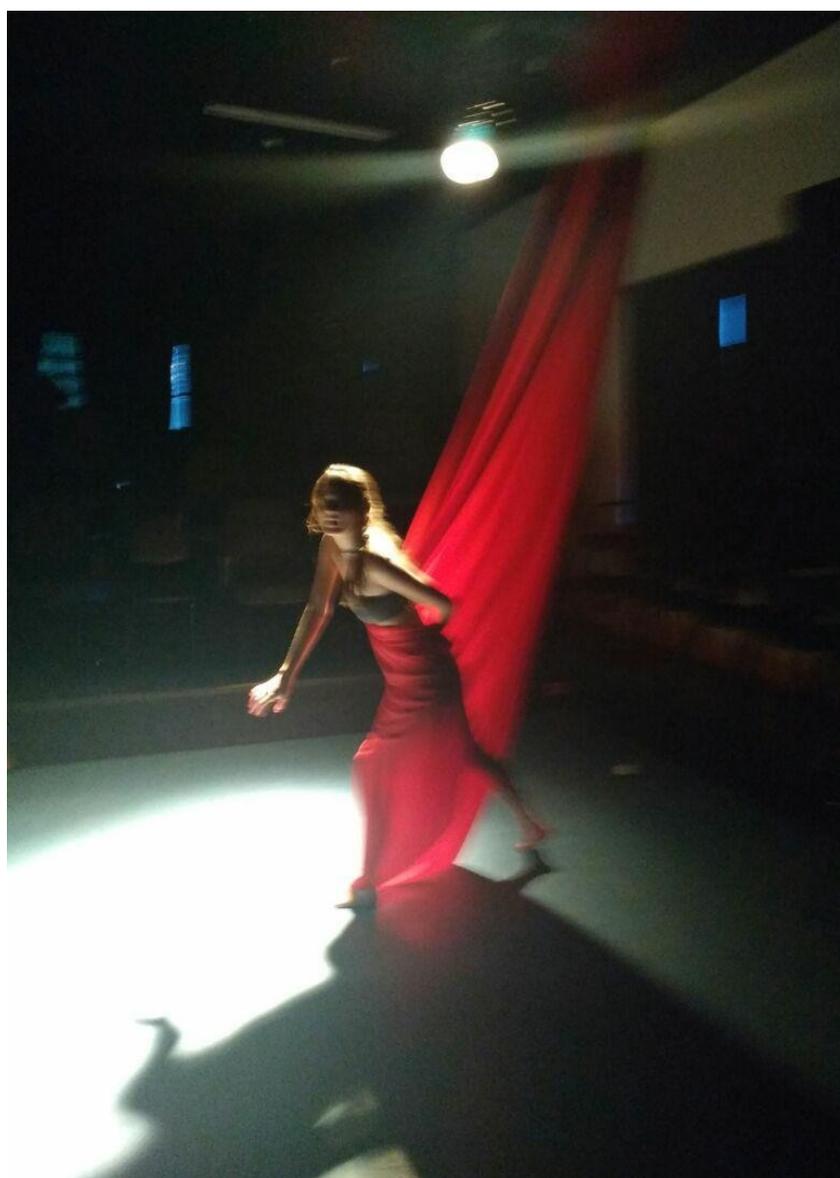
A improvisação, pautada em parâmetros como: presença, oposição e resistência, construiu-se como prática cênica e não apenas como criação de movimentos a serem repetidos. Dessa forma, os movimentos já improvisados passaram a tornar-se vocabulário, possibilidades a serem revividas conforme a percepção da improvisação. Nesse ponto, acredito que tenhamos modificado nossa relação com a criação, uma vez que, na própria organização do exercício começamos a compreender a possibilidade da existência da improvisação enquanto resultado cênico, evidenciando a não separação entre processo e resultado – quebrando um padrão já estabelecido de improvisação enquanto preparação, treinamento, e enquanto criação de movimentos a serem apropriados e repetidos em cena. Metaforicamente, atravessamos a cerca em conjunto com as personagens.

Para estimular a autonomia, que julgava ser ponto essencial no momento em que nos encontrávamos do processo, busquei descentralizar a proposição e a pesquisa. Estabeleci que elas propusessem aquecimentos, a partir de tópicos a serem estudados na relação com o texto. A princípio, os atores-criadores repetiam exercícios que eu já havia proposto. De qualquer maneira, foi válida a percepção de que o tópico escolhido por eles não era aquele que tinham mais facilidade em trabalhar, e sim o que julgavam mais importante para o momento que estavam vivenciando. Por exemplo, a preocupação com o eixo e o equilíbrio, fez com que trouxessem como aquecimento o estudo do eixo global, ou dos terceiro e quarto vetores, a fim de investigar a relação de peso em equilíbrio e em desequilíbrio no corpo.

Outros momentos de improvisação foram criados no exercício cênico, que não se limitavam à movimentação, mas também aos enunciados, relacionando texto e gesto. Na relação com a cerca, cada atriz tem um texto que pode ser falado durante a pesquisa. A intenção é variar os ritmos, pausas, sendo possível a quebra do texto, visando uma composição com a movimentação, de forma a inserir outras camadas de significação. Já na relação com a mãe a pesquisa parte do tópico corporal resistência na relação com um pano vermelho que simboliza a menstruação e o

ventre. Assim, uma das atrizes improvisa falas e a outra, movimentos. A fala de uma torna-se trilha sonora para a movimentação da outra. Dessa forma, texto e gesto se contaminam, a partir de diferentes materiais, criando uma tessitura entre som e movimento.

Ao longo do exercício identificamos que, conforme tais personagens falam, contaminam-se e produzem significações na relação entre elas – a partir de repetições de convenções ritualizadas. Procuramos evidenciar essa contaminação, por meio das características experimentadas pelos tópicos. Por exemplo, as personagens que interagem com a Viúva apresentam, em geral, ênfase na pesquisa do peso e com movimento articular de flexão e extensão, que aos poucos modifica a fluidez e a leveza trazida pela mulher. Os enunciados ao determinar o corpo e a movimentação, anunciam o futuro da Viúva.



**Figura 7** - Improvisação: lembrança da mãe e da menarca. Foto: Natasha Curuci

Outra estratégia utilizada foi a divisão do texto em momentos, e a opção por se aproximar desses momentos a partir de um ou mais tópicos. Dessa forma, conforme o momento do texto a ser vivenciado, o tópico escolhido povoava o

aquecimento, a improvisação e a leitura em movimento que fazíamos do texto, encontro a encontro. A fim de flexibilizar padrões de movimento, e quando constatávamos que a movimentação acabava por sedimentar-se, mudar o tópico de trabalho para tal movimento era uma estratégia para a proposição de vitalidade para a cena e o exercício. Ao investigar outros tópicos, as atrizes podiam encontrar novos caminhos para sequências estabelecidas. O movimento tornava-se mais consciente e mais vivo. Outras relações entre personagens acabavam sendo criadas.

A partir da mudança de tópico, era mais fácil chamar a atenção das atrizes para as adaptações feitas no movimento de acordo com o corpo de cada uma. A partir dos movimentos que ambas executavam juntas, ou todas as vezes que se utilizavam de um movimento da outra, procurei estimular a repetição sensível e a percepção de que os movimentos não seriam idênticos, mas respeitariam a singularidade.

O que proponho é devolver o corpo às pessoas. Para isso, peço que elas trabalhem cada articulação, mostrando que cada uma tem uma função e essa função precisa de espaço para trabalhar. Da mesma forma, também a musculatura precisa de espaço: ela se relaciona com os ossos, existe uma troca constante entre essa musculatura e os ossos. Tudo no corpo, na vida, na arte, é uma troca. O que posso dar às pessoas são informações para que criem sua dança honestamente, com técnicas que sejam convincentes para elas mesmas. Isso faz surgir um estilo pessoal, por mais semelhantes que essas pessoas sejam entre si. Isso é o que entendo por contemporâneo, moderno em dança. O que busco é dar espaço para as individualidades: posso ter um estilo meu e isso não será prejudicado quando estiver dançando em grupo. (VIANNA, 2005, p.78)

Klauss Vianna destaca a importância do conhecimento e da escuta do próprio corpo a partir do movimento articular e da manutenção de espaços internos, articulares e musculares. Tais espaços relacionam-se com o equilíbrio de tensões desnecessárias, que podem limitar a movimentação. Os espaços são conquistados a partir da respiração e do trabalho com os tópicos. Os direcionamentos ósseos dos vetores, por meio do apoio ativo, da oposição e da resistência podem auxiliar na ampliação e manutenção desses espaços. Ele também destaca a consciência e quebra dos padrões, que abrem espaço ao novo na movimentação.

Na relação entre elas passamos a privilegiar a percepção do movimento e de seus caminhos. Corpos diferentes executam o movimento de maneira diferente, de acordo com o padrão de movimentos e com as taxas de estabilidade de movimentação habitual daquele corpo. De forma que não se trata de limitar o movimento do corpo por aquilo que ele já faz, mas propor a possibilidade de novos movimentos, desestabilizando padrões, a partir da escuta da organização daquele corpo e de suas organizações a partir do estudo com os tópicos da TKV.

A partir dessa percepção, trabalhamos momentos em que as atrizes Isabela e Mariana<sup>25</sup> executam o mesmo movimento (criado por elas em improvisação). Porém, a intenção é estimular a percepção de como cada corpo o executa. Em alguns momentos o caminho proposto por um corpo pode inclusive ser uma possibilidade de caminho, que pode ser tomado como ponto de partida para uma experimentação. Aos poucos os corpos foram escutando as suas singularidades, tais como a facilidade ou a dificuldade de estabilizar o apoio dos pés, ou a consciência do quadril. Aos poucos pudemos notar que aqueles corpos diferentes poderiam ser estimulados um pelo outro, mas que descobririam os seus próprios caminhos.

---

<sup>25</sup> As atrizes Isabela e Mariana alternam-se na representação das personagens, enquanto o ator Juliano atua sempre como Narrador da peça. Assim, alguns momentos são vivenciados apenas pelas atrizes.

Nesse sentido, estabelecemos em nosso exercício um roteiro e um jogo. O público, ao início do exercício, determina, ao vestir as duas atrizes (que estão ao lado de araras com roupas), aquela que representará a Viúva e aquela que representará Etevaldo. Dessa forma, todos os motes para as cenas e movimentações são conhecidos pelas duas atrizes, que se revezam na execução dos papéis. A intenção é, apesar de termos pontos de partida e os mesmos tópicos, que cada uma vivencie as personagens a partir de sua singularidade.

Ao longo das improvisações estabelecemos uma prática de registro de movimentos e momentos considerados potentes. Não para que fossem repetidos da mesma maneira, mas para evidenciar e tomar consciência dos caminhos do corpo e dos tópicos utilizados na improvisação, bem como, a partir disso, as relações criadas com o texto e entre personagens. Podemos tomar como exemplo a lembrança que a Viúva tem de sua mãe, que cria duas camadas de relação: a realidade, em que personagens como o Padre, o Delegado e os Vizinhos a julgam, e a relação afetuosa de seu passado, por meio da lembrança materna. Menarca e ventre fundem-se nos tópicos oposição e resistência, entre realidade e lembrança, a partir da movimentação em relação a um pano vermelho. Aos poucos a interferência dos atos de fala do presente sobre a memória afirma a resistência. A Viúva tenta resistir na força dessa memória, mas não deixa de estar vulnerável ao outro, para ao fim entregar-se a essa vulnerabilidade.



**Figura 8** - Improvisação: momento em que a Viúva atravessa a cerca. Foto: Natasha Curuci

Nossas improvisações se tornaram uma leitura do texto em movimento. Como o mote inicial para a escolha do texto foi a discussão de gênero, buscamos nos aproximar desse tema. A princípio, visamos a compreensão das convenções ritualizadas acerca do masculino e do feminino, ancorados a princípio no estudo do peso. Procuramos trazer o peso, o controle ou o abandono deste tópico, e suas nuances de acordo com a personagem experimentado (Viúva, Padre, Delegado, Mãe), e transformar tais dualidades ao longo das experimentações, visando a sua flexibilização. Também trabalhamos o tópico articulação a partir de particularidades nos movimentos articulares, procurando definir padrões de movimentação para as personagens. Criamos, por exemplo, na relação do Delegado com a Viúva, uma movimentação articular mais retilínea e explosiva para o primeiro, abusando dos movimentos parciais; e uma movimentação mais baseada na torção e com fluência livre para a mulher.

As personagens da peça repetem convenções ritualizadas socialmente, performam gêneros e funções sociais, de forma que, na construção das personagens e na relação entre eles, nos aproximamos da teoria da performatividade de Butler em que o gênero e a identidade se afirmam em repetições de convenções sociais ritualizadas. E como ressalta Greiner: “Antes de mais nada, a sua pesquisa diz respeito ao corpo e a genealogia do poder corporificado.” (GREINER, 2016, p.7). Ou seja, as ideias trazidas pela filósofa norte-americana buscam, ao compreender os atos de fala e a performatividade, as relações de poder que se desenham na constituição identitária dos corpos, que não são compreendidos a priori, mas como processual.

Nossa leitura foi a de que, ao longo da peça o sujeito e o coletivo cerceiam a Viúva de seu direito à vida, “aquilo que move politicamente alguém é sempre o momento em que o sujeito ou o coletivo asseguram o direito à vida”. (GREINER, 2016, p.8). Tal perspectiva se dá a partir das relações de poder que visam a normatização da vida e dos padrões de comportamento. Para tanto, buscamos trazer para a criação o estabelecimento de padrões corporais que se aproximam de repetição de convenções ritualizantes, visando a posterior flexibilização dos mesmos. As personagens relacionam-se a partir de padrões de movimento, ancorados na pesquisa dos tópicos. Suas conversas e suas performances acontecem em um jogo de oposição e resistência.

O roteiro do exercício cênico foi criado a partir das experimentações descritas. A partir dele, e ao longo de nossos encontros, sentimos a necessidade, de afirmar a narratividade da peça. Para tanto, convidamos o ator transgênero Juliano Toledo (também aluno do terceiro ano do curso técnico de Teatro da Fêgo) para a pesquisa. Nosso desejo era que as pessoas envolvidas com o projeto se interessassem de forma efetiva pelas questões que o circundam. Como ao longo do último ano, acompanhamos o seu processo de luta jurídica, política e social para o seu reconhecimento no gênero masculino, compreendemos que teria interesse em tais questões e que poderia nos alimentar com novas nuances de reflexão. Inclusive na relação entre performatividade e linguagem.

A chegada de Juliano aconteceu em um momento em que o processo das atrizes Mariana e Isabela já se desenvolvia há quatro meses. Para inseri-lo no processo, foi necessário um novo começo, em que ele também se aproximasse dos estímulos com o qual vínhamos trabalhando. Revisitamos tópicos e jogos e pudemos flexibilizar alguns padrões já estabelecidos, afirmando o espaço aberto ao novo. Com a chegada de um novo integrante, os automatismos da relação entre elas se destacaram e precisaram ser reinventados, para dar espaço aos novos ritmos e movimentos propostos por ele.

Aos poucos a narração foi ganhando corpo, se alimentando do já construído e vivenciado em cena, e ao mesmo tempo alimentando a cena. Os tópicos articulação e peso, bases para a construção corporal das personagens já experimentadas, também permeou a construção do Narrador, personagem que revela e desconstrói dicotomias de gênero, ao construir um corpo fluido, que se monta e desmonta ao longo da relação, do comentário e da narração da história.



**Figura 9** - Narrador e Viúva. Foto: Natasha Curuci

Buscamos, com a figura do Narrador, evidenciar o nosso olhar, que se relaciona com a nossa história, nosso repertório de vivências. A figura apresenta-se de um ponto de partida distanciado, mas que ao mesmo tempo conhece aquela história desde o seu princípio e nos dá pistas do que acontecerá a seguir. O olhar do Narrador brinca e desestabiliza o nosso olhar, com a intenção de fazer o mesmo com o público. Procura se relacionar com os diferentes pontos de vista e brincar com eles, ironizando-os. Por meio dos comentários e da condução da história, procura passear entre repetições de convenções ritualizadas e por desconstruções da mesma. Para tanto, revisitamos o nosso próprio repertório e o repertório pesquisado no período inicial de experimentação cênica.

Para nos auxiliar com o trabalho de narratividade em cena, convidamos o ator e diretor Denilson de Augusto Campos<sup>26</sup>, também professor da escola, para alguns encontros em que se trabalhasse a vocalidade e a prosódia da fala do sertão nordestino, bem como as enunciações, sempre em conjunto com a movimentação corporal.

<sup>26</sup> A escolha pelo convite a este professor aconteceu por conta de sua experiência com narratividade, desenvolvida em sua pós-graduação. Além disso, julgo ser importante estabelecer parcerias com o corpo docente da escola, de forma que o processo alimente-se daquele contexto e também o alimente. Este professor ministra aulas para os técnicos de dança e de teatro e também possui vivência da TKV.

Ao longo de questionamentos, respiros e vivências, chegamos ao mês de dezembro de 2016 com a proposta de roteiro finalizada. Tal proposta alterna momentos em que a improvisação é o mote da cena e outros em que há repetição sensível de movimentos, estabilizados a partir da improvisação. É interessante verificar, ao longo dos ensaios, a necessidade constante de reafirmar os tópicos de trabalho que alimentam cada cena, a fim de escapar de automatismos e revisitar a movimentação quando ela carecia de intenção.

Reiniciamos os ensaios do processo na segunda semana de janeiro. Porém, tal início deu-se com a ausência da Mariana, afastada entre janeiro e março, por conta de uma intervenção cirúrgica. Pudemos focar na relação com o Juliano, que se desenvolveu de forma bem sólida neste período. Dessa forma, focando na sua construção e desconstrução, temos descoberto conjuntamente as nuances da figura do Narrador e qual o seu papel em nosso exercício.

No mês de fevereiro pudemos contar com a presença da Mariana, sentada, falando o texto. Tal situação tem sido um desafio. Isso porque a sua ausência em cena desbalanceia a relação. Tornou-se necessário que eu lançasse mão de outras estratégias para provocar em Isabela a manutenção do estado de presença. Ao mesmo tempo, temos procurado reconstruir o jogo entre as duas atrizes por meio da fala e do olhar. Nesse sentido, a impossibilidade de movimentação enfraquece o texto proferido pela atriz, em suas nuances e intenções. Evidenciou-se dessa forma a relação clara entre fala e movimento, o quanto um modifica o outro.

Vale lembrar que, mesmo quando o encontro visa o foco na personagem do Narrador, a atriz Isabela está presente e improvisa com ele, de forma que sua vivência tem se construído em conjunto com o grupo e que, apesar de seu lugar na cena ser externo, ele também participa do processo de criação e de execução da mesma. Ou seja, apesar de sua figura de Narrador, ele atua na história. Seus atos de fala são, também, atos corporais.

### **3.5 O processo segundo os atores-criadores**

A fim de compreender melhor a vivência e a apropriação do processo por meio dos atores, solicitei uma escrita individual e mensal, contemplando os encontros realizados no mês. A ideia era elucidar o que fora vivenciado, tanto para os atores quanto para mim. O pedido era que me entregassem mensalmente um diário de bordo do acontecido naquele mês. A leitura de tal diário trouxe algumas percepções e me fez repensar os encontros e reinventar as proposições.

Proponho-me aqui, a me aproximar dos escritos e das percepções trazidas pelos integrantes do processo acerca do que temos vivenciado. Seguindo o relato nos deparamos com as dificuldades identificadas pelos atores participantes e as suas descobertas ao longo desse processo. Identifico na escrita da Mariana e da Isabela pontos de convergência com as minhas percepções acerca do primeiro mês de ensaio<sup>27</sup>: o momento de crise, que procurou reestruturar o projeto está presente também no relato de ambas. Reconhecem uma mudança nas estratégias utilizadas:

suas descrições acerca do primeiro mês de encontros, trazem os tópicos do processo como instrumentos para “melhorar” as sequências propostas; já no segundo mês trazem a percepção dos tópicos enquanto estratégias de

---

<sup>27</sup> Momento em que ainda não contávamos com a presença do ator Juliano Toledo.

criação. Nesse sentido torna-se claro na leitura de seus escritos a compreensão do tópico como forma de ampliar o repertório de movimentos e torna-los mais amplos e expressivos. Os tópicos da TKV, e o estudo desenvolvido por meio deles, são identificados por elas como elementos que as ajudam a perceber projeção, equilíbrio, e desenho do movimento.

As atrizes também trazem a descrição da dificuldade na quebra e na tomada de consciência do padrão de movimentos. Preocupam-se em não trazer apenas o movimento mais óbvio e criar algo diferente. Conforme a criação foi se desenvolvendo, encontramos com estabilidades de movimento, que se relacionam inclusive com as experiências e vivências anteriores de ambas. Inicialmente, em nossas improvisações constatamos a tendência em manter o mesmo ritmo – lento – da movimentação. Utilizei-me de estímulos musicais diferentes, marcações rítmicas constantes, em vários ritmos, e de enunciados, que visavam a percepção do ritmo e a provocação de sua mudança.

A escolha do tema e o processo de discussão, e de reflexão sobre o mesmo, são descritos por ambas de forma apropriada. Relacionam-se com a experiência das performances realizadas inicialmente e com as respostas trazidas por parte do público, de forma a ser possível verificar em seus relatos o caminho de mudança de interesse para as questões do feminismo para as questões de gênero. A partir de uma resposta trazida em uma das entrevistas feitas, a de que o gênero é uma construção social, o foco de reflexão se transforma. Em seus relatos trazem exemplos e reflexões acerca do entendimento da performatividade dos gêneros. As performances iniciais feitas e propostas por elas alimentam a necessidade de leitura e, essas por sua vez, alimentaram as propostas de performances propostas pelas atrizes. A leitura de Judith Butler e de Preciado foram fundamentais nesse sentido, responsáveis pelo mergulho no tema e pela aproximação a ele, frente a outros olhares e nuances. Paralelamente aos tópicos, que alimentavam a quebra de padrões de movimento, a leitura alimentava quebras de padrões de enunciados. Aos poucos fomos revisitando atos de fala (que são também atos corporais) e as convenções ritualizadas dos corpos, presentes nos discursos e nas movimentações.

Os padrões dos corpos, que buscávamos flexibilizar e ampliar por meio da tomada de consciência de sua existência e a proposição de outras possibilidades, relacionam-se com as convenções ritualizadas desses corpos: atos de fala, performance de singularidades e a sua história e vivências anteriores. A discussão de performatividade e dos atos de fala (enquanto roda de conversa ou enquanto improvisação), por meio dos tópicos da TKV, visava o olhar às taxas de estabilidade e instabilidade do corpo. Os padrões de movimento do corpo se relacionam com a construção identitária e com os atos de fala, que buscam naturalizar comportamentos e que com isso, deixam suas marcas.

Os atores da peça são amigos e frequentam a mesma turma do curso de formação em Teatro. Tal relação traduzia-se na sala de ensaio em uma lógica de admiração e de modelo a ser seguido. Constatei com isso que era necessária uma reconstrução da relação, para que esta fosse pautada pela lógica da troca e da pesquisa e não da imitação e do modelo. Sobre a construção dessa relação podemos destacar um trecho do relato de Isabela, que discorre sobre um encontro em que improvisava com Mariana a relação entre personagens e cera, a partir do estímulo do movimento articular.

