

12

revista

Poéticas e
Políticas
do Corpo

Dossiê Temático
DRAMATURGIAS(S)

Equipe Editorial

Ierê Fraga Carvalhede
Rodney Cardoso
Giovanna Marcomini
Marcella de Oliveira
Valquiria Vieira

Comissão Editorial

Profª. Drª. Neide Neves
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Fernanda Raquel
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Virgínia Souza
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Camila Soares

Conselho Editorial

Drª. Ana Clara Amaral
Profª Drª. Bruna Reis
Fundação Hermínio Ometto (UNIARARAS) | Brasil
Profº Drº. Celso Alves Cruz
Escola Superior de Propaganda e Marketing | Brasil
Profª Drª. Christine Greiner
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª. Drª. Helena Tania Katz
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Júlia Ruiz Di Giovanni
Profª Drª. Jussara Correa Miller
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Fernanda Carla Machado de Oliveira
Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) | Brasil
Ma. Livia Vilela
Profª Ma. Luzia Carion Braz
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Maria Ângela Abras Vianna (Angel Vianna)
Faculdade Angel Vianna | Brasil
Profª Marinês Calori
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Profª. Drª. Neide Neves
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Ma. Rosana Nogueira Pinto (Pin Nogueira)
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Thereza Feitosa
Faculdade Angel Vianna | Brasil
Profª Drª. Verônica Veloso
Universidade de São Paulo (USP) | Brasil

Arte da capa:
Ierê Papá

Contato:
revistatkv@gmail.com
www.revistatkv.art.br

SUMÁRIO

Dossiê temático
DRAMATURGIA(S)

4

EDITORIAL
Valquiria Vieira

1

ENSAIOS

7

SOBRE O PALCO SANGUE AZUL
Nayara Ferreira Calixto

21

O CORPO CONTADOR DE HISTÓRIAS E A CONSTRUÇÃO DOS AFETOS
Nina Brondi de Andrade Zinsly e Geruza Zelnys

35

ME AJUDA A FAZER EU: FABULANDO EM TORNO DE CINCO MULHERES
Mariana Vianna Kuntz Fonseca

46

ESPANTOGRAFIAS DE UM CORPO FILÓSOFO POÉTICAS POLÍTICAS NA METODOLOGIA ANGEL VIANNA
Irene Milhomens da Mota

2

ARTIGOS

62

CORPOÉTICAS E CORPOLÍTICAS: INTERPELAÇÕES QUE ATIVAM CORPOS COLETIVOS
Jimena Silva Lurduy

73

UMA DRAMATURGIA-CORPO RELATOS DE MEMÓRIA DA TRAJETÓRIA DE LU CARION E DO OBARA - GRUPO DE PESQUISA E CRIAÇÃO
Luzia Carion Braz e Beatriz Miranda Faria Gomes

O termo dramaturgia abarca um conjunto de experiências que são, ao mesmo tempo, estéticas, biográficas, poéticas e políticas. Nas últimas décadas, o conceito de dramaturgia expandiu para dar conta do vasto campo de invenção das artes da cena, formando dramaturgos e dramaturgistas a partir de práticas autorais guiadas pelas necessidades de cada processo de criação. Interessa-nos refletir não apenas a diversidade de formatos e linguagens que constituem a cena contemporânea, mas, principalmente, os modos de pensar-criar dramaturgia, seus procedimentos e estratégias e o olhar para o corpo, enfim, tudo o que diz respeito à **poética** da cena. É comum que as dramaturgias autorais apresentem enunciados próprios dos criadores-intérpretes, atravessados por questões sociais, de gênero, de raça e de classe. Como preparar os corpos para a realidade da cena contemporânea? Quais são as estratégias metodológicas de formação e criação desses artistas? As práticas hegemônicas dão conta de levar à cena um corpo poético-político?

A 12ª edição da *Revista Poéticas e Políticas do Corpo* (antiga *Revista TKV*) apresenta alguns estudos que se aproximam dessas e de outras perguntas acerca das muitas dramaturgia(s): o ensaio *Sobre O Palco Sangue Azul* problematiza um processo criativo experienciado no contexto da disciplina *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos*, do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ; *O Corpo Contador de Histórias e a Construção dos Afetos* apresenta um relato de experiência, no qual a autora analisa a influência dos estudos corporais em Técnica Klauss Vianna em seu trabalho como contadora de histórias; *Me ajuda a fazer eu: fabulando em torno de cinco mulheres*, explora as múltiplas dramaturgias criadas da singularidade dos corpos femininos envolvidos em um mesmo processo de criação; *Espantografias de um corpo filósofo*, propõe uma leitura de *Espantografias* (Pucheu, 2021) como exercício de transcrição da experiência através do ato performático na linguagem e, a partir da Metodologia Angel Vianna problematiza a construção de um processo catalisador do espanto como uma prática de um corpo filosófico; *Corpoéticas e Corpolíticas: Interpelações Que Ativam Corpos Coletivos* destaca a importância de uma proposta

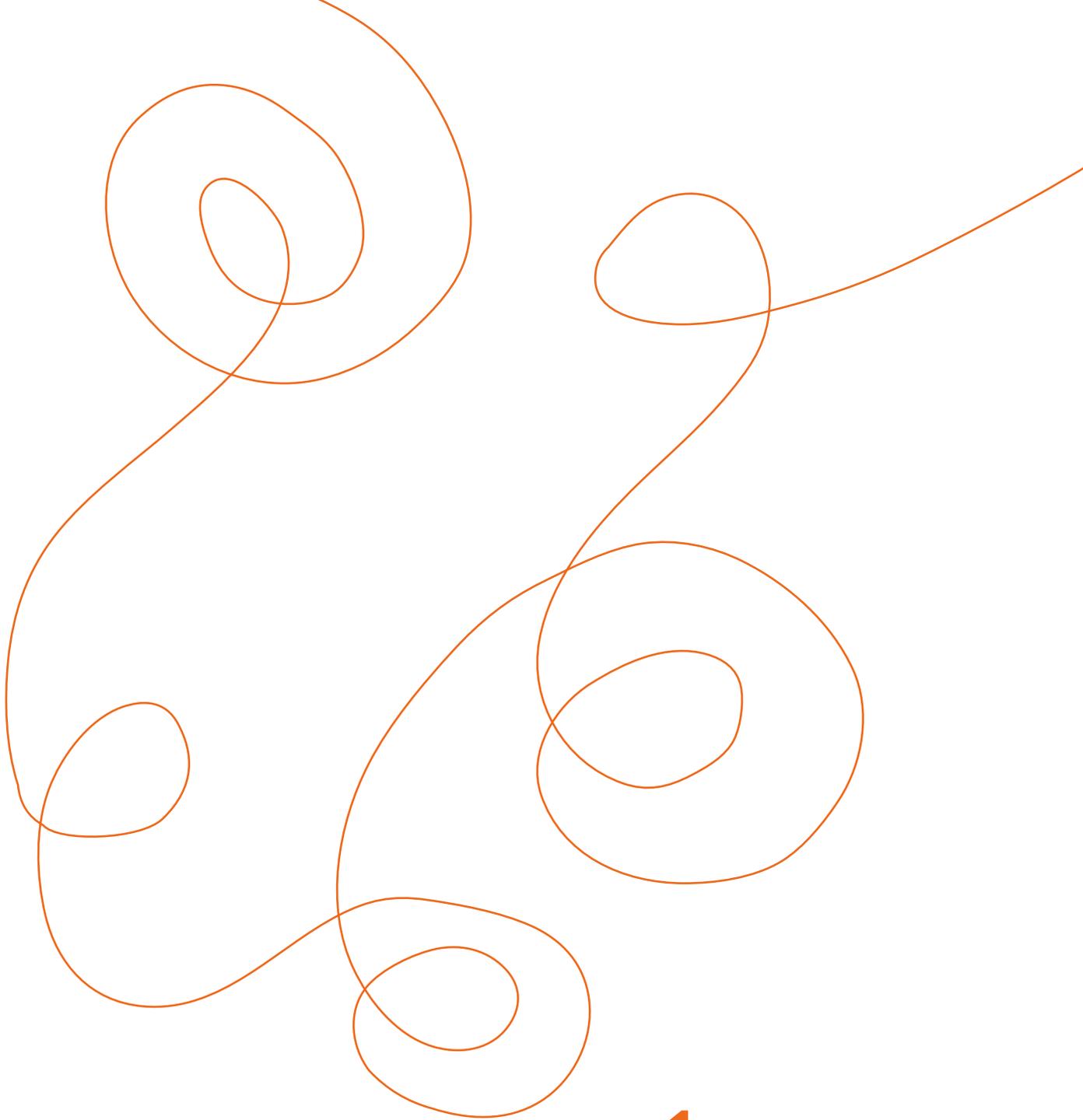
metodológica participativa e criativa da corporeidade e das narrativas do corpo a partir dos feminismos e, trazemos ainda, *Uma Dramaturgia-Corpo: Relatos de memória da trajetória de Lu Carion e do Obara - Grupo de Pesquisa e Criação* com foco em uma pesquisa teatral que desloca o centro da dramaturgia do texto para o corpo dos intérpretes, criando uma dramaturgia-corpo a partir da experiência com a Técnica Klauss Vianna.

Desejamos que as experiências e reflexões aqui compartilhadas inspirem práticas dramatúrgicas que abarquem concepções críticas e, quem sabe, decoloniais.

Boa leitura!

Valquiria Vieira

Valquiria Vieira é artista da cena, interessada em poéticas e políticas do corpo. Há mais de uma década, dedica-se à pesquisa em processos criativos com foco na construção dramatúrgica. É Doutoranda em Artes da Cena/UNICAMP; Especialista em Técnica Klauss Vianna e graduada em Comunicação das Artes do Corpo com habilitações em Dança e Performance pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC/SP.



1 **ENSAIOS**

SOBRE O PALCO SANGUE AZUL

Nayara Ferreira Calixto¹, UFRJ

RESUMO | ABSTRACT

Este ensaio se dá como desdobramento e finalização da disciplina de *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos*², do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. O conteúdo escrito tem como objetivo esmiuçar e trazer indagações sobre o processo de criação e devolutivas dos espectadores da cena intitulada *Sobre o palco sangue azul*. A cena foi construída no decorrer da disciplina em colaboração com o colega de turma mestrando Aruam Galileu, que também é intérprete-criador do então trabalho cênico.

Palavras-chave: Arte erudita, Balé clássico, Cena, Ópera, Processo de criação.

This essay unfolds and concludes the discipline of *Body, feminist practices and dramaturgies of testimonies*, from the Postgraduate Program in Dance at UFRJ. The written content aims to scrutinize and raise questions about the creation process and feedback from spectators of the scene entitled *About the blue blood stage*. The scene was built during the course in collaboration with classmate Aruam Galileu, who is also an interpreter-creator of the scenic work.

Keywords: High art, Classical ballet, Scene, Opera, Creation process.

Introdução

Sobre o palco sangue azul é uma cena ainda em processo de criação que começou a ser produzida a partir da disciplina *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos*, do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. O então trabalho cênico traz questionamentos acerca de gênero e raça em sua dramaturgia por uma perspectiva crítica sobre a arte erudita, em específico ao balé clássico e a ópera.

A arte erudita, em sua gênese, é feita por e/ou para a elite social, mas hoje é possível notarmos algumas mudanças positivas a respeito disso. Pois, pessoas de diferentes classes e raças estão tendo mais acesso a essa forma de arte que comumente está associada a instituições culturais, como o Corpo de

¹ Artista-docente da dança, graduada em bacharelado e licenciatura em dança (UNESPAR), pós-graduada em arte na educação – dança, música e teatro (FaSouza) e mestranda em dança pelo PPGDan-UFRJ. Atua como professora de balé clássico em escolas de ensino não formal.

² Disciplina optativa ofertada no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan-UFRJ), pela professora Dra. Lígia Tourinho e Pós-doutoranda pelo PPGDan Vanessa Macedo, no segundo semestre do ano de 2023.

Baile e a Orquestra sinfônica do Teatro municipal do Rio de Janeiro. E por isso, dentro de um pensamento elitista, a arte erudita ainda é entendida como tendo maior complexidade técnica em relação à arte popular.

Minhas experiências dentro da arte erudita concentram-se no balé clássico, no qual vivenciei situações de preconceito e discriminação racial, considerando que sou uma mulher cisgênero preta que foge do ideal de corpo e de feminilidade que essa dança e parte de seus praticantes perpetuam até os dias atuais. Ademais, desenvolvo uma pesquisa de mestrado que concentra-se em fazer proposições de práticas pedagógicas antirracistas no balé clássico.

Já o lugar da ópera se dá pela presença e experiências do também intérprete-criador dessa performance, Aruam Galileu, como preparador corporal em ópera. Aruam é um homem cisgênero branco que, assim como eu, está em processo de pesquisa de mestrado, mas se volta às poéticas do corpo na ópera, pensando o lugar e a preparação do corpo na mesma.

Para construção da cena em questão, eu e Aruam inicialmente conversamos sobre o que unia nossas pesquisas artísticas em consonância com a temática da disciplina³ e dos textos discutidos nela. No decorrer das aulas nos aprofundamos sobre como estão se dando as dramaturgias feministas na atualidade e o lugar potente do testemunho e do falar de si na cena.

Nesse sentido, durante o processo de criação, eu e Aruam fomos percebendo que nossas pesquisas fazem reflexões sobre o corpo, cada uma com suas indagações pessoais sobre suas respectivas investigações. Nisso, o lugar e não lugar do corpo, a invisibilização do corpo na ópera e de corpos específicos no balé clássico, foram os pontos que identificamos que poderiam unir nossos trabalhos e nos auxiliaram na estruturação da cena.

Elaboração da cena e escolhas de símbolos

Para a elaboração de *Sobre o palco sangue azul*, escolhemos como referência estética-artística a ópera e o balé de repertório intitulados *Carmen*. A ópera foi composta por Georges Bizet, estreada em 1875, e o balé criado por Roland Petit, estreado em 1949. Em suma, as obras contam uma história de ciúme e feminicídio. Logo, optar por essas obras como base para criação também tem um lugar político e de denúncia, considerando que abordamos o feminicídio em cena e o Brasil é um dos cinco países com mais mortes violentas de mulheres no mundo.

Na narrativa de *Carmen* podemos destacar mais três personagens: Don

³ À disciplina qual me refiro aqui e em todo decorrer do texto é a de *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunho*, como já detalhei anteriormente.

José, Micaela e Escamillo. Don José é um soldado que inicialmente é apaixonado por Micaela, porém durante a trama abandona a profissão e se torna um fora da lei por conta de sua obsessão por Carmen. Micaela é a noiva de Don José e fica durante toda a história tentando restaurar o juízo de seu noivo e convencê-lo a voltar para casa. Já Escamillo é um toureador e o novo amor de Carmen. E temos Carmen, uma personagem fascinante e forte, conhecida pelos seus talentos de cantar e dançar a cigana seduz e encanta os homens. Ao final Don José mata Carmen violentamente a facadas pelo fato da cigana não querer ficar com ele.

Trazendo referências à estética e narrativa de *Carmen* para *Sobre o palco sangue azul*, foi feito um estudo sobre as gestualidades e movimentações presentes no então balé, mais especificamente, no *Pas de Deux*⁴ de Carmen com Escamillo. A versão utilizada foi a do balé do Teatro *Bolshoi*, que consta nas referências dessa escrita. Escamillo tem uma movimentação forte e marcada durante todo o *Pas de Deux* e algumas de suas gestualidades fazem alusão a sua genitália masculina, onde o quadril é projetado para frente com as mãos próximas da cintura.

Já *Carmen* tem gestualidades que remetem a sua descendência cigana de modo codificado na técnica do balé, contendo uma força e precisão que é diferente de Escamillo, trazendo uma sensualidade provocativa e um empoderamento, pois a personagem também é um símbolo de liberdade por sempre tomar suas próprias decisões.



Figura 1. *Print screen* do *Pas de deux* do balé *Carmen*, versão do balé do *Theatro Bolshoi*.⁵ Para todos verem: a fotografia mostra um bailarino e uma bailarina no balé *Carmen*, com fundo vermelho e cenário marrom. O bailarino está com uma roupa branca e preta que remete a figura do toureiro e a bailarina com um vestido curto preto.

⁴ Grand pas de deux, pas de deux ou PDD é um trecho do balé que é executado somente por um dueto em destaque, geralmente uma bailarina e um bailarino.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w-EDhT0fZJM>. Acesso em: 10 nov. 2023.

Minhas movimentações na cena contam com muitos *épaulement* (movimento de torção e inclinação do tronco no balé clássico) e mãos na cintura, que é algo muito presente nos balés de repertório com personagens espanhóis e ciganos, como por exemplo o próprio balé de *Carmen*, *Dom Quixote* e *Paquita*. De modo geral, minhas movimentação são mais lentas e fluídas, por outro lado, Aruam tem movimentações mais fortes e precisas com projeção da pélvis para frente, fazendo alusão a sua genitália masculina como representação de poder.

É importante ressaltar que não se trata de uma cópia, não reproduzimos as sequências coreográficas do balé de repertório, mas utilizamos algumas de suas gestualidades que consideramos marcantes e representativas. Na cena optamos por trabalhar com poses e momentos de pausas e usamos a música *Habanera* à capela, que é uma das músicas da ópera e do balé de repertório, sendo que no balé é a versão apenas orquestrada. Para mais, fizemos escolhas de alguns símbolos para a composição da cena, o primeiro elemento escolhido foi a máscara.

Por muito tempo a máscara foi utilizada para representar seres sobrenaturais e divinos em rituais religiosos e mágicos. Porém, com o passar do tempo, sua utilização foi mudando, se ampliando, conforme a cultura local até chegar a ser usada na arte teatral (BARNI, 2003). Ana Maria Amaral (1996) diz que “No Oriente, a máscara aparece ligada à dança que, por sua vez era ligada ao teatro ritual. No Ocidente, está presente nos festejos populares, ligados sempre a alguma tradição religiosa. Do ritual primitivo ao teatro contemporâneo, foi longa sua trajetória”. (AMARAL, p.34). No teatro grego, a máscara simbolizava a tragédia e a comédia:

No teatro grego, as máscaras surgiram por volta do século V A.C. e eram usadas para conceituar forças, conceitos e ideias abstratas, e ainda eram utilizadas para simbolizar a tragédia e a comédia: a primeira usava temas referentes ao controle dos deuses sobre a vida dos mortais e a segunda como instrumento de crítica à sociedade vigente na época e também na caracterização de personagens femininos. Convém lembrar que no teatro grego só os homens representavam, durante os espetáculos os atores utilizavam várias máscaras, cada uma representava um estado do personagem ou uma emoção. (Pimentel, 2010, p. 10).

Dentro disso, Pimentel (2010) complementa que as mulheres eram proibidas de atuar, assim, a máscara era utilizada para representar papéis femininos. Pode-se compreender que em cena a máscara tem um lugar simbólico que pode ser visto de formas diferentes por cada espectador, pois é um símbolo que carrega outros símbolos em si e que dependendo do lugar e modo que é utilizada tem funções e significados diferentes. Também é interessante notar o quanto esse elemento pode reforçar, esconder ou esconder uma identidade, isso

porque:

A máscara, como o teatro, amplia conceitos, exagera fatos, amplifica a vida, mostra algo além do que aparenta. Essas funções artísticas que a máscara teatral possui transforma o ator mascarado em um artista em contato com o imaginário mais profundo do espectador. (Hunzicker, 2020, p.462)

A máscara escolhida para a cena originalmente é toda branca e lisa, com referência à máscara neutra com uma expressão leve. Entretanto, foi realizada uma colagem com papel branco, cola e gesso por cima, fazendo com que ela ficasse com uma textura áspera e com as expressões um tanto mais nítidas, trazendo alguns padrões estéticos renascentistas de gênero. A feminina tem uma feição mais delicada enquanto a masculina tem um mandibular mais largo.



Figura 2: Processo de modelagem das máscaras utilizadas no trabalho cênico. Foto: Aruam Galileu, 2023. Para todos verem: Na fotografia temos duas máscaras na cor branca, uma está em cima de um balde preto em processo de modelagem com papel e cola e a outra no chão ainda lisa como original.

O lugar desse elemento em cena, no meu corpo preto, está ligado à máscara do silenciamento e representação do colonialismo. Grada Kilomba (2019) discorre sobre a máscara de Anastácia, uma mulher preta escravizada, e diz que essa máscara era feita com um pedaço de metal e colocada no interior da boca do sujeito preto entre a língua e o maxilar.

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os

Outras/os: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (Kilomba, 2019, p.33).

Nesse sentido, entende-se que a utilidade da máscara no período colonial não era apenas de impedir os/as escravizados/as de comerem, mas de impossibilitá-los também de falar, de retirar o direito à fala. Djamila Ribeiro (2019) discute sobre a relação da fala com o existir, no qual “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (Ribeiro, p.64). Assim, retirando o direito à fala se retirava também a humanidade das pessoas escravizadas.

Além disso, a máscara utilizada em *Sobre o palco sangue azul* faz alusão a algumas problemáticas do balé e da ópera sobre raça e gênero. Sobre gênero, apesar do balé ser reconhecido como uma dança feminina dentro de um imaginário social comum, em sua história as mulheres não detinham o poder. A começar que até o romantismo o balé era dançado majoritariamente por homens, incluindo os papéis femininos, nos quais os homens dançavam utilizando máscaras e se vestiam de mulheres. Já no século XIX, na França, segundo Coons (2014, tradução nossa) a Ópera de Paris recrutava suas bailarinas do subúrbio de Paris, formado por migrantes do campo que se mudavam para a cidade em busca de emprego.

Segundo a autora, ao passarem para o corpo de baile essas meninas recebiam salário e os homens que financiavam o teatro tinham certos “benefícios” que consistiam em terem acesso às bailarinas. As bailarinas ainda muito novas eram exploradas sexualmente em um sistema que normalizava essa exploração. Nessa época, de acordo com Coons (2014) as bailarinas ficaram conhecidas como *Les petits rats* (as pequenas ratas). Ademais, sobre relações raciais destaca o fato do balé clássico e o corpo branco se entenderem e comumente serem vistos como *neutros e universais*.

O corpo branco como *neutro* no balé se desdobra em uma questão pertinente para esta escrita: se o corpo branco é *neutro* tudo ele pode representar. Como exemplo disso, temos a prática de *black face*⁶ em balés de repertório que era comum até pouco tempo atrás em companhias de balé russas.

Outra face desta problemática é a apresentação de bailarinos e bailarinas brancas caracterizados vulgarmente para papéis de personagens chineses ou espanhóis por exemplo, mistificando povos não-caucasianos, como se o corpo branco fosse algo neutro, universal, capaz de performar tudo que está “fora” de sua classificação. Cardoso (2010) explica este pensamento,

⁶ É uma prática racista que consiste na pintura da pele branca com a intensão de escurecer a pele. O início dessa prática racista se deu nos Estados Unidos, em 1830, atores brancos pintavam suas peles para representar personagens afro-estadunidenses de forma estereotipada e exagerada.

onde a branquitude não é uma identidade marcada, o branco não se encaixa em grupos raciais, como muitas vezes são caracterizadas as minorias étnicas. Ou seja, o branco é o neutro, um “padrão normativo único” (Frajuca e Menezes, 2021, p. 272).

O outro lado dessa questão é que se o corpo branco é *neutro* todos os demais são marcados e portando limitados e até não pertencentes ao balé. Nessa lógica, comumente corpos pretos e outros não-brancos são restritos em suas representações/personagens no balé. Essa discussão sobre raça e gênero também podem ser observadas na ópera, pois as obras mais famosas e apresentadas pelo mundo são compostas por homens falando sobre o sofrimento de mulheres.

Dentre elas, além de *Carmen*, tem-se a ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi, na qual a protagonista morre no final. É relevante notar que *Carmen* e *Aida* são duas mulheres não brancas, mas que são representadas comumente por intérpretes brancas. Nessa concepção, pensar a ópera criticamente é olhar para os lugares de gênero e de raça ali representados. Sobre gênero Luiza Francesconi (2019) em seu texto intitulado *Ópera e Judith Butler desnaturalizando os papéis em travesti a partir da teoria da performatividade* comenta:

McClary (1991), uma das pioneiras da musicologia feminista, relata que não foi por acaso ou acidente que a crítica musical feminista começou com a ópera, visto ser nela que as relações de gênero e os conflitos sexuais normalmente ocupam o centro do palco. Clément (1979) defende a sua controversa teoria de que todas as personagens mulheres nos libretos de ópera são produto de um mundo machista ou misógino e, por isso, elas sempre acabam por sofrer e morrer. (Francesconi, 2019, p. 292)

Considero relevante destacar que quando escrevo sobre corpo, reivindicação e questões raciais no balé e também na ópera nesta presente escrita-cena, estou discutindo sobre os lugares historicamente não pensados e negados para pessoas pretas, quais se tratam de lugares de poder. Logo, entendo que escrever, dialogar e construir dramaturgias que abordam essas questões num intuito de promover reflexão apontando as problemáticas para pensar possíveis caminhos de subversão e não de “destruição” e negação dessas artes ocupa um lugar importante, poderoso e necessário.

Outros símbolos presentes na performance *Sobre o palco sangue azul* é o coturno que o intérprete-criador Aruam coloca no decorrer da cena, representando a masculinidade exacerbada, e a minha sapatilha de ponta e meia calça que, ao mesmo tempo que são elementos do balé clássico, também acabam remetendo a um lugar de reivindicação pelo fato de serem de uma cor

próxima à da minha pele (marrom) e não da cor salmão ou rosa tradicionalmente e comumente usadas. Outra escolha que fizemos como dupla foi a de não usar a fala, seja a nossa em cena ou em áudios. Neste trabalho a dramaturgia se dá principalmente e exclusivamente nos corpos em movimento.



Figura 3. *Print screen* do primeiro ensaio de *Sobre o palco sangue azul*. Fonte: da autora, 2023. Para todos verem: Na imagem temos a colagem de duas fotos, ambas mostram eu (Nayara) e Aruam ensaiando em uma sala com espelhos, com paredes e chão marrom. Estamos usando as máscaras em nossos rostos, eu estou de preto e sapatilha de ponta, Aruam está de branco e descalço.

O nome do trabalho se deu um pouco mais tarde no processo de criação, o título dado para a cena também possui seu simbolismo. A escolha de *Sobre o palco sangue azul* está atrelada a uma discussão racial e hierárquica em sociedades antigas, onde o ter “sangue azul” significava ocupar um lugar de poder e superioridade em relação as pessoas de “sangue vermelho”:

Há duas versões para a criação dessa expressão, ambas são para marcar uma suposta superioridade de raça e classe. A mais difundida pelos etimologistas e estudiosos da língua é a de que ela tem origem na Espanha do século VI e nasceu num contexto de preconceito étnico, religioso e cultural, e faz referência à cor clara da pele, sob a qual destacavam-se veias e artérias azuis – quase invisíveis na pele de mouros e judeus, constantemente

expostos ao sol durante o trabalho. Porém, alguns pesquisadores defendem que a origem da expressão seja bem mais antiga e esteja no antigo Egito. Segundo eles, os faraós diziam ter sangue azul como as águas do rio Nilo, contrapondo ao vermelho do sangue dos súditos. Nas duas explicações há uma marcação de poder e hierarquização social. (Santos, 2019, p.31-32).

Nesse entendimento, no então trabalho cênico a pergunta mobilizadora é: entre máscaras, corpos e cores de quem é o sangue que está no palco?

Primeiro compartilhamento da cena para a turma

O primeiro compartilhamento da performance foi realizado apenas para os alunos/as/es que estavam cursando a disciplina e para as professoras responsáveis. Após apresentarmos o trabalho tivemos um momento de conversa e as pessoas presentes fizeram perguntas, comentários e/ou sugestões para Aruam e eu. Em sua maioria, os comentários se referiram às máscaras e o que se destacou para mim (e algo que eu também já esperava) foi fato de que só a minha máscara foi questionada. Algumas pessoas falaram sobre como gostariam que ela fosse retirada no final “para o meu rosto preto se revelar ao fim”.

A ideia de ao final a máscara ser retirada não passou por mim e pelo Aruam em nenhum momento durante o processo de criação. Particularmente, entendo esse desejo das pessoas da máscara ser retirada no final como uma forma de trazer alívio não só para cena, mas para o próprio espectador em particular. Esse alívio, ao meu ver, está muito ligado a um desejo branco de superação do racismo, como algo resolvido na cena e anseio de “final feliz”, trazendo conforto para si mesmo.

Porém, não é esse lugar que essa performance ocupa, mas de crítica, de inquietações e contradições, na qual o incômodo e desconforto podem estar presentes. Com isso, o fato de só a minha máscara ser questionada e a do Aruam em nenhum momento ser, além de estar conectado às ideias supracitadas de corpo branco como *neutro*, também está ligado aos significados políticos e sociais construídos sobre os corpos que Vanessa Macedo (2021), tratando das artes cênicas, nomeia como corpo-enunciado.

Em sua escrita Macedo traz questões a partir de um diálogo com as participantes da *Mostra mulheres em cena* do ano de 2020, sendo esta uma mostra artística também idealizada pela autora, onde as mulheres pretas participantes evidenciaram que só os seus corpos em cena já são discussão política. A autora explica que no conceito de corpo-enunciado apenas a presença de corpos específicos aponta uma leitura da dramaturgia, ou seja, o estar desses corpos já evoca papéis sociais e possíveis dramaturgias (Macedo, 2021):

Quando coloco o corpo como fundante do processo dramático, nesse caso, ele é quem funda um primeiro “pacto de leitura” com o espectador/a. É o que percebemos na fala já mencionada de Lilian, ao afirmar que a presença de seu corpo negro em cena já é discussão política. Nesse caso, a hipótese é que existe o que chamarei de “corpo-enunciado” – um corpo que anuncia um discurso dramático atrelado às suas características físicas. Isso significa prever alguns sentidos propostos pela obra. Contudo, não podemos deixar de levar em consideração que essa questão precisa ser localizada. Estamos falando de Brasil, país marcado pela colonização, escravidão e racismo, e isso condiciona um modo de olhar, pois está posto um imaginário coletivo que diferencia os corpos, ora para invisibilizá-los, ora para apontá-los. Também estamos falando de um país que noticia, com frequência, ser o que mais mata transexuais do mundo. (Macedo, 2021, p.03).

Em seu texto, ainda dialogando com as participantes da *Mostra mulheres em cena*, a autora aborda o fato de que o corpo que não é lido de antemão e que chega como uma folha em branco que vai sendo escrita/construída na cena é o do homem cisgênero branco. Desde que eu e Aruam decidimos utilizar a máscara na cena, soubemos que esse elemento em mim poderia ser lido de modo diferente no corpo dele. Penso que ainda que a cena não abordasse as problemáticas que aborda, alguns espectadores teriam essa pré-leitura do meu corpo em cena, considerando a discussão sobre corpo-enunciado.

Um outro ponto que me chamou atenção foram as diferentes percepções e reações. Logo no início da performance, Aruam repete várias vezes o movimento de projetar sua pélvis para frente com suas mão em volta da cintura. Sobre esse momento da cena uma colega relatou que achou cômico e fez ligação com o passo de *funk* conhecido socialmente como “sarrada no ar”, ela comentou sobre essa relação e como isso a fez rir. Porém, segundo ela, com o decorrer da cena, ela disse que essa relação feita por ela foi se perdendo.

Já uma outra colega relatou se sentir muito incomodada com tal gesto e já de início o associou a violência. Esses relatos evidenciam um ponto que considero muito interessante nessa cena que é o lugar da contradição e aproximação com os símbolos usados que irei discutir mais a seguir.

Mostra de processos aberta ao público

Para a finalização da disciplina na qual a cena foi elaborada, realizou-se uma mostra de processos gratuita aberta ao público externo no dia 05 de dezembro de 2023, no Centro coreográfico do Rio de Janeiro. Todos os alunos/as/es puderam compartilhar seus trabalhos desenvolvidos no decorrer de semestre. Após a apresentação alguns colegas e professores que assistiram o trabalho

pela primeira vez vieram falar comigo e com Aruam sobre suas impressões da nossa cena. Os comentários que ficaram mais marcados para mim foram os “não entendi por completo” e “demorei um pouco para entender do que se tratava”.

Particularmente, como intérprete-criadora esses comentários não me preocupam ou incomodam, pois eu e Aruam tínhamos consciência desde o início que isso poderia acontecer por conta das nossas escolhas de símbolos, gestualidades e até mesmo a própria temática e problemática trazida para a cena. O fato do público não ter tido acesso à sinopse⁷ da nossa obra também pode ter dificultado um pouco mais esse “entendimento”.

Entretanto, de modo geral, ao meu ver essa cena não ocupa um lugar “didático” ou “dado” no sentido de ter uma dramaturgia que se preocupa em se fazer entendível de modo único. Bem como, penso que qualquer obra corre o risco de não ser compreendida por completo pelos seus espectadores, exatamente pelo fato de possuírem seus símbolos que, por vezes, não são de domínio de todas/os.

Por exemplo, se uma pessoa vai assistir a um balé de repertório pela primeira vez sem ler o resumo da obra antes, pode ser que ela não entenda alguns momentos/cenas do balé, mesmo que este conte com muitos elementos para se fazer entendível, como cenários e pantomimas. Como dupla propositora da cena, entendemos que uma pessoa que tem contato com balé e ópera poderá ter uma leitura “mais ampla” sobre nossa cena, por conta de já ser próxima da temática e símbolos que trazemos, mas isso não é uma regra.