Tive bastante dificuldade no começo, acredito que era porque eu estava me movimentando mais rapidamente. Quando eu diminui a velocidade, consegui sentir um 'vazio', aquele lugar começou a me incomodar e eu queria sair dali. O novo comando era perceber 'a barreira' que separava a gente, algo estranho, mas que provavelmente poderia me tirar desse incômodo. Ao passar para o outro lado da barreira tive uma nostalgia, uma liberdade, uma curiosidade de conhecer o novo e, também, um medo, uma insegurança de deixar o lugar de onde comecei. Quando eu percebi a Mariana do outro lado foi como se realmente eu não a conhecesse e ela estava tão concentrada na sua movimentação, que eu me senti uma estranha naquele lugar. Começamos a nos comunicar devagar, até estarmos improvisando movimentações juntas. (Trecho de protocolo de Isabela Almeida, outubro de 2016).

É interessante observar também nesse relato a mudança da concentração da atriz, que verifica que inicialmente faz movimentos rápidos. Porém, conforme conversamos após o exercício não se trata da velocidade de execução e sim de seu foco. A princípio, ela apenas realizava movimentos, quantitativamente, e aos poucos ao se concentrar na pesquisa, foi tornando-se mais presente, ancorada nos estados de atenção ("eu", o espaço e o outro) e sua movimentação modificava-se. É comum que tal processo, a princípio venha acompanhado de uma diminuição no ritmo da movimentação. Isto acontecia inclusive em nossas aulas e experimentações no curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna, ocasiões em que as professoras nos chamavam a atenção para o fato e nos provocavam a adoção de um ritmo mais acelerado.

Ainda acerca da relação entre os atores, é também interessante destacar que é possível reinventar o próprio corpo vislumbrando outros modos de organização, trazidos pelo companheiro. Mariana traz como exemplo disso um exercício vivenciado no processo de construção da primeira cena, em que, para auxiliar na sensação de oposição, propus a eles que tocassem em partes do corpo do outro, propondo oposições. A concretude do toque auxilia na percepção da oposição por parte do corpo que é tocado. Ao mesmo tempo, como salienta Mariana em seu relato, quem toca tem a oportunidade de entender como o outro organiza a oposição, propondo, de forma tátil, organizações e possibilidades que ainda não pesquisamos em nosso próprio corpo.



**Figura 10** - Experimentações: o corpo de Etevaldo e da Viúva. Foto: Natasha Curuci

Outra dificuldade trazida pelas atrizes Isabela e Mariana era a de apresentar personagens masculinos, que se afastavam de seus padrões de movimento e das convenções ritualizadas usualmente performadas pelos seus corpos. Nos relatos podemos perceber que o tópico peso pautou tal construção, em especial a partir do quadril (3º e, principalmente, 4º vetores) e ombros (5º vetor). Também foi fundamental a pesquisa do olhar e do ritmo da movimentação. O apoio do pé no chão e a distribuição de peso no mesmo também é citado pelos atores como um ponto de partida para a criação de personagens e movimentos. A construção da personagem Delegado, por exemplo é descrita a partir deste ponto de partida. Na pesquisa da Mariana, as personagens masculinas trazem o enfoque ao eixo global e o corpo da mulher é construído a partir de oposições.

A criação da personagem do Narrador foi um desafio. Em primeiro lugar por não se tratar de uma figura já descrita na peça, e, principalmente, por sua entrada posterior no projeto. A princípio, procurei provocar o ator Juliano Toledo a partir do peso, tópico este que vinha sendo utilizado pelas duas atrizes. Porém, foi com o uso da articulação que conseguimos compreender melhor tal figura. O ator, a partir do estudo desse tópico, criou uma proposta em que seu corpo, dividido ao meio, trouxesse um lado feminino e outro masculino. A diferenciação entre os lados aconteceu a partir do movimento articular: para o trabalho com o masculino, o ator propôs extensões e flexões e para o feminino, torção. A fim de estabelecer uma ligação com o estudo experienciado pelas atrizes, procuramos relacionar o trabalho articular com os tópicos peso e resistência, resultando em uma movimentação marcada pelo peso e pela resistência para o homem e com uma movimentação mais fluida para a mulher. Tal dicotomia é quebrada pelo ator quando este assume a narração a partir de seu referencial, abre mão das personagens e assume o ponto de vista, que é também o nosso. O Narrador afasta-se do contexto social, histórico e cultural das personagens e procura se aproximar do ponto de vista dos componentes do grupo e, ao mesmo tempo, procura se aproximar da plateia.

É interessante verificar, nos escritos dos atores, a apropriação do processo de criação. Ao longo dos meses vão se revelando escritos mais detalhados, nos quais os tópicos e princípios da TKV aparecem nomeados e surgem como uma necessidade do processo e não como algo dado a priori, com o qual devem relacionar-se. Neste sentido, encontramos a percepção de que as dificuldades encontradas na semana anterior alimentavam as proposições da próxima. Tal proposição acontecia tanto por minha parte quanto por parte dos atores, que aos poucos começaram a focar as suas movimentações e improvisações nos pontos em que consideravam ter maior dificuldade.

Os vetores (que não eram o foco de nossa experimentação, mas que surgiram de acordo com a necessidade) são destacados como possibilidade de auxílio no equilíbrio, projeção e manutenção dos movimentos. Para os atores-criadores, a manutenção do foco no vetor auxilia no equilíbrio e na transferência de peso durante a movimentação. Neste sentido podemos citar o trabalho com o quadril (3º e 4º vetores), muito presente no relato da Isabela, que, segundo ela, a auxiliava no equilíbrio e na precisão dos movimentos, de forma a possibilitar a pesquisa da estabilidade ou instabilidade do movimento. Por outro lado, no relato da Mariana é recorrente a importância do primeiro e segundo vetores, devido à dificuldade que a atriz percebia na distribuição de peso nos pés. Já nos relatos de Juliano o vetor não aparece nomeado, porém desenha-se na percepção de uma melhor distribuição de peso nos pés.

Para a Isabela e a Mariana, presentes no processo desde o começo, a percepção da TKV ao longo do processo é mais similar e se dá de duas formas: o uso dos tópicos para projeção, sustentação e maior precisão dos movimentos

criados, e como ponto de partida para a criação do movimento por meio da improvisação. Neste sentido os tópicos estão presentes em seus relatos e ao longo do semestre, quando as atrizes afirmam ter se sentido mais apropriadas de tal experimentação. O eixo global, por exemplo é citado como organização do movimento, organização esta que é constante.

O entendimento da oposição é também destacado por elas. A princípio com dificuldade e uso do tónus exagerado, bem como a tendência à movimentação lenta em improvisação a partir desse tema. Aos poucos, com a apropriação desse tema acontece a quebra do padrão de movimentos mais lentos e variância no ritmo de sua experimentação, bem como a relativização do uso do tónus exagerado. A oposição marca a relação entre as duas atrizes em cena, percepção também constante em seus relatos.

Neste sentido, a TKV foi ponto de partida para a criação, mas também – e principalmente – para auxiliar, diversificar e organizar o movimento criado. Porém, tal foco torna-se uma necessidade constante. Ou seja, é a manutenção do foco nos vetores e tópicos que asseguram a manutenção do estado de presença. Também é possível a quebra de padrões de movimento e a percepção de equilíbrio (jogo entre a estabilidade e a instabilidade), projeção e sustentação do movimento, bem como a possibilidade de alternar os ritmos da movimentação, que inicialmente mantinham-se os mesmos. De forma que, por meio dos tópicos, os atores descobriram relações possíveis com suas dificuldades. Tendo, porém, a consciência de que o trabalho é constante e pesquisar um tópico em um dia não garante que a movimentação esteja sempre imbuída desse foco. É necessário manter a atenção ao estudo, conforme os próprios participantes trouxeram em seus relatos.

Ao longo dessa experiência a maneira de relatar foi se modificando e os verbos passaram a figurar no plural, marcando o fato de que o processo não mais vislumbrado como uma proposição da “professora” Natasha e sim como uma criação em conjunto. Ao mesmo tempo, as criações e as percepções dos movimentos que julgavam interessantes de serem retomados em repetição sensível, tornam-se cada mais detalhados e apropriados, bem como a consciência das articulações envolvidas, bem como dos tópicos e da relação criadas a partir deles. Uma das últimas cenas criadas, a lembrança da mãe e da menarca é marcada por um relato detalhado, apropriado e fortemente construído. Podemos verificar a consolidação do processo. O fato também pode ser explicado uma vez que tal construção lhes é familiar e passa por convenções e performances sociais que se aproximam do universo vivenciado pelos participantes. Além de ser um evento já vivenciado, a relação com a menarca e a mãe é recheada de significados sociais e emocionais.

A leitura do relato do ator Juliano Toledo revela particularidades de seu processo. Sua função no exercício é a de ser o olho que tudo vê, ele tudo sabe sobre o que já aconteceu e o que está para acontecer, e ele, pela distância, pode tecer comentários. Seus enunciados não interferem na vida das personagens. Seus enunciados performam na relação da plateia com eles. Sua única participação objetiva na história se dá, no final, quando traz à cena o fogo que destrói o casebre. Por sua distância, a sua movimentação foi o nosso maior desafio. Enquanto procurávamos compreender a sua função, a sua presença ainda era borrada. Apenas quando pudemos definir a sua posição, é que sua movimentação e uma proposta de construção corporal foram se desenhando. Enquanto propositora precisei reafirmar os tópicos a partir de sua chegada, revisitá-los na relação com as atrizes já presentes no processo. Assim, quando revisitamos com ele tais processos, também elas reviveram os tópicos e puderam encontrar diferentes camadas de experimentação e significações.



**Figura 11** - Ensaio: narração e movimento de cena. Foto: Natasha Curuci

Nessa lida, para o ator, os direcionamentos ósseos são identificados como o ponto de partida para a percepção de seu corpo e a criação de sua personagem. Em consonância com o trazido por Mariana, Juliano relata uma dificuldade inicial na distribuição do apoio de seus pés no chão. Tal percepção acarretou em uma proposta de sua personagem, que, para evidenciar a dualidade, traz um de seus pés com um apoio mais localizado nos metatarsos e o outro no calcâneo. Além disso, o trabalho com as articulações, pautou também o seu processo de estudo e pesquisa corporal.

### **3.6 Notas sobre a TKV no processo vivenciado**

Adentramos o mês de janeiro de 2017 com o roteiro do exercício cênico desenhado. Encontramo-nos no momento de repetições, que nos atentam para o risco da repetição mecânica, que por vezes cristaliza movimentos e falas, muitos dos quais não tínhamos intenção de cristalizar. Dessa forma, perdemos o foco e a intenção inicial. Percebemos a necessidade de reinventar, de experimentar outros ritmos e outros tópicos, ou mesmo de insistir no foco/tópico inicial proposto, o que permite que a repetição esteja pautada na presença e na percepção dos caminhos de movimento do corpo. Aos poucos procuramos focar nossa pesquisa atual na compreensão das intenções dos gestos e falas, de forma a entender na cena os enunciados, que constituem as diferentes personagens da peça: Viúva, Etevaldo, Vizinhas, Vizinhos, Delegado, Padre e Narrador.

A intenção confere ao movimento projeção e sustentação, o que usualmente nos referimos como qualidade de movimento. Neide Neves conceitua intenção e constringência da seguinte maneira:

Intenção e contra-intenção – a intenção dá clareza ao movimento. Pode conferir-lhe uma leitura de significado ou apenas uma direção definida no espaço. O conceito de contra-intenção está baseado no de oposição e no funcionamento dos músculos, envolvendo forças e sentidos opostos. Todo movimento tem nele uma intenção e uma contra-intenção, em graus diferentes. As musculaturas agonista e antagonista trabalham em sinergia e sua ação envolve opostos. Se nos valermos desse fato e usarmos resistência ao nos movermos, damos sustentação e projeção ao movimento, além de ressaltarmos a intenção que emerge nele. (NEVES, 2008, p.42).

Os conceitos de intenção e contraintenção são destacados por Neide como ponto central do trabalho de Klaus. A compreensão desses conceitos relaciona-se com o entendimento de que o movimento é o resultado do espaço das oposições e carrega em si o seu oposto: “Na ida de um gesto está contida também a vinda.” (VIANNA, 2005, p.81). A ida de um gesto carrega em si a sua volta. Dessa forma, intenção e contraintenção relacionam-se com a musculatura, mas também compreendem informação e expressividade de um gesto.

Klauss Vianna relaciona a intenção de um gesto ao trabalho muscular:

Todo gesto tem três fases: sustentação, resistência e projeção. Qualquer gesto destituído de uma dessas fases perde sua intenção. Quando dizemos que fulano tem um movimento claro é porque fulano tem um trabalho bem- feito em seus gestos, sua musculatura traz o sentido comum a essas três fases. (...) Mas é lógico que a pessoa não precisa decompor dessa forma cada gesto no palco. (VIANNA, 2005, p.74)

Dessa forma, a pesquisa de intenção e contraintenção do movimento levou-nos a compreender a vivência das personagens da peça e a relação entre elas. Os tópicos e os princípios da técnica que têm pautado nossas experimentações nos possibilitam não apenas o conhecimento do corpo e a criação de movimentos, como pautam uma compreensão do exercício cênico, norteados pela afirmação da presença, da atenção a si, ao espaço e ao outro, de forma a fomentar novas possibilidades. Essa compreensão evidencia o caráter processual do que estamos vivenciando, em que não há uma separação entre preparação e criação, e em que a criação acontece na relação entre atores-criadores, incentivando um processo de coautoria e autonomia.

Ao longo do processo uma pergunta povoou meus questionamentos: o que garante que ele seja alimentado pela TKV? Durante nossos encontros e na preparação dos mesmos, relatei-me com a minha trajetória e experiências vivenciadas em processos anteriores. Procurei quebrar padrões que fui verificando e identificando em minha proposição. E percebi que de qualquer forma não podia negar tais experiências. Aos poucos, notei que não era necessário negá-las completamente e, sim, revisitá-las.

Ao mesmo tempo, utilizar-se dos tópicos de trabalho e da improvisação não garante que um processo seja pautado na TKV. Acredito que tal questão tenha por muitas vezes reformulado nossa vivência, alimentado perguntas e me feito repensar o processo criativo algumas vezes. Procurei alicerçar-me nos princípios, principalmente na ideia de pesquisa em movimento e de autonomia por parte dos integrantes, para manter o espaço aberto ao novo.

Não há uma resposta e tampouco uma fórmula, o que ocasiona uma necessidade constante de reinvenção e de busca por estratégias. Entre “erros” e “acertos”, entre aproximar-me da TKV e momentos em que o processo parecia tomar outros rumos, entre quebras de automatismos e necessidades de repensar o processo, fui construindo uma experiência, em que a TKV atuou como provocadora.

A compreensão da presença mostrou-se ponto central do exercício cênico, uma vez que a partir dela se

desenvolve a experimentação. E assim constrói-se uma via de mão dupla, em que a atenção aos tópicos possibilita a manutenção constante do estado de presença, ao mesmo tempo em que é apenas nessa manutenção constante que se aprofunda a pesquisa dos tópicos.

A presença também possibilita a construção do olhar cênico, percepção que se constrói na improvisação e se desenvolve tanto em mim enquanto propositora, quanto nos atores-criadores. Esses, por sua vez, compreendem-se coautores do processo de criação. As estratégias das quais lancei mão ao longo de nossos encontros buscaram construir tal olhar por meio da autonomia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jussara Miller ressalta que o processo criativo é composto por escolhas, que se constroem a partir das vivências de suas etapas (MILLER, 2012). Tais escolhas desenham-se já na aproximação com o tema proposto e constroem-se na relação com as diferentes possibilidades de movimento e de criação. Neste trabalho não poderia ser diferente. Os caminhos foram se traçando desde a relação com o texto teatral *Agreste* e as questões relativas à performatividade de gênero, passando pelas vivências, improvisações, leituras, movimentos e encontros com os atores-criadores. Em diversos momentos, foi necessário repensar, reavaliar e reinventar os trajetos, frente às crises e aos conflitos. Segundo Klauss, “(...) com o conflito surge o movimento” (2005, p.92), e é este movimento que nos leva para a flexibilização de padrões.

Ao longo de nossos encontros pude perceber que as escolhas exigem uma postura de autoria, de ação e de reflexão na ação. Foi necessário atentar-me a elas, na relação com a compreensão dos princípios, tópicos e instruções propostas pela TKV, e com as minhas vivências anteriores. Também os atores-criadores elegem os seus caminhos. Por tratar-se de um grupo, em que nos propomos a criar em coautoria, tais escolhas afirmam a necessidade da manutenção da presença, da construção da relação “eu”, o espaço e o outro. Alicerçam-se nessa relação.

No caso do presente trabalho, a escolha pela TKV como ponto de partida propõe quebras e flexibilização em padrões, tanto individuais quanto do contexto em que estamos inseridos: a EMA Maestro Fêgo Camargo, na qual atuo como professora e os atores-criadores são alunos. Ou seja, valorizamos o caráter processual, em que criação, ensaio e preparação acontecem simultaneamente.

Quando propus, no início do trabalho, criar a partir da TKV talvez não tivesse vislumbrado o quanto tal escolha desestabilizaria meus padrões de criação. Constatei, ao longo de minhas reflexões, que a princípio a TKV aproximava-se, para mim, da ideia de instrumentalização: a partir de seus tópicos potencializaria a criação. Porém, ao lançar meu olhar sobre tal processo, observei que era necessário estabelecê-lo a partir de um outro viés. De forma que revisitei grande parte de minha história. Notei, aos poucos, que não se tratava de negá-la e sim modificar a minha perspectiva em relação a ela. Práticas foram deixadas de lado, outras reinventadas.

Foi aí que verifiquei a necessidade e a importância de manter-me alicerçada não apenas nos tópicos, mas principalmente nos princípios da TKV. Procurei me voltar à compreensão deles: autoconhecimento; manutenção da presença; autonomia; pesquisa e investigação constantes; respeito às singularidades; flexibilização de padrões; e

entendimento do caminho do movimento. Tais princípios, além de orientar a relação dos atores-criadores um com o outro e com o movimento, deveriam, antes de tudo, pautar a minha prática enquanto propositora. Para tanto, foi necessário compreender as instruções, enunciados que se norteiam pelos princípios da TKV.

É por meio da repetição de instruções que o propositor e o educador afirmam o seu papel de provocadores de um processo, e afastam-se da ideia de modelo a ser seguido. A instrução instiga e não dá diretrizes exatas e padrões a serem copiados. É por meio dela e da compreensão do propositor e do professor na postura de provocação, que nos mantemos alicerçados na TKV e em seus princípios e tópicos. Foi por meio da instrução que pude manter-me atenta à TKV, relacionando-a com as minhas vivências e as minhas experiências anteriores. Percebi que, ao fortalecer a instrução e o cuidado com a mesma, também fortaleci a TKV como provocadora deste trabalho.

Para alimentar as discussões trazidas pelo texto e pela cena, estudamos os enunciados. Ao se falar, se faz. Esse entendimento relacionou-se aos meus estudos de instrução. Como, ao falar, poderia modificar as propostas, estimular a pesquisa, o conhecimento do corpo, de seus padrões, e incentivar caminhos que os flexibilizassem? As falas/ações foram se construindo em uma conversa e os princípios provocam a minha postura e a dos atores-criadores. A investigação e o questionamento foram pautando todo o processo. Foi necessário que eu repensasse a minha relação com o tempo, com a ansiedade e com a compreensão de exercício cênico. Aos poucos, a partir dessa mudança, os tópicos reapareceram, vivos, potentes, enquanto norte das improvisações para a descoberta de novos caminhos (de movimentos e de enunciados/proposições).

A mudança de ponto de vista foi fundamental. A improvisação foi ganhando espaço na relação com os movimentos estabelecidos. A repetição sensível – termo utilizado por Klauss para designar a execução de um movimento pela compreensão de seu caminho no corpo e não pela sua forma – deixou de ser uma expressão repetida e ganhou um significado. A investigação e a reflexão constante tornaram-se uma necessidade. Porque, aos poucos, tendemos a estabilizar práticas e processos. Em diversos momentos percebi que estava estabilizando novamente as propostas e que era necessário buscar outros estímulos, e incentivar novamente a pesquisa.

A movimentação norteada pelos princípios da TKV modificou também a nossa compreensão das personagens e da relação entre elas. Os tópicos, o trabalho muscular e articular também se relacionam com as suas emoções, intenções e constrictões. De forma que, ancorados nos tópicos pudemos compreender diálogos, movimentações, enunciados, repetições de convenções ritualizadas e performatividades das personagens.

O presente trabalho procurou dar conta do processo de criação de um exercício cênico que ainda não se concretizou enquanto apresentação. Porém, o seu desenvolvimento pôde revelar diversas perguntas e o caminho para respondê-las. Nos descortinou outras possibilidades de criação e manutenção da presença. Afirmou um processo de autonomia e de coautoria.

As escolhas reinventam-se a cada instante. Por tratar-se da criação de um exercício cênico, estabelecemos propostas e movimentos em um roteiro. A nossa atual investigação e preocupação está na relação com esse roteiro, em nossa busca por mantê-lo sempre aberto ao novo e por afirmar a sua repetição sensível, mesmo em relação aos movimentos já estabilizados. A escolha por dar ao público a possibilidade de vesti-las, como homem ou mulher, determinando quais personagens vivenciarão em cada apresentação, procura ser um estímulo para tanto.

Finalizo com a consciência de que todas as perguntas não foram respondidas. E tampouco o serão até a apresentação do exercício. O que desenho aqui é o início de uma pesquisa que se caracteriza pela constância na investigação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AURÉLIO, Márcio. “A tragédia contemporânea – ignorância”. *Sala preta*, São Paulo, v.4, ano 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4686>>. Acesso em: 26 fev. 2017.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BARRETO, Luisa Marques. Do espaço de aparência às políticas de rua. In GREINER, Christine (org). *Leituras de Judith Butler*. São Paulo: Annablume do corpo, 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CARION, Luzia. *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna*. 2004. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”. *Revista Contrapontos*. [Online], v.10, n.3, p.321-6, 2010. Disponível em: <<http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>. Acesso em 13 mar. 2017.
- FERRACINI, Renato. *O corpo em arte*. Palestra proferida no TEDx Unicamp. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GhrNJA181Zc>>. Acesso em 15 fev. 2017.
- GREINER, Christine (org). *Leituras de Judith Butler*. São Paulo: Annablume do corpo, 2016.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In SALDANHA, Suzana. *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p.26-32
- LIMA, Mariângela Alves de. “Agreste”. *Sala preta*, São Paulo, v.04, ano 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4686>>. Acesso em: 26 fev. 2017.
- MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.
- MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança?* Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.
- MORENO, Newton. *Agreste; Body Art; A refeição*. São Paulo: Aliança Francesa; Consulado Geral da França em São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- MORENO, Newton. “Agreste: uma nostalgia das origens”. *Sala preta*, São Paulo, v.04, ano 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4686>>. Acesso em: 26 fev. 2017.
- NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.
- NEVES, Neide. *A técnica como dispositivo de controle do Corpomídia*. 2010. 130 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

- PEDROSO, Júnia César. *Klauss Vianna e a expressão corporal do ator*. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000.
- PINTO, Joana Plaza. “Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades”. *DELTA* [online]. 2007, v.23, n.1, p.1-26.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- ROMANO, Lucia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ROMANO, Lucia. Preparação corporal tem gênero? In: TAVARES, Joana Ribeiro da Sila; KEISERMAN, Nara. *O corpo cênico: entre a dança e o teatro*. São Paulo: Anablume; Rio de Janeiro: Unirio; Capes, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SILVA, Ceres Vittori. *Corpo sígnico: o trabalho de ator na Técnica Klauss Vianna*. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Ceres>>. Acesso: 23 ago. 2015.
- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *A técnica Klauss Vianna e a sua aplicação no teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Teatro), Programa de Pós-graduação em Teatro da Uni-Rio. Rio de Janeiro, 2002.
- TOSCANO, Antônio Rogério. “Agreste: uma dramaturgia desejanter”. *Sala preta*, São Paulo, v.04, ano 2004. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4686>>. Acesso em: 26 fev. 2017.
- VASCONCELOS, Gisele Soares de. *Ator-contador: a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do grupo Xama Teatro*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005. 6. ed.

## MULHER? QUE CORPO É ESSE?

### A importância da Técnica Klauss Vianna nas discussões sobre a performatividade do corpoM.

Por Veronica Pereira Pinto

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Jussara Miller

---

#### Resumo:

Este trabalho reflete sobre como a Técnica Klauss Vianna pode ser uma desatadora de nós e bloqueios corporais, num estudo sobre as opressões e prisões que o corpo da mulher é submetido em uma sociedade machista e patriarcal de controle dos corpos. Esse estudo parte do conceito de corpomídia (Helena Katz e Christine Greiner) e se dá em uma experiência de processo criativo performativo que partem dos estudos dos tópicos, instruções e princípios da Técnica Klauss Vianna. Parte da hipótese que, sendo um técnica que privilegia a escuta do corpo e a autonomia, esta possibilita uma maior percepção do corpo, promovendo um estado de presença necessário para a criação e realização de ações performativas que podem profanar os dispositivos de controle do corpo. Esse processo criativo se dá também no tempo de escrita deste texto, tornando o próprio ato da escrita uma ação performativa. Para isso, nos aproximamos das vivências de aulas registradas em protocolos - textos que relatam o processo de ensino e aprendizagem - e dos textos de Neide Neves, Jussara Miller e Klauss Vianna. Para refletir sobre as prisões do corpo e os dispositivos de controle, encontramos com Michel Foucault, Giorgio Agamben e Judith Butler e para dançar novos modos de profanar em ação performativa essas prisões, chamamos Renato Cohen, Eleonora Fabião e Josette Féral. O presente trabalho afirma, portanto, a importância da Técnica Klauss Vianna nas discussões sobre a performatividade do corpoM.

**Palavras-chave:** Técnica Klauss Vianna, processo criativo, performatividade, patriarcado, feminismo, feminino, mulher.

---

**SUMÁRIO**

---

#PRÓLOGO	102
#1. MOVIMENTO – PRISÕES DO CORPO	106
#2. MOVIMENTO – DESATANDO AS AMARRAS	116
#3. MOVIMENTO - Ação profanadora ou como vestir um vestido de noiva	124
#3.1 Experiência em ação	133
#3.2 Sobre a ação #paralisias n.1 - noivas	134
#3.3 Sobre a ação #Sala, Cozinha, Banheiro	138
# INCONCLUSÕES	142
# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

---

## #Prólogo

"Me busco em músicas que dão ritmo ao que sinto de forma silenciosa e me busco em trechos de livros que revelam ideias que mantenho ainda embaralhadas. (...) Me busco quando me aquieto pra escutar meus pensamentos, que não são retos, certos, fáceis, e sim espasmódicos, contraditórios, provocativos, ora estão ao meu favor, ora estão contra, e por isso me desencontro. Então escrevo, me busco em frases feitas e frases inventadas, colocando uma palavra atrás da outra na tentativa de construir uma lógica, um atalho, uma emoção que eu consiga sustentar e repartir, e depois fecho o computador me busco no sono, nos sonhos, no inconsciente, do meu lado noturno, sombrio, quando perco a coragem e tudo me amedronta, a começar pelo fato de que o dia terminou e a busca não se encerrou, nem irá, porque esse tipo de busca não se encerra."

(Martha Medeiros – Coisas da vida)

Esse trecho de texto me reflete. Vejo-me assim aqui. Começando algo que não se encerrará nestas poucas linhas. A cada momento que retorno a esse texto, vejo-o modificado. E o modifico. Porque eu já não sou a mesma de antes. Assim se fez esse trabalho. Em idas, vindas, retornos e transformações. As palavras, ao se colocarem uma após a outra, vão dando forma e criando inquietações. E o desejo de apagar tudo de novo retorna. Deixo-me exposta aqui. Corpo, palavra, performando a escrita no tempo presente. Eu estou aqui, sentada, apoio ativo dos pés no chão, apoio ativo do olhar na tela, proporcionando a dança dos dedos sobre o teclado, que muitas vezes insiste em parar. Quando isso acontece, retomo leituras que provocam movimentos. A pausa se dá, muitas vezes, pelo fato de querer ver o fim, o produto final, imaginar-me com a monografia na mão. Mas se este ato é parte de um processo que surge do movimento corporal no sentido de documentar uma pausa no tempo, porque desejo pensar em produto? O tempo bate a porta. Essas palavras conseguirão trazer à tona tantas inquietações? Pausa. "Esse tipo de busca não se encerra." Farei deste ato de escrever, uma parte de um processo que tem como resultado final o próprio processo exposto. Jussara Miller diz que "a criação não está só no produto, mas no percurso, portanto não é um fim, mas um meio de validar a pesquisa que está em constante transformação." (2007, p. 97)

Dessa forma se inicia este texto, como parte de um processo criativo, como um meio de validar a pesquisa, de refletir sobre o que foi feito até agora e de pensar formas para continuar. O próprio ato de escrever uma introdução fomenta o ato de tentar organizar ideias que vieram e virão. Parando no tempo, o movimento se desenha.

Busco um olhar para trás, tentando trazer à memória os propósitos fundamentais deste trabalho. Na dificuldade de colocar em palavras que se relacionam criando um sentido, recorro às emoções, sensações e ações da memória tentando recriar um percurso de minha ação artística até aqui. Parto primordialmente dos estudos realizados durante o curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna (a partir de agora TKV) na PUC-SP. Este ponto de partida é algo que se conecta com o tempo e a história artística vivida por mim em outros espaços e lugares. Respeitando o tempo da descoberta, percebendo a memória como ação. "Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. Memória é ação. A imaginação não opera sobre o vazio, mas com sustentação da memória." (SALLES, 2013. p. 105)

O processo aqui descrito, expõe os momentos que passei diante de crises e revisões do percurso. Nessa ação de lembrar e encontrar palavras que coubessem em um texto que se quer acadêmico, em meio a crise criativa, decidi recordar o que me trouxe até aqui.

Durante o processo de escrita dos protocolos, numa tentativa de imprimir no texto o corpo da experiência, escrevi cartas para mim mesma. Essa escolha, questionada e reavaliada por mim durante todo o processo, possibilitou um distanciamento poético criativo - algo que já acontece na criação da memória - provocando uma escrita em ação. O movimento era o ponto de encontro entre o que havia vivenciado nas aulas e o momento de escrita. Olhar para o próprio ato de escrever como processo criativo e partindo dos princípios da TKV, partindo de uma escrita em fluxo, em estado de presença, partindo do pensamento do corpo, foi o que possibilitou um encontro de uma escrita presente.

Os tópicos trabalhados nas aulas de Técnica Klauss Vianna não se reduzem ao virtuosismo nem ao acúmulo de habilidades corpóreas, mas envolvem o **pensamento** do corpo, que é um "estar presente" em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se, dessa forma um espectador do próprio corpo. (MILLER, 2007. p. 22)

Muito do que foi descoberto nesse processo está aqui. A escolha de uma escrita que me faça presente, em movimento e em relação com todas as dúvidas, inseguranças e questionamentos que fazem parte do processo, possibilita isso. Abro então o processo, explorando os princípios e tópicos presentes nos estudos da TKV, para, quem sabe, esta escrita se tornar um tema de trabalho, algo que possa se materializar para além das palavras, na sua imaginação-leitora, em uma obra futura.

No intuito de tentar trazer a experiência da cena para a escritura, buscarei uma escrita da ação partindo de questões que tangenciam o fazer artístico propriamente dito: que corpo é esse que escreve esse texto? Fugindo da dicotomia texto acadêmico ou texto artístico, pretendo criar um **textocorpo**, um **textoação**, um **textomovimento**. Como em um ensaio teatral, buscando o estado de presença no ato da escrita, trazendo para o texto acadêmico um olhar ensaístico e processual, dando forma a experiência vivida.

Usarei de licença poética para trazer para este texto algumas estruturas inventadas nos protocolos. Escaparei à forma do texto com apontamentos sobre dúvidas e sensações corporais e até devaneios utilizando o símbolo # com um espaçamento diferente da estrutura padrão. Em alguns momentos recorrerei à persona ELA (escrita em maiúsculo sempre) para me referir a mim em terceira pessoa ou a uma das performers-personagens criadas ou reais, quando propuser um relato de fatos ou acontecimentos que ocorreram durante as ações realizadas, ou deste próprio ato de escrever, com o intuito de criar uma outra sensação textual, mascarada de ficção, com sua poética, como ação performativa. Outra escolha - que não passa pelo descoberto durante os protocolos, mas sim, faz parte do questionamento sobre a hierarquia de gênero e suas ações com, sobre, dentro e fora de nossos corpos - utilizarei o artigo feminino quando uma ou mais pessoas envolvidas na ação for uma mulher ou quando não souber se é mulher ou não. Usarei o artigo masculino para me referir a um homem ou um coletivo de homens. Invertendo a regra gramatical que toma o masculino pelo todo. Tomarei o feminino pelo todo.

---

1. Escrita sobre a experiência vivenciada durante o processo das aulas de Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP  
2. A definição e uso das palavras princípio e instrução (veremos mais à frente) na pesquisa da TKV é responsabilidade do Núcleo de Estudos na Técnica Klauss Vianna, dirigido por Neide Neves. A palavra princípio faz referência às elaborações que embasam a pesquisa da TKV e instrução fala da maneira como os tópicos de trabalho são aplicados. (NEVES, 2010, 32)

Trarei aqui nesse texto uma imagem que chamarei de *corpoM*. Durante todo o texto, o *corpoM* vai se mostrando em sua singularidade. O que seria? Adianto que é corpo em movimento. É corpomídia<sup>3</sup> portanto está em relação de codependência com o ambiente. Que está. Que é um corpo de mulher oprimida. Que é corpo de mulher que luta para existir. Corpo de mulher que busca a desconstrução do que lhe foi imposto, que quer o que lhe foi extirpado, que tenta ser. Durante cada um dos três movimentos desse texto, pensarei sobre essa ideia de *corpoM* para tentar entender o que, em ação, ela poderia ser. É um termo em processo como este texto e que, a cada passo, a cada momento, a cada movimento pode se tornar mais próximo de nós.

#*CorpoM*. É um corpo. É uma roupa. É um salto. É batom, blush, sombra, esmalte. É *soutien*, é calcinha, é fio dental. É peito, vagina, sexo. É bonita, bela e recatada; dólar, dinheiro e festa. É puta, pervertida, louca, bruxa. É privada. Fechada, exclusiva da casa. É pública, falada, desviada. É um corpo. É paralisia, espera, vitrine. É movimento, fuga, desistência. É estuprado, violado, objetificado. É arte, é choque, é confronto. É crise. É choque. É luta. É um corpo. É sujeito. É objeto. É Mulher. É cis e é trans. Criado, construído, moldado. É performativo. É ação. É profanação.#

Isto posto, tentarei colocar aqui quais foram os pontos de partida dessa monografia e até onde cheguei. Esse é um texto que passa pelo meu corpo e, portanto, faz uma narrativa de experiência autobiográfica, auto reflexiva, de descoberta e de questionamento de mim mesma. "Aprender a questionar objetivamente e a observar a si mesmo são as melhores formas de aprendizado" (VIANNA, 2005, p.97). Sigo no sentido de encontrar as reverberações dos estudos da Técnica Klaus Vianna em minha pesquisa enquanto artista, pensando em como a TKV pode ajudar a desatar as amarras dos corpos botando em questão a hierarquia e o binarismo de gênero.

Desconstruindo a estrutura capitular, pensando que este texto se trata mais de um ensaio reflexivo e menos um texto que responderia a uma questão, chamarei cada parte da discussão de Movimento. A escolha de chamar assim passa pelo corpo, como uma dança, uma performance, uma cena teatral, cada parte desse texto se desenvolve em ação. O ato de escrever é movimento. Christine Greiner e Helena Katz (2006) falam que "o movimento que faz do nosso corpo um corpomídia" (p.133). Assim, eu, partindo da crise do ato artístico de escrever, me movimento em capítulos que são divididos para facilitar o entendimento ou, pelo menos, ajudar na criação de um pensamento que gere uma direção em ação. Em cada parte do texto buscarei conversar com alguns autores com os quais possuo maior ou menor intimidade e profundidade de entendimento, mas que se fazem importante para um início de conversa.

Pausa.

#Primeiro devaneio. Preciso parar um pouco. Essa pausa na escrita me leva a circular por entre as palavras. Até agora tenho uma sequência de citações, pensamentos e desejos colados. Está difícil conectar sentidos. Há poesia, mas preciso colocar meus pés no chão. Aterror. Encontrar palavras que liguem essa colagem. Enquanto escrevo essas palavras aqui, sem compromisso com uma maior reflexão técnica, meus dedos correm soltos. Em fluxo, eu consigo escrever, mas quando tento achar as pontes, as palavras escapam. O que me trouxe até aqui? Que

<sup>3</sup> A teoria corpomídia foi estruturada pelas professoras doutoras Helena Katz e Christine Greiner partindo de um estudo indisciplinar - ou seja, um estudo que parte de diversas áreas do conhecimento que se inter relacionam.

Que movimentos me fizeram pensar o que quero dizer aqui? O modo de dizer partiu das releituras dos protocolos, como disse anteriormente, onde eu escrevia cartas para mim falando sobre minha própria experiência com a Técnica Klauss Vianna. Não tinha um foco acadêmico estruturado. Era um relato em fluxo... poético. Tento resgatar um pouco do que foi. O corpo sentado começa a sentir as tensões sobre os ombros. Revejo como estão apoiados os pés no chão, os isquios sobre a cadeira. Percebo a altura da mesa, muito alta para o tamanho da cadeira. Relembro as aulas de anatomia e vetores com a Professora Marinês. Ergonomia, preciso melhorá-la. Busco espaço nas articulações para escrever, respiro entre ossos. Assim conseguirei sair desse ponto? Flores artificiais decoram a mesa da sala de onde me encontro. Vazio. Flores artificiais sempre me remetem a como tentamos objetificar a beleza. A flor artificial não morre, mas também não vive. Vazio existencial. Desenhadas para serem eternas e enfeitarem. Símbolo da beleza perpétua. Sem cheiro, sem vida, permanecem ali, estáticas a minha frente, mostrando-me o imenso vazio no qual me encontro durante este ato de escrita. Klauss (2005) diz que é com o conflito que surge o movimento. E continua dizendo que este conflito é gerado pelas oposições. Estou em meio a elas. Que venha o movimento, então! Fim do primeiro devaneio#

No #1.Movimento, a conversa passará pelas prisões do corpo. Como o corpo da mulher (*corpoM*) é submetido dentro do sistema patriarcal e machista de controle dos corpos. Quero conversar aqui sobre como o binarismo de gênero estabelece um lugar para a mulher que está mais perto do objeto que do sujeito e transita num espaço restrito e estabelecido pelo outro gênero - o masculino. Converso a partir de uma tentativa de rememorar minha relação corporal com os conceitos de feminino e feminilidade, e percebendo as amarras que essa divisão hierárquica estabelece num sentido de controle do corpo da mulher.

No #2.Movimento, falarei sobre a TKV como técnica capaz de desatar as amarras corporais. Como uma Técnica que parte da escuta do corpo<sup>4</sup>, possibilitaria um entendimento sobre como as opressões atuam e são atuadas sobre os músculos gerando nós, tensões excessivas e bloqueios articulares. Esse entendimento em movimento poderia possibilitar novas musculaturas, mais espaço articular e possivelmente uma ação contrária a opressão causada. Essa reflexão se dá partindo de um olhar distanciado sobre a minha história corporal e sobre como o estudo da Técnica Klauss Vianna reverbera em mim, em meu *corpoM*. "O ato de questionar é o resultado de uma observação que provém de um distanciamento e de uma conclusão, ainda que passageira e nunca definitiva." (VIANNA, 2005, p. 97)

No #3.Movimento, falarei sobre as experiências da criação. Como o encontro com a Técnica Klauss Vianna foi provocador de movimentos criativos. Desde o ato de escrever protocolos até a criação de ações cênica artísticas performativas. Aqui, o movimento une os questionamentos sobre gênero e amarras discutido no primeiro Movimento com as possibilidades de liberdade corporal e criativa que a Técnica Klauss Vianna me proporcionou. É um encontro muito particular e que discute o papel da mulher enquanto artista da cena. Como se tornar agente e criadora em um mundo onde todo o tempo te mostra a desimportância desse ato. Como mulher, ainda tendo que enfrentar um mundo das artes dominado pelo olhar masculino?

Convido você a dançar comigo. Você me vê aqui?

---

4 Um dos princípios da TKV e título do primeiro livro de Jussara Miller (Summus, 2007)



Figura 1 - Casamento de minha mãe

### #1.Movimento - Prisões do Corpo

Neste #1.Movimento abordarei sobre gênero e patriarcado ou como nossos corpos são controlados. Apoio-me no chão para entender as amarras que carrego em mim e me formam. Os pés, por muito tempo flutuantes, hoje conseguem sentir o solo como referência, mas nem sempre foi assim. O estudo de teorias feministas - estudo para mim ainda incipiente, mas que mobiliza tantas transformações - trouxe-me a percepção de diversas opressões que as mulheres sofreram e sofrem em uma sociedade machista e patriarcal. Meu corpo sente esse modo de existir. O movimento que gera a tomada de consciência das opressões sofridas se dá de modo processual. Falo aqui consciência sem reduzir a um pensamento lógico racional. Refiro-me a um entendimento que parte das relações entre dentro e fora, corpo e ambiente, sem a dicotomia corpo-mente. A consciência se dá no tempo da experiência corporal, no movimento. Observando os conflitos vivenciados por mim, por outras, pela história, percebo-me em movimento em relação a essas prisões. Como falar sobre as amarras que formam meu corpo, foram marcadas em músculos, sentimentos, comportamentos repetidas vezes tidos como naturais? Como olhar para elas com distanciamento e analisá-las? Como escrever sobre isso sendo que sempre fui estimulada a acreditar ser incapaz de escrever?

#Lembrança. ELA sempre estudou em colégio público. Isso nunca A reduziu. Sempre foi boa aluna, tirava notas altas. Num canto da sala ELA se encontrava com poucas amigas. Uma por ano era o que conseguia tocar. Talvez, no seu corpo tímido, era o que conseguia manter em relação. Apesar de boas notas, ELA nunca se sentiu capaz. Durante os primeiros anos do Ensino Fundamental (na época Primário) era assim que se via. Incapaz. Menina, achava que escrevia mal. Um pouco mais velha, a comparação que se fazia com os escritores da literatura consagrados - quase todos homens - atirava-a para mais longe. ELA nunca escreveria assim. ELA precisou se libertar de todos eles para poder perceber que ELA escreveria diferente, porque ninguém escreve igual. Foi tomada pela poesia. Não a poesia formal, rimada, mas a escrita poética. Viu seus sentimentos correrem caneta afora. Podia escrever assim? Vira e mexe volta para sua solidão insegura no canto da sala amarrada e incapaz. ELA se perde em inseguranças, mas hoje sabe que poder voar com os pés no chão.#

Ressalto aqui que entendo existir diversos feminismos e que possuem divergências entre si. Aqui não intento aprofundar-me em nenhuma das teorias feministas nem ao menos colocá-las em cheque ou questionamento. O intuito aqui, dentro do tempo que tenho e que se esgota exigindo que este texto chegue a sua pausa final, é apenas perceber o quanto estes pensamentos ressoam em afirmar as correntes que o machismo impõe aos corpos. Entender e questionar a continuidade dessa opressão em meu corpo, provocando um movimento de resistência. Aqui, percorro caminhos densos e desconhecidos, mas que trazem algumas luzes que ajudam a perceber as correntes. Sigo nesse sentido.

#Peço que você navegue comigo neste mar incerto, imprevisível, que é o tentar entender-se. O mar é a emoção que nos toca e nos envolve em todas as nossas escolhas e trajetórias. Você continua comigo?#

Dentro de meu percurso artístico iniciado no teatro, sempre me interessei pelo estudo do corpo. Esses estudos que me trouxeram até aqui, por muito tempo se distanciaram da Academia. Chego a este ponto ainda em uma tentativa de refazer as pazes com uma escrita mais formal, mas acabo por me perder entre as formas. Deformo então. Parto do conflito e da dificuldade para escrever. Esta escrita está em meu corpo. No reencontro com a Academia, palavras se moldam nesse momento entre. Entre teorias ainda não aprofundadas que ressoam em pensamentos e ideias. Entre um processo criativo e a criação de possibilidades de análise. Entre o desejo de chegar em um texto profundo e a dificuldade de fazê-lo onde o tempo diz basta. Muitas vezes esse desejo paralisa os dedos e afasta palavras - esse lugar é imaginário. Entre textos lidos e mais dúvidas que surgem. Entre o que gostaria de escrever e o que se faz possível agora. É nesse ponto em que me encontro e será a partir dele que falarei.

Parto da tentativa de rever o percurso que me provocou o estudo sobre as **prisões do corpo** em uma narrativa de experiências. Concomitantemente, procurarei trazer alguns autores que ainda estou estudando. Trago aqui, portanto, muitas dúvidas e vontade de aprofundamento e procuro trazer nas palavras o meu corpo presente.

Como pode o corpo ser gaiola e vôo ao mesmo tempo? Na minha pele, sangue, músculos, ossos, organismo, percebo marcas de minha prisão. E é apenas a partir dele que posso me ver livre! O tempo já mostra sua navalha em minha pele seca. Marcas nas articulações."Quem tem olhos pra ver o tempo soprando sulcos na pele / Soprando sulcos na pele soprando sulcos?" (MOSE, 2001,p.7)

O tempo atua trazendo mudanças nas articulações. Atua de modo diferente em cada corpo de acordo com sua história, das relações estabelecidas pelo sistema corpo-ambiente. Em uma de nossas aulas da especialização em TKV, ouvimos que o corpo não é, o corpo está. Está em constante troca com o ambiente. Esse pensamento nos distancia da ideia de corpo recipiente que recebe influências da cultura/ambiente e assim é marcado por estas ações constituindo-se e tornando-se um meio pelo qual as informações simplesmente passam. O corpo é um sistema aberto, assim como o ambiente.