Além disso, quando perguntamos para as pessoas como elas se sentiram assistindo nossa cena, algumas disseram que se sentiram incomodadas e outras falaram que ouviram pessoas rindo em alguns momentos. Sobre as percepções e sensações do público variarem entre incômodo e o riso, penso que principalmente a máscara e nossas escolhas de gestualidades podem provocar essas diferentes sensações e reações no público, assim como ocorreu quando compartilhamos a cena apenas para as alunas/os/es que estavam cursando a disciplina.

O intuito de *Sobre o palco sangue azul* é proporcionar questionamentos, principalmente sobre posições de gênero e raça na arte-sociedade e, a partir das devolutivas que tivemos, as pessoas tiveram essas reflexões, sejam elas próximas desses símbolos ou não. Enquanto artista e espectadora, acredito que as percepções que vão além ou não sobre o trabalho se dão a partir do lugar e

⁷ Sinopse do trabalho: *Sobre o palco sangue azul* é uma cena ainda em processo de criação. A cena em questão traz questionamentos sociais partindo da arte erudita. Entre máscaras, corpos e cores, ao fim, se revela mais sobre os espectadores do que a própria obra em si. As máscaras revelam uma tradição, mas o que elas escondem? De que cor(po) é o seu sangue sobre o palco?

vivências de cada pessoa que assiste.

Por fim, destaco ainda que não estou me isentando da responsabilidade como intérprete-criadora de pensar a cena e suas possíveis interpretações, mas apenas afirmando que eu e Aruam temos essa consciência e decidimos assumir esse lugar nesta cena e estamos sempre abertos a dialogar sobre ela com o público. Penso que dramaturgias vão se formando através de escolhas, lugar de fala e crenças de quem as cria e, o mais importante, para mim, é ter consciência e responsabilidade sobre as mesmas.



Figura4. Fotos de Maria Inês Galvão e Fernanda Báfica, na mostra de abertura de processos da disciplina *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos*, em dezembro de 2023. Fonte: Desenvolvido pela autora. Para todos verem: montagem de três imagens, com fundo e chão preto. Na fotografia esta eu (Nayara) e Aruam, ambos com a máscara branca no rosto. Aruam está com uma camiseta branca e bota preta e eu com *collant* branco, saia preta e sapatilha de ponta e meia calça da cor da minha pele.

Considerações finais

Este conteúdo escrito teve como finalidade abordar o processo de criação da cena *Sobre o palco sangue azul*, pensada para a disciplina *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos*. Logo, em seu decorrer foram trazidas e discutidas as escolhas de gestualidades, símbolos, referências bibliográficas e artísticas que compuseram o então trabalho cênico. Conclui-se que a cena não se preocupa em ser autoexplicativa e tampouco conta com elementos cênicos,

gestualidades ou falas que auxiliem e levem a uma interpretação “única”, tendo como propósito instigar e proporcionar que o público possa fazer suas próprias construções de sentidos e reflexões sobre gênero e raça a partir do que assiste e de suas vivências.

A cena é um depoimento poético. “O artista é testemunha do seu tempo, não é culpa sua se é uma testemunha de acusação” (ARGAN: 1992, p.40). Seu olhar colhe depoimentos e cria dramaturgias sobre o mundo a sua volta. O artista é um bricoleur! Uma ideia inaugura uma obra. As obras adquirem vida própria e se formam em uma longa gestação que não obedece tempo ideal, nem mercado e não cabem na embalagem de produto. (Lígia Tourinho)

Referências

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: Máscaras, bonecos e objetos**. 3ª edição – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BARNI, Roberta (Tradução e Organização). **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’arte**. Iluminuras, São Paulo, 2003

COONS, Lorraine. Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet. **French Cultural Studies**, 2014, Vol. 25 (2) 140–164. DOI: 10.1177/0957155814520912

FRAJUCA, Cheyenne; MENEZES, Marizilda dos Santos. Bailarinas negras: cores do balé e as transformações no vestuário. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 5, n. 3, p. 267–278, 2021. DOI: 10.5965/25944630532021267. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/20125>. Acesso em: 6 dez. 2023.

FRANCESCONI, Luiza Helena. **Ópera e Judith Butler desnaturalizando os papéis em travesti a partir da teoria da performatividade**. Reberto, n. 10, p. 287-305, São Paulo, 2019.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HUNZICKER, Frederick Magalhães. Os Elementos Essenciais da Commedia Dell'arte no Século XVI E na Contemporaneidade. **Cadernos de pesquisa do CDHIS**, Uberlândia | vol. 33 n.2 | jul./dez. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios do racismo cotidiano**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MACEDO, Vanessa. **Mulheres em cena - dimensão política do eu**. In: Anais do XI Congresso da ABRACE. V. 21 (2021).

MENEGHEL, Sofia. **"Carmen Suite", Svetlana Zakharova, Denis Rodkin, Mikhail Lobukhin, Bolshoi Ballet (2019)**. YouTube, 06 de novembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w-EDhT0fZJM>. Acesso em: 08 dez. 2023.

PIMENTEL, Ulisses. **Máscaras no trabalho corporal com adolescentes**. Porto Alegre, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

SANTOS, Marinilda Gomes dos. **Cartobiografia poética de Jônatas Conceição da Silva**. 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28682>. Acesso em: 01 dez. 2023.

TOURINHO, Lígia. Poéticas do feminicídio: Escritas da atriz-testemunha. **Bonecas quebradas: Ensaio de um processo criativo em teatro documental**. Bonecas quebradas / organização Lígia Tourinho, Luciana Mitkiewicz. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Azougue, 2016, (p. 118).

O CORPO CONTADOR DE HISTÓRIAS E A CONSTRUÇÃO DOS AFETOS

Nina Brondi de Andrade Zinsly - ISEVEC¹

Geruza Zelnys - ISEVEC²

RESUMO | ABSTRACT

O presente artigo investiga, a partir de um relato de experiência, os processos corporais de uma contadora de histórias analisando os reflexos da forte presença dos estudos do corpo em suas distintas formações: Teatro e Pedagogia. São investigados a importância e os limites do corpo, criando conexões entre as situações de afeto e a formação do leitor, tendo como base os estudos corporais da Técnica Klauss Vianna. Enfatizam-se aspectos relacionados ao trabalho de expressão corporal – que considera o corpo como instrumento singular, sensível e sócio e mapeia processos mais amplos para que diferentes pessoas se apropriem de seus próprios corpos para a transformação do livro em algo vivo.

Palavras-chave: contador de histórias, formação do leitor, afeto, corpo, Técnica Klauss Vianna.

The current research article investigates, from an experience report, the body processes from a storyteller analyzing the reflections of the strong presence of studies of the body in its different formations: Theatre and Pedagogy. It will investigate the body importance (relevance) and limits, building connections between situations of affection and the formation of the reader, based on body studies from Klauss Vianna Technique. Aspects related to body language work are emphasized - which considers the body as an unique, sensitive and sign instrument and maps broader processes so that different people take ownership of their own bodies to transform the book into something alive.

Keywords: storyteller, reader building, affection, body, Klauss Vianna Technique.

Todo corpo conta?

“Aqui estamos e não temos tempo a perder chorando sobre o leite derramado. Conversas são necessárias para que possamos compreender detalhes expressos por nossos corpos e que nossos olhos ainda não conseguem decifrar” (Protocolo 1)³.

¹ Contadora de histórias e especialista em “Literatura para Jovens e Crianças”, pelo Instituto Vera Cruz. É idealizadora do projeto Mar de Histórias. Tem formação em Artes Cênicas (Escola de Atores Nilton Travesso) e Pedagogia (ISEVEC).

² Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP) e professora na pós-graduação em “Literatura para Jovens e Crianças”, no Instituto Vera Cruz. Pesquisa as artes do corpo e da escrita tendo como base sua proposta de Escrita Curativa.

³ Trecho extraído de um protocolo elaborado após a aula intitulada “O processo do ator - Técnica Klauss Viana”, na sala Crisantempo, ministrada pela atriz e pedagoga Luzia Carion, entre 2005 e 2011. Esses protocolos são textos elaborados ao final de cada encontro, nos quais se detalham

A partir do momento em que me conscientizei da forte presença dos estudos do corpo na minha formação e dos reflexos de distintas formações na minha atuação como contadora de histórias, senti o desejo de investigar o meu processo. Eu, que tenho um trabalho de expressão corporal – que considera o corpo como instrumento singular, sensível e sígnico – decidi mapear processos mais amplos para que diferentes pessoas possam se apropriar de seus próprios corpos para a transformação do livro em algo vivo ao contar histórias. Considero aqui a arte de contar histórias em sentido amplo, que engloba não apenas os interessados em compartilhar histórias profissionalmente, com um grande público, mas também aqueles que pretendem contar histórias na sala de aula ou até mesmo em casa.

Compartilho, portanto, os processos corporais que desenvolvo na minha experiência como contadora de histórias, criando protocolos para a contação de histórias que conversam com os protocolos elaborados durante o Processo de Formação do Ator com a Técnica Klauss Vianna, sob o comando de Luzia Carion, entre os anos de 2005 e 2011, no grupo Obara. Segundo Carion (2004, p. 155):

“O estudo dos princípios pode auxiliar não só na formalização de uma técnica, mas como instrumento na geração de diferentes procedimentos aplicáveis em diferentes processos criativos, gerando diferentes estéticas e poéticas.”

Acredito que, ao criar protocolos para a criação de histórias com a descrição da parte técnica/prática desenvolvida até que uma história fique pronta para ser contada - expressando as reflexões e relações estabelecidas durante esse processo - será possível traçar caminhos para a criação da minha arte de contar histórias.

O corpo que conta

“Eu? Quer saber sobre mim? O que eu quero? O que eu quero fazer? Ainda sei respirar? Alguém gosta de sofrer? Tenho vontade de me dobrar toda, não deixar passar nada em branco. Soltar coisas presas no fundo das dobras das articulações. Me sinto como um papel que um dia já foi dobradura. Inteiro. Pronto para ser dobrado novamente, mas cheio de marcas das dobras já feitas. Ser igual? Ser diferente? Sou eu, com minhas marcas, minhas dobras. Meu peso, às vezes mal distribuído, insistindo em ficar nos meus ombros” (Protocolo 2).

os exercícios vividos e as reflexões relacionadas à prática. Com o tempo e a incorporação da Técnica, as reflexões se aprofundaram de maneira significativa, abrindo espaço para as subjetividades de cada um dos atores que participavam do processo. Os protocolos citados posteriormente também são referentes a essa formação.

Sou formada em artes cênicas e pedagogia. Por muito tempo, vivi com clareza a sensação de ter um pé em cada barco: ou era a Nina atriz, ou a Nina professora. E sempre fui muito feliz nas duas profissões.

Em 2014, comecei a trabalhar como mediadora de leitura e contadora de histórias em um colégio com uma biblioteca incrível e, ali, descobri títulos que, em sala de aula, nunca haviam aparecido. Quando abria a minha caixinha para contar uma história – estratégia que desenvolvi para as contações – sentia-me uma única Nina, realizada sendo atriz e pedagoga. Assim, através da literatura, os dois barcos se uniram, se transformaram em um submarino amarelo e eu criei o Mar de Histórias⁴: uma página no Instagram que se transformou num projeto que envolve contação de histórias e indicação literária infantil, cujo objetivo é incentivar situações de leitura, vínculos, descobertas e os múltiplos caminhos possíveis a partir do livro⁵.

Em março de 2023, parei, pela primeira vez, para me questionar: todo corpo pode contar? Qualquer pessoa que sentir esse chamado vai conseguir contar uma história como eu conto?

Durante quase 10 anos, no período em que me dedicava quase que exclusivamente ao teatro, busquei a preparação dos meus personagens a partir do corpo, dedicando-me à Técnica Klauss Viana sob supervisão de Luzia Carion.

Embora a TKV tenha seus fundamentos na dança, podemos ampliar esse olhar para o corpo que se move, seja no teatro, na contação de histórias, na sala de aula, ou até mesmo caminhando na rua. Segundo Klauss Vianna, a essência do trabalho corporal é a busca da sintonia e da harmonia com nosso próprio corpo.

Foram anos de dedicação à Técnica Klauss Vianna, reconhecendo, desconstruindo, resignificando e aceitando meu corpo e suas possibilidades expressivas. Para isso foi determinante ampliar a percepção da relação que o meu corpo estabelece com o mundo, o que, segundo Klauss Vianna (2005, p.101), é a verdadeira origem e motor do movimento, pois da dinâmica desse relacionamento é que emerge a singularidade que faz de cada pessoa um ser único e diferenciado.

⁴ Disponível em <<https://www.instagram.com/mardehistorias/>>. Acesso em: 11 Jun. 2024.

⁵ O submarino amarelo é a marca desse mar e traz consigo muita história. O nome “Mar de Histórias” surgiu após um curso que fiz no Instituto Avisa-lá, em 2013. Em 2014, quando minha filha mais velha nasceu, pedi que a ilustradora e amiga Manu Bezerra fizesse uma ilustração para marcar sua chegada. Ela me presenteou com um Submarino Amarelo em que eu, Fernando e Marina estávamos na janelinha, e, na dedicatória fez, uma menção aos mergulhos possíveis no meu mar de histórias. Desde então, o submarino amarelo tornou-se a marca do meu trabalho, e passou por algumas mudanças na imagem central: tivemos uma versão em que a Elisa estava na minha barriga, e depois a versão atual, nós quatro na janelinha. Quando trago o submarino amarelo como marca que me acompanha em todos os momentos, trago também o lugar do afeto no meu trabalho e a importância dessas relações em tudo o que desenvolvo.

Como professora, sempre tive um olhar apurado para os corpos infantis e, no trabalho de conclusão do curso de pedagogia, investiguei as linguagens expressivas nas salas de 2º ano. Portanto, trazendo novamente a imagem dos barcos que se unem e se transformam em um “submarino amarelo”, o meu movimento como contadora de histórias traz a junção das pesquisas artísticas e pedagógicas para o momento da história. Não se trata de uma contação interpretada, mas, sim, de mais uma incorporação ativa do livro que chega ao público a partir do meu corpo colocando em evidência a porosidade do corpo e do livro.

Muitas pessoas me interpelam pedindo cursos para aprenderem a contar histórias. E seria isso possível? Klauss Vianna (2005, p. 34) dizia que “ninguém é igual a ninguém, não existe receita para se fazer arte”, e, por isso, ao invés de ensinar, optei por organizar uma narrativa quanto à forma como eu estruturo as minhas contações de histórias, e, talvez em outro momento, pensar percursos possíveis para que cada um descubra, em seu próprio corpo, o seu jeito de contá-las.

Acredito que todo corpo conta desde que esteja despojado de imagens pré-concebidas. O corpo que conta é o corpo consciente de suas singularidades, um corpo que sente e que expressa a partir de relações já estabelecidas com o mundo. A consciência corporal é peça chave para se contar uma história: percebem-se os espaços internos, emocionais, mentais e psicológicos e os espaços externos, onde se manifesta a dinâmica do corpo. É a partir deste corpo sensível e consciente que a história será contada. O corpo que conta precisa ter espaços internos e externos para incorporar o texto.

Assim, advirto que teremos aqui a minha forma, ou seja, o que funciona no meu corpo e a busca pelos movimentos invisíveis que impulsionam o meu fazer. A minha trajetória. Minhas dobras. São tantas as perguntas para as quais arriscarei breves respostas que, por sua vez, poderão ser elucidativas para quando eu “abrir minha caixinha”.

O corpo que conta e incorpora.

“Às vezes o meu corpo já chegou, mas minha alma ainda não’. O que mais me chamou a atenção não foi meu corpo como um todo, mas minha cabeça. Mais pesada que o normal. Pensando demais. Em tudo. No ontem, no hoje, no amanhã. Adianta? Eu era um corpo estranho em mim mesma. Pensei por uns instantes, achei melhor parar de pensar. Racionalizar atrapalha. Melhor apenas sentir o estranhamento, por mais incômodo que seja” (Protocolo 3).

Pode parecer estranho falar sobre a morte ao comentar sobre o processo de contação de histórias, mas uma coisa posso dizer com segurança: contar histórias para mim é lidar com a pulsão de vida e morte.

A morte sempre foi uma personagem presente na minha vida. Personagem temida e assustadora, cruzou o meu caminho desde cedo, e não foi apenas uma vez. A morte amedronta. Paralisa. Desestrutura. Deixa marcas invisíveis. A morte atravessou o meu corpo a partir de outros corpos. E, com esses atravessamentos todos, fui percebendo a importância de abrir novos espaços para o presente e para as experiências possíveis. A intimidade com a morte me aproximou da vida.

Sempre que começo uma sessão de contação, tenho a consciência da finitude. O tempo daquela história será de 40 minutos. Depois disso, nunca mais haverá outra história igual àquela. E eu aproveito cada segundo, desfruto intensamente das interações e incorporo à narrativa diversos estímulos da plateia.