#Devaneio... Mais uma vez a sensação de impotência. Essa sensação, que paralisa os dedos e que me faz desistir. Eu já desisti diversas vezes de escrever. Talvez tenha sido isso que me distanciou da Academia por tanto tempo. Gosto de escrever em fluxo, mas esse fluxo é cortado constantemente pela minha autocrítica e expectativas elevadas. Entro em estado de sonolência. Pensamento não acompanha... sono. Fecho

os meus olhos adormecendo. Tempo. Retomo aqui com uma questão: de onde vem essa sensação constante de incapacidade? Por que não me sinto apta? Onde fui desestimulada? Eu, como pessoa categorizada com o gênero feminino, nascida mulher, venho por meio deste texto tentar escapar das amarras que me foram colocadas como certas. A impotência e incapacidade, reforçada em atos de fala que controlam o corpo feminino, me formam. Sinto-me aprisionada. Braços e pernas doem. Pausa. Música. Dança. Foco no apoio ativo dos pés no chão. Respiro.#

"À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para as minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior." (VIANNA, 2005, p.93) Retomo a escrita nesse estado. Projetando para o exterior, tensões excessivas agora reduzidas, revejo o texto aqui iniciado e deparo-me com o título escolhido. Prisões do corpo. Para começar a falar sobre as prisões do corpo se faz necessário pensar: sobre que corpo falarei aqui? Intento pensar o corpo como em Helena Katz e Christine Greinner (2005), onde este está em processo de coevolução com o ambiente e que se constitui partindo de um processo de negociação entre informações que chegam com as que já estão. "O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas." (KATZ E GREINER, 2005, p.131) Pensaremos o corpo como corpomídia onde a mídia aqui referida "diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação."(Idem, 2005, p.131). O corpo começa a ser mapeado como um sistema ao contrário do corpo recipiente que seria visto como instrumento ou produto. Como sistema, o corpo não está pronto, mas sim em constante interação em um processo co-evolutivo com o ambiente e, portanto, esse conceito questiona falsos binarismos como corpo cultural e corpo biológico repensando as diversas metáforas criadas para o corpo. O questionamento sobre as falsas dicotomias e binarismos relaciona-se diretamente com a de corpo-soma que reconhece a unidade corpo-mente, modo de experienciar que já estava presente no trabalho de Klauss Vianna desde a década de 1960 (MILLER, 2012).

Como a comunicação se baseia no mesmo sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem verbal se torna uma fonte importante de evidência do funcionamento do sistema. Importante, porém, não única. Nosso sistema conceitual, que é encarnado e de raiz metafórica, ocupa um papel central, definindo as realidades cotidianas. Não há nada que esteja em um pensamento que não tenha estado também no sistema sensório-motor do corpo. Ou seja, quem dá início ao processo de comunicação é o movimento. Por isso também se torna indispensável saber como o corpo funciona. (GREINER, 2010, p.127)

Eu estou em processo. Contaminado pelo conjunto de ficções culturais normativas (PRECIADO, 2008) que é a definição sexuada de gênero que co-evolui nessa relação dicotômica estabelecida como "natural". Essa distinção que é hierárquica, dividindo a humanidade entre dois pólos opostos e co dependentes entre si - o pólo masculino e o pólo feminino - justifica a soberania de um sobre a outra, do homem sobre a mulher. Eu habito e sou habitada por esses conceitos. As marcas podem ser percebidas desde momentos mais remotos onde a memória pode inventar. De que forma isso se deu no tempo, que marcas estão em mim?

Procuro, em um breve espaço de tempo-texto, rever algumas dessas marcas e refletir sobre como estas prisões corporais constituem o que sou hoje. Como foco desse percurso de lembranças, parto das memórias de busca expressiva-artística em direção a um corpo ativo em relação com as imagens que sopravam do ambiente e que eu sentia que precisava seguir. Nas caminhadas artísticas, deparei-me com diversos olhares para o corpo, tentei colocar-me em formas que me vestiram apertadas, outras sobravam demais. Na infância, o primeiro contato que tive com a dança através do Ballet durou apenas três meses. A imagem da bailarina estava impregnada em mim. Queria ser aquela imagem. Bonecas, vestidos cor de rosa, leveza e eficiência me levaram ao desejo de dançar como outras. Ali, porém, um salto de distância entre o que se propunha e meu real desejo. Aquelas formas não cabiam em mim. Desisti. Aquela menina não vestia cor de rosa suficiente para a escola. Saltando no tempo revolto-me com outros passos. Quis fazer ginástica olímpica. Duas vezes tentei. Achava - e ainda acho - lindo o virtuosismo e o risco contidos nos movimentos belos e poderosos. Queria ser daquele jeito também. Da primeira vez, fui arrancada por mim num ato de autopreservação. Alongamentos de abertura forçados contra o chão e contra a parede. Força, dor, incapacidade, fuga. O desrespeito pelos limites daqueles corpos era tamanho. A forma prevalecia a qualquer ideia de processo. Cada corpo tem um tempo necessário para chegar ao alongamento que era pedido. Mas ali não houve escuta. Na segunda vez, aos 11 anos, a idade carregava o medo. Medo de girar, de cair, de me machucar. Tentei, mas vi-me impotente diante de tanto risco. Fuga, mais uma vez. Eu não se adaptava àquelas formas exigidas, não havia, da parte das coordenações dos cursos, uma escuta para os corpos que ali habitavam?

Cresci tímida, corpo retraído, não adequado. O espaço da rua era sempre um desafio. Brincava ali sempre com medo. Nas tentativas de me aventurar "como um menino" sempre me diverti e naufraguei. O vestidinho comportado, estilo boneca, paralisava-me. Tinha em minha mãe um exemplo de ação e era a ela que recorria para pedir para trocar a roupa-boneca que minha avó havia colocado, para que eu pudesse brincar, o que ela fazia prontamente. A rua parecia ser um desafio e desejo de ocupar. Sempre pude estar lá, mas algo me trazia de volta para o espaço resguardado da casa, espaço privado e seguro. Em aventuras na rua, lembro-me de tentar jogar taco como os meninos. Aventurei-me a isso, mas a possibilidade do erro, fazia não me arriscar a acertar. Ouvia a música "Maria Mole"<sup>5</sup> gravada por Rita Lee cantada em unísono por todos. Desisti. A adolescência doía em fuga dos padrões. Nas poucas vezes que tentei me adequar, equivoquei-me no figurino. A exigência externa brigava com os desejos daquele corpo. Sem revolta expressiva, continuei em meu casulo. Apelidos: Maria Mole, Tonta, Janis Joplin. Deste último eu gostei. Já andava com meus "descabelos", roupas largadas, e fui fazer teatro. Uma reviravolta em mim. A percepção das singularidades possíveis e a consciência de que as potencialidades corporais podiam ir além das formas encontradas anteriormente, mobilizaram músculos e desejos jamais tocados. Desde esse momento comecei a repensar os padrões que eram estabelecidos e me tocavam, vendo na arte uma possibilidade de questioná-los.

Como cheguei até aqui? Este processo incompleto – acredito que o final é apenas um ponto que pode preceder uma vírgula ou reticências – começou em 1989 quando, ainda adolescente ouvia falar sobre Rainer Vianna. Era uma oficina/ ocupação / no Tendal da Lapa<sup>6</sup>. Ali, em meio a tantas ações e criações, encontrei uma arte educadora que estudava na escola dele. Paula Micchi, foi a primeira pessoa que me apresentou, um pouco do que eu viria a ter contato novamente aqui

---

5. Pode-se escutar no link: <https://www.youtube.com/watch?v=wU4gpw3gYiw> (consultado dia 19/08/2017)

6. Espaço cultural público situado no Bairro da Lapa, que naquela época estava abandonado.

Anteriormente foi um centro de armazenamento, fiscalização e distribuição de carnes. Hoje - Centro Cultural Tendal da Lapa - equipamento público do município de São Paulo.

na PUC. Nesses primórdios, ainda entendido como expressão corporal para mim, pude perceber como o trabalho e preparo corporal era importante para o teatro que estava fazendo. Foi um momento de encontro com meu corpo. Vinda de tantas tentativas pautadas em padrões, onde sentia-me inadequada, ali encontrei a possibilidade de uma liberdade corporal nunca antes experimentada. Foi essa primeira experiência que levou-me a procurar a atuação como profissão. Eu não poderia deixar aquilo se perder! Foi ali que entendi-me uma pessoa capaz de criar, ali percebi a força que existe no ato artístico. Essa força foi determinante para as escolhas que se sucederam posteriormente.

Rompido o bloqueio da timidez e entendendo as potências até então tidas como problemas, fui fazer faculdade de Artes Cênicas na UNICAMP. Ali deparei-me com diversos olhares para o corpo, que me provocaram artisticamente. Nos estudos de diversas técnicas, mais ou menos formais, do circo e mímica, para trabalhos de dança contemporânea, do texto como foco ao trabalho com improvisação, o aprendizado se deu sem uma escolha ou foco de pesquisa. Fui habitando e sendo habitada pelo ambiente em que vivia intensamente. Não escolhi uma linha de pesquisa naquela época. Saí da faculdade com desejos de ser atriz. Mas ser atriz também carrega uma barra pesada conceitual estabelecida. Você só seria atriz caso se tornasse famosa. Tive que lidar com a cobrança vinda de muitos lados - inclusive de mim. Essa imagem contaminando o percurso escolhido, trazia uma sensação de não realização. Como lidar com as imagens de sucesso criadas pela sociedade, sem se deixar levar por elas? Fui bombardeada pela ideia de que minha imagem deveria corresponder ao padrão de atriz de comerciais de TV ou de novela. E qual é esse padrão? Que padrão de beleza é esse? Tive mais uma vez a percepção de inadequação. Eu poderia ser daquela forma sem o ser? Narrando essa memória aqui, pergunto-me se tinha essa consciência naquela época. Acredito que não, mas certamente foi um dos fatores que impulsionou minha pesquisa.

Esse breve relato de memória pode ajudar a entender a processualidade de como me vi imbuída em olhar para as questões de opressão e padronização da sociedade. A minha prisão corporal levou-me a questionar as diversas formas de controle do corpo, principalmente do corpo da mulher (*corpOM*). Este estudo fortaleceu-se quando encontrei-me em uma pesquisa sobre o feminismo e violência doméstica com o Coletivo Set Saias<sup>7</sup>. Nesse processo de pesquisa, onde estive em contato direto com mulheres que foram vítimas de violência, conheci as diversas formas de violação pelas quais as mulheres passam dentro do sistema patriarcal e machista em que vivemos. Na convenção de Belém do Pará (1994)<sup>8</sup> define violência contra as mulheres como “qualquer ação ou conduta, baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto no âmbito público como no privado” (Art. 1º). Ao deparar-me com esses estudos e entendimentos do corpo, surgiram diversos nós que procuro desatar aqui. Como a sociedade/ambiente exerce controle sobre o corpo das mulheres? De que forma o conceito binário de gênero se torna uma prisão para os corpos, para o meu corpo? Como essas prisões servem para o controle social e como poderíamos agir sobre elas? E mais, o que é ser mulher? A quem serve a distinção sexuada e dicotômica de gênero?

Michel Foucault (1979) afirma que o controle da sociedade sobre os indivíduos começa no corpo. Esse sistema de controle vai criando amarras e travas corporais que criam padrões de ação e comportamento. Corpos, que mesmo sem estar no sistema carcerário, estão amarrados a modos de ser que muitas vezes os violentam. “As relações de

---

7. Grupo criado em 2012, por mim e minha amiga de trajetória artística e descobertas, a atriz Keila Taschini.

<https://www.facebook.com/SetSaias/>

8. Convenção Interamericana de Direitos humanos. Pode ser lida na íntegra no site: <http://www.cidh.org/Basicos/Portugues/m.Belem.do.Para.htm>

poder operam sobre ele de imediato; elas investem nele, marcam-no, preparam-no, suplicam-no ao trabalho, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhes signos" (FOUCAULT, 1987, p.125). É através da repetição de movimentos, da naturalização de hábitos e padrões de comportamento que se estabelecem o controle dos corpos. Ele parte de um olhar da época clássica para o corpo que dizia que, a partir do movimento tecnicamente corrigido e controlado, o ser humano responderia submissamente, adequando-se às regras. Esses processos de controle do corpo, que Foucault (1987) chama de "disciplinares", propõem que, controlando o movimento dos corpos, estes se tornam dóceis e submissos politicamente e, por consequência, eficazes economicamente. Aqui me vejo na escola: organização em filas, mapeamento de classe com lugares estabelecidos e carteiras enfileiradas, sinal de entrada e saída de cada aula, grades nas janelas, matérias estudadas chamadas de disciplinas, relação distanciada entre professora e aluna. Nossos olhares foram disciplinados a olhar apenas para frente. Perdemos a tridimensionalidade do corpo, a possibilidade de encontrar novos caminhos de encontros. Para frente sempre. Nossos sentimentos adestrados a continuar sem questionar o passado, a história. Todos os corpos disciplinados a continuar e a entender isso como algo correto e certo a ser seguido.

#Breve divagação. Para o poder interessa o corpo. O corpo é corpomídia. Está em co-evolução com o ambiente. O ambiente é lugar, tempo, sociedade, arquitetura, poder, códigos criados, recriados. O corpo está. Está em relação ao poder que está em relação ao corpo. Como os corpos se modificam e se transformam em suas opressões? O meu corpo possui marcas de desejos projetados por outrem, por mim, por modos de ser estabelecidos. Como os acordos se dão? Eu estou presa a ser meu corpo até o momento em que deixar de ser... sou ele envelhecido e marcado. Suas marcas são o que ele é, minha memória do que eu fui ainda permanece em mim. Assim como as escolhas e as imposições que sobre ele decaíram. Eu sou *corpoM* que carrega suas marcas do tempo, do poder patriarcal, do aborto paterno, do padrão de beleza, da moda, da heterossexualidade compulsória que neguei. A negação também age sobre o corpo. Aceito meu corpo de mulher, meu *corpoM* - corpo moldado, construído, controlado. Questiono o que isso pode significar. Rejeito signos que marcam e oprimem, mas não tenho controle sobre tudo. Muitas vezes ao negar também reafirmo conceitos. O ambiente também me coloca no lugar de mulher, sou movida por ele e o movimento. É a dança da co-evolução corpo-ambiente. #

E a mulher nisso tudo? Como essa sociedade disciplinar e controlada age sobre e com os nossos corpos? Vivemos em uma sociedade machista estruturada pelo sistema patriarcal. A sociedade patriarcal estabelece o controle dos corpos, definindo as relações partindo da hierarquia paterna de controle da família. Essa forma de organização, porém, extrapola o lugar do lar atingindo a organização política e pública da sociedade. Heleieth Saffioti em seu livro *Gênero, patriarcado e violência* (2015) fala que "do mesmo modo como as relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna também o Estado." (p.57)

#Repito que não pretendo aqui entrar em uma disputa de conceitos elevando ou diminuindo o conceito de patriarcado em detrimento das teorias sobre gênero, nem o contrário. Até agora, acredito que essas teorias são complementares e dialogam, pelo menos no que diz respeito às prisões que o sistema sociedade de controle nos coloca em ação. #

Assim, os corpos das mulheres seriam submetidos a uma organização de poder onde o homem está em seu comando e determinando o controle dos corpos. O corpo da mulher é controlado sexualmente por essa sociedade. Sua forma de ser, vestir, comportar-se está delimitada como algo inerente e natural de sua essência, porém, como visto anteriormente, é algo construído com o intuito de disciplinar esse corpo. Nesse processo de objetificação do *corpoM*, este se torna propriedade, moldado e controlado por atos de fala e ações que o submetem.

Simone de Beauvoir em seu livro "Segundo Sexo", publicado em 1949, trouxe reflexões ainda hoje muito atuais e discutidas nas diversas teorias feministas.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro* (2009, p.361)

Essa afirmação desfaz a ideia de que sexo e gênero são algo biologicamente determinados. Olha para a relação de construção social do gênero e percebe o não- lugar da mulher que se vê submetida, assujeitada, vista como *outro*. Percebo em mim as marcas de ser mulher. Para me tornar mulher, o que precisou acontecer? No passado fui tornada outro, fui envolvida em signos e movimentos que me tornaram este *corpoM* - um corpo tornado mulher. Assim o *corpoM* se forma. Partindo de uma dualidade que é tida como "natural", mas que na verdade é construída - a divisão em gênero entre masculino e feminino. Essa divisão é heteronormativa, ou seja, exige que toda pessoa nascida com o órgão genital feminino, seja heterossexual e cisgênero<sup>9</sup>. Toda variação a esse conceito pré-estabelecido se torna um desvio.

Essa divisão reduz os corpos a seu sexo de nascimento, codificando e estabelecendo modos de agir. Os corpos das mulheres são modelados pela mídia, pelo olhar do homem, por lingerie formatadoras de silhuetas, pela moda. Esse controle se dá desde o exame que identifica o sexo do bebê e o determina menina ou menino. Juntamente com essa constatação, chegam inúmeras determinações de como será esse ser. Antes de nascer, já somos padronizadas em cores, comportamentos, expectativas. Para as meninas a boneca, para os meninos o falo. Desde pequenos os meninos tem seu pênis em evidência, como brinquedo. Podem tocar, mostrar e exibi-lo socialmente. As meninas veem-se no objeto - boneca - imagem e semelhança, exemplo de quem ela deverá se tornar. Ela deve ser guardada. Os lugares também são definidos. Para as meninas a casa, intimidade do lar. Para os meninos a rua, desbravando o mundo. Essa arquitetura - ambiente também define padrões de existência. "A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas,

---

9 "Trans significa além. Logo, sabendo-se que o seu antônimo 'cis' significa 'deste lado', criou-se, por contraposição, a palavra "cisgênero", aplicada às pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi imposto socialmente." Texto retirado do Blog "Blogueiras Feministas". Texto completo no :<http://blogueirasfeministas.com/2015/01/a-verdade-cisgenero/> (consultado em 20/08/2017)

sociais ou íntimas.”(PRECIADO *apud* JEFERSON, 2005, p.70)

Esses lugares, socialmente estabelecidos, propiciam um poder que submete o gênero feminino ao masculino e despreza a possibilidade de outras formas de existência. Judith Butler questiona a criação binária do conceito de gênero sexuado (ou seja, estabelecido a partir do órgão genital) e fala dessa relação hierárquica. “Qual a melhor maneira de problematizar as categorias de gênero que sustentam a hierarquia dos gêneros e a heterossexualidade compulsória?” (2015, p.8). Essa heterossexualidade compulsória e a relação hierárquica entre gêneros provocam a criação de limites corporais. Essa dicotomia naturalizada estabelece uma linha que submete a mulher a um lugar imutável. À mulher está destinado o lugar da fragilidade da delicadeza sensível, dos cuidados servis. O corpo da mulher, visto como objeto de desejo, como algo a ser usufruído, toma as formas que lhe possibilitam. Esse conceito aprisiona o corpo estabelecendo relações de submissão e violência.

A historiadora Joan Scott, em seu artigo "*Gênero: uma categoria útil de análise histórica*" (1995) traz uma reflexão sobre a relação entre sexo e gênero e sobre como a definição de gênero se torna uma ação de poder:

A alta política, ela mesma, é um conceito de gênero porque estabelece a linksua importância decisiva de seu poder público, as razões de ser e a realidade da existência da sua autoridade superior, precisamente graças à exclusão das mulheres do seu funcionamento. O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político foi concebido, legitimado e criticado. Ele se refere à oposição masculino/feminino e fundamenta ao mesmo tempo seu sentido. Para reivindicar o poder político, a referência tem que parecer segura e fixa fora de qualquer construção humana, fazendo parte da ordem natural ou divina. Desta forma, a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se, os dois, parte do sentido do poder, ele mesmo. Colocar em questão ou mudar um aspecto ameaça o sistema por inteiro. (Op. cit. p.27)

#Neste momento meu pensamento memória voa em direção ao passado. Desvia-se para me reencontrar. Distanciando-me da teoria, que ainda tateio e trazendo para o corpo que se lembra, sente e reverbera essa opressão. Meu corpoM em ação artística. Música "Spiegel im Spiegel<sup>10</sup>" toca. Ouça também enquanto lê esse texto. Experimente outras sensações. Lembre-se de quando você era Ofélia, sentava-se à beira mar e permanecia. Espelho-me em incursões poéticas no tempo. Essa música é do espetáculo *Ofélia em Off*<sup>11</sup>, dirigido pela artista e pesquisadora, amiga, parceira Luciana Barone, do qual fiz parte. Reflexão sobre o lugar da personagem Ofélia na obra de William Shakespeare - Hamlet. Personagem secundária, submissa, fantoche do pai, do amante, do poder. Nessa encenação, Ofélia Máquina<sup>12</sup>, retoma sua história nas mãos e se vê "Casta como o gelo, apodrecida pelo rio. Bela como a neve, tingida pela vermelhidão vívida do viver. Sufocada por meu cérebro. Com o ventre aniquilado. Perpetuamente só."<sup>13</sup> Ao rever sua história ela deixa de se matar, destrói seu cativeiro e vai para a rua vestida em seu sangue. Vejo-me nela agora. Revendo minhas prisões e amarras corporais, meu corpo docilizado, disciplinado. Destruo meu cativeiro.#

10. A música pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=TJ6Mzvh3XCc> (consultado em 18/08/2017)

11. Espetáculo: *Ofélia em Off* - dramaturgia e direção de Luciana Barone, apresentado em 2003 (Casa das Caldeiras) e em 2005 (Viga Espaço Cênico). Trecho da cena citada pode ser visto aqui: <https://www.facebook.com/averonicamello/videos/vb.1381996482/3564323231718/?type=3&theater>

12 Referência ao texto *Hamlet Machine* de Heiner Miller

13 Trecho do texto do espetáculo *Ofélia em Off* de Luciana Barone.

Quero quebrar o cativeiro em que a sociedade patriarcal me prende. As amarras são fortes e de tempos longínquos. Essa decomposição de um conceito arraigado, onde corpoM constitui-se como objeto de outros corpos durante tanto tempo de interação, é quase impossível de se ver realizada.

#Muitas vezes nesse processo de leitura e entendimento das teorias de gênero, vejo-me perdida. Minha formação, muitas vezes, me leva a pensar dicotomicamente, como causa e efeito. Peço licença se me equivoco diante disso algumas vezes, leitora, estou me desconstruindo em sua frente. #

Entendo que o corpo não é um papel em branco, pronto para ser impresso e moldado pela cultura. O corpo é cultura e, portanto, a constitui e é constituído por ela. Em Katz e Greiner (2001) encontramos que, sendo os seres humanos resultado de bilhões de anos de evolução, esse tempo tão longo produziu um número incontável de adaptações e negociações entre corpo e ambiente.

Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura (entendida como produto do meio, do entorno) encarna no corpo. (...) As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (Op. cit., p.90)

Mas como observar essa mudanças estando envolvida no tempo e espaço por elas? A leitura de Boaventura de Souza Santos (2007) leva-me a um olhar para macroestrutura social.

O pensamento abissal moderno salienta-se pela sua capacidade de produzir e radicalizar distinções. Contudo, por mais radicais que sejam estas distinções e por mais dramáticas que possam ser as consequências de estar de um ou do outro dos lados destas distinções, elas têm em comum o facto de pertencerem a este lado da linha e de se combinarem para tornar invisível a linha abissal na qual estão fundadas. As distinções intensamente visíveis que estruturam a realidade social deste lado da linha baseiam-se na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha. (SANTOS, 2007, p. 4)

A criação de lados opostos de uma linha inventada que gera abismos e distâncias entre estes lados, estabelecem uma realidade social opressora. As linhas imaginárias estudadas em geografia (ocidente / oriente, norte / sul) não são tão ingênuas e figurativas. Um mapa mundi que é desenhado com o norte em cima tem um significado muito importante a se pensar. O tempo todo somos ensinadas a pensar que essa estrutura é apenas uma convenção, mas quais precipícios elas causam nas relações socioeconômicas, culturais? Quando um determina o *outro*, ou quanto um determina a *outra*, cria-se uma distância impalpável, que causa submissão, invisibilidade, preconceito. Alex Castro (2015) em seu texto militante, cria o termo "outrofobia". Ali ele discute as diversas formas de opressão de subjugação.

Outrofobia. s.f. Rejeição, medo ou aversão ao Outro. Termo genérico utilizado para abarcar diversos tipos de preconceitos ao Outro, como machismo, racismo, homofobia, elitismo, transfobia, classismo, gordofobia, capacitismo, intolerância religioso, etc. (op.cit., p.5)

Essas distinções entre esse lado da linha e outro, sendo invisíveis possibilitam o estabelecimento de uma sociedade de controle (FOUCAULT, 1987) e age também na naturalização do conceito de gênero colocando a mulher do outro lado da linha abissal e tornando seu corpo um objeto dócil que ignora a opressão à qual está submetido. A história, que é narrada pelo dominador, elimina a história da mulher. Na busca em estabelecer esse corpo controlado, a sociedade patriarcal cria formas lícitas ou não para que isso permaneça. O binarismo macho-fêmea, homem- mulher, feminino-masculino é uma forma de controle. Em Lucia Romano (2009) encontramos que:

Gênero seria, portanto, a manifestação de significados culturais, relações sociais e políticas de poder. Nas sociedades humanas, dessa forma, sexo difere de gênero. Sexo inclui as diferenças de procriação masculinas e femininas (principalmente, genitália e órgãos reprodutivos). Os marcadores biológicos de sexo, idade, cor da pele e outros atributos fisiológicos não são, no entanto, as fontes do gênero. Gênero poderia ser considerado uma instituição social sem origem genética ou fisiológica, que organiza a vida social de forma culturalmente padronizada, buscando alinhar-se aos sinais biológicos corporais. (Op. cit. p.32 - 33)

Esse pensamento aponta para um entendimento sobre gênero que interessa nessa pesquisa, no sentido em que coloca-o como uma instituição social que possibilita relações de poder. Assim, aproxima-se de Butler (2015) que diz que o gênero é um ato que requer uma "performance repetida". Quando pensamos em "performance repetida" entendemos que existe movimento/ação em sua existência. Butler, em uma entrevista para o "Big Think" (2011)<sup>14</sup>, explica que o gênero é performativo, ou seja, depende de uma ação para existir e essa ação produz uma série de efeitos. A pesquisadora Fernanda Raquel, em seu artigo "Performatividade: subvertendo corpos e identidades em cena" (2016) fala sobre esse conceito em Butler.

O conceito de performatividade, central no pensamento de Judith Butler, nos faz perceber que não há como pensar em sujeitos fora da materialidade de seus corpos e fora do âmbito da política. É através da performance de atos que se constituem os sujeitos, dentro de uma ordem social hegemonicamente heteronormativa, patriarcal, branca e capitalista (Op. cit. p.124)

Assim, dialogando com Foucault e com Scott, Butler nos apresenta o conceito de performatividade que relaciona a construção do gênero ao movimento, a ação. A performatividade do gênero seria então a repetição contínua e recorrente de atos que geram uma impressão de ser o que se age. A repetição desses atos cria a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero.

Poderíamos dizer que o gênero - da forma normativa e dicotômica que é estabelecida pela sociedade - seria um dispositivo de controle como define Giorgio Agamben (2005), já que a sua ação acaba por "capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres viventes" (op. cit p. 13). A estrutura binária do gênero, corrobora para a manutenção das estruturas de poder do patriarcado, estabelecendo um lugar imutável para cada um dos dois lados da linha, tornando-o assim consagrado (*sacrare*), ou seja, saído da esfera do direito humano, naturalizado, imutável (AGAMBEN, 2007).

14 Encontrado nos links: <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc> (em inglês) e <https://www.youtube.com/watch?v=9MIqEoCFtPM> (com legenda em português) - ambos consultados dia 20/08/2017

Caminho para o final deste #1.Movimento. Ajo no sentido de perceber o que me acontece. Todas as teorias aqui apontadas ajudam-me a entender as amarras às quais fui submetida e com as quais me relaciono cotidianamente. Meu corpoM está marcado por elas, e performativamente age com e sobre elas. Tento colocar novamente o espelho diante de mim. Reflito-me aqui. Seria necessário mais tempo para aprofundar tantas leituras, para ampliar essa discussão. Agora necessito parar. Voo em retorno às descobertas corporificadas em meu *corpoM*, *corpomídia*, *corposoma*, durante as aulas da TKV nos anos de 2015 e 2016. Preciso retornar ao movimento do qual parti para chegar até aqui. Percebo minhas amarras mais facilmente, consigo desfazer alguns nós musculares e de sentimento. Volto a dançar para recordar-me de que estou aqui. Eu estou aqui presente nesse ato de escrita. A caminho de uma maior abstração dos conceitos para encontrar um corpo que possa (re)existir no mundo opressor, intolerante e excludente. Meu *corpoM* controlado, busca criar atos performativos que possam colocar em movimento os dispositivos de controle da sociedade sobre os corpos. O *corpoM*, aquele que performa gênero feminino, move-se em questionamentos.

## **#2.Movimento - Desatando as amarras**

A Técnica Klauss Vianna possibilita a escuta do corpo e o desatar dos nós.  
Aqui me movo em dança, que é um ato de prazer como diz Klauss Vianna.

A dança é um ato de prazer, de vida, e só deixa de ser prazerosa e viva no momento em que passa a ser ginástica, exercício, competição de força e de ego. Uma aula não pode excluir a emoção: é preciso incorporá-la. Então sou *eu*, com minha percepção, meus conhecimentos, vivências e emoções quem vai escolher o lugar na sala, quem vai levantar o braço, quem vai rodopiar - não é minha perna que vai subir porque o professor mandou. (VIANNA, 2005 p.80)

Busco mover-me no sentido de reconhecer o meu corpo e "acordá-lo" para um despertar para o mundo. Desobstruindo os poros, desfazendo os nós e padrões corporais, a dança que falo aqui parte da singularidade de cada corpo. Parte do chão, solo fértil do movimento, que encontrei na especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP. Esse encontro, que já estava marcado em algum lugar de meus músculos mais internos, da memória de tempos iniciais onde encontrei o teatro e me vi como ser potente e criativo.

Klauss Vianna (1928 - 1992) foi um bailarino, pesquisador do movimento, preparador corporal, que lançou mão de sua observação das estruturas corporais e de movimento buscando a sensibilização e percepção dos estados corporais indo ao encontro da singularidade corporal de cada aluno. "A dança não se faz apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro" (VIANNA, 2005, p. 32). A Técnica Klauss Vianna (daqui em diante chamarei apenas de TKV) foi sistematizada por Rainer Vianna e Neide Neves, partindo dos princípios e pesquisa do casal Vianna, Klauss e Angel. Com o foco na consciência do movimento, se tornou pioneira no Brasil no que chamamos de educação somática - que entende o corpo integralmente. A expressão educação somática foi criada por Thomas Hanna que a define como "a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia" (FORTIN, apud MILLER, 2007, p.25). Nessa afirmação podemos ver que o entendimento de corpo soma se relaciona diretamente com o de *corpomídia*. Desta forma, o estudo do corpo partindo da TKV é um estudo do *corpomídia* - *corposoma*.

A técnica Klauss Vianna estimula o dançar de cada um – o que não limita a dança como privilégio de dançarinos – a expressividade do aluno e, sobretudo, instiga este último a ser pesquisador do próprio corpo, tornando-se aluno-pesquisador de si mesmo, com autonomia de ação investigativa em sala de aula e fora dela. (MILLER, 2012, p. 46)

Klauss Vianna, como vemos nessa citação de Jussara Miller, pensava que o dançar não se limitava aos bailarinos. Fala sobre a busca da expressividade de cada um, em diversas situações artísticas ou não, no encontro e reconhecimento consciente das possibilidades corporais, tornando cada participante um pesquisador de si mesmo.

Neste momento, quando o ato de escrever se faz movimento, não pretendo desenvolver um histórico sobre o que foi a Escola Vianna<sup>15</sup>, ou mesmo desenvolver um tratado sobre a TKV como foi pensada até hoje, mas sim, proponho-me a tentar entender como que esta técnica, partindo de uma experiência pessoal, é, ou pode ser, uma desatadora de amarras corporais partindo do entendimento do que é corpomídia.

Considero esse texto um processo criativo, onde EU - escritora estou presente o tempo todo - não seria possível escrever um texto sem estar presente aqui, eu sei, mas o que quero dizer, e que faço questão de reiterar e colocar uma lupa sobre isso tornando o ato de escrita visível à leitora - exponho-me diante do ato em si, questiono-o, crio ao fazê-lo. Passarei aqui a rever, como no #1.Movimento, minha experiência corporal com um foco preciso de entender como cheguei até aqui. Danço na memória, traços de tempo passados, mas que reverberam até hoje. No curso de graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, pouco ouvi sobre a TKV, mas pude vivenciar experiências corporais que - mesmo sem essa denominação - se relacionavam com o que estava buscando. Uma mestra que me tocou em profundidade foi Verônica Fabrini<sup>16</sup>. Ali, na disciplina Dança, Música e Ritmo, a pesquisa partindo de um texto da dramaturgia clássica - Otelo, o mouro de Veneza<sup>17</sup> de William Shakespeare - realizamos uma pesquisa sem utilizar palavras, criado a partir de partitura corporal. A distinção entre teatro e dança já se tornava nebulosa naquele trabalho. O desejo de aprofundamento das técnicas do corpo habitavam em mim. Terminei a UNICAMP e me distanciei da Academia. Como num impulso de amadurecimento, precisei sair, viver outras experiências. Muitos outros caminhos percorridos depois, ainda eram emocionais e calorosas as memórias de nossas danças de antes.

O corpo entendia essa necessidade de retornar a essa pesquisa. Depois de muito tempo, conheci o Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna e essa memória me empurrou com todos os vetores para cá. Esse reencontro soou como uma novidade. Muito do que me recordava se mostrou diverso, mas o calor era o mesmo. O corpo lembrava do calor da liberdade de movimento.

Esse reencontro se deu também em um momento de crise criativa. Vinha de muito tempo sem atuar diretamente como atriz. Vinha de um contato mais direto com a arte educação. Assim, o reencontro com a TKV me trouxe novamente o desejo de estar de volta ali, na ação cênica, como atuadora. Quando, no terceiro semestre da pós, nos deparamos com a disciplina "Corpo cênico: dança e teatro"<sup>18</sup> que abordamos o processo criativo, esse

---

15 Jussara Miller (2012) propõe chamar de Escola Vianna a pesquisa desenvolvida pela família Vianna (Klauss, Angel e Rainer) entendendo escola "como uma família, onde a novidade e a irrepetibilidade do indivíduo não estão comprometidas, mas fundadas pela comum geração e pela linha descendente da reprodução, onde a singularidade não nega a comunidade mas nutre-se dela, e a semelhança não suprime, mas realiza, a originalidade" (PAREYSON, *apud* MILLER, 2012 p.19)

16. Verônica Fabrini M. de Almeida Rocha. Professora Doutora do Instituto de Artes da UNICAMP. Criadora e Diretora do Grupo de Pesquisa Cênica BOA COMPANHIA.

17. Essa pesquisa deu origem à dissertação de mestrado: **O amor é um animal de duas costas: estudo sobre a encenação de OTELO de Shakespeare** (ROCHA, Verônica Fabrini M. de Almeida. Instituto de Artes, UNICAMP, 1996)

18. Disciplina ministrada pela Profa. Dra. Jussara Corrêa Miller e pela Profa. Ms. Luzia Carion Braz.

desejo se fortaleceu mais. Comecei a fazer ligações entre o que estávamos estudando e minha pesquisa como artista criadora. Ali surgiu a ideia de escrever sobre o Processo Criativo em TKV, entendendo o próprio ato de escrever como tal.

Como já dito anteriormente, a escrita dos protocolos foi muito importante para a escuta do que me acontecia durante as aulas e suas reverberações em meu corpo, em diversos momentos: nas pesquisas artísticas, no caminhar cotidiano, dançando em uma festa, sentada escrevendo, pegando uma lata em cima do armário. O corpo foi sendo acordado, devolvido a mim. "Em geral, mantemos o corpo adormecido. Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo" (VIANNA, 2005, p.77). Envolvi-me inteiramente nesse propósito de desestruturar o meu corpo. Num processo rápido e intenso que reverbera em meu fazer artístico e no cotidiano, reconheço dores e músculos antes ignorados. E é a partir desse movimento de encontro de minha história corporal com a TKV estudada no curso de especialização da PUC-SP, que escrevo este texto. Você está diante de um processo, contínuo e inacabado, prezada leitora!

Esse acordar do corpo, traz aos sentidos também, os limites, bloqueios, dores, de nosso corpo aprisionado. Dessa forma, não é algo simples de ser tocado. Antigas e novas dores<sup>19</sup> surgiram e em algum momento me fizeram achar estar em um caminho errado. A crise foi estabelecida e se fez necessário lidar com ela. Um ponto de segurança e apoio fortalecendo a ação, foi o chão. Lugar que usamos para tocar o corpo, empurrar o corpo, envolver o corpo dando uma segurança, um ponto de apoio.

Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera Movimento. Este, ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço. No corpo, esse fenômeno esse inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e o respeito. (VIANNA, 2005, p.93)

Foi a partir dessa relação com o chão que pude trabalhar e compreender as possibilidades que a relação com a força da gravidade me propunha. A gravidade é nosso primeiro desafio para andar. Somos vestidas e tocadas pelo chão e é a partir dessa relação de forças opostas que o bebê vai formando suas musculaturas para conseguir se levantar. A crise é muscular. As novas musculaturas são formadas partindo dos conflitos (oposições). Essa reflexão faz parte dos princípios nos quais está baseada todo o trabalho com a TKV. Esses princípios nos são apresentados pela pesquisadora e sistematizadora da Técnica Klauss Vianna, Neide Neves da seguinte forma:

Alguns princípios, sobre os quais está baseado o trabalho, podem ser enunciados desta maneira:

- Autoconhecimento e autodomínio são necessários para a expressão pelo movimento
- Sem atenção não há possibilidades de autoconhecimento e expressão
- É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas; para acessar o novo
- Das oposições nasce o movimento
- A repetição deve ser consciente e sensível
- A dança está dentro de cada um
- Dança é vida (NEVES, 2014, p.6-7)

---

19 Tenho bursite no ombro direito e bursite no quadril do lado esquerdo que recorrentemente doem. Após o contato com a TKV, aprendi como reduzir, ou até mesmo eliminar, a dor partindo de alongamentos que partem das oposições ósseas para ganhar espaço articular.

Relendo-os destaco algumas palavras que me chamam aos olhos: autoconhecimento, conflitos, oposições, repetição consciente, novas musculaturas, dança de cada um - dança é vida. Entendendo essas palavras em meu corpo, percebo o quanto amplia as possibilidades e visões que se tem de técnica ou dança. Todo o trabalho partindo das **instruções** tem como foco a descoberta da dança de cada um. Dessa forma, segundo Miller (2012) podemos entender a técnica Klauss Vianna como um processo de investigação que possibilita a construção de um corpo cênico e isso se dá partindo de procedimentos que não cristalizam formas e movimentos, ao contrário "são estratégias propulsoras de processos corporais transformadores que disponibilizam um corpo que dança" (p. 26). A técnica é aqui vista como um caminho processual para a investigação artística e não a codificação de movimentos pré-estabelecidos.

A técnica Klauss Vianna estimula o dançar de cada um - o que não limita a dança como privilégio de dançarinos - a expressividade do aluno e, sobretudo, instiga este último a ser pesquisador do próprio corpo, tornando-se aluno-pesquisador de si mesmo, com autonomia de ação investigativa em sala de aula e fora dela (MILLER, 2012, p.46)

Partindo dos princípios desenvolvidos por Klauss Vianna, seu trabalho foi sistematizado por Rainer Vianna e Neide Neves em tópicos a serem trabalhados partindo de instruções. Em Miller (2007) encontramos que a sistematização pressupõe a divisão dos tópicos em estágios sendo eles: processo lúdico<sup>20</sup>, processo dos vetores<sup>21</sup> e processo criativo e/ou processo didático. "No processo lúdico, o corpo é despertado, desbloqueado, causando a transformação dos padrões de movimento para, na segunda etapa, ser levado ao aprofundamento do processo dos vetores, quando são trabalhadas as direções ósseas, resultando em um processo criativo (...)" (MILLER, 2007, p. 52). Apesar da divisão em estágios distintos, os processos são interdependentes entre si. A divisão se dá com o intuito pedagógico facilitando o entendimento e a apropriação da técnica.

A especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP é dividida em quatro semestres e em cada um deles é trabalhado com foco em um dos processos<sup>22</sup>. Essa distinção traz consigo a noção de processualidade. Apesar da divisão, em todos os semestres fomos provocadas ao ato criativo. Cada professora que conduzia a aula trazia consigo sua experiência artística e pedagógica o que possibilitava o entendimento da singularidade do processo didático. Cada uma trazia sua dança, teatro, música em relação aos princípios e tópicos da TKV. Esse encontro de experiências em relação com as dos alunos era criativo.

Vejo um ponto diferencial na técnica Klauss Vianna, pois nela o trabalho com a percepção do corpo técnico afeta o corpo criativo. Logo, tais corpos/abordagens não se apresentam separadamente. Trata-se do indivíduo investigador em toda a sua potencialidade, o corpo em relação e o corpo em criação. (MILLER, 2012, p.31)

Desta forma, todo o processo se dá sem a divisão entre técnica e criação. O chão é convocado em todos os encontros e é a partir da relação do corpo no solo que surgem os movimentos. Essa relação transbordou o espaço da sala de estudos e ensaio e passou a habitar no meu cotidiano. Busco, no meu dia-a-dia, o encontro com o chão, quando acordo, levanto da cama, passeio até o banheiro, sento-me na cadeira para comer, saio na rua,

20.No processo lúdico são abordados sete tópicos corporais, sendo eles: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global. (MILLER, 2007)

21.O processo dos vetores é um trabalho de direções ósseas mapeadas em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo. (idem)

22. Do primeiro ao quarto semestre na seguinte sequência: processo lúdico, processo dos vetores, processo criativo e processo didático.

ando na calçada. A pesquisa corporal se dá também no cotidiano. Quando me perco dessa atenção, as dores retornam e preciso rever a maneira como me relaciono com o chão, para ampliar os espaços entre as articulações. Toda a ação diária cotidiana está habitada de estudo do corpo, se nos atentarmos a isso, se ampliarmos a escuta do corpo, podemos (re)conhecer as possibilidades expressivas e criativas do movimento.

Com o estudo da TKV, somos provocadas à presença corporal. Nos estudos do teatro, o termo presença sempre existiu, mas foi durante os estudos da técnica Klauss Vianna que o entendimento se materializou em movimento.

Estimulamos o aluno a (re)conhecer o próprio corpo para que ele possa promover a transformação gradual de *ausência* corporal para *presença* corporal, ou seja, da dormência para "o acordar", e, conseqüentemente, disponibilizar o corpo para lidar com o instante do momento presente. Essa transformação se dá pelo despertar dos cinco sentidos, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido cinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo. (MILLER, 2007, p. 54)

A percepção do corpo no espaço e no tempo, partindo do despertar dos cinco sentidos, proporciona estado de atenção no presente. O primeiro tópico que estudamos no processo lúdico - presença - traz a relação entre os três estados de atenção - eu, o espaço e o outro - e o público<sup>23</sup>. Nas aulas da Jussara Miller, quando essas palavras foram ditas e trabalhadas, as ligações entre minhas pesquisas de intervenção, teatro e performatividade se colaram aos estudos da pós graduação. No encontro com os meus limites e possibilidades corporais, a TKV proporcionou meu autoconhecimento. O reconhecimento das estruturas corporais e a mobilização de musculaturas antes desconhecidas, possibilitou a flexibilização e ampliação das possibilidades expressivas retomando desejos de criação. Todo esse processo complexo de entendimento se deu em crises repetidas e tormentosas.

# Crise. Agora meu corpo decidiu parar de escrever. Forma-se um vazio em meu pensamento e as palavras fogem. Fico sonolenta e confusa. Pauso. Repouso em minha cama-solo. Deitada, percebo o peso de meu corpo em relação a cama. Adormeço. Neste breve espaço de tempo e sono, sonho o corpo afundando no colchão. Enquanto afunda, ao mesmo tempo, um movimento ascendente se desenha. Sendo isso um sonho, possibilidades de imagens são livres. Essa ascensão se dá como uma dilatação corporal em raios que saem do meu corpo sonhado. Acordo. Sonhei com o conflito, com a oposição de forças que gera movimento! Preciso voltar a escrever. O tempo me exige isso. Caminho para a necessidade de colocar um ponto aqui, necessidade esta imposta pelo tempo e não pelo entendimento de que cheguei ao final. Crise. Até no sono, o sonho me mostra que preciso continuar.#

Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma benção estranha, como ter loucura sem ser doída. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo. (LISPECTOR, 1984, p.253-254)

---

23 Nos estudos da presença no processo criativo da TKV, Miller desenvolveu uma estratégia didática que considera também um quarto estado de atenção: perceber a cena e suas variáveis ao estar em cena (MILLER e LASZLO, 2016, p. 160)

Reverter a crise em escolhas. (Re)conheço-me no ato de escrever. Minhas dificuldades passam por tempos em que me via incapaz. Assim como os meus nós corporais que se fizeram no tempo e que se estruturaram nessa relação corpo- ambiente. As opressões me atravessam e me inibem diante de algo que sempre me vi desencorajada. Agora, recorro ao processo de entendimento pelo qual passei durante o tempo de estudos da TKV. Sem a intenção de explicar a sistematização da técnica Klauss Vianna, procuro aqui entender de que modo ela pode desatar as amarras de um corpo adormecido e controlado, no intuito de escrever novos contornos e percepções do corpo no espaço e no tempo.