Segundo José Gil (2003), o corpo, quando consciente, fica hipersensível aos corpos que o cercam, o que torna possível um contato-osmose com outros corpos, uma conexão com movimentos inconscientes. A hiperexcitabilidade, como nomeia o autor, é o que permite a contaminação do corpo de quem conta pelo corpo do outro e, a meu ver, também pelo corpo do texto. Esta é a abertura do corpo, abertura determinante para que essa relação entre corpos se estabeleça e a história esteja viva.

Ao iniciar as sessões, me apresento e em seguida faço a condução de dois aquecimentos: a “hora de desenferrujar a imaginação”. A partir de uma brincadeira com uma garrafa plástica, pergunto: “o que é isso?” Coletivamente é possível desconstruir a resistência do público, criando um ambiente favorável para a imaginação livre, ponto fundamental para a história com objetos acontecer.

A brincadeira para “desenferrujar a imaginação” é o primeiro passo para a abertura dos corpos que acabaram de chegar. É a chamada para as múltiplas possibilidades do olhar, para o resgate das memórias e abertura para a história que está prestes a acontecer. É a brincadeira da criação: transformar o “o que é isso?” em “o que isso pode ser?”

Logo em seguida, faço o “aquecimento do corpo”, o que é importante para que todos possam se preparar para o mergulho nas histórias. Essa dinâmica, criada por mim, propõe uma atividade sensorial que organiza e sensibiliza o corpo para o início da história: o público é convidado a esfregar as mãos até ela ficar bem quentinha e então colocam:

- nos ouvidos - para não perder nenhuma palavra;

- nos olhos - para não perder nenhum detalhe;
 - na boca - essa parte que tem sim que participar das histórias, mas às vezes precisa se controlar;
- e, por último,
- no coração – porque, sem coração, história nenhuma acontece.

Em seguida, faço a leitura da capa do livro, com a apresentação do autor, ilustrador e editora. Assim, começo a contar que, na noite anterior, resolvi me preparar intensamente para aquele encontro, lendo repetidas vezes a história para não errar nada durante a apresentação, quando, bruscamente, o livro se fechou, (eu fecho o livro) pulou dentro da minha cabeça (faço como se ele pulasse na cabeça) e começou a chacoalhar para um lado, para o outro, para cima e para baixo (e o corpo chacoalha conforme vou descrevendo). Até que, após um estouro, misturou com a minha imaginação e foi parar dentro da minha caixinha. A história com objetos então se inicia. Enfim a história “sai da minha caixinha”.

Os aquecimentos e a caixinha já são marcas do meu trabalho como contadora de histórias. Para as contações, utilizo objetos que se deslocam da função original e ganham novos significados, permitindo uma viagem imaginária ao público de qualquer idade. As histórias permitem aos participantes que entrem em suas próprias narrativas, já que os objetos proporcionam um processo de liberdade daquele que vê, dando acesso aos participantes a seu repertório pessoal.

Considerando todo o meu processo, observo que contar histórias não foi uma escolha. Foi um encontro. Quando chamada para trabalhar em uma biblioteca escolar, eu fui sincera: disse que não era contadora de histórias, era professora e atriz. Meu corpo ainda se dividia em dois: ou eu era atriz, ou eu era professora. Não havia ali um corpo único. Vivi o desafio e fui inteira. Incorporando a contadora de histórias que eu (ainda) não era. Ou já era e não sabia. O que determina o “ser” em uma pessoa?

Entre 2014 e 2017, mergulhei naquela biblioteca! Era uma história nova por semana. Eu era “a professora da biblioteca”. Ali, tive a oportunidade de ir construindo, com um público cativo de alunos (cerca de 250 crianças, entre 4 e 7 anos, a cada ano), o meu jeito de contar histórias. Sempre em roda, sentada no chão. Uma mesma história contada, no mínimo 10 vezes, pois, apesar de serem as mesmas histórias, elas acabavam diferentes pelo modo de contar. Eu mantinha o que havia dado certo e o que não saía conforme o planejado recebia ajustes.

Relacionando minha vivência com as experiências vividas na Técnica Klauss Vianna, encontro nessa repetição e reavaliação dos meus processos um aspecto fundamental para a construção desse corpo que conta histórias. De acordo com Taveira (2019, p. 26):

É essa variabilidade sempre presente na repetição que a torna um elemento fundamental do treinamento e da consciência corporal do ator, bem como do processo criativo de levantamento de materiais cênicos. O ator repete para alcançar um movimento; repete para se apropriar desse movimento; repete para refinar a execução do movimento; repete buscando variações que confirmam outros sentidos ou façam surgir novas sensações a partir de um movimento; repete ao se apresentar consecutivas vezes em um espetáculo. Repetir conscientemente para criar, prover, transformar. Portanto, a repetição é um elemento tanto de criação do novo quanto de identificação do caminho percorrido pelo movimento para (re)fazê-lo de novo e de novo. É na repetição, especialmente, que experimentamos alterações na qualidade do movimento.

No meu caso, percebo a junção de corpos: do meu corpo e do corpo texto que vão, a partir da repetição consciente, criando, provendo e se transformando. Considerando que “a variabilidade sempre presente na repetição” conta também com outro fator: o corpo plateia. Esse corpo plateia, agente direto na variabilidade da repetição, recebe desde o início o convite para estar vivo. Abrir-se, afetar-se, ele é peça fundamental para o desenrolar da história. Ao propor o aquecimento, estou preparando o corpo plateia para que se contamine das minhas ações, participando ativamente do processo, afinal, “abrir o corpo é criar a zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo” (GIL, 2003, p. 27).

Contar com a desapareição

Na biblioteca, percebi a importância de sempre apresentar um livro como fonte de inspiração para a história com objetos, pois assim eu faria a ponte dos alunos ao acervo da biblioteca. Anos mais tarde, lendo uma entrevista com Ilan Brenman, senti-me profundamente tocada pelo que diz: “As crianças entram em contato com o contador de histórias e o querem de volta, mas não sabem quando isso será possível” (PRADO, 2019, p.27). De certa forma, a partir dessa leitura sistematizei um dos pilares que já existiam nas minhas histórias: *apresentar o livro como referência para que, na minha ausência as crianças saibam onde encontrar a história.*

É claro que, a partir do momento em que incorporo a história misturando-a com a minha imaginação, sinto a liberdade de partilhar sua autoria, liberdade de

criar, de entrar na “zona do devir constante das crianças que brincam, em que as palavras agem e os gestos falam, em que o corpo espectral se dissolve nas forças que se conectam com as forças do outro” (GIL, 200E3, p. 27). Para mim, é a possibilidade da brincadeira: viver a traição à tradição, ou seja, a transformação do original.

A contação de histórias permite que, por alguns instantes, eu assumo a autoria. Incorporo o livro e, estando com o corpo aberto, posso ouvir a plateia e meus movimentos internos dando os contornos que eu desejo. A escuta do público é quem definirá minha atuação. Ao mesmo tempo, é ele, o livro, quem me traz segurança. É o fio condutor. Quem dá as mãos e mostra o começo, o meio e o fim. Não seria então uma traição que também preserva a tradição?

Ao incorporar o livro, faz-se a dança: o livro desaparece, o corpo incorpora, o livro volta à cena, o corpo desaparece... Ficam no ar resquícios da história e a liberdade para criar e imaginar.

Escrever para incorporar

O aquecimento do corpo só me aconteceu em 2018, quando fiz a primeira contação de histórias fora do ambiente escolar. Eu sabia que seria diferente da biblioteca pois, no espaço escolar, as crianças já me conheciam, já sabiam o meu jeito de contar histórias, já chegavam e sentavam-se em roda, aguardando o que sairia da caixinha. Tudo já fluía com tranquilidade. Então, pensando na organização do público, do espaço e na chegada do meu corpo a esse momento, criei o aquecimento.

A experiência corporal com a Técnica Klauss Vianna deixa evidente a importância da chegada do corpo para viver as experiências, desde aí consegui desenvolver uma estrutura singular para a contação: o aquecimento, a incorporação do livro, a caixinha que guarda os objetos e a finalização.

A história começa com a caixinha se abrindo, e os objetos/personagens se apresentando. Existe, na construção dessa narrativa, uma dança entre a narradora e os objetos, e nesta dança o foco vai se alternando: às vezes o foco está em mim, outras vezes joga o foco para o objeto, e, em determinados momentos, o foco está na plateia para que interaja e traga sua participação para a narrativa.

Para cada livro ou história selecionada para o meu repertório, primeiro escolho os objetos que serão utilizados e, em seguida, organizo um *script* da narrativa e também da minha movimentação. Pensando nas referências à Técnica Klauss Vianna, é como se eu tivesse uma partitura da história. Essa partitura não é engessada, afinal, o fator público interfere diretamente na dinâmica. Mas

tenho para cada uma das histórias o *início* (o momento de abrir a caixinha), a *saída* (de cada um dos personagens), os movimentos que estarão casados com determinadas falas, bem como a intensidade dos movimentos e os momentos de abertura para interação do público. Essas partituras trazem segurança para a contação e servem como suporte na retomada das histórias. Quando vou para uma contação de histórias, retomo o caderno com os *scripts/partituras* e fica mais fácil trazer a história para o meu corpo.

Muitas vezes surgem novos elementos durante uma sessão e anoto-os no caderno, no final de cada contação, para não serem esquecidos. Escrever faz parte do meu processo: percebo que só consigo incorporar a narrativa depois que monto esse *script*. Novamente é uma dança: leio um trecho do livro, faço uma prévia da movimentação com o objeto, percebo como repercute no meu corpo e, funcionando, anoto no caderno. Assim acontece, pedaço por pedaço da história: leitura / movimentação / escrita. E a cada novo trecho lido, vou incorporando o anterior e levantando a estrutura narrativa. Assim, ao final, tenho a história toda saindo da caixinha e todas as etapas anotadas no caderno.

Tudo isso relaciono às experiências corporais já vividas junto à Técnica Klauss Vianna, visto que ela “propõe que o corpo experimente uma disponibilidade que o permita responder aos estímulos internos e externos e, então começar a criar a partir do seu próprio movimento” (TAVEIRA, 2019, p. 28). A tríade leitura/movimentação/escrita é que estrutura a história que vai sair da minha caixinha. É a forma de o meu corpo receber, fisicamente, o que me parece abstrato quando só no pensamento.

O corpo livre/livro

“Minha cabeça não pesa mais, nem menos. Mas não incomoda como antes. Fui tomar um sorvete de baunilha. Minha vida pede mais sorvetes de baunilha” (Protocolo 4)

Com relação à plateia, que aguarda para ouvir uma história, pode ser o grande ponto de tensão na vida de um contador de histórias, ou de alguém que lida com o público. Uma das causas dessa tensão é o contato com o desconhecido já que uma plateia é composta por corpos diversos: falantes, pensantes, relaxados, tensos, novos, velhos, interessados, desconectados, participativos e tantas outras diversidades que poderiam ser citadas aqui.

Assim, considerando a diversidade, como se estabelece a relação com o outro? Que experiências o outro traz? São corpos diversos que, no entanto, se unem e constituem um corpo único: a plateia e, posto isso, o que singulariza

esse corpo? O que dá unidade a ele?

Mas, não só na plateia habitam diferentes corpos, no meu corpo também. Como disse Jean-Luc Nancy (2012, p. 43): “um corpo não é vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Também está cheio de si mesmo: é tudo o que é”. Quanto a mim, tenho um corpo pesado, tenho um corpo descontrolado, um terceiro imperfeito, e assim por diante: vergonhoso, doente, sem memória, sobretudo: cicatrizado. Por isso, o caminho foi longo: precisei me reencontrar com essas multiplicidades e abraçar suas fragilidades. Sentir o meu corpo. Reconhecer o peso da minha cabeça e decidir sair para tomar um sorvete de baunilha. Libertar as amarras. Aceitar o tempo e a vulnerabilidade. Assumir o meu corpo cheio de dobras. As dobras daquele papel dobradura são as cicatrizes deste corpo que se cura.

O lugar onde o autor encontra o fio que o une ao público está nas vivências, nas experiências vividas. No meu caso, esse fio está ligado diretamente à dor. Ao atravessamento de corpos que me conectaram à certeza da finitude e ao desejo de celebrar a vida. E, considerando então essa dor – que poderia associar aqui aos traumas sulcados por maus acontecimentos – como ponto de conexão entre mim e a plateia, acredito que:

o acontecimento acontece, mas também está acontecendo e ele tem pressa de ser. A nós cabe acolher o acontecimento com o “sim” inaugural e performativo e ser empurrado por ele, selecionando – ou aceitando – o que precisamos levar em nossa bagagem (ZELNYS, 2021, p. 43).

Entendi que, para alcançar esse “sim” que liberta o corpo dos acontecimentos e aceitar o convite da vida para tomar mais sorvetes de baunilha, é preciso se lançar a fim de abrir espaços corporais, liberar tensões e emoções, e, aos poucos, permitir a abertura para o outro. E, mais do que isso, o desejo de chegar ao outro.

Penso agora que a melhor resposta para alguém que me intercepte pedindo dicas para que possa aprender a contar histórias seria, para começo de conversa, lançar no ar uma pergunta: “Por que você quer contar histórias? “O que te move?” “Qual o seu desejo ao contar uma história para alguém?”

Cabe considerar que as relações estabelecidas com o próprio corpo a fim de compartilhar suas histórias revela o sentido da busca por um corpo que se abre ao outro. E, sendo assim, a busca por respostas poderá partir da premissa do desejo, considerando que desejo é sempre movimento. Um corpo que não é livre não se movimenta.

É sobre sentir pulsar o desejo de chegar ao outro. Chegar, atravessar

e trocar. Contar uma história e, mais do que isso, proporcionar momentos de liberdade para explorar a imaginação e a criatividade, permitindo que cada um acesse seu repertório pessoal, suas próprias narrativas e os corpos que o compõem.

Vale ressaltar que, para Gilles Deleuze (1996, p.14), o desejo não se conecta a algo único: “desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto”. É esse desejo construtivo que entra em cena também no momento de selecionar as histórias para o repertório: chegar, atravessar, trocar, contar, libertar, explorar, acessar. Desse modo, e pensando na forma escolhida para contar as histórias, todo o meu repertório parte de obras literárias que oferecem, em sua construção narrativa, condições de chegada ao espectador a partir do meu corpo/voz/palavra/objetos em acontecimento.

No meu processo, percebo que, neste movimento coletivo de corpos, o livro vai se tornando livre. Inicialmente, misturando-se com a minha imaginação, personificado na caixinha, incorporado por esta contadora e, então, compartilhado com a plateia que, com seu corpo diverso e único, contribui para a construção dessa nova e única narrativa. É uma grande dança de corpos diversos que compartilham o desejo do atravessamento e do afeto, e que, juntos, experienciam o próprio livro livre, num tempo que, por ser finito, potencializa ainda mais o (tempo) presente do encontro.

O corpo que afeta

“Ainda não me recuperei do vazio de corpos queridos. Vontade momentânea e passageira de fazer nada. Desejo de ter aqueles pés próximos dos meus. Não tenho vontade de falar. Luto contra o pensar pra não sofrer com o escuro da ansiedade. É difícil respeitar meus limites quando estes mostram que não devo fazer” (Protocolo 5).

O que é esse afeto que, junto ao desejo do atravessamento, culmina no “livro livre”? Muitas vezes, pensamos na palavra “afeto” associada à ideia de carinho, de afeição, mas, considerando aqui o lugar do afeto nas vivências de um contador de histórias, esse termo se amplia com base na ética dos afetos de Baruch Spinoza. Para ele, o corpo pode afetar e ser afetado nos encontros e a esses afetos, que chama afecções, aumentam ou diminuem nossa potência, provocando transformações. Assim, é possível vivenciar afeto de alegria, trazendo ao indivíduo uma potência maior de ser e agir no mundo, ou afeto de tristeza, provocando maior passividade. Desses afetos primários nascem todos os outros: amor e ódio, por exemplo.

A produção do desejo de atravessar, trocar, contar, libertar, explorar, acessar o outro, a partir do corpo/voz/palavra/objetos depende de como o corpo do contador e da plateia são afetados, pois múltiplas são as movimentações entre eles. E, sendo assim, seria possível ditar uma receita que ensine a contar histórias? Haveria uma forma única de promover afecções nesses encontros entre corpos?

Não acredito que seja possível definir uma forma única. Segundo Vianna (2005, p. 27), “é preciso desarmar tudo isso, para que cada um possa encontrar seu próprio movimento, sua forma pessoal. A forma, repito, é consequência: são os espaços internos que devem criar o movimento de cada um.” Dentro da diversidade de nossos corpos, somos todos contadores de histórias, cada um com sua particularidade, com suas histórias, seus corpos, cicatrizes, desejos e espaços internos. A partir dessa constatação, inicia-se o processo de descoberta do contador de histórias que vive em cada um de nós e dos caminhos para a ampliação dos movimentos que afetem os outros corpos.