As instruções são fundamentais para promover o autoconhecimento e transformar padrões de movimento repetitivos. Klauss Vianna buscava o movimento vivo, o que implicava na compreensão, a cada momento, do movimento como novo. Neide Neves nos apresenta essa importância em sua tese de doutorado:

Para tanto, pesquisou instruções que, primeiramente, promovessem uma relação adequada com as forças mecânicas que regem o movimento e que, agindo no sistema motor, alongando e fortalecendo a musculatura, abrindo espaços articulares, direcionando os ossos de forma eficaz para o funcionamento adequado da musculatura, contribuíssem para a ampliação das possibilidades de movimento de cada corpo. (NEVES,2010, p.28)

Desta forma, partindo das instruções, o aluno, artista, pode se tornar um pesquisador de seu próprio corpo ampliando a autonomia e as possibilidades expressivas, de movimento e comunicação. Esse processo se dá sem a distinção entre a preparação corporal e ato criativo, ampliando o conceito de técnica para além da ideia de treinamento físico. "Acreditamos que técnica é algo vivo, flexível que, sem perder o seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante nos lembra autoritarismo e obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e se move. [...] A técnica é um 'meio', e não um 'fim'" (VIANNA apud MILLER, 2007, p. 52)

Dentro da TKV, o processo lúdico é a porta de entrada para o despertar do corpo. Iniciando com o tópico presença despertando os cinco sentidos ampliando os sentido cinestésico<sup>24</sup>. Assim, somos convidadas a estar aqui e agora, ampliando a atenção para o que vemos, ouvimos, sentimos. (MILLER, 2007)

O chão, como dito anteriormente, vestindo o corpo e dando base e referência para o movimento, possibilita a delimitação de seu contorno, das estruturas ósseas e musculares, da pele. Os sentidos precisam ser despertados para que o corpo abra-se para seu (re)conhecimento, para que perceba o espaço e os outros corpos presentes nesse espaço. As instruções precisam ser provocadoras de um acordar da consciência, da escuta do corpo, de um despertar para o aqui / agora - espaço / tempo. A **presença** se faz em um estado dilatado de consciência.

Essa dilatação não se dá em uma estrutura codificada, mas é um processo que exige o (re)conhecimento do próprio corpo. Como um processo, não está acabado e exige que esse encontro consigo seja convocado em diversos momentos. Olhar para os próprios limites musculares, rever os modelos pré concebidos de dança, transformar padrões e hábitos de movimentos, perdendo o medo de se relacionar, ganhando espaço articular.

A pesquisa Vianna apresenta uma importante particularidade de ter iniciado no ambiente da dança com uma abordagem pedagógica que privilegiava o movimento consciente, a partir do reconhecimento das estruturas anatômicas do corpo, principalmente o sistema ósseo, com a pesquisa de direções ósseas e alavancas para gerar movimento, investigando, assim, o ser corpo, o ser humano, o corpo/soma. (MILLER e LASZLO, 2016, p. 154)

24 Conjunto de sensações que torna possível perceber os movimentos musculares, causados pelos estímulos do próprio corpo. (in: <https://www.dicio.com.br/cinestesia/> - consulta dia 16/08/2017).

Neste processo, todos os tópicos se inter relacionam. O aprendizado do corpo se dá de modo integrado "abrindo espaço para a expressão da singularidade individual." (NEVES, 2010, p.30) O chão é ponto de referência e partida para a pesquisa dos tópicos do processo lúcido e de vetores. Em Miller (2007) encontramos que, partindo da relação com o chão, iniciamos o despertar do corpo, pesquisando as diversas possibilidades articulares, trabalhando o movimento parcial (uma articulação isolada) ou o movimento total (diversas articulações movendo-se simultaneamente). O trabalho das dobradiças do corpo parcialmente permite compreender as possibilidades de movimentos articulares dando a noção de totalidade do corpo e desbloqueando as tensões musculares limitadoras do movimento. Todo o trabalho com as **articulações** propõe a percepção do peso de cada parte do corpo, trabalhando com a leveza para evitar tensão muscular desnecessária e proporcionar espaço articular. Percebemos o **peso** (que é a ação da gravidade sobre os corpos) também na relação com o solo, pesquisando a relação de peso e leveza. "É pelo uso do peso do meu corpo, e não pelo abandono deste, que me oponho à gravidade" (idem, p.56). Partindo da relação com a força da gravidade é que podemos entender a possibilidade de uso de **apoios** corporais.

O estudo dos apoios na mudança de níveis, ativando-os em movimento ou pausas, propicia o entendimento das forças de ação e reação levando-nos ao entendimento do tópico **resistência**. "Na ida de um gesto está contida também a vinda: é o que chamo de intenção e contra-intenção muscular" (VIANNA, apud MILLER 2007, p. 70). O entendimento da tridimensionalidade do corpo se dá a partir do estudo das **oposições** corporais (em cima / em baixo, frente / trás, lado esquerdo / lado direito). Partindo das oposições é que se estabelecem espaços articulares. Pode-se trabalhar diversas oposições como crânio e escápulas, ísquios e calcanhares, sacro e crânio, etc. O estudo das oposições é o início dos estudos do processo dos vetores. Após passar por todos os tópicos anteriores, chegamos a percepção do **eixo-global** que é a reorganização do eixo corporal em equilíbrio e alinhamento da estrutura óssea, com tônus muscular adequado. Jussara Miller (2007) fala que essa reorganização precisa se dar com a consciência da labilidade (transitoriedade) desse eixo, já que está sempre em autoconstrução. Aqui também, vemos a relação íntima e necessária com o chão, deitadas ou em pé, a percepção do eixo-global só é possível partindo do toque dos pés, pele, ossos no chão.

É do chão que nasce a pesquisa do processo de vetores. Ponto de encontro dos pés para a caminhada. Apoio e toque da pele, músculos, ossos dos pés. Uma música toca ao fundo enquanto escrevo essa parte. Pés em apoio ativo no chão, **primeiro vetor: metatarso**, **segundo vetor: calcâneo** - formam o triângulo do pé. Apoio ativo se relacionando aos dois primeiros vetores. O primeiro, que é o metatarso, onde a força se dá no sesamóide<sup>25</sup> em direção ao chão, reverberando em uma força-reação desse vetor, os três arcos<sup>26</sup> de sustentação dos pés, se afastam do chão. O segundo, direcionando-se para baixo e também para dentro. Essa ação reflete no fêmur estabilizando a articulação coxofemoral. E quando o calcâneo é vetorizado para fora, flexibiliza-a. O chão toca meu quadril. Danço com ele. Encontro com o **terceiro vetor: púbis** e o **quarto: sacro**. Na dança do quadril com o chão em pé, o terceiro para cima e o quarto pesando para baixo (lembro aqui que não é uma mudança de posição, mas sim um direcionamento, uma intenção óssea), estabilizando o corpo em pé. Se quero flexionar o quadril e encontrar o chão com as mãos em alongamento, a direção se inverte. Cada corpo, único, vai descobrir a intensidade e forma de vetorizar. Com a musculatura abdominal acionada pelo direcionamento do terceiro vetor, estabilizamos a pelve. O

25 Sesamóide dos pés. Localizados na parte inferior do Halux.

26 Arco longitudinal medial, arco longitudinal lateral e arco transversal

quarto vetor, liberando a pressão dos discos intervertebrais da região lombar, resulta no alongamento da musculatura lombar (MILLER, 2007). O chão está no corpo, mesmo no salto. Ele parte dele e a ele retorna. Volto a dançar percebendo o chão no **quinto vetor: escápulas, sexto: cotovelos, sétimo: metacarpo, oitavo: sétima vértebra cervical**. Giro. O quinto vetor para baixo e para os lados opondo os acrômios, amplia a cintura escapular, reduz a tensão, traz o sexto vetor lateralmente rotando discretamente o úmero para dentro. Sinto a dor causada pela bursite no ombro direito passar. Ao escrever, tento manter esse direcionamento para evitar dores, muitas vezes me perco e volto a dançar. Janelle Monáe toca. Vento nos braços. Sétimo vetor. O metacarpo girado para fora, direcionando a rotação externa do antebraço. Braços - escápulas - asas. O chão faz voar, estabilidade, flexibilidade, peso e leveza. Para alinhar o crânio, o oitavo vetor é direcionado anteriormente. "Essa alavanca leva o crânio posteriormente, alinhando-o na linha gravitacional do eixo global. Esse vetor proporciona a sustentação da cabeça e a flexibilidade da coluna vertebral" (MILLER, 2007, p.86).

Assim o chão veste o corpo todo, em uma dança que abre espaço na articulação desfazendo alguns nós que estão ali firmados na musculatura mais interna. O trabalho com a TKV, provocou em mim o encontro com as prisões corporais que tenho que lidar como mulher. Esse encontro de meu *corpoM*, com essa dança, mexeu com as amarras que em mim moravam. Um choque, perceber as possibilidades expressivas que elas têm. As amarras de meu *corpoM* quando começam a ser desfeitas, trazem memórias de dor e superação. O *corpoM* cria, dança, escreve, desfaz os nós. O tempo continua com sua navalha afiada fazendo vincos na pele, enrijecendo musculaturas, mas eu corro em sua direção e me deito com ele. O chão, como uma chave, abre espaços e ajuda a segurar o tempo. O *corpoM* é um corpo em ação, em estado de presença, que dança.

### A menina e o chão<sup>27</sup>

Caminhando, a menina andava. Seus pés pareciam flutuar. O chão estava distante dela. Como seria possível isso? Se no chão ela pisava? Seu corpo parecia estar sustentado a pássaros. Nos ombros eles a seguravam. Ali, voadora e desatenta de si, ela perseguia chegar a algum lugar.

Parecia estar assim. Por muito tempo. O tempo estava se passando e seus ombros pendurados. Um dia, algo aconteceu. Algo de diferente na rotina de seus pés – passos – voadores. O chão a chamou e disse: - Menina, por que me evitas? Pareço ser tão bruto assim? Minha temperatura não te agrada?

A menina parou espantada. O chão sempre estivera ali! Algumas vezes ela já havia conversado com ele, mas a conversa era superficial. Pois então. Não é que ela o estava evitando e nem percebia.

- Chão – disse a menina – não faço isso por mau. É algo que me passa sem notar. Algo que me toca e não sinto. Gosto de sua dureza e temperatura. Sinto você sempre comigo, mas a naturalidade de sua presença levou-me a esquecer-te. Nem havia percebido esses pássaros aqui. Eles em mim há tanto tempo e os ignorava.

Assim, ela soltou os fios que a prendiam aos pássaros e os libertou. Seu corpo – ela – cedeu ao chão. E ali ela permaneceu. Os pássaros libertos puderam ganhar outros mundos. E a menina começou a namorar o chão.

Nessa relação de amor, ela pôde reconhecer-se. Cada parte de si e seu contato com o chão. Percebeu a força que fazia para ser sustentada pelos ombros. Pensou nos pobres pássaros que a carregavam... Isso devia ser uma prisão para eles! – pensou. Com o tempo ela foi ganhando intimidade com o chão.

27 Texto escrito por mim no protocolo final da disciplina Técnica Klaus Vianna - Processo Lúdico. Nas aulas da TKV, as professoras Neide Neves, Jussara Miller e Luzia Carion nos provocaram diversas vezes no sentido de entender a importância do chão para a TKV, as suas instruções foram muito provocativas para a criação da intimidade com o chão. Jussara Miller nos trouxe o termo "Vestir-se de chão", essa instrução foi muito importante para o entendimento e aprofundamento da relação com o chão, inclusive em outros níveis do espaço. Essas experiências provocaram muitas transformações em meu corpo.

Amor à quinta vista! – pensou de novo. Quinta porque já tinha feito aquilo inúmeras vezes, mas não tinha se atentado para a intimidade que ganhara naquele momento. Nessa intimidade ela se entendeu nas múltiplas possibilidades: de largar-se, deixando seu peso entregue ao chão, de apoiar-se ativamente em seu amor e movimentar-se pelo mundo, de encontrar em seu corpo possibilidades de expressar-se, de dançar, de andar com menos esforço.

A menina, desde que conheceu o chão, ganhou pensamentos novos. De se saber melhor, começou a ganhar asas também, não àquelas dos pássaros que estavam presos a ela, nas asas de criação, de poesia, de pensamento. O corpo da menina passou a se expressar de modo diferente. Ela, com os pés no chão, podia se relacionar com diversos ambientes. Movimentar metáforas, comunicar sentidos. Assim, passou-se o tempo. Em apenas um dia, fez-se um semestre. Um dia bastou para que ela entendesse um tempo de uma vida de dúvidas. O bom é que assim que ela saciou essa dúvida, muitas outras vieram correndo atrás dela, pedindo que continuasse viva. Assim a menina caminhou e caminha, daquele tempo até hoje, em experiências.

### #3.Movimento - Ação profanadora ou como vestir um vestido de noiva.

Em caso de poemas difíceis use a dança.  
A dança é uma forma de amolecer os poemas  
Endurecidos do corpo.

Viviane Mosé. (2008, p.37)

Este #3.Movimento é um encontro. Uma ponte entre os Movimentos anteriores e uma possível continuidade do processo iniciado. Um encontro de desejos artísticos anteriores à minha entrada no curso de especialização com o processo criativo vivenciado durante as aulas da TKV. A descoberta de um processo de escrita, que gerou este **textocorpomovimento** e suas possíveis reverberações artísticas.

Durante todo o tempo em que estivemos em estudo da Técnica Klauss Vianna, sabendo que este momento de escrita chegaria, sempre busquei estar aberta ao que poderia ser um ponto de partida para a escrita. As descobertas em aula foram muitas. O ato de escrever exercitado em protocolos, provocando-me à ação criativa semanal para além dos encontros propiciava um processo de autoconhecimento e autonomia em relação ao estudado em sala. O ato de escrever em fluxo de pensamento, provocava o movimento das mãos sobre o teclado. As palavras se moviam em sentidos. A não separação entre preparação e criação, como dito anteriormente, proporcionava o encontro com diversos processos de criação durante todos os quatro semestres de duração da especialização. "Várias motivações podem levar à escolha de um tema e à delimitação de um feixe de interesse: motivações ideológicas, estética e até afetivas." (COHEN, 2013, p. 19)

As aulas do terceiro semestre - Corpo cênico: dança e teatro - tinham o enfoque todo voltado para o processo criativo. Apesar deste foco, não podemos pensar essa etapa isoladamente. Nestes encontros com as professoras Jussara Miller e Luzia Carion, as quais ministraram aulas individualmente, fomos envolvidas em modos diversos e complementares de ver o processo de criação, partindo das experiências artísticas vastas de ambas as professoras, e com o foco na técnica Klauss Vianna. Aqui a singularidade artística de cada educadora e de cada aluna, foi um ponto muito relevante para perceber as possibilidades de desdobramento da TKV em diversas áreas da arte.

No decorrer dos séculos, instalou-se uma insistente fronteira entre dança e teatro. Embora nos últimos tempos ele tenha se tornando mais tênue ou borrada, ainda permanece, até mesmo como objeto de estudo. Essa delicada fronteira não constitui o cerne deste presente trabalho. O foco está no corpo cênico olhar comum nas artes do corpo ao vivo, como a dança, o teatro e a *performance*, entendido aqui como soma. O corpo que dança, portanto, não é apenas do bailarino, mas também do ator. (MILLER, 2012, p. 45)

O corpo cênico, independente da forma artística escolhida, ou, até mesmos, pensando em uma forma artística que está entre essas formas, "(...) pois, como sugerem Deleuze e Gattari (1995, p.37), nesse lugar *entre*, desmancha-se a lógica dual, aparecendo uma transversalidade que enlaça o que está em cada uma das margens(...)" (MILLER, 20012, p. 120-121), foi o foco de estudos no terceiro semestre da especialização. Dessa forma, nas aulas de processo criativo em TKV, partimos do encontro, no tempo presente, levando em conta diversas relações com a cena, ou seja, trazendo um foco para o espectador.

Retomo essas memórias partindo da releitura dos protocolos realizados. Nas aulas da Jussara Miller, alguns princípios foram colocados e me tocam aqui. Miller afirma que precisamos dizer sim para a processualidade. "O processo criativo é cheio de não's, portanto precisamos nos apegar aos sim's! Quais os sim's que você constrói em seu percurso artístico<sup>28</sup>?" Provoca ainda: "É fundamental pensar a criação como um processo de escolhas, no sentido de seleção e digestão de tudo que foi e é experienciado" (MILLER, 2012, p. 121). Esse processo de escolhas de problemas, que constituem a criação de uma obra, ou de um experimento artístico, se faz de crises e negações. Perceber a possibilidade do sim, em minha trajetória tão insegura, foi muito potente possibilitando que eu chegasse até aqui.

#Muitas vezes os não's me perseguem. Nas comparações que teço com os outros, reduzo as minhas possibilidades de criar novas redes. Essa forma de ser, está impregnada em mim desde cedo. A sensação de impotência e de impossibilidade de realizar algo pensado, paralisa-me. O encontro com a TKV, possibilitou o desatar desse nó, provocando em mim a ação criativa. Quando toco em minhas armaduras, solto-as e posso me ver. Potente, possível e livre. Essa liberdade poética e criativa, foi aberta a partir do encontro com a TKV. Eu posso dizer sim para minha fragilidade e, a partir dela, fortalecer e fomentar as possibilidades!#

Constrói-se o corpo presente por diversas estratégias e procedimentos cuja premissa é a escuta do corpo. Trata-se de um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento e, a meu ver, não deixa de ser um processo técnico. (MILLER, 2012, p. 49)

Na minha trajetória artística, apesar de saber o quanto é essencial a presença cênica, sua percepção ficava mais a cargo de uma intuição, da subjetividade. Não consigo recordar de como me foi dito e trabalhada a presença em outros momentos, mas o encontro com a TKV foi primordial para que esse entendimento acontecesse no corpo. Entendimento provocado a cada aula vivenciada com profundidade.

Provocada pelo entendimento desse tópico, o escolhi como tema corporal para a criação de ações cênicas. A escolha de um tema para a criação abre espaço para novas possibilidades, fazendo do processo técnico um facilitador para a vivência do corpo em criação (MILLER, 2007). Essa escolha de um tópico como tema corporal não exclui, portanto, o uso dos outros tópicos da técnica, ao contrário, possibilita a descoberta das relações entre eles. O tópico presença, sendo o primeiro estudado no processo lúdico, se torna ponto de partida para o encontro de todos os outros tópicos.

O entendimento sobre o tópico presença, apesar de ter sido trabalhado bastante durante os outros semestres, corporificou-se durante a experiência com o processo criativo. Eu me percebo na relação com o espaço e com a

---

28 Comunicação verbal de Jussara Miller em aula.

outra pessoa. Para estabelecer um estado de presença, se faz necessário esse encontro no tempo presente. **Eu** (primeiro estado de atenção) estou em relação ao **espaço** (segundo estado de atenção) e com **a outra** (terceiro estado de atenção). No processo criativo, Miller acrescentou o quarto estado de atenção - **o público** - afirmando **o olhar guardião** da cena estando em cena<sup>29</sup>. Nas palavras de Eleonora Fabião (2010) "o entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se" (p. 323).

Miller (2012), fala sobre a criação cênica como um processo de contaminação, onde o corpo que dança "permite o sensível com toda a sua gama de possibilidades de sensações e reverberações variadas de imagens e significados" (p.118). Esse corpo que dança, é chamado por Miller (idem) de "atuante-dançante", rompendo as fronteiras, cada vez mais tênues, entre dançarina, atriz, performer, diretora, coreógrafa. O corpo cênico é esse território comum nessa indeterminação de papéis e ações.

O estado de dança abordado aqui remete ao corpo cênico que dança. Tal estado é gerado pelo praticante com base em estratégias e procedimentos variados e pode sofrer modificações conforme a rede de percepções do soma em sua ação cênica. (MILLER, 2012, p.117)

Em Miller (2012), encontramos o termo "labilidade da coreografia", onde a autora propõe que a "coreografia pode ser lábil, imprevisível e transitória, mesmo dentro de uma estrutura previamente definida, pois ela é constantemente reatualizada, tanto nas apresentações ao vivo quanto no momento presente da experiência em sala de trabalho" (p. 134-135). Assim, estar atenta ao próprio corpo, ao espaço e aos outros, possibilita a criação de uma rede de percepções que, levada à criação cênica, torna-se um experimento lábil, mesmo que codificado ou coreografado. "A repetição, quando acontece, é sensível, e não mecânica" (idem, p.136)

Nas aulas de Luzia Carion, pudemos experimentar a criação partindo de partituras corporais elaboradas a partir dos tópicos da TKV e que, mesmo sendo estruturadas individualmente, estavam abertas a relação no tempo presente, convidando-nos à impermanência, ao jogo no aqui agora, sendo modificadas e modificando as relações com o espaço e na relação com outros em movimento, provocando novas dramaturgias a cada momento. O olhar guardião alerta e atento a todas as relações estabelecidas no corpomídia, para perceber quando "um minuto de teatro acontecia"<sup>30</sup>.

Além disso, a atitude de atenção ao próprio corpo, ao mesmo tempo que ao espaço e às pessoas, altera nitidamente o tônus muscular, trazendo a qualidade de presença e prontidão para o corpo e os movimentos e a percepção dos estados corporais. Da mesma forma, a atenção coloca as pessoas no momento presente, favorecendo a troca consciente com o ambiente. É possível concluir, então, que a atenção, garantindo a apropriação consciente dos conteúdos da aprendizagem e a abertura para os estímulos atuais, é responsável por uma grande parte da eficácia do funcionamento e da atuação do ser humano no mundo. (NEVES, 2008, p.84-85)

Quando algo esteticamente faz sentido para alguém, poderíamos dizer que algo acontece. Para que algo aconteça, a atenção precisa estar sensibilizada, em ação. A presença se faz necessária para todo ato artístico. Eu diria que é o mais importante tema de trabalho em ações de performance, ações performativas.

Pausa.

29 Retirado de anotações de aula e dos protocolos.

30 Na "Oficina de Treinamento para Atores com Máscaras Balinesas" realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade (10 a 15 de junho de 2013) oferecida por Eve Doe Bruce (Théâtre Du Soleil), ela disse que trabalhamos duro por horas, dias, meses, para ver um minuto de teatro acontecer.

#Parei neste ponto da escrita. Essa paralisação acontece com medo do erro. Que palavras usar? Arrisco entrar por essa porta? Não quero me perder em conceitos ainda táteis para mim. Tento me arriscar. Os conceitos em choque se encontram afinal. O erro é inerente ao processo. Erro no sentido de tentar encontrar uma saída para esse beco em que me encontro. Esta pausa durou um dia. Um dia me esquivando de tocar nas palavras performance, performatividade. É necessário que eu arrisque algo. Escuto você, leitora. Quero te ouvir a esse respeito. Você pensa o que sobre essas palavras? Não pretendo entrar em um processo de dividir dança, teatro, performance... Meu processo é híbrido. Tudo e nada ao mesmo tempo. Arrisco continuar nesse terreno complexo. Você vem comigo?#

A arte da performance não é meu foco de estudo e aprofundamento, mas sim as possibilidades que esta propicia para o ato artístico. Butler traz o conceito de performatividade para falar sobre a constituição dos corpos e sua identidade a partir de atos performativos. Dialoga com Foucault no entendimento de que ações de poder intervêm na constituição dos corpos na criação de dispositivos de controle que estabelecem como "naturais" esses atos de fala que de fato são performativos. "O tipo de performatividade que interessa a Judith Butler age através do corpo - os corpos reproduzem as convenções sociais como práticas. Assim, o discurso é também corporal" (RAQUEL, 2016, p.127). Neste artigo de Fernanda Raquel (2016), "Performatividade: subvertendo corpos e identidades em cena", a autora propõe uma análise de fenômenos artísticos e teatrais como ponto de ignição para pensar a materialidade dos corpos e do espaço, partindo das ideias de Judith Butler.

A força do performativo é a força da ruptura com qualquer sentido dado *a priori*, e sua potência política reside na possibilidade de produzir espaços de deslocamento e criar novas formas de agenciamento entre os sujeitos, distanciando-se dos entendimentos identitários essencializantes. Não se trata simplesmente de rejeitar as políticas de identidade e todas as formas de reconhecimento, mas expor e problematizar os termos normativos que regulam e acomodam as reivindicações identitárias, repensando os termos políticos em que as identidades são formadas. (RAQUEL, 2016, p.129-130)

Assim, ao adentrar num campo artístico, a palavra performatividade dialoga com os conceitos de Butler possibilitando a problematização dos termos normativos que as identidades são formadas. Josette Féral, em seu artigo "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo" (2009) procura apresentar os conceitos de performance e performatividade e seu uso no teatro contemporâneo, o qual ela nomeia de teatro performativo.

No teatro performativo, o ator é chamado a "fazer" (doing), a "estar presente", a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*). (...) Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. (FÉRAL, 2009, p. 209)

Estamos diante de um olhar artístico da ação no tempo do presente. A performatividade, torna explícita o ato, o

fazer, mostrando o que se faz no tempo real do acontecimento. Neste caminho de ruptura da representação, nos aproximamos da expressão cênica. Renato Cohen (2013) fala que "à medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco" (p.97).

Apesar de sua característica anárquica e de sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance*, é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.

A partir dessa primeira definição, podemos entender a *performance* como a função do espaço e do tempo  $P = F(s,t)$ ; para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. (COHEN, 2013, p.28)

Assim a *performance* traz como elemento fundante a relação entre um corpo, o espaço, uma platéia, em função do tempo, ou seja, é uma ação onde a presença como tema se faz fundamental. Cohen chama-nos atenção para o trabalho do artista de *performance*, afirmando que este é um trabalho que visa "libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema" (COHEN, 2013, p.45)

Assim eu me arrisco no desconhecido, na tentativa de desatar minhas amarras, sem a certeza de que chegarei ao local certo, ou de que as palavras estão sendo usadas de melhor maneira. Experimento o risco da ação de escrever isto agora: se o gênero é performativo (Butler), moldando nossos corpos a partir de atos repetidos, o entendimento desse fato (entendimento somático, sem distinção hierárquica entre corpo e pensamento) poderia, partindo de performances artísticas questionadoras, provocar a criação de novas performatividades. A ação artística performativa poderia atuar nesse sentido?

Foi a partir desses questionamentos, dos amplos estudos realizados durante a especialização TKV que cheguei até aqui. O vestido de noiva, foi o objeto escolhido para a realização desta pesquisa. Colocá-lo em relação aos tópicos da TKV - com a escolha da presença como tema de movimento - para um processo criativo, esta era a minha proposta.

O vestido de noiva já fazia parte de minha pesquisa com o grupo Set Saias, em um projeto intitulado "Quem é a mulher de verdade?" O questionamento sobre o lugar da mulher na sociedade, opressões e violências sofridas, era o foco da pesquisa. Em um estudo que passou por encontros com vítimas de violência, realização de oficinas no Centro de Referência da Mulher da 25 de março, criação de peça de teatro e de ações performativas realizadas em diversos lugares, entre eles: CRM 25 de março, CCM Itaquera, Subprefeitura da Penha, Subprefeitura da Mooca, camelódromo 25 de março, Praça do Patriarca.

Pausa.

#Música de casamento do álbum "Música para casamento e marcha nupcial" no Spotify<sup>31</sup>. A marcha nupcial se repete diversas vezes em versões. A marcha nupcial esgota a possibilidade de escrita. Troco a música. Danço. Visto o vestido de noiva. Sentada na cozinha, vestida assim, no espaço cotidiano, ouvindo agora uma peça de Mozart - escolha uma música que você aprecie leitora! Você está ouvindo? [ELA, a noiva, nem sabe porque está assim, em algum momento saberá? Sente-se só. Diante do computador. Apoio ativo do olhar na tela. Despe-se. Desde quando esse vestido tem te acompanhado? ELA silencia. Nua, continua]#

31. Aplicativo de música



**Figura 2** - Processo de escrita. Foto: Verônica Pereira Pinto

#Crise. O processo de escrita é um processo solitário. Nunca havia me visto sozinha em um processo artístico. No único monólogo que havia feito, fazia parte de um espetáculo maior, com muitas outras atrizes e atores, intitulado *Primeiras Estórias*<sup>32</sup>. O texto era uma releitura do conto "Espelho" de Guimarães Rosa (1988) e começava assim: "Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Dela me prezo, sem vangloriar-me" (p.65). Parece que este texto poderia ser uma fala minha sobre o meu processo agora. Quero narrar essa experiência que foi estar só diante de um processo artístico e de como não consigo vangloriar-me disso. Não ainda. Porque este processo teve que parar antes de chegar a um ponto que eu consideraria final. As ações foram realizadas no plano das ideias, os programas foram criados, mas não consegui levar todas ao encontro do público. A crise se faz, mais uma vez, paralisante, mas também gerou ações, afinal, quanto movimento vive em um corpo parado, não é mesmo? Eu explico. Durante o percurso, quase me vi naufragando. O barco parecia ser muito grande e veloz para que eu o conduzisse. Ao ver-me só - quando digo que estava só, quero dizer também que, além da responsabilidade de escrever sobre a experiência vivida que resulta nesse texto - ato solitário o da escrita - vi-me sozinha em meu coletivo artístico<sup>33</sup> pela primeira vez. A minha parceira de pesquisa decidiu sair do projeto. Acho que ele estava muito mais com meus desejos estampados do que com os dela, não sei. Esse abandono deixou-me a deriva. Isso aconteceu em meio ao processo de estudo da TKV. Esse acontecido reverberou em nós, bloqueios e inseguranças. Nenhuma palavra no papel. Este vazio tomou-me muito tempo.#

Precisei da sábia e paciente orientação de Jussara Miller para continuar insistindo. Afinal eu não estava só realmente, mesmo tendo a responsabilidade de remar com minhas próprias mãos. A paralisia foi a primeira

32. Espectáculo *Primeiras Estórias*. Adaptação da obra homônima de Guimarães Rosa para o teatro. Direção João das Neves. Espectáculo de formatura da UNICAMP estreado em 1995. Participou do FIT - Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte.

33 Set Saias

inspiração. A crise pode navegar entre pontos opostos. Da total apatia e impossibilidade de criar ao estado criativo mais potente. Foi o processo com a TKV que mobilizou meu pensamento novamente, retomando a coragem de tentar algo prático de novo.

A criação da ação #paralisias n.1<sup>34</sup> partiu dos estudos da TKV, surgindo diretamente do estado de não saber para onde ir. Todo o processo de entendimento do que se passava comigo provocando a crise e o vazio criativo se (re)fez em ação. Foi a dança que me levou a sair da imobilidade e ausência de movimento. As instruções das aulas, sempre provocando-nos para um processo de autoconhecimento e atenção, ganharam força. O processo vivenciado em aula, estimula-nos a autonomia de criação e no trabalho corporal em ações cotidianas.

A dança e a movimentação cotidiana não se prendem ao passado ou ao futuro, nem a um professor. O que interessa é o agora. Ninguém melhor do que você pode questionar sua postura, suas ações. Não são as sequências de postura dadas por uma pessoa à sua frente que farão de você um bailarino ou uma pessoa de movimentação harmônica. A dança começa no conhecimento dos processos internos. Você é estimulado a adquirir a compreensão de cada músculo e do que acontece quando você se movimenta. (VIANNA, 2005, p. 104).

Partindo do conhecimento dos processos internos (tendo certeza de que a distinção dentro/fora não se faz dicotomicamente, mas em processo de contaminação) percebendo suas reverberações em mim, pude perceber um modo de criar minhas próprias instruções. O entendimento do processo como inacabado e a aceitação deste fato, possibilitou o resgate do modo de escrever em ação que foram os protocolos. Visto-me em minha própria pele<sup>35</sup> e entendo-me em processo de criação no ato de escrever. Mesmo que nenhuma das ações consigam ir para a rua, este processo inacabado existirá.

#Mais uma vez desfaço-me de certezas. O precipício aponta-me em minha frente. A imobilidade gerada pela comparação com outras formas de fazer. Tento desfazer-me disso. A sensação de incapacidade me assola recorrentemente. Mas encontrei aqui, um modo de mover os dedos. Minha cabeça pesa. Lembranças inventam em mim. Escolhi o vestido de noiva para a pesquisa. Essa escolha é bem anterior à minha entrada no curso de especialização (toda vez que escrevo esta palavra - especialização - sinto que ela não representa o que foi vivenciado nesse tempo/espço de experiência, aprofundamento, encontro). Vestido de Noiva. A peça de Nelson Rodrigues mostra a competição entre mulheres-irmãs, por um homem. A morte é o que pode restar a elas. Não foi partindo dessa peça que cheguei aqui, mas agora, revendo-a em um processo de devaneio, recordo o machismo impregnado neste texto. O vestido de noiva - objeto, figurino, armadura - carrega esse machismo.#

Na tentativa constante de que questionar os dispositivos de controle do corpo, de transmutar os nós em ação poética, eu chego aqui. Aqui revejo o que já foi e tento lembrar de onde surgiu a escolha do vestido de noiva. Recorro à minha memória de criança, lembro de ver o álbum de casamento de minha mãe.

34Esta ação foi registrada em sete vídeos de um minuto cada. Pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/channel/UCclWj6LUbKVXoJknfmhY76A> última consulta dia 26/08/217

35 Termo usado por Jussara Miller em aula.

Casamento este que terminou quando eu tinha 2 anos de idade. Ficava encantada com as fotos do vestido. Minha mãe era tão linda! Em algumas fotos, triste. Mas o que significavam aquelas fotos de um casamento que acabou? Se ELA soubesse o que iria acontecer, teria casado? Se ELA continuasse casada, seria a mulher empoderada que se tornou? Lembro também de ir a cerimônias de casamento e ver pessoas chorando, o choro das outras pessoas me tocava, mas o ritual sempre me provocou. Esse espetáculo religioso e ritualizado que é o casamento, que age performativamente reforçando conceitos do patriarcado e do machismo, sempre me trouxe um incômodo.

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício (...) ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. (AGAMBEN, 2007, p.58)

#A entrada da noiva sempre me pareceu um momento cênico. ELA trazida pelo pai - patriarca - proprietário adentra o espaço sagrado. ELA mesma se faz sagrada neste ato. Como um troféu, ELA caminha para o encontro do marido. O seu vestido branco, volumoso, distinto de todos os outros vestidos presentes na festa. Ele mesmo, o vestido, é um personagem. ELA parece um bolo a ser devorado. A fala do padre ou pastor, muitas vezes reforçando a submissão da noiva perante o noivo. Num rito sagrado, ELA é a virgem que será dada em sacrifício, por escolha e vontade, ou por convenção? ELA, corpoM, de entrega para sempre. Aplausos. Fim?#



Figura 3 - Casamento de minha mãe.

Tempos depois, ganhei de um amigo estilista dois vestidos de noiva velhos, que ele não alugaria mais. Aqueles objetos, cheios de histórias, passaram a me vestir em ações artísticas. Ao sagrado se opõe a profanação. Segundo Agamben (2007), profanar significa tirar do templo. Para o autor, a grande tarefa política das gerações futuras seria a de “profanar o improfanável”.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. (...) desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2007, p. 61)

A potência do ato sagrado estaria na reunião do mito - que narra uma história - com o rito - que age essa história. Agamben (op. cit) fala que é através do jogo que podemos quebrar essa unidade, onde o jogo de ação - *ludus* - faz desaparecer o mito conservando o rito ou o jogo de palavras - *jocus* - mantém o mito cancelando o rito. A profanação nos jogos não se relaciona apenas com a esfera religiosa, mas, também com a esfera da economia (quando qualquer bugiganga se torna brinquedo nas mãos de uma criança), da guerra, do direito, e outras atividades que são costumeiramente consideradas sérias. Profanar teria então uma capacidade de libertar-nos da asfixia consumista em que vivemos, libertar-nos dos padrões estabelecidos para a manutenção de uma ordem que favorece as linhas abissais.

Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular. A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. (AGAMBEN, 2007, p. 59)

Sendo o gênero criado por ato performativo que de tanto ser repetido acaba sendo visto como natural, imutável e estabelecido, poderia uma *performance* artística explicitar esse mecanismo, tornando visível essa estrutura culturalmente construída? E mais, essa mesma ação artística, conseguiria detonar as estruturas da engrenagem profanando-as? O *corpom* seria então este que *performa* artisticamente, jogando e trazendo para espaços não consagrados, signos sagrados do “feminino”, signos tidos como imutáveis. Sua ação provocaria uma ruptura na ordem do que se considera “natural”, profanando-a.

Foram esses questionamentos que me levaram a este processo criativo. Com o intuito de, colocando o *corpom* em jogo, profanar o vestido de noiva. Para além de tentar conceituar os experimentos realizados como performance ou teatro ou dança ou videodança ou videoperformance, pretendo pensar aqui em ação performativa. Tomo emprestado de Eleonora Fabião o termo programa para designar as instruções precisas e necessárias para a realização dessas ações.

Chamo as ações performativas programas, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. A inspiração para a inserção da palavra- conceito “programa” na teoria da performance vem do texto “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação” (Deleuze & Guattari, 1999, p. 12). Um programa é um ativador de experiência. (FABIÃO, 2009, p.237)

Assim, ao agir os programas, intenciono desprogramar os dispositivos de controle, desprogramando o organismo e meio, ativando a experiência. Você está aqui comigo?

### #3.1 Experiência em ação - relatos artísticos sobre ações realizadas ou naufragadas.

“A arte do performer, eu arrisco, trata de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência.” (Fabião, 2009, p. 239). Partindo dessa afirmação, vemos essa pesquisa como um experimento de risco, que expõe o corpo vivo e vulnerável à ação no aqui agora, no tempo presente, buscando entender essa mutabilidade do ser confrontando com conceitos culturais e sociais estabelecidos como definidos. A escolha dos símbolos usados na ação dialoga diretamente com essas questões. Símbolo de pureza, o vestido branco representa o casamento em si. As relações mais tradicionais que envolvem o ato de casar. Esse elemento, na relação com o ambiente escolhido, fora de seu contexto original cria novas imagens. O vestido que se suja, a pureza se perde? O vestido também representa um sonho de muitas mulheres, o lugar da mulher na família, delimita o corpo em suas formas, distancia a mulher/noiva de seus convidados/passantes sacralizando aquele corpo. Tornando-o alvo de desejo. Algo intocável ainda, pois assim que terminar o “casamento” aconteceria a noite de núpcias. Há sexo na pureza da noiva. Ela é um prêmio? Numa proposta de estabelecer um deslocamento do movimento cotidiano, em uma fricção entre real e ficção, buscamos a corporificação de um pensamento metafórico do que se entende por feminino e sobre o papel da mulher. Entendendo metáfora aqui como “um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra” (Greiner e Katz, 2006 p.131). A experiência se dá no corpo em relação com o ambiente. A experiência se dá no ambiente em relação aos corpos. O improvável podendo acontecer e transformar o previsto, o risco de estar em relação, provocando novas relações desse corpo com o ambiente. “A relação entre corpo e o ambiente se dá por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais.” (Greiner e Katz, 2006 p. 130). O corpo como algo inacabado caminha no ambiente. Esse movimento de caminhada possibilitando a troca entre esse corpo e esse espaço, pessoas, sons, cores, cheiros, poças d’água, corridas, pressa, lentidão. A cada segundo o corpo em movimento comunica-se com esse corpo vestido de noiva que se movimenta. O caminhar das atadoras estabelece por segundos um outro ritmo no ambiente. Meu corpo em ação também se modifica.

O vestido de noiva representa o lugar sagrado da mulher, servil, subserviente, dócil, objeto. Ele simboliza, controla e indica como aquele corpo deverá se comportar por ser uma mulher. O vestido é uma das coisas mais caras do casamento. Ele é mercadoria e a noiva se torna uma ao vesti-lo. O corpo da noiva deve se adequar aos padrões de beleza que a sociedade impõe. A noiva deve ser – como toda mulher – magra, bonita e jovem. A mulher não pode envelhecer. O vestido, enfim, é um signo sagrado, de uma instituição sagrada, que corrobora para a continuidade intocada das distinções dicotômicas de gênero. É necessário que seja profanado! “Agamben propõe a “profanação” como ato de resistência que “restauraria a coisa para o uso livre dos homens” (LEPECKI, 2012, P.98).

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír. (FABIAO, 2003, p.322)

### #3.2 Sobre a ação #paralisias n.1 - noivas

Chamei sete mulheres para vestirem-se de noivas juntamente comigo. Nenhuma delas tinha experiência com a TKV, mas todas eram atrizes. Como preparação para a ação, conduzi um aquecimento iniciando-o pelos pés. Partindo do processo lúdico, busquei ativar os apoios dos pés e do olhar, ganhando espaço entre as articulações. A pausa de uma hora deveria ser ativa. A atenção estimulada para chegarmos ao tema presença. Todas teriam uma atenção para si, para o espaço, para as outras e para os passantes e suas reações. Seguimos até a praça do Patriarca para colocarmos em profanação.

Para a Técnica Klauss Vianna, no próprio corpo estão os meios. A partir de um estímulo dado ao sistema motor, neste trânsito de conexões internas ao corpo e corpo-ambiente, num dado momento, podemos provocar a emergência de imagens, sensações, emoções da história de um determinado corpo, que podem, por sua vez, alimentar novamente o processo todo. (NEVES, 2004, p.20)

#paralisias é uma ação cênica performativa. Provoca uma parada na ação cotidiana para refletir sobre as amarras e as prisões que a sociedade machista, patriarcal, heteronormativa, provocam no corpo da mulher. Sete mulheres, após movimentos sucessivos em curto período de tempo, trajadas por símbolos de opressão, são paralisadas por uma hora. Pausadas, permanecem vivas, percebendo os que as cercam e reagindo aos seus sentidos e sentimentos. A pausa é movimento. Assim, ocorre uma inversão na lógica esperada onde o público permaneceria parado enquanto as atuadoras movimentariam-se. Quem age é o público. Traz a tona seus pensamentos, conceitos e preconceitos sobre a imagem viva estabelecida. As sete observam e são observadas. O público atua e é atuado. No final da uma hora, todas reagem em movimento e sons, ao que vivenciaram e assim finaliza-se a ação.

#paralisias n.1 noivas foi a primeira ação de paralisia. Idealizada por mim e realizada pelo coletivo Set Saias em 25 de novembro de 2015.

Sino de igreja toca, todas as atrizes vestidas de noiva e com ataduras em partes do corpo se movem buscando um último momento de ação. Ao final das 12 badaladas, todas se paralisam por uma hora. Essa ação foi realizada na praça do Patriarca no centro de São Paulo. Dialogando com o espaço escolhido a ação começou ao meio dia – usando as badaladas da igreja de Santo Antônio.<sup>36</sup>

(...) todos precisamos ser libertados da força subjugadora chamada dispositivo-mercadoria – força que esmaga a todos num modo da vida empobrecido, ou triste, ou dócil, ou limitado, ou utilitário. E uma coisa (ou seja, a “coisidade” em qualquer objeto e sujeito) pode realmente nos oferecer vetores e linhas de fuga longe da soberania imperialista de dispositivos colonizadores. (LEPECKI, 2012, p. 99)

#Narrativa criativa sobre a ação #paralisias n.1 – noivas.

ELAS estão ali. Naquele lugar encontram signos de uma sociedade que as oprime. O patriarcado explicitado em forma estagnada de estátua. Ele ali reina intocado. Ele é soberano sobre todas. O patriarca em seu caminho opressor determina tantos moldes e formas de controle dos corpos. Os corpos estão submetidos aos códigos de conduta e comportamento que vem trazendo uma continuidade. Essa continuidade dicotômica, heteronormativa e

36. <http://www.arquisp.org.br/regiao/paroquias/mosteiros-igrejas-historicas-oratorios-da-regiao-se/igreja-santo-antonio-patriarca>

padronizante... ELAS estão ali. Naquele lugar a santidade estabelecida pelo prédio da igreja de Santo Antônio – aquele casamenteiro. O espaço sagrado mostrando o quanto são pequenAs. ELAS... pequenas diante de tamanha ordem. Tudo é “natural”. ELAS nasceram pra isso. O corpo do pecado original precisa submeter-se ao que ele diz. [O texto que segue contém ironia. Aproveite para rir, ou sorrir comigo. Ouça a música "Ave Maria" de Charles Gounod<sup>37</sup>. Ouça comigo e imagine a pureza de uma noiva entrando na igreja. Pura e virgem, como a santa!] O que ELAS profanaram ao comer a maçã junto com EVA precisa ser purificado em sofrimento. ELAS sangram e sangrarão sempre. ELAS terão dores insuportáveis. ELAS permanecerão sempre em pecado. E o sexo delas será punido. Tudo muito “natural”. Essa natureza construída culturalmente, submetida a existir atrás de uma linha abissal que se faz invisível para a manutenção da ordem do capital. Tal ordem que transforma seu corpo em mercadoria. Quanto vale agora? Esse dispositivo que controla os corpos tornando-os assujeitados, objetificados, desubjetivados. Quanto vale? O sino ostensivamente toca. Seu som poderoso reitera sua sacralidade. Ele é intocável. Ele é forte. Ele é. Soam as 12 badaladas. Santo Antônio mandando avisar. Ainda estou aqui. Seus corpos são meus. Vou lhes dar um bom marido. Vocês serão submissAs a ele como a igreja é submissa a Deus. O Deus poderoso te ordena isso. Casai e multiplicai. É a ordem “natural” das coisas. Imutável, intangível, intocável – Sagrado. Sagrado é o laço do matrimônio. É ele um rito e mito ao mesmo tempo encenado repetidas vezes. Santo Antônio casamenteiro continua tocando suas badaladas. ELAS correm. Seus vestidos de noiva sujam arrastando no chão. Fogem da igreja, fogem ao casamento, fogem para a rua. Correm sujando-os, sem se importarem. Como noivAs em fuga. Querem fugir, talvez dele, do santo? Do patriarca? Este permanece imóvel, intocado, sagrado. Mas ELAS não. Precisam mudar. Tirar o sagrado de seu pedestal. Bombardear o pai. Pai? ELAS correm, apoio ativo dos pés no chão. ELAS estão presentes ali. ELAS precisam disso. Corpo em movimento de resistência. Durante as 12 badaladas podem se mover. Depois precisarão pausar. Uma pausa ativa, mas imóvel. O vestido, substantivo masculino, segue pesando sobre seus corpos. ELAS o carregam. Ou são carregadas por ele? O objeto virando coisa, pois não serve mais para o que foi feito – casar-se. Ele não será usado para isso. Ele é coisa. ELAS – coisa. Sem hierarquias. Estão na mesma ordem - Desordem. ELAS não deveriam correr ou andar daquela forma pelas ruas. Sujando o vestido. Deixando de casar. Mas o fazem. Profanadoras, podem romper com a força do patriarca? Do santo? Do manto? O manto já cedeu a coisa. O patriarca está paralisado estátua – coisa? O santo para de gritar. ELAS se paralisam. Por uma hora ficarão assim. Ali ELAS se fundem ao ambiente. De frente a loja *Marisa*, tornam-se vitrine, manequim. Ao lado de barracas de alimentação, tornam-se comida, desejos do estômago e baixo ventre... Em frente a igreja de Santo Antônio, são parte da arquitetura, aguardam algo? Fugiram de algo? Dele? E o patriarca? Parado, estátua. Grita seu canto gospel tentando vender CDs. Estátua morta. ELAS também estão paradAs, mas respiram vivAs. Respiram, resistência para se manter ali. Em pé. Apoio ativo dos pés no chão. Apoio do olhar em tudo o que As cerca, passa, observa. ELAS são observadas, questionadas, ignoradas. A música, os sons do patriarca, continua. ELAS também, mas em contraponto? Estabelecem uma contraposição? Uma posição que contrapõem a ordem do mercado, dos dispositivos de controle, das linhas abissais? ELAS profanam o que é sagrado, intocado, imaculado. O vestido está maculado pela sujeira do chão, pelos olhares de estranhamento e desejo. Passantes a serviço do santo, planejam o casamento