Nessa trajetória formativa, baseada nas descobertas desse corpo que conta, acredito ser importante considerar um processo de autoconhecimento levantando questões como: o que me impede de contar uma história? Qual é o meu maior receio/medo? Como me sinto mais à vontade diante do outro que me escuta? Me sinto melhor contando histórias para um grupo pequeno? Qual o alcance da minha voz? Quais das minhas qualidades poderão ser utilizadas para compartilhar uma história?

A partir daí, inicia-se a caminhada do contador que reconhece, em seu corpo, os corpos que o constituem, suas qualidades e possíveis desafios. Essa autoanálise, bem como a busca pelo aperfeiçoamento, fazem parte de sua rotina, da sua bagagem de vida e do seu repertório de histórias. O livro, o corpo, as histórias e as experiências do afeto, se somam trazendo para perto corpos queridos e, também, os ausentes. No meu percurso, descobri que sou uma contadora de histórias que, a partir da arte do corpo, se apropria das histórias dos livros para compartilhar com a plateia. O livro, esse artefato fascinante que inventamos para que as palavras pudessem viajar no espaço e no tempo, trouxe uma vantagem: as histórias continuam a existir mesmo depois da morte tanto daqueles que as criaram, os autores, como dos mediadores que as partilharam.

Importa frisar que não apenas quem se apresenta ao público, de modo performático, pode ser considerado contador de histórias, mas também professores, escritores, leitores, vendedores, cuidadores, padres, pastores, feirantes, motoristas, médicos, todos nós, cada um ao seu modo, vivemos de contar histórias, a partir de nosso corpo/voz/palavra/objetos. E não é curioso o fato de que “contação de histórias” é, por um lado, tão atual que o termo não figura

nos dicionários; enquanto que, por outro, é uma prática antiquíssima remetendo àqueles que, em torno da fogueira, compartilhavam histórias?

A forma como fui construindo a minha contação de histórias celebra a vida, o livro e o leitor. Traz lugar de destaque para as vozes ancestrais gravadas nas páginas de papel, com o intuito de criar uma ponte, a partir do afeto vivenciado na apresentação da história, entre livro e leitor. Dessa forma, a contação de histórias como fazer artístico alarga a percepção para o objeto livro, esse corpo que carrega consigo outros corpos: o corpo do autor, do ilustrador, do tradutor, do editor, do designer, enfim, corpos que se abrem e se unem àquele que conta.

Quando consideramos a formação de um leitor, pensando no vínculo que se estabelece com a leitura, a figura daquele que compartilha histórias é muito marcante. Vale ressaltar que, no resgate de vivências literárias, muitas vezes não é possível lembrar a história ou o livro lido. Por outro lado, recorda-se com frequência quem era aquele que abria seu corpo para contar histórias. O contador de histórias é, de certa maneira, o próprio texto a ser lido.

A partir da troca entre corpos que se afetam e criam um fluxo de imagens, sensações e mergulho no imaginário, instaura-se o poder encantatório da palavra, a flexibilidade do olhar para a pluralidade cultural e o desejo constante por experiências significativas.

No meu processo de reflexão e análise quanto à construção consciente das histórias, e conseqüente incorporação do livro na contação, pude destrinchar o movimento de organização das histórias reconhecendo os caminhos que o meu corpo faz até se conectar a outros corpos, identificando como estruturante o trabalho desenvolvido no decorrer de muitos anos com a Técnica Klauss Vianna. Assim, pude reconhecer o afeto como base fundamental para a contação de histórias. Pude dar forma ao ciclo dos afetos: o livro que afeta meu corpo que afeta a plateia que afeta meu corpo que transforma o livro, o meu corpo e o corpo plateia. Na circulação de afetos, e conseqüentemente, de desejos, entendi a importância dos limites que se impõem no processo que visa alcançar minha tão sonhada liberdade.

Referências

Abecedário de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Produção de Éditions Montparnasse. França, 1996. Disponível em: <https://clinicand.com/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

BRAZ, Luzia Carion. **A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ESPINOSA, Baruch. “Origem e Natureza dos Afetos”. *In* Razão Inadequada. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2014/07/15/espinoza-origem-e-natureza-dos-afetos/>. Acesso em: 29 Jul. 2023.

PRADO, Ricardo. **Ilan Brenman, Livro a livro**: como nasce um escritor. São Paulo: Moderna, 2019.

GIL, José. **Abrir o corpo**. Palestra proferida no Simpósio Corpo, Arte e Clínica. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, PPG em Psicologia Social e Institucional, 2003.

TAVEIRA, Lúvia Vilela. **Imagens corporificadas**: variações de qualidades de movimento nos processos criativos em Técnica Klaus Vianna com o uso de disparadores imagéticos. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

VIANNA, Klaus. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

ZELNYS, Geruza. **A escrita Curativa I**. São Paulo: Fábrica de Cânones, 2021.

ME AJUDA A FAZER EU: FABULANDO EM TORNO DE CINCO MULHERES¹

Mariana Vianna Kuntz Fonseca²

RESUMO | ABSTRACT

Neste trabalho, pretendo explorar as múltiplas dramaturgias a partir de corpos singulares de cinco mulheres artistas/intérpretes e uma diretora, uma vez que observando as problemáticas de cada participante na composição de um coletivo, sentimos a urgência de falar sobre mulheres. Minha reflexão teve como embasamento teórico as obras de Hélène Cixous (2022), Christine Greiner (2023) e Helena Katz (2021), tendo em vista que essas pensadoras apresentam estudos centrados na questão da importância de obtermos mais vozes femininas nas artes, bem como a necessidade de reconhecer e afirmar as singularidades dos corpos.

Palavras-chave: Corpo, singularidades, dramaturgia, mulher, presença.

In this work, I intend to explore multiple dramaturgies through the unique bodies of five women artists/performers and a director. By examining the challenges faced by each participant in the formation of a collective show, we feel the urgency to address women's issues. My reflection is grounded in the theoretical works of Hélène Cixous (2022), Christine Greiner (2023), and Helena Katz (2021). These experts focus on the importance of obtaining more female voices in the arts, emphasizing the need to recognize and affirm the singularities of bodies.

Keywords: Body, singularities, dramaturgy, woman, presence.

Neste ensaio, procuro trazer à tona a urgência de corpos de mulheres fazerem arte e se fazerem através da arte. Através de múltiplas dramaturgias a partir de corpos singulares de cinco mulheres artistas/intérpretes e uma diretora, apareceram questões importantes de cada participante na composição de um coletivo.

¹ O título do espetáculo “Me ajuda a fazer eu” surgiu de uma frase de uma criança de 3 anos de idade citada no livro “Casa Redonda, uma referência em educação” de Maria Amélia Pinho Pereira (São Paulo: Ed. Livre, 2013).

² Graduada em Direito pela UNIP – SP; especialista em Técnica Klauss Vianna pela PUC – SP, pós-graduada em Psicopedagogia FMU/SP; formada em Reeducação do Movimento/Ivaldo Bertazzo; Mestranda em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. É artista e educadora somática; tem formação de professores/RAD register Teacher, com o Certificate in Ballet Teaching Studies/Londres. Idealizou o Método “Histórias Dançadas” e a Oficina “Incorporar”. Desde 2017, atua como bailarina-intérprete no Grupo Andanças, dirigido por Luciana Romani em Cotia, São Paulo.

Coxia

Em 2017, no bairro da Granja Vianna, em Cotia, no interior de São Paulo, nasceu o Grupo Andanças. Um Grupo de pesquisa e criação em Dança Contemporânea que, na época, era composto por oito bailarinos/intérpretes guiados pela diretora artística, Luciana Romani. O grupo sempre teve como interesse trabalhar a diversidade e singularidade de cada integrante, valorizando os caminhos de cada um e a potencialidade do cruzamento dessas vivências. O grupo é composto por corpos plurais e a Técnica Klauss Vianna é inserida na nossa linha de pesquisa em todos os encontros. O primeiro espetáculo do grupo andanças, "Talvez seja isso", teve estreia em junho de 2019, no Café Teatro-Fábrica, em Cotia. O mesmo espetáculo foi igualmente apresentado na Semana das Artes do Corpo, no Tucarena, Puc/SP, em outubro de 2019. Durante o período de isolamento, por causa da pandemia (de início de 2020 a meados de 2021), o grupo permaneceu em plena atividade e pesquisa, com encontros semanais em plataformas online. Em maio de 2020, produzimos um trabalho de vídeo dança a que demos o título de "Desembocar".

"Desembocar" é um registro artístico-investigativo de três fases do processo criativo do grupo: recortes da intimidade, criação de partitura corporal na ação cotidiana e a exploração de temas corporais em cima da partitura. A partir de movimentos cotidianos no banho, pesquisamos questionamentos e inquietações, protocolos escritos e um diálogo sobre estar no palco/estar em cena, provocado pelo texto de Eleonora Fabião:

Para ativar circuitos relacionais, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade. Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. (Fabião, 2010, p. 323)

A manutenção do contato e encontros virtuais do Grupo Andanças, conduzido pela diretora artística Luciana Romani, levaram todos os integrantes do grupo a pesquisarem, em seus espaços pandêmicos, o conhecimento do *corpo só*, em relação a si, ao espaço onde cada um estava, à tela e às novas relações possíveis diante dessa situação inusitada. Dessa forma, aumentando a expansão de nossa consciência. Percebemos que, na relação com a tela, havia corpo, e, através dessas novas sensações, nasceu um novo conhecimento corporal.

Mais adiante, o grupo foi contemplado pelo Edital chamado "Benedito Pereira de Castro ('Seu' Dito da Congada)" nº 1/2020 pela Secretaria de Esportes, Cultura e Lazer de Cotia, que distribuiu recursos oriundos da Lei Federal 14.017/2020 (Lei Aldir Blanc) para auxílio emergencial a artistas, grupos, coletivos

e espaços culturais do município, de forma a garantir ampla e democrática participação cultural comprovada no município. A partir disso, com a reunião de nossos projetos, produzimos o espetáculo “Transpassar”, fruto da pesquisa iniciada em 2020, que teve estreia dia 31 de outubro de 2021, presencialmente, às 19h00, de forma exclusiva para um público convidado, restrito, devido aos protocolos de segurança da Covid-19. O espetáculo foi transmitido também online pelo Youtube do grupo Andanças dos dias 12 a 21 de novembro de 2021.

Em 2022, mantivemos nossos encontros para pesquisa e criação, mas agora éramos apenas seis artistas/intérpretes mulheres e a questão do feminino e suas agruras se fez urgente. Afinal, o que é ser mulher?

No ano de 2023, fomos contemplados pelo chamamento público POIESIS n.01/2023 e recebemos Orientação Artística do Programa de Qualificação em Artes – Dança. Quando recebemos a notícia, estávamos dando seguimento a recriação da obra “Transpassar”. Assim, ao longo do ano de 2023, abrimos o instigador processo de criação com a intervenção e orientação do artista da dança Rafael Carion, intérprete/assistente da @ciacarneagonizante e os artistas/coreógrafos/provocadores: Eduardo Fukushima, Edvan Monteiro, Evandro Hegel, Dirceu de Carvalho, Kelly Chagas e Danilo Nonato.

O orientador Rafael acompanhou-nos durante todo processo, desde abril a novembro de 2023, com encontros quinzenais de 6 horas, aos domingos. A intervenção acontecia com uma conversa no início e final do encontro, além de propostas de atividades corporais individuais e em grupo, costurando os nossos desejos com as sugestões do propositor.

Os outros provocadores citados acima também estiveram conosco, em nossa residência artística, trazendo oficinas criativas que foram integrando e fazendo parte do corpo do nosso espetáculo, com conversas e trabalhos corporais diversos.

O projeto artístico e o processo de orientação que foram desenvolvidos, bem como as estratégias de criação coreográfica, treinamento técnico, formação em dança, temáticas, desenvolvimento dramático foram sempre norteados e permeados pelas questões e reflexões da diretora do grupo e das cinco artistas intérpretes que mantiveram no grupo durante esse percurso: Luciana Romani, Mariana Kuntz, Raffaella Scotti, Esther Rorigues, Juliana Grandizoli e Evelin Gonçalves Miguel. O processo de criação, com aporte na Técnica Klauss Vianna, aconteceu a partir da dramaturgia de cada artista, em seu ensaio/solo.

Em agosto de 2023, aconteceu a Mostra de Processos que resultou em um encontro formativo realizado pelo Programa, com apresentação dos processos de grupos em orientação. Esse encontro teve como foco o público

interno do Programa, a troca entre artistas e o direcionamento para o andamento dos projetos até o final, na Mostra de Dança do Programa de Qualificação em Artes. Esta Mostra de Dança do Programa de Qualificação em Artes aconteceu entre os dias 17 e 20 de novembro de 2023 no Centro Cultural Raul Cortez, na cidade de Mongaguá.³

Nessa cidade de Mongaguá tivemos a devolutiva dos profissionais, críticos e pesquisadores da dança: Cassia Navas (Curadora e Consultora Artística-Pedagógica), Alex Soares (Curador) e Ana Clara Amaral (Técnica Artístico-Pedagógica).

Depois desse primeiro evento, houve mais duas mostras: A Mostra de Compartilhamento Local na EDA, Escola de Desenvolvimento Artístico, residência artística do nosso grupo e a Mostra de Dança do Programa de Qualificação em Artes, evento realizado pelo Programa em Mongaguá, com a programação de trabalhos selecionados pela Equipe Técnica a partir das obras orientadas dos grupos da edição, bem como mesas e debates, tendo como objetivo a partilha da produção artística cênica do interior e litoral paulista e o encontro de todos os participantes. As duas Mostras aconteceram em novembro de 2023.

Palco

Depois da experiência de estar no palco na primeira Mostra de Processos, em Mongaguá e, a partir do diálogo com os críticos Cassia Navas, Alex Soares e Ana Clara Amaral, o grupo entendeu que esse não era um espetáculo para ser encenado no palco, tendo em vista que a dramaturgia de cada artista/intérprete, bem como do grupo, em conjunto, pedia e chamava uma interação, um contato e proximidade com o público. Notamos que o palco, nesse espetáculo, causaria um distanciamento entre artista e público, que não seria interessante.

Dessa forma, a diretora sugeriu que a obra acontecesse de maneira mais experimental, de modo que o público pudesse ter mais proximidade e até uma interação com as artistas/intérpretes. A solução foi fazer um espetáculo-instalação em que, no início o público pudesse transitar por entre a obra, e depois, quando ouvissem um sinal, deveriam sentar-se nas laterais do espaço.

A cena era composta de quatro casulos, pendurados no teto, mais próximo às diagonais do espaço; eram quatro corpos, três visíveis e um vermelho encoberto pelo tecido. A iluminação e a música conduziam a intensidade de movimentação de cada corpo. Dispostos no espaço, o público encontrava os corpos que descrevo da seguinte forma:

1 Corpo/vermelho: numa diagonal, uma mulher camuflada envolta em um

³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cz-CSQQN06h>.

tecido vermelho. Essa mulher sou eu.

2 Corpo/silenciado: no canto oposto ao corpo/vermelho, uma mulher ensinada a obedecer, que sofre diversos silenciamentos: nas relações, dentro de casa, com parceiros, na escola. Os movimentos refletem a voz da mulher que não é ouvida, um corpo que não é autônomo e não tem visibilidade, na nossa sociedade patriarcal.

3 Corpo/maternidade: na outra diagonal do espaço, uma mulher no puerpério expressava a mistura de sentimentos como; felicidade, exaustão, amor e entrega ao bebê recém-nascido. A vida de um corpo/peito que se resume em acordar, amamentar e dormir.

4 Corpo/relógio: no canto oposto ao canto do corpo/maternidade uma mulher com um relógio no rosto denunciando o tempo, os prazos de validade, a bomba relógio que habita naquela cabeça/relógio/corpo.

Após um momento inicial em que acontecem quatro solos, um quinto corpo adentra no meio da peça, e risca um círculo no centro do espaço cênico:

5 Corpo limitação: uma mulher com um fone de ouvido entra em cena e se coloca no meio dos quatro casulos, se abaixa, desenha um círculo e começa a movimentar-se dentro dele. Esse corpo no espaço, que parecia estar confortável, aos poucos, começa a ficar em um estado de insuportável incômodo, até o momento do passo final.

A obra/instalação trazia, no início da apresentação, um clima de mistério, que aos poucos vai se revelando com a performance de cada artista. No segundo momento acontecem contatos entre artistas em forma de abraços, um *duo* inquieto e perturbador entre duas intérpretes e depois, um trio que não se separa, fazendo um corpo de três cabeças. Todas encontram uma bacia e se pintam de sangue para um encontro coletivo de gestos colhidos nas partituras das cinco participantes formando uma coreografia de singularidades.

Nós não andamos sós!

Ao longo do processo descobrimos que a urgência de uma partícipe era a mesma da outra e que essas vozes femininas não costumavam ser ouvidas, ao contrário, sempre foram silenciadas, colonizadas pelo tempo do capitalismo, encapsuladas, nos tornando exaustas. Nos vimos exauridas, mas no encontro dessas agruras, encontramos o colo de outra mulher, que nos ajudava a nos fazer.

No próximo respiro, ainda com sangue, trago uma escrita mais experimental para que o leitor tenha uma experiência poética de saber como seria estar por debaixo da veste vermelha.

Experiência

Nesse casulo/experiência que segue abaixo venho convidar o leitor a escutar a descrição da minha experiência, como bailarina/intérprete da obra “Me ajuda a fazer eu”.

Dentro do casulo, meu corpo estava deitado no chão, dentro de uma veste vermelha. A reflexão sobre a experiência de dançar dentro de um tubo feito de um pano vermelho foi o dispositivo que vestiu o meu corpo no espetáculo “Me ajuda a fazer eu”.

O tecido causa estranhamento: afinal, o que essa materialidade têxtil e de cor vermelha comunica? Sangue, vida, morte, útero, touro, chapeuzinho vermelho, batom, ou todas essas imagens? Não sei. O que atravessa o outro, quando em contato com um pano vermelho que se move nos níveis baixo, médio e alto, tem a ver com as imagens que este outro tem acerca do vermelho em si mesmo, já não tenho mais controle sobre essa interferência.

Durante o início da minha experiência, fiquei deitada no chão. Vejo espectadores que caminham por entre nossos corpos e enquanto isso eu vou explorando a relação do meu corpo com o chão, sentindo o abafamento e o quente doce, de ter um ar vermelho entrando no meu nariz. Vi que as pessoas passavam e respondiam ao vermelho que se mexia e talvez se perguntavam: “O que eu tenho em comum com esse pano? Esse ser que se mexe embaixo do pano é um ser humano?”

Essa situação me lembra os corpos *crip* trazido por Christine Greiner:

Minha proposta ao representar essa rede de corpos *crip/creepy* (arrepiaante, assustador, estranho) tem em vista fortalecer a hipótese de que produzir conhecimento (e conhecer) é sempre um movimento que parte de um corpo [...] de modo a instaurar novos modos de existência ou, como preferem os autores, novas formas de vida. (Greiner, 2023, p.11)

A proposta de Greiner é que a “Teoria *crip* é um modo de produzir conhecimento a partir das leituras que o corpo faz de si próprio, dos ambientes e de possíveis compartilhamentos” (Greiner, 2023, p. 24)

Minha pesquisa de interação com o pano vermelho e com o espectador era afetar e ser afetada por esse corpo que estava dentro do casulo e que para o espectador poderia vir a ser um corpo *crip, que pergunta*: Quais são as outras possibilidades de “fazer eu”? Na pandemia, em processo de pesquisa com o grupo, assisti novamente ao filme *Gritos e Sussurros*, dirigido por Ingmar Bergman, onde as cores saturadas do filme, principalmente o vermelho, gritam e saltam nas veias. Me lembrei que tinha em casa um pano vermelho, muito

comprido, feito de um tecido elástico de circo, com que brincava com meus filhos quando eles eram pequenos.

A escolha pelo vermelho foi minha. Mas por que o vermelho? Não, não poderia ser outra cor, nem eu sabia bem por quê. Então fui levada a pensar que muitos vermelhos me atravessaram, desde os meus onze anos e aos poucos, fui me dando conta de que fui me fazendo. E no fazer-me, estava interessada em saber quais seriam as impressões do espectador em ver algo que não está dado, na vulnerabilidade dessa imagem, que se metamorfoseava em bicho sangue. Não seria este um dos caminhos de força da mulher? A escuta de intuição do que deve ser feito?

O corpo vermelho estava no chão, apenas respirando e escutando a dilatação do diafragma, no vai e vem do apoio ativo do corpo com o chão. Aos poucos, com a mudança do meu corpo, do nível baixo para o nível médio e a transferência dos apoios de base, meu estado de consciência foi se alterando, uma vez que toda a perspectiva é reconfigurada nessa movimentação, tanto do apoio quanto do olhar. A intuição me fez ser tomada de poesia, como em um estado de presença, na relação com o espaço e as outras pessoas.

Nessa investigação, meu objetivo era conhecer-me dentro do pano, lembrando com Greiner que,

de acordo, com James, o único modo de conhecer é conhecer corporalmente, pois a mente emerge do corpo e de nenhum outro lugar. São as singularidades corporais que acionam o modo como o conhecimento se organiza.(Greiner, 2023, pag. 21).

Minha partitura foi tecida principalmente na pesquisa dos apoios, que é um dos itens que estudamos no processo lúdico, o módulo introdutório da Técnica Klauss Vianna.

Nessa observação, segui atenta em como desperto as partes do meu corpo que tocam no chão, reconhecendo as qualidades de apoio que acontecem na medida em que vou buscando a minha verticalidade.

Seguindo minha partitura, que se tecia nos meus apoios com o chão e com o tecido, ao ambiente, às luzes e à música, em atenção às outras *corpas*, eu continuava conduzindo o meu ofício, não só dramatúrgico, mas também re-inventor de mim. Diante do meu eterno fazer-me, seguia meu caminho em direção ao nível alto, sentindo resistência, acolhimento, suavidade e o calor do vermelho. Aos poucos, como um véu que se descobre, meus ombros se desnudaram, desvelei meus braços, já não sabia se o corpo revelava ou era revelado pelo pano, o calor se esvaiu, feito sangue fora do cano, o ambiente muda, o calibre

desponta, o vermelho partiu correndo, “tendo a dupla coragem, como só as mulheres têm” (Cixous, 2022, p 21), e eu, assim como Cixous, “escrevo sangue” e

sinto mulheres escrevendo em minha escrita, dando luz, dando leite, deitando-se sozinhas e tristes e se levantando felizes, minhas mãos às vezes avançando ao passo do fogo, às vezes como uma loba branca, minhas mãos arranhando as palmas das mãos, derramando lágrimas leitosas. (Cixous, 2022, p. 24/25)

... e/ou no meu caso, derramando lágrimas de sangue.

Meu corpo aparece e meus olhos encontraram a dureza de desvendar o vermelho, o sentido de estar dentro do pano não é revelado e, assim, faço com que a dramaturgia se intensifique. Me transformo em poesia.

Ouvi o sangue nos meus braços e, então, não deixo o pano se esvaír, seguro o tecido, fazendo-o como arco e flecha, ouvi com o passado, o presente e o futuro, ouvi com ouvido primitivo, das brenhas, e mirei em órbita, dando a volta, perseguindo o final ou o começo da minha história, abrindo espaço para outras histórias.

Era a ressignificação da minha vida.

Em contato com as outras mulheres fui sendo tomada por um tremor no corpo, que trazendo um fluxo trêmulo de energia, contaminado pelos outros corpos, produziu outro conhecimento com os abraços das outras mulheres, construindo relações de memória e aprendizagem.

O espetáculo segue com o embate e o quase terror de admirar o encontro de duas mulheres, e, logo após um corpo feito de três corpos em um compasso descompassado, mostrava falhas e fracassos e as singularidades de uma união de três corpos que se acolhem.

O corpo tríade, encontra uma bacia de prata com sangue. O sangue que corria nas veias do pano, se apresentava ali. Nos cuidamos com esse sangue, porque “Uma mulher precisa de mulheres para viver” (Cixous, 2022, p. 37).

E diante do banho cuidadoso de sangue, nos unimos no jardim do encontro, em uma fileira de cinco mulheres, pulsando uma a uma os mesmos movimentos, cada uma com a sua singularidade, plantada em cada corpo, feito rosa/flor, tocando o coração vivo das coisas. Esse corpo de cinco mulheres em uníssonos de movimentos se reuniu em pulso, em um círculo, como um disco e seus raios, sempre lembrando que o mundo dos nossos movimentos está dentro de nós.

Pausa

No movimento do pensamento, aqui, peço pausa. Assim como pausamos na obra, esse ensaio é a pausa para pensar o corpo em movimento em cena e sobre a importância da experiência de voltar para o casulo. E quando peço pausa, o choro sem pausa inunda meu coração, assim como o poema escrito e dançado pela artista/intérprete Giorgia Cirenza, no espetáculo “Transpassar”, que pede pausa do grupo Andanças, desde junho de 2023, na Argentina:

o choro sem pausa inundou o peito
para raios para peitos alagados sem energia elétrica
inundação sem corrimão pra respirar
na ponta dos pés de uma piscina funda chamada coração
eu peço um copo cheio de ar
meio cheio meio vazio que nada
eu quero o copo mais desocupado da cozinha
eu quero uma dispensa desabitada de qualquer utilidade plástica
completamente desnecessária pra uma casa
a mais inútil de todas
eu quero o vazio
cansei do choro, da chuva, da busca por uma bolha de ar que
me faça enxergar o ladrilho do fundo da piscina

eu cansei de estar cansada
cansei de estar debaixo d'água
debaixo d'água cansa muito mais

se um dia pedi chuva
os dias eram outros
chove incessantemente e pelas goteiras não para de escorrer
gente
cada um pra sua casa
cada casa pro seu peito
cada gota d'água pro seu leito de mar

ansiedade,
estou no meio do caminho do rio

Giorgia Cirenza

Cada uma para o seu casulo, cada casulo pro seu peito, cada gota d'água para o seu leito de sangue. A pausa interrompe, por um tempo, o fluxo que encontramos juntas na obra "Me ajuda a fazer eu". Voltamos para o nosso eu, mas agora sabendo que as outras somos nós também, a dor, a vergonha, o medo e a raiva de uma é exatamente a de todas nós. Se não sabemos disso, esses sentimentos ficam maiores dentro de nós. Eles precisam ser compartilhados. São séculos de patriarcado e colonialismo.

Depois de seis meses, escrevo e reflito sobre o conjunto da experiência cênica do casulo, do vermelho e da obra. Acredito que sem o casulo, não poderia existir o sangue, o relógio, o bebê, o fone de ouvido, a risca no chão, a prisioneira de si, nem o pano vermelho. Parece-me que o casulo, trazido intuitivamente pela nossa diretora e pelos colaboradores, tem uma função metonímica e a referência do sangue liga todos os outros elementos.

Retomo aqui a urgência de dizer que os corpos e vozes de mulheres precisam ser/estar presentes na arte. Dizer também que esses corpos podem fazer arte fazendo-se, num processo de re-existência de um devir mulher que se faz necessário aparecer.

Como visto os nossos corpos foram se tecendo em coletivo de mulher, permeando e acolhendo os novos corpos que foram costurando essa obra nesse processo criativo.

A Teoria Corpomídia nos ensina que o corpo nunca está pronto e que o lugar onde você está, afeta as questões que ali estão envolvidas. Sabemos também que o conhecimento nasce no corpo e acontece no corpo trazendo uma singularidade, fazendo com que a subjetividade se constitua.

Por isso explica Helena Katz que Teoria Corpomídia de Katz & Greiner, "trabalha o corpo como um estado sempre em transformação, em codependência com os ambientes onde transita (Katz, 2019, p. 29).

Portanto "não há possibilidade de uma narrativa fora da relação corpomente-ambiente." (Greiner, 2018, p.11)

Conclui-se, pois, que o corpo não é apenas um instrumento receptor ou armazenador de informação, mas é algo dinâmico:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois, toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. [...] A informação se transmite em processo de contaminação (Greiner, 2005, p. 131).

Justamente é essa contaminação em processo que é um dos fundamen-

tos da Teoria Corpomídia.

Há mais de duas décadas, as pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz vêm construindo a Teoria Corpomídia. Sua principal característica é conectar vários campos do saber para lidar com o corpo. Quando as autoras falam em Corpomídia, querem abordar um corpo que não pode ser aceito como um corpo processado. O corpo, mídia de si mesmo, transmite, traduz e muda a própria forma, evoluindo com o outro e com o ambiente no qual está inserido, aí convivendo em constante transformação.

Conforme essas autoras: “A Teoria Corpomídia conjuga diversos afluentes teóricos para explicar um corpo que nunca se apronta – e esse argumento evolucionista de não completude é o que distingue de tantas outras teorias que abordam nomeações diferentes” (Greiner, 2015, p. 10).

Dessa forma, no fim da apresentação, todas trouxeram um pouco de si e foram sendo aprontadas com os outros partícipes, nos ajudando a nos fazermos, “Me ajuda a fazer eu” é o tema e a dramaturgia de cada uma, tentando fazer-se.

Este corpo, somos nós mulheres: “ME AJUDA A FAZER EU”

Referências

- CIXOUS, Hélène. **A Hora de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Nós, 2022.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. In **Revista Contrapontos, Rio de Janeiro**, Vol. 10 – N.3, set-dez 2010.
- GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. Em busca de uma epistemologia indisciplinar. In KATZ, Helena, GREINER, Christine (orgs.). **Arte & Cognição: Corpomídia, Comunicação, Política**. São Paulo, 2015, pag. 7 – 20.
- GREINER, Christine. Microativismo e Alteridade. In TEIXEIRA, Ana, SANTOS, Eleonora, HERCOLES, Rosa (orgs.). **ANDA: 10 anos de pesquisas em Dança**. Salvador, 2018, pag. 37 – 48
- GREINER, Christine. **Corpos Crip: instaurar estranhezas para existir**. São Paulo: N-1 edições, 2023.
- KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In BEVILAQUA, Ana, SALDANHA, Suzana (orgs.). **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p. 26 - 32
- PEREIRA, Maria Amélia Pinho. **Casa Redonda, uma referência em educação**. São Paulo: Livre, 2013.

ESPANTOGRAFIAS DE UM CORPO FILÓSOFO POÉTICAS POLÍTICAS NA METODOLOGIA ANGEL VIANNA

Irene Milhomens da Mota (UNIRIO-PPGEdu)¹

RESUMO | ABSTRACT

Este trabalho propõe uma leitura de *Espantografias* (Pucheu, 2021) — as grafias nascidas a partir do espanto — como exercício de transcrição (Campos, 2004) da experiência através do ato performático na linguagem. Com o pensamento de Alberto Pucheu, prevalece o desejo de ver desguarnecidas as fronteiras entre música, poesia, filosofia, performance e dança, a partir do entendimento de que tais fazeduras performáticas, enquanto ofícios languageiros, encontram seus cursos estabelecidos sempre a partir e através da esfera da corporeidade. O desejo é observar no trabalho de Angel Vianna, a partir da Consciência do Movimento, ou Metodologia Angel Vianna, a construção de um processo catalizador do espanto, e do espanto enquanto uma prática de um corpo filosófico.

Palavras-chave: filosofia, poesia, corporeidades, transcrição, metodologia Angel Vianna.

This paper features the concept of *Espantografias* (PUCHEU, 2021) — the writings born from the astonishment — as a transcreation (CAMPOS, 2004) of experiences from performative acts in language. Along with the work of Alberto Pucheu, prevails the aspiration of porous borders of music, poetry, philosophy, performance and dance arts. The understanding is that these are performative acts that happen in language and always find their flow through embodiment. The main goal is to show the work of Angel Vianna's, known as movement awareness or Angel Vianna's Methodology. — It consists of a process that catalyzes amazement, where amazement is conceived as a practice of a philosophical body.

Key-words: philosophy, poetry, embodiment, transcriation, Angel Vianna's Methodology

Para Hélia Borges,
chama acesa

¹ Educadora, pesquisadora e artista independente. Bacharel em Letras, formada em dança pela Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, mestranda em Educação pela UNIRIO, onde participa do grupo de pesquisa FRESTAS (Formação e Ressignificação do Educador: Saberes, Trocas, Arte e Sentidos).

Considerações iniciais²

A poesia é um ato³

Lançar-se à experiência, tocar o indizível, habitar as profundezas abissais da superfície da pele, questionar a solidez de um osso, encarar curvaturas articulares, atravessar o desejo intransponível provocado pela curiosidade. Para se lançar, mergulhar, submergir na experiência de ser o próprio corpo, é necessário ser capaz de cair (POPPE, 2018), cair em si, dentro de si ou para fora de si. É preciso “aprender a ficar submerso” (PUCHEU, 2019) e perceber o espanto. Espantar-se, portanto, é mecanismo de poder para, enfim, “voltar à superfície” (*ibidem*, 2022).

Este ensaio é uma pequena proposição espantográfica⁴ a respeito do corpo filósofo de que fala Angel Vianna que me intriga e me segue espantando a cada passo. Assim provocada, experimento estas palavras. Ao mesmo tempo atravessando e sendo atravessada pelos múltiplos sentidos do que é ser um corpo poético e transcriador, parto do entendimento de que o exercício espantográfico transcriativo é uma atividade a que se dedica a pessoa acometida pelo espanto para poder, de algum modo, guardá-lo (CÍCERO, 2006) e compartilhá-lo.

O exercício transcriativo, portanto, enquanto prática linguageira é compreendido por meio de fazeduras performáticas, que encontram seu curso sempre pela esfera da corporeidade, em uma perspectiva vida-arte-vida. E, aqui, junto com Alberto Pucheu, a intenção é desguarnecer e horizontalizar as fronteiras entre o que o se chama de música, poesia, filosofia, performance, dança.

Desta forma, pretendo observar no trabalho de Angel Vianna, por meio da Consciência do Movimento, ou Metodologia Angel Vianna, o encontro com a construção de processos catalisadores de espanto e de espantografias, que desemboca na partilha, ato amoroso por excelência.

Se “todo livro é um livro de ensaios de ensaios do livro” (CAMPOS, 2004), o ponto de partida é a idéia defendida por Angel Vianna de que “o corpo é o maior filósofo”⁵. Sigo ensaiando estes passos.

² Este texto é uma ramificação da monografia composta na conclusão do curso de Licenciatura em Dança da Faculdade Angel Vianna no ano de 2023.

³ Frase do poeta italiano Marinetti citada por Alejandro Jodorowsky em seu livro *Psicomagia*, 2004.

⁴ Este conceito será trabalhado mais adiante.

⁵ Frase ouvida de Angel Vianna durante as aulas da pós-graduação em Metodologia Angel Vianna.

Espantografias

Espantografias são as escritas nascidas do espanto. Neste conceito, a partir de uma leitura muito particular de Platão, Alberto Pucheu concilia linguagens diversas e divergentes enquanto nascidas a partir do fenômeno do espanto — a música, a poesia, a filosofia, dentre as quais quero, aqui, incluir também a dança.

A tradição filosófica europeia consagrou o Sócrates Platônico, o Sócrates personagem de Platão, n'*A República*, como grande inimigo dos poetas, uma vez que, enquanto se discutia como deveria ser a cidade ideal, acabaram decidindo por expulsá-los todos, sob a justificativa de que ser poesia perturbadora e desvirtuante.

Em *O Fédon*, outra obra de Platão, são apresentados aqueles que teriam sido os últimos momentos de vida do mesmo personagem platônico. Neste diálogo, Sócrates fora preso, condenado à pena máxima, por ser provocador de perturbação em praça pública com sua filosofia a céu aberto — ironicamente, uma acusação não muito distinta da que lançara aos poetas. Na véspera do dia da execução da pena capital, ele recebera a visita de seus discípulos mais chegados. Em determinado momento do diálogo, Sócrates lhes conta que vinha sonhando e sendo, em sonhos, convocado a “compor música”:

Várias vezes, no curso de minha vida, fui visitado por um mesmo sonho; não era através da mesma visão que ele sempre se manifestava, mas o que me dizia era sempre invariável: ‘Sócrates, dizia-me ele, deves compor música’ [...] “E, palavra! sempre entendi que o sonho me exortava a fazer o que justamente fiz em minha vida passada. Assim como se animam corredores, também, pensava eu, o sonho está a incitar-me para que eu persevere na minha ação, que é compor música: haverá, com efeito, mais alta música do que a Filosofia, e não é justamente isso o que eu faço? (PLATÃO, 1903, *apud* PUCHEU, 2022, p. 25-26)

É importante destacar que, neste momento histórico, na antiguidade helênica, quando se fala em música, fala-se principalmente da música dos rapsodos, poetas que cantavam seus poemas, que faziam algo próximo do que é hoje chamado canção, ou poemas musicados. Portanto, quando Sócrates fala “música”, ele fala também de poemas e de poesia. É à beira de sua morte, em se deparando com a própria finitude, que a Sócrates aparece a deusa da música, a Musa, que lhe provocando questionamentos — “e não é justamente isso o que eu faço?” (*Ibidem*, p. 26). A partir deste excerto, Alberto Pucheu tece o seguinte comentário:

os sonhos de sua vida não diziam para Sócrates fazer finalmente aquilo que ele nunca fizera, mas era, antes, um estímulo para que ele continuasse a fazer exatamente o que antes fizera. Como se, a partir da injunção dos sonhos, a partir da voz dos sonhos que lhe dizia “Sócrates, faça música”, Sócrates respondesse à voz, como lhe caberia: “Mas não é isso — poesia — o que eu sempre fiz?” Sim, é isso, poesia, ainda que não em versos, sim, é isso, poesia, um novo tipo de poesia por não ser em versos, por não ser em metro, sim, é isso, poesia, um novo tipo de poesia, distinto de todos os outros modos poéticos consolidados até então, sim, é isso, poesia, distinta de todas as formas predecessoras, o que a filosofia faz e Sócrates diz que sempre fizera. (PUCHEU, 2022, p. 29)

Segundo esta interpretação, Sócrates, não apenas não se apresenta como inimigo dos poetas, como ainda se identifica com eles, de modo que poesia e filosofia não apenas não se contrapõem como, muito pelo contrário, confundem-se. Eis aqui o filósofo, ele mesmo, um poeta, sendo, por sua vez, expulso da *polis Athena*:

Se é no momento de seu julgamento que Sócrates explicita seu não saber como seu segredo, o segredo da poesia — e/ou da filosofia enquanto poesia — é revelado por ele no momento imediatamente anterior à sua condenação à morte por envenenamento, como as últimas palavras ditas, ditas imediatamente depois do dito do não saber e imediatamente antes e diante do não viver. Em vez de ser recalçada pelo filósofo, ela é exatamente aquilo que o filósofo afirma que, tanto antes quanto agora, enquanto filósofo, sempre fizera, ou, em outras palavras, o que o filósofo sempre faz é música, poesia, um tipo de poesia, um novo tipo de poesia condizente com seu tempo e que, por ser a mais condizente com seu tempo, e por outros motivos, é chamada de ‘a mais alta música’. (PUCHEU, 2022, p. 29)

O “não saber como seu segredo” — “só sei que nada sei”, o mais famoso axioma socrático — é revelado desnudando o não sabedor — neste caso, rendido pela condenação à morte. A espantosa conclusão a que se chega, “não saber”, é ao mesmo tempo provocada e provocadora. Ela revela uma espécie de buraco, um não-lugar — o tal “segredo” — do encontro entre poesia e filosofia: “o que o filósofo sempre faz é música, poesia”, “não é justamente isso?” Eis o *locus* espantográfico. Mas o que seria o espanto?

Espanto pode ser transduzido⁶ como uma sensação de vertigem. Também

⁶ “Transdução é o termo que Simondon emprega para estar acompanhando o processo de transformação incessante no devir outro, o devir das formas pela defasagem, pelo desencontro, pela diferença, pela discrepância, revelando o ser como, construtivamente, potência de mutação” (Borges, 2019, p. 55).

como aporia, que significa uma "dificuldade, impasse, paradoxo, momento de auto-contradição" (CEIA)⁷. Ou, ainda, segundo Platão: "Sente vertigens na altura a que se viu guindado e, por falta de hábito de sondar com a vista o abismo, fica com medo, atrapalha-se todo e mal consegue balbuciar" (PLATÃO, 1903 *apud*. PUCHEU, 2022, p. 17-18). Espantar-se é ser surpreendido pelo inimaginável, pelo insondável, é encarar o mistério, que produz no corpo uma sensação de deslocamento. O sujeito espantado des-encontra-se, de repente, em um não-lugar, num entre-lugar, onde nem mesmo "se poderia chamar de saber o não saber" (PUCHEU, 2022, p. 21). Na obra platônica, segundo Alberto Pucheu, "aporia e espanto aparecem proximamente, querendo dizer o que perturba, o que impossibilita nosso dizer, o que nos tira de nós mesmos por um choque da natureza ou do real, por uma violência do acontecimento ou pelo que quer que seja" (*ibidem*, p. 22).

O espanto provoca, portanto, desequilíbrio, desorientação, distensões, deslocamentos, tornando "aprendizes" (*ibidem*, p. 19) aqueles que acomete. O espanto puxa o tapete das certezas, abrindo por debaixo dos pés um buraco — um "não saber" — silencioso, musical (CAGE, 1960), poético, autopoético (MATURANA; VARELLA, 1995), filosófico.

Este léxico profundamente sensorial oferece pistas sobre o fenômeno, que se dá a partir, por e através da corporeidade. Não obstante, tal disposição para o espanto deve ser exercitada, deve ser cultivada a aceitação ao "não saber" para que se preserve a abertura ao estranhamento. Há que se criar corpo, musicalidade, pois há aqueles que não dispõem dessa habilidade musical, não partilhando as benesses das Musas, como demonstra Pucheu:

mostrando também a relação implícita entre poesia e filosofia, os sem musas, os amusicais, os não-poéticos, são, para o filósofo, aqueles que acreditam poder agarrar tudo solidamente entre as mãos, os que Teeteto, confirmando Sócrates, diz serem também [...] duros, os endurecidos, os cabeças-duras, os, poderíamos de alguma maneira hoje dizer, esclerosados, ou seja, esses que não fazem a experiência da aporia (nem do espanto). [...] Mostrando a relação entre eles, e evidenciando a privação da Musa em alguém é correlata ao ódio que essa pessoa então tem da **linguagem** [...] ou seja, ser amusical e não-poético é odiar o logos por desconhecer que ele se confunde com a instância de sua eclosão, com o momento, por excelência, de sua própria potência (Pucheu, 2022, p. 22, grifo nosso).

Ser "cabeça dura", "endurecido", é ser "misólogo" (*ibidem*), ter ódio ao logos, ao saber, ao conhecimento, é atributo de quem vive a ilusão de tudo poder "agarrar solidamente com as mãos". Ser "não-musical" ou "amusical" é, portanto,

⁷ CEIA-dicionário de termos Literários. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aporia#:~:text=1.,de%20uma%20proposi%C3%A7%C3%A3o%20seja%20determinado>.

ser incapaz de se relacionar com o “dissituado, desalentado, deslocado, sem lugar, desencaminhado, estranho, inclassificável, esquisito” (PUCHEU, 2022, p. 21). É ser incapaz de fazer música, poesia, de realizar autopoiesis, e, portanto, de se outrar, de se deslocar, de se desencaminhar, de errar, de cair e, assim, de musicar, de construir uma relação com a Musa, de criar e de (se) recriar.

Corpo filósofo, poético, musical é aquele que cultiva uma atitude musical com o não saber demonstrando disponibilidade para habitar espaços de deslocamento, de habitar o movimento. Esta é a atitude buscada pela Metodologia Angel Vianna, que intenciona provocar uma postura curiosa, questionadora e filosófica diante de si, do mundo e dos outros, assim como a capacidade de cair, de entrega à alteridade, de mergulho nos buracos do “não saber”. Se, como afirma Angel Vianna, “o corpo é o maior de todos os filósofos”, e se o “filósofo é o poeta de seu tempo”, como afirma Alberto Pucheu, chega-se à conclusão de que a filosofia, como a música, a poesia, a dança, enquanto fazeduras catapultadas pelo espanto, constituem, em si, atos de metamorfose. Corpo filósofo é aquele que se deforma, informa, transforma e que, justamente por isso, espantografa, é um corpo que cria (*poiesis*) — ou transcria.

Transcrição é um neologismo criado pelos irmãos Campos (2004) a partir do entendimento de que toda obra que se propõe como tradução é na realidade uma nova criação, uma nova obra transpassada pela primeira. Segundo estes autores, não sendo possível realizar uma tradução efetivamente fidedigna, o que se concretiza é uma nova obra, um novo livro, poema etc. Desta forma, o termo, que foi inventado para falar de obras literárias, pode ser expandido para todo exercício de transmissão de uma experiência, como, por exemplo, a experiência da dor descrita no famoso poema de Fernando Pessoa “Psicografia”. Desta maneira, proponho um entendimento da transcrição como mecanismo espantográfico, que favorece uma prática poética.

Fabricar-se um corpo

“De onde vem nossa dança?” e “qual é o significado da dança que cada corpo produz no mundo?” Detenho-me diante destas questões colocadas por Paola Marugán, quando me deparo com mais uma outra: “que tecnologias permitem a criação de uma dança com o mundo e de que maneiras implementam estratégias para **magiar**⁸ a vida?”⁹ (MARUGÁN, 2023, p.6, tradução nossa). Respiro. Neste momento me reaparece uma quarta pergunta, colocada por Isabelle Ginot: que corpo é urgente produzir? Esta questão coloca também a

⁸ Retomaremos este termo mais adiante.

⁹ “qué tecnologías permiten la creación de una danza *con* el mundo y de qué maneras despliegan estrategias para *magiar* la vida.”

ideia de corporeidade como uma construção, uma fabricação, que não acontece apenas em escala individual, mas coletiva, pois se dá através de relações, sociabilidades ecopolíticas.

Devemos nos perguntar que corpo é urgente produzir, que discurso teórico poderia inventar um corpo que seja igualmente consciente e inconsciente, um corpo que pode agir e resistir, um corpo flexível e um corpo inabalável. Devemos perguntar como avaliar modos perceptivos de baixa intensidade, controle, tranquilidade e desprendimento, sem ter de renunciar a um corpo guerreiro furioso e incontrolável.¹⁰ (GINOT, BARLOW, FRANKO, 2010, p. 26, tradução nossa)

Angel Vianna, ao longo de sua vida percorreu diversas áreas do conhecimento, sobretudo as artes e, principalmente, a dança, que constituem elementos chave em seu trabalho. Nomeado *Consciência do Movimento*, sua prática artístico-pedagógica denota uma atividade, principalmente, de atenção (conscientização) e de escuta através e a partir do corpo, que aparece como objeto, mas, principalmente como sujeito. Angel Vianna propõe um campo de jogo, brincadeira e exploração filosófica e a implicação total do sujeito, constituindo, antes de mais nada, uma atividade relacional, em que se busca, sempre, uma atitude filosófica, a curiosidade e o não saber. Desta forma, Angel Vianna empreende uma atitude de pesquisa profunda pela corporeidade, em uma perspectiva integral do sujeito corpomente, da sua própria superfície (pele) a estruturas mais ocultas (ossos), em relação com o espaço (chão, ar, etc) e outros corpos — humanos, não humanos, viventes e não viventes, como objetos. Maria Alice Poppe descreve bem essa forma de trabalhar:

Angel Vianna proclama a descoberta como um processo recorrente em sua trajetória, o que firma a constante busca pelo que está por vir, problematizando toda fixidez imposta por códigos predeterminados. A manutenção de certa indefinição torna-se um aspecto saudável na prática de Angel, que está sempre a desvelar novos caminhos. Isso de maneira nenhuma fragiliza o cerne de seu trabalho que, mais do que passos ou códigos, produz um corpo-pensamento referendado pelo gosto da descoberta e da invenção. Quando Angel adentra qualquer investigação sobre/no/do corpo, instala-se um **processo de abertura**. (POPPE, 2018, p. 123, grifo nosso)

Processos de abertura a partir dos quais Angel Vianna constrói uma

¹⁰ “We must ask ourselves what body it is urgent to produce, what theoretical discourse could invent a body that is both conscious and unconscious, a body that can act and resist, a flexible body and an unshakeable body. We must ask how to value perceptive modes of low intensity, control, tranquility, and detachment, without renouncing a frenzied uncontrollable warrior body”

“pedagogia do acontecimento”¹¹, que tem por objetivo instigar sempre, a cada dia, uma nova relação com o não saber, com as errâncias, com o erro e com a descoberta. É neste sentido que Angel Vianna, a partir de sua concepção de “corpo filósofo”, desenvolve uma educação baseada no espanto, cujo objetivo é facilitar o nascimento da dança de cada um — que inclui as suas quedas — provocando um desendurecimento, um amaciamento, almejando uma espécie de atitude de malemolência e corporeidades “aprendizes” (PUCHEU, 2022, p. 19) e poéticas, capazes de musicar, de suingar. As espantografias, em consequência, surgem como “gesto incandescente” (BORGES, 2019, p. 51) decorrente de um corpo permeável à experiência.

a condição de transdução operada pelo corpo, por meio da ativação dos órgãos dos sentidos, de forma a permitir, pelas alteridades, um ato de resistência às políticas homogeneizantes. Acreditamos que são pelas zonas de indiscernibilidade — criadas pela desconstrução do que se encontra já codificado — que se favorece a emergência de novos horizontes diferenciais pela possibilidade, daí advinda, em sustentar o próprio paradoxo da existência. (Borges, 2019, p. 50-51, grifo nosso).

Helia Borges, em um artigo intitulado *Entre a Política e a Poética: o Corpo*, desenvolve proposições sobre a ética e a política envoltas em tal maneira de trabalhar. Segundo a autora, apenas através do corpo é possível, por meio dos órgãos dos sentidos, desmontar as práticas homogeneizantes de endurecimento operadas pelo sistema capitalista vigente. Através da corporeidade é que se apresentam as possibilidades de constituição de sujeitos filosóficos que sejam, frente ao impossível, capazes de criar “horizontes diferenciais”.

Estado de queda

“Onde será que isso começa?”¹² Ter um corpo e poder sentir, poder ser. “Antes de mais nada é preciso saber que se tem um corpo”¹³, é preciso saborear esse corpo, senti-lo, experienciá-lo, lambê-lo, escutá-lo. A forma que sou deforma-se e me desinforma, desenforma, desorganiza. “Viver não é preciso”¹⁴, “errei todo o discurso de meus anos”¹⁵ “pela virtude de muito imaginar”¹⁶. Ledos enganos: o fio que me conecta pelos cabelos, cobra DNAica demoníaca: luciferiana corporeidade que me confunde ao cosmos: universo. E assim, diversa,

¹¹ Frase ouvida do professor Alexandre Bhering durante uma aula na Faculdade Angel Vianna.

¹² VELOSO, Caetano. “O Nome da Cidade”, in: CALCANHOTTO, Adriana. *Senhas*, Sony, 1992.

¹³ Fala de Angel Vianna ouvida da professora Vanessa Mattos.

¹⁴ No século I a.c., o general romano Pompeu, encorajava marinheiros receosos, inaugurando a frase “*Navigare necesse, vivere non est necesse.*” Em português, “Navegar é preciso, viver não é preciso”.

¹⁵ Versos de Luís de Camões em “Erros meus, má fortuna, amor ardente”.

¹⁶ *Ibidem*.

divergindo de quem fui, de quem era, sou.

“A surpresa da queda cria laços com a escuridão” (POPPE, 2018, p. 18). E “quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente já não caiu?” (Krenak, 2019, p. 57). Sentidos em curso. Se o erro é o ato de vagar, como em Camões, “errei todo o discurso de meus anos”, Angel Vianna coloca a proposta de percorrer diferentes espaços internos e externos ao corpo, a flunar em si e por si, pés elevados levados à queda, à surpresa da queda, à queda não prevista, ao tropeço, ao erro, para fora do curso, ao dis-curso, ao espanto. Espanta-se quem é capaz de se entregar ao inesperado e sair da rota para se encontrar com a Vida, ela mesma, o maior acontecimento. Como em *A Paixão Segundo GH* — “E eu dera um primeiro **passo**: pois pelo menos **eu já sabia** que ser um ser humano é uma **sensibilização**, um orgasmo da natureza” (LISPECTOR, 1991, p. 130, grifos nossos) — encontramos caminhar e saber relacionados ao gesto de saborear a experiência. Mais uma vez, a sensibilização é a chave para um corpo aberto, musical, disponível à experiência da queda, da vertigem, do espanto. Ou, como afirma Poppe (2018, p. 17), “reconhecer a queda como desejo pelo que não se sabe, na busca pelo que é alheio à apropriação do gesto dançado. Seria uma espécie de elogio ao desequilíbrio assim como à desestabilização das formas ideais e do modelo verossimilhante”:

Peso, pé, pedra, grave, gravidade, tudo cai pelas paredes, pelas bordas do pensamento que gira e se expande. Para subir torna-se necessário descer, para mover vive-se a queda. O chão, em parceria com a gravidade, nos prende ao **prazer nada fortuito** do deslize incessante em direção à morte. O que resta é nos entregarmos à condescendência do atrito pungente do solo/chão, que **nos assombra tanto quanto nos orienta**. [...] Assim, o conflito é dado e a dança emerge de outro lugar para cair sobre si mesma. (*Ibidem*, p. 39, grifo meu)

Se provoco, evoco, convoco no corpo aquilo que não tem — e talvez jamais venha a ter — nome, corro o risco deparar-me com sonoridades, movimentos desconjuntados, ideias desgestualizadas, recantos inabitados em mim e no mundo. Aprendo sabores nunca dantes navegados e aceito que jamais recuperarei “a origem do nome”¹⁷.

Como Poppe afirma, “a queda, em suas muitas possibilidades, seja no âmbito político, social ou religioso, é demonizada, associada à perda de poder, à ruína, ao desprestígio, à decadência e, por isso, motivo de repulsa: cair é perder” (Poppe, 2018, p.18). Enquanto a normalidade capitalista e patriarcal cultiva a dureza, torna-se urgente construir corpos musicais, filosóficos, assombrados e

¹⁷ Título de um poema perdido, escrito em 2006. O único trecho de que me lembro é (resquícios do princípio do primeiro verso): “movimento intrauterino de determinado...” ou “ movimento intrauterino de indeterminado...”

(des)orientados. “Para cair torna-se necessário a desobstrução dos canais por onde as relações vetoriais se estabelecem” (*Ibidem*, p. 59). E, continua a autora, “talvez não haja uma medida possível para a queda como para o peso de um corpo, porém há de haver modos qualitativos de se tratar o peso que permita mensurar o quanto o corpo que dança tem ou não disponibilidade para cair” (*Ibidem*, p. 59).

Guardar

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso, melhor se guarda o vôo de um pássaro

Do que de um pássaro sem vôos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

(CÍCERO, 2006, p. 11, grifo nosso)

Este poema de Antônio Cicero desenvolve noções em ato do gesto de guardar, aproximando-o da ideia de cuidar, velar por algo ou alguém, enquanto gesto poético: “melhor se guarda o vôo de um pássaro/ Do que um pássaro sem vôos.” O acontecimento, para ser guardado, deve ser compartilhado entre o sujeito guardador e objeto/sujeito guardado: “por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama [...]”. Guardar, manter, cuidar, então, aparecem dialogicamente como ligação entre o eu e o outro, “estar por ela ou ser por ela”, onde a posse sem possessão, surge como um lançamento — “por isso o **lance** do poema”. Para guardar algo — uma coisa, pessoa, memória, ou seja, coisa material ou imaterial —, deve-se lançar mão de segurar esse algo, de lançar-se ao seu encontro. O que confere o poder transformar-se com ou a partir desse algo ou, ainda, permitir-lhe que se transforme. Também para se

guardar: entregar-se, lançar-se ao encontro poética, filosófica e musicalmente.

Espantografar-se, tecer-se, então, um corpo poético para o lançamento de si, para a autopoiesis e a poetização de outros mundos possíveis e impossíveis é uma urgência profundamente política. Construir-se um corpo sensível, permeável, musical, filosófico e inteligente, um corpo paraquedável, criativo, cujo lance seja a partilha. Um corpo feito de memórias cujo ofício seja a linguagem habitada pelo amor. Ecoando o entendimento de Maturana e Verden-Zöllner, quando afirmam o amor como elemento causador do espanto que teria dado origem à linguagem: foi “(...) a emoção do amor — na dinâmica de aceitação mútua em convivência próxima — que tornou possível a origem da linguagem” (Maturana; Verden-Zöllner, 1995, p. 226). Ao mesmo tempo em que reconhecem “todas as dimensões de nossa existência humana, na condição de seres que vivem no linguajar, acontecem como reconsiderações sobre o parar de nossa corporeidade” (*ibidem*, p. 231).

A queda, o corte, o espanto, garantem a continuidade do movimento. “Romper é continuar”¹⁸ (NOGUEIRA, 2023) e a metamorfose garante a continuidade da vida. Se o “poema ensina a cair” (JORGE, 2019), é no “lance do poema” (CÍCERO, 2006, p. 11) que reside a possibilidade de uma pedagogia do acontecimento, fomentada pelo corpo filósofo. Assim chegamos à conclusão de que o gesto de criar, de grafar, de construir e dar à luz uma obra, constituem gestos de amor operados na esfera da linguagem. Mais interessada nas perguntas que nas respostas, entendendo a importância de habitar espaços entre o sondável e o insondável, arriscaria afirmar que o corpo filósofo é, de alguma maneira, um corpo que magia (do verbo magiar), na medida em que, como a criança que o filósofo é, opera reafirmando o espanto e o encantamento com a Vida:

A magia¹⁹ é um modo de afirmar a vida concebida como “uma política de construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporalidade e espiritualidade, ancestralidade e

¹⁸ O autor, em suas redes sociais, tem recorrido recorrentemente sobre este atributo exuístico, “romper é continuar”.

¹⁹ A palavra utilizada pelos autores (Simas e Rufino,) é encantamento. A ideia de magia proposta por Marugán é um pouco distinta, havendo, claramente o encontro. Transcrevo abaixo comentário da autora:

Identifico una similitud entre lo que los autores conciben como políticas de encantamiento y la noción de magiar que introduzco aquí. No obstante, mi elección se inspira en lo que Silvia Federici denominó “genealogías del encuentro” (2004), como un modo de hacer investigación feminista con pretensiones antirracistas. Es decir, siendo una investigadora y curadora del norte global que produce conocimiento junto con artistas e investigadoras oriundas de los sures, desde las incomodidades que traen consigo el privilegio de blanquitud y asimismo, desde la alegría, el gozo y la pasión por elaborar juntas procesos políticos de transformación de mundo desde nuestras militancias intelectuales y poéticas (MARUGÁN, 2023, p. 10).

futuro, temporalidade e permanência” (Simas y Rufino).

No exercício de discernir esta política de conexões vitais, compreendi que a magia se torna verbo: magiar. Uma ação que, por sua relação com o outro, inevitavelmente adquire uma expressão coletiva: magiar-com²⁰ (MARUGÁN, 2023, p.6, *tradução nossa*).

Afirmar a Vida é magiar-com, enquanto se vai tecendo a cada dia, desmanchando-se quando necessário. Fabricar-se um tecido maleável, tapete vivo voador propenso à queda — “o paraquedas pra quedar / pra te dar um bom motivo pra voar/ pra te dar um bom motivo pra pular” (PASSAPUSSO, 2014). As espantografias, enquanto mecanismo multiplicador do espanto, propiciam o encontro do magiar-com. A magia, a maravilha, é uma espantosa viagem.

Se entendermos o real enquanto a espantosa potência de emergência do possível, do incrível ou do inesperável impositivos, vale lembrar, igualmente, da definição que, Em Busca do Real Perdido, Alain Badiou dá do poema: “todo grande poema é o lugar languageiro de uma confrontação radical com o real. Um poema extorpe à língua um ponto real impossível a dizer” (Pucheu, 2022, p. 49).

O indizível da experiência compele ao movimento, à criação de linguagem. A consciência do movimento, enquanto uma pedagogia do acontecimento, vai ser como esse paraquedas, para quedar-se em busca de um (não-) “saber só de experiências feito” (Camões, 2016, p. 178). O ímpeto de dizer e o desejo de guardar, para os outros, algo da experiência, o lançamento à alteridade, é a possibilidade de surgimento do Novo, de adiamento do fim, espantográfico reencantamento do mundo.

Considerações finais

Neste ensaio, o desejo era conjugar uma constelação de saberes que me atravessaram e seguem atravessando nesta experiência pela casa-útero que é a Escola e Faculdade Angel Vianna. Inicialmente, o texto propõe uma aproximação ao acontecimento espantográfico, aquele em que se lança o sujeito espantado, impelindo-o a fazer poesia, a compor música, a dançar. Em tais situações vertiginosas, o corpo filósofo precisa rebolar para construir-se um paraquedas,

²⁰ “la magia es un modo de afirmar la vida concebida como “una política de construcción de conexiones entre ser y mundo, humano y naturaleza, corporalidad y espiritualidad, ancestralidad y futuro, temporalidad y permanencia” (Simas y Rufino 6).

En el ejercicio de discernir esa política de conexiones vitales, comprendí que la magia deviene verbo: magiar. Una acción que, por su relación con el otro, inevitablemente adquire una expresión colectiva: magiar-con” .

paraquedas que, mais tarde, vai encorajar outros ao salto — pois a poesia é espantosamente contagiosa.

Em seguida, abordando à queda, adentramos um barco que navega sem leme, sem vela, sem mar, sem chão. Uma corporeidade capaz de se colocar em errância, de efetivamente cair, sem buscar ancorar-se ao solidamente estabelecido é filosófica, aberta e flexível, que, apoiada no mistério do acontecimento, no segredo de não saber. Assim, pode-se cantar a mais alta música.

Cantar-dançar é ato performático metamórfico. Perder-se, entregar-se ao acontecimento, é importante na dança da vida, é saber da experiência. Fabricar-se um corpo como quem fia, fibra a fibra, abrindo-se ao devir, em constante movimento de vir a ser, tem também a ver com coerência, com modos de estar e de pisar a terra, de escutar as feras²¹, internas ou externas, de submergir-se, de se perder na floresta escura, de se abrir ao inconsciente. Pois não basta saber cair, é importante saber voltar à superfície, cantar aos outros o impossível que se viveu. Um corpo espantográfico é criativo e aventura-se pelas frestas da linguagem, ocupando-se em dizer o indizível, dedica-se ao amoroso languageiro ofício. Amar é construir pontes.

Vocês conseguem escorregar ou cair, não é mesmo? Mas só isso não é dança. Há ocasiões, no entanto, em que conseguimos tocar coisas em situações extremas, escorregando, caindo, abraçando a vida. Nesses casos, podemos cruzar com coisas delicadas que preferiríamos guardar dentro do próprio coração do espírito, mas que não conseguimos. Será que eu deveria transmitir isso? Ou será que eu deveria levar para algum lugar comigo, mesmo que isso me custe a vida? Eu, sinceramente, acho que isso **é exatamente o tipo de coisa que deveria ser transmitida**” (Ohno, 2016, p, 66, grifo nosso).

Referências

- BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. *In.*: **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, abr. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 jun. 2023.
- BORGES, Hélia. **Sopros da pele, murmúrio do mundo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Círculo do Livro, 2006.
- _____. **Sonetos de amor**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. *In.*: **Metalinguagem**

²¹ Referência ao livro de Natassja Martin, *Escute as Feras*, obra profundamente espantográfica.

- e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 31- 48.
- _____. **Galáxias.** São Paulo: Editora 34, 2004.
- CÍCERO, Antonio. **Guardar.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- COCCIA, Emanuelle. **Metamorfoses.** Rio de Janeiro: Dantes, 2020.
- DICIONÁRIO Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/fingir>. Acesso em: 01 jun. 2023.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança.* São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- GINOT, Isabelle; BARLOW, Allegra; FRANKO, Mark. "From shusterman's somaesthetics to a radical epistemology of somatics" *In.: Dance Research Journal*, v. 42, n. 1, Summer 2010, Dance Studies Association , p. 12-29. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23266984>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Psicomagia.* Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- JORGE, Luiza Neto. **19 Recantos e outros poemas.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- MARTIN, Nastassja. **Escute as feras.** São Paulo: Editora 34, 2023.
- MATURANA, Humberto; VARELLA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano.** Tradução Jonas Pereira dos Santos. Campinas: Editorial Psy II, 1995.
- MATURANA, Humberto; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano.** São Paulo: Palas Athena, 2019.
- NOGUEIRA, Sidney Barreto. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C11umQ1O-l5/?img_index=5, acesso em 24 de fev de 2024.
- OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema.** São Paulo: n-1 edições, 2016.
- O NOME DA CIDADE, Compositor: Caetano Veloso. *In: CALCANHOTTO, Adriana. Senhas.* Rio de Janeiro: Columbia, 1992. 1 CD (37:58 min).
- PARAQUEDAS. Compositor: Russo Passapusso. *In: O paraíso da miragem.* Salvador: Oloko Records, 2014. 1 CD (39:43 min).
- PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PROUST, Marcel. **Du côté de chez swann.** Paris: Flammarion, 2009.

PUCHEU, Alberto. **É chegado o tempo de voltar à superfície**. São Paulo: Cult, 2022.

_____. É preciso aprender a ficar submerso. *In.*: MELO, Tarso de (org.).

Antologia

poética, 2. São Paulo: Cult, 2019.

_____. **Espantografias**: entre poesia, filosofia e política. Brasília, C14/Casa de Edição, 2021.

RICART, Paola Maria Marugán. *Introducción: Bailar con el mundo, estrategias para magiar la vida*. *In.*: **Fiar — Forum for Inter-American Research**. v. 16.1, (jun. 2023), p. 6-11. ISSN 1867-1519. Disponível em:

<http://interamerica.de/wp-content/uploads/2023/06/fiar-Vol-16.1.pdf>, Acesso em: 01 jul. 2023.

TEIXEIRA, Letícia. **Inscrito em meu corpo: uma abordagem do trabalho corporal proposto por Angel Vianna**. Rio de Janeiro, UNIRIO: 2008.



2
ARTIGOS

CORPOÉTICAS E CORPOLÍTICAS: INTERPELAÇÕES QUE ATIVAM CORPOS COLETIVOS

Laura Jimena Silva Lurduy¹
Universidad Nacional de Colombia

RESUMO | ABSTRACT

O objetivo deste texto é destacar a importância de uma proposta metodológica participativa e criativa da corporeidade e das narrativas do corpo a partir dos feminismos