---

37 Você pode ouvir no link: [https://www.youtube.com/watch?v=RNxz\\_sUEHLc](https://www.youtube.com/watch?v=RNxz_sUEHLc) (consultado dia 24/08/2017).

e as tornam vitrine. Gosto mais deste, ou daquele. ELAS viram coisa manequim. “Coisidade” ELAS. Os passantes continuam a escrever novas palavras - Porque estão presas? Essas ataduras? O casamento prendeu elas. Elas não querem casar. Com essa eu casava!!!! Não conseguem se livrar do casamento! Porque vocês não se mexem? Não fogem? Porque estão paradas? Eu também me sinto assim. Não fica triste, alguém vai casar com você. Querem vender vestido. Gostosa! Olha aquela ali! Eu casava. Parecem bonecas. Gostosas! – muitas coisas ELAS. O patriarca continua estátua imóvel. Seus sons, porém, não cessam. Resistência. ELAS estão ali. Presentes. A invisibilidade, que a naturalização dos papéis de gênero institui, está em choque. São vistAs. Podem ser tocadAs. QuestionadAs. O vestido, deslocado de seu papel sagrado, profana. Uma hora. ELAS se movem. Articulações precisam de lubrificação. Espaço. Aos poucos ELAS partem. Ali, naquele lugar, um rastro permanece. A cidade se alimenta deles. Deixam de existir em segundos. ELAS não estão mais ali? ELAS *corpom*, se veem. nELAS ainda reverbera a ação. Fim?#



**Figura 4** – #paralisias n.1 noivas. Planejamento. Praça do Patriarca. Foto: Alan Ferreira Pereira



**Figura 5** - #paralisias n.1 noivas. Início da ação. Praça do Patriarca. Foto: Keila Taschini



**Figura 6** - #paralísias n.1 noivas. Janaina Rocha. Praça do Patriarca. Foto: Cândida Almeida.



**Figura 7** - #paralísias n.1 noivas. Alaíde Cadima. Praça do Patriarca. Foto: Cândida Almeida.



**Figura 8** - #paralísias n.1 noivas. Verônica Mello. Praça do Patriarca. Foto: Keila Taschini.



**Figura 9** - #paralísias n.1 noivas. Kelly Lima. Praça do Patriarca. Foto: Keila Taschini.



**Figura 10** - #paralísias n.1 noivas. Laís Blanco. Praça do Patriarca. Foto: Keila Taschini.



**Figura 11** - #paralísias n.1 noivas. Jéssica Alves. Praça do Patriarca. Foto: Cândida Almeida.



**Figura 12** - #paralísias n.1 noivas. Tatá Oliveira. Praça do Patriarca. Foto: Cândida Almeida.

### #3.3 Sobre a ação #Sala, Cozinha, Banheiro

Vídeo dança performativo, que está em processo de criação até a presente data. O vestido, desta vez, está em um lugar privado. Encontra-se com o cotidiano rotineiro da casa. O lar é o lugar estabelecido pela sociedade de controle para o corpoM. É lá que ele deve morar, guardado. Quem vê o que acontece no lar? Ações íntimas, reservadas e controladas. O ideal é nada escapar de lá. Dizem os ditados populares: "quem casa quer casa", "em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher". Assim, o lar continua sendo a morada de muitos feminicídios e violências contra a mulher: psicológica, moral, patrimonial, física, sexual. No Mapa da Violência 2015<sup>38</sup>, vemos que dos 4.762 assassinatos de mulheres registrados em 2013 no Brasil, 50,3% foram cometidos por familiares, sendo que em 33,2% destes casos, o crime foi praticado pelo marido ou ex. São quase 5 mil mortes que representam 13 homicídios femininos diários em 2013. Esses dados alarmantes e reais, mostram como, ainda, a mulher é vista como propriedade de seus maridos. O lar, deixa de ser doce e passa a carregar um amargor que se esconde no âmbito privado. A criação de um vídeo experimental onde a noiva está em relação aos ambientes domésticos poderia profanar o tão sagrado lar e sua pureza?



**Figura 13** - Experimento 2 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: banheiro.  
Foto: Verônica Pereira Pinto

O ato de escrever, tirou-me das ruas. O desejo de realizar uma ação performativa no espaço público ficou apenas no plano das ideias. Enquanto escrevo, eu danço. Quando as mãos paralisam diante do teclado, levanto e caminho pelo espaço, alongando as musculaturas, abrindo espaços entre as articulações. Preciso trabalhar com essa situação. *CorpoM* que retorna ao espaço privado, íntimo da escrita, afastando-se do público. Como realizar ações assim? O ato de escrever em fluxo se tornando movimento. Apoio ativo dos pés no chão, primeiro e segundo vetores, reverberando no apoio ativo do olhar sobre a tela. Os dedos dançando sobre o teclado. Danço durante o ato de escrita. Espero que você me enxergue aqui, leitora.

38 Pode ser consultado no endereço: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/pesquisas/mapa-da-violencia-2015-homicidio-de-mulheres-no-brasil-flacsoopas-omsonu-mulheresspm-2015/> (consultado em 25/08/2017)

Estou aqui diante dessa situação. Foi assim que surgiu a ideia de criar uma ação no ambiente do lar. Durante as pausas no processo de escrita estruturei um programa de ação que está sendo realizado. Realizado agora, enquanto escrevo na cozinha, vestida de noiva. Você me vê aqui? Qual será o resultado final? A incerteza se mantém. A criação de um vídeo, dança, performance? A reverberação deste processo em uma cena, espetáculo, ação performativa a ser realizada em outros espaços? Vislumbro múltiplas possibilidades. Mas o tempo me fez parar aqui.



Figura 14 - Processo de escrita. Foto: Verônica Pereira Pinto.

Dançando em novos espaços, o *corpom* experimenta profanar o vestido e o lar ao mesmo tempo. "Mudar de local de refeição e de dormir dentro da própria casa são estímulos que geram conflitos e novas musculaturas dentro do nosso cotidiano: espaços novos, musculatura nova, visão nova" (VIANNA, 2005, p. 96).

Programa de ação: Sala, Cozinha, Banheiro Tempo de duração: 20 min

Tema corporal base: Presença

Elementos: Vestido, espaço, tópicos, câmera espectadora.

- 1) Escolher um dos três espaços da casa;
- 2) Sortear um tópico da TKV para ser pesquisado (menos o tópico presença que é o tema da ação)
- 3) Escolher uma música e colocar para tocar;
- 4) Ligar a câmera filmadora - público observador oculto (quarto estado de atenção)
- 5) Relacionar-se com o espaço, com o vestido, em estado de presença.



**Figura 15** - Experimento 1 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: sala. Foto: Verônica Pereira Pinto



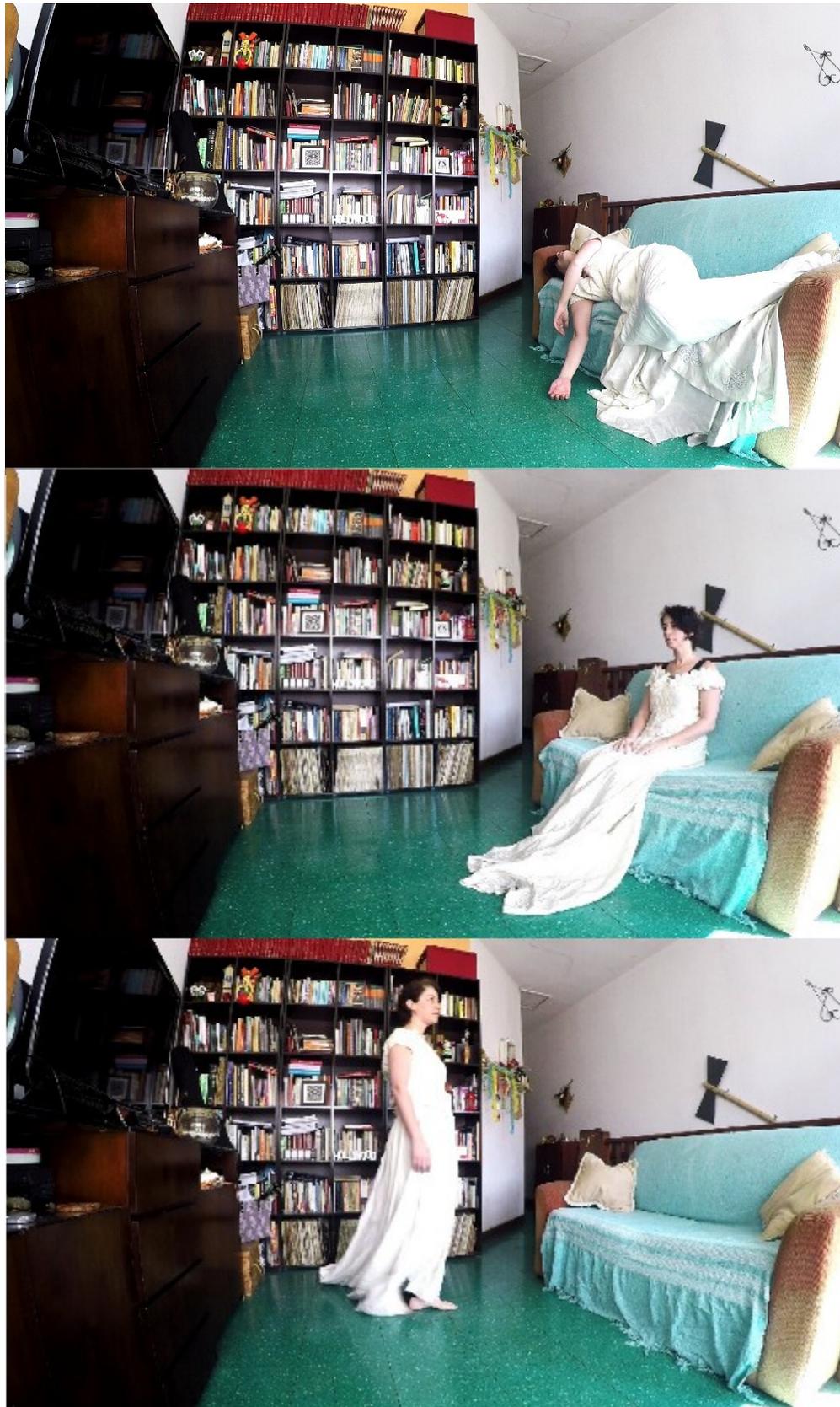
**Figura 16** - Experimento 3 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: cozinha. Foto: Verônica Pereira Pinto



**Figura 17** - Experimento 2 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: Banheiro. Foto: Veronica Pereira Pinto



**Figura 18** - Experimento 1 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: Sala.. Foto: Veronica Pereira Pinto



Figuras 19, 20, 21 - Experimento 1 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: Sala.  
Foto: Veronica Pereira Pinto

**#Inconclusões**

Pausa.

Este movimento final é um ponto e vírgula Não finalizo nada aqui, nem tiro conclusões fechadas sobre o que se deu anteriormente. Este movimento surge da necessidade imposta por um tempo, prazo, determinado. Gostaria de permanecer e continuar. Mas não é possível.

Nesse percurso caminhado até aqui, encontrei no ato de escrever este texto uma forma de materializar a ação criativa. Essa materialização é processual e traz texturas, sons, sentimentos. Está contaminada pelas experiências vividas neste espaço de tempo e escrita. Amplia-se ao estabelecer um olhar reflexivo para os possíveis motores de ação que moram em minha memória inventada.

Estar aqui, tentando fazer considerações finais em um processo inacabado, provoca uma sensação inusitada de dor. O peito parece abrir-se. Ísquios sobre a cadeira, relacionam-se com os apoios ativos dos pés em uma tentativa de estabilizar o triângulo ísquios-crânio. Respiro. Alívio. Releio o texto todo. Revejo o que passou. Não quero me despedir ainda. Ficaram tantos desejos para trás. O que fiz aqui afinal?

Tento refazer os movimentos anteriores refletindo sobre a ideia de *corpom* que intencionei pensar durante esse texto. Algumas suposições surgem a partir dessa dança. Incertezas possíveis.

O *corpom* é um corpo que sofreu e **sofre diversas violências**. O **patriarcado**, em sua estrutura fundamental relega à mulher um status de **submissão** ao homem Essa situação, reforçada pelo **machismo**, estabelece um modo de existir para a mulher que se dá no espaço do lar, no **ambiente privado**. A relação de posse sobre a mulher e seu lugar é estabelecida historicamente, socialmente. O *corpom* é um corpo **estranho a si**. Estrangeiro. É um **corpo entre**. É um corpo entre porque é o outro, é objeto, está do lado de lá da **linha Abissal**. O *corpom* é um corpo violado, um corpo propriedade. Esse processo é violento e provoca um movimento de resistência. Para existir, **deixar de ser objeto** do homem, a mulher precisa resistir. O *corpom* **resiste** muscularmente. O *corpom* é **corpomídia** onde a relação corpo-ambiente se dá em **processos co-evolutivos**. Ele contamina e é contaminado pelo ambiente. Sua **ação** cria fluxos de movimento que podem **reverter os conceitos preestabelecidos**, mesmo que em um micro espaço tempo. *Corpom* é um corpo que se **inventa em ação**, que *performa* na necessidade de criar **novas metáforas**, novas imagens, novas fronteiras. O *corpom* é o **meu corpo**. O *corpom* **está**.

O *corpom* seria capaz de **profanar** os **conceitos de gênero** estabelecidos pela heteronormatividade, provocando uma ruptura no binarismo homem-mulher?

Releia somente as partes em negrito. Qual a percepção que você tem?

É a mesma?

Como está seu corpo agora enquanto finaliza este texto? É necessário parar.

As ações, apontadas para continuarem, ainda estão mais no plano das ideias. Sinto um vazio enorme em mim. Preciso dançar novamente. Danço o olhar sobre os protocolos e encontro um outro processo criativo que surgiu das aulas da TKV da Luzia Carion. Partindo das partituras criadas nos encontros, imaginei uma dramaturgia performativa que poderia ser realizada<sup>39</sup>. Não foi ainda. Mas quero inconcluir com mais esse ponto sem nó. Você, que esteve comigo até agora e entende este processo desconstruído, pode gostar disso.

Eu gostaria de continuar...

39 Texto de minha autoria, escrito no protocolo final para a professora Luzia Carion nas aulas de “Corpo Cênico: dança e teatro”.

Esse texto não possui rubricas. Essa cena, pode ser feita em imagens, palavras, vídeo. São fragmentos. Você pode até falar rubrica em cena. A luz é obscura quando a peça começa. Entra ELA. ELA fala sobre si. Ou apenas realiza movimentos que partem dessas palavras.

ELA é uma mulher, pelo menos foi o que disseram quando ELA nasceu. Seu corpo sempre fora identificado como tal. Seguiu sendo assim então. Não tinha nenhuma pretensão de ignorar o fato. Nem mesmo havia pensado que esse tipo de coisa entraria em questão. Apenas quando se viu ali, presa, pôde perceber o quanto isso a oprimia. Ser o outro. Objeto. Aprisionada em si.

ELA começa a perceber seu próprio corpo. Vê-se presa. Dentro daquela área. Vestidos, saias, bolo de noiva. Tudo... Tudo... Tudo penetra mais fundo em mim. Seus pés, guiam seu corpo tateando o limite imposto. ELA move-se sobre seus ombros pesados.

Tudo penetra mais fundo em mim.

Ela precisa sair dali. Tenta se levantar. Seu corpo-parafusa o ar, como se quisesse furar uma barreira inventada. Seu peso cede. Ela precisa ficar ali. Não pode ser diferente. Volta ao chão. Tão confortável ser quem sou. Tão bom ficar aqui. Peso. Sente-se mais leve e essa leveza provoca mais movimentos internos. Não sei o que provoca isso. Não. Não. Sei.

Aprendendo a ver, provoca isso. Mais fundo. ELA precisa sair dali. Agita-se, move-se entre grades. Está sendo vista? Ali? Ou alii? Uma fuga seria possível? Talvez ninguém percebesse. Nem ELA. Os sons atraem-na para fora. Sai.

TUDO! TUDO! TUDO! Penetra em mim.

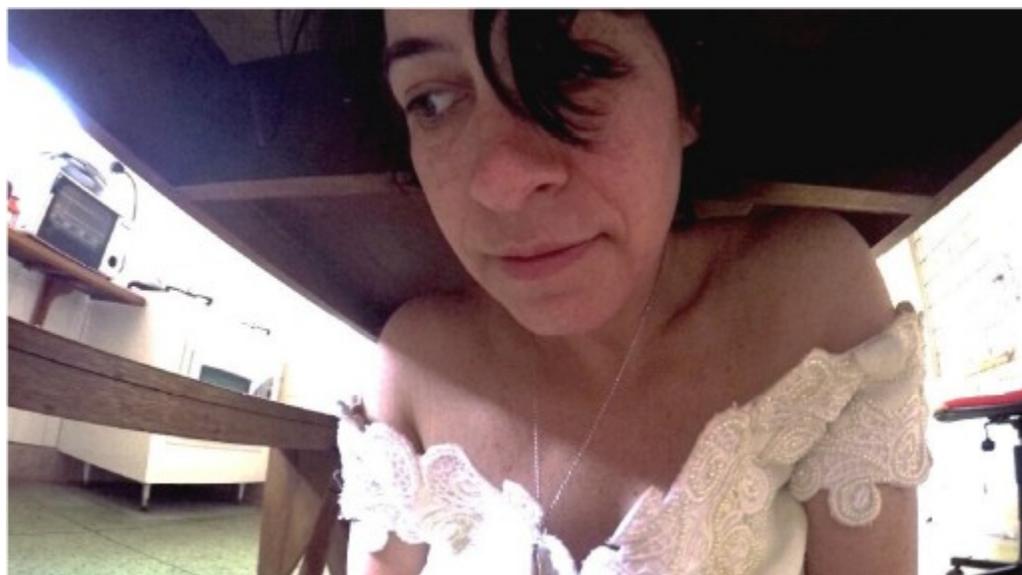
Encontra-se em um labirinto inexistente? O que seria isso? Um sonho perverso? Ver-se como outra? Coisa? Nada? O tapa ainda dói em sua memória. Tenta correr. Foge. Fuja!!!!!!!!!!!! VER! Ainda estão vendo. Não tem como sair dali. Ela arrasta-se até a porta. Quando ali chega três caminhos se apontam. Alguém se aproxima. Precisa ir. Escolhe rapidamente. Arrastando chega à última porta. Trancada. Sangue no chão. É ELA. Cercada por muitos. ELES a observam?

Estou aprendendo a VER! Sangue. Olha. Chão. ELE.

Sorri. Não sei o que provoca isso. Não precisa deixar de ser quem é. Estou aprendendo. Eu sou. Leve. Ergue-se. Seu caminhar, mais suave. Certeira. Dali não sairá. E ainda: não precisa sair, porque não é um lugar. É ELA. Sorri. VER. Outros. Não sei o que provoca isso. Volta para sua toca. Parece ser segura. Não precisa deixar de ser. Apenas é ELA.

ELA é uma mulher. Mas o que significa isso? ELA pode ser tudo o que quiser. Levemente recolhe-se ao seu leito. Ali pode sonhar com igualdade. ELA. Aprendendo a ver...

FIM?



**Figura 22** - Experimento 3 #Sala, Cozinha, Banheiro. Local: cozinha.

Foto: Verônica Pereira Pinto

---

**#Referências Bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. "O que é um dispositivo?" Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra Travessia**, Florianópolis, v. 05, p. 9-16, 2º sem. 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial. 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** – Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 8ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. 2015.

BUTLER, Judith. **Your Behavior Creates Your Gender**. Vídeo do Canal do YouTube - Big Think. Nova York: Big Think Inc, 2011. Duração: 3 minutos. Disponível em: "<https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>". Acesso em: agosto de 2017.

CARION, Luzia. **A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna**. 2004. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CASTRO, Alex. **Outrofobia**: textos militantes. 1ª ed. São Paulo: Publisher Brasil, 2015.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FABIÃO, Eleonora. "Corpo Cênico, Estado Cênico." **Folhetim**, v. 17, p. 24-33, Rio de Janeiro: 2003.

FABIÃO, Eleonora. "Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea". **Revista Sala Preta**, v.8, p. 235-246, São Paulo, 2008.

FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo." In: **Revista Sala Preta**, v.8, p. 197-210, São Paulo, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramallete. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 2006.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. 1ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 2010.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. "Por uma Teoria do Corpomídia." In: GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 2006. p. 125 -133.

HANISCH, Carol. "The Persona is Political". In: **Notes from the Second Year: Women's Liberation**. United States, New York (State): New York Radical Women, 1970. p. 76-78.

JEFERSON, Francisco Selbach [et al]. **Mulheres: história e direitos**. Cachoeira do Sul: Ed. do Autor, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. "A Natureza Cultural do Corpo." In: **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 77-102.

LEPECKI, André. "9 Variações sobre coisas e performance." **Revista Urdimento**. nº.19, Novembro, 2012. p. 95-101.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MEDEIROS, Martha. **Coisas da Vida**. Porto Alegre. L&PM, 2005.

- MILLER, Jussara. **A Escuta do corpo.** Sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2007.
- MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- MILLER, Jussara; LASZLO, Cora Miller. "A Sala e a Cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática." In: **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.** nº 36, Salvador(BA): UFBA/PPGAC, setembro de 2016. p.150-167.
- MILLER, Jussara; NEVES, Neide. "Técnica Klauss Vianna - consciência em movimento". In: **ILINX - Revista do LUME.** Campinas, nº 3, setembro de 2013.
- MOSÉ, Viviane. **Pensamento Chão.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia.** 2010 Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2010.
- NEVES, Neide. **Klauss Vianna: Estudos para uma Dramaturgia Corporal.** São Paulo: Cortez, 2008.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual** - práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RAQUEL, Fernanda. "Performatividade: subvertendo corpos e identidades em cena." In: GREINER, Christine (org.). **Leituras de Judith Butler.** São Paulo: Annablume, 2016. p. 123-137.
- ROMANO, Lucia Regina Vieira Romano. **De quem é esse corpo?** – A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. v.1 Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.
- ROMÃO, Luiza. **Coquetel motolove.** 1ª ed. São Paulo: Selo Doburro, 2015.
- SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** 3ª Edição. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias.** 27ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SANTOS, Boaventura de Souza. "Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes." **Revista Crítica de Ciências Sociais,** nº 78, Outubro p. 3-46, 2007.
- SCOTT, Joan. "Gênero: uma categoria útil para a análise histórica." In: **SOS CORPO: gênero e cidadania.** Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 3ª ed. Recife, abril de 1996.
- VIANNA, Klauss. **A Dança.** 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.



[www.revistatkv.art.br](http://www.revistatkv.art.br)

[revistatkv@gmail.com](mailto:revistatkv@gmail.com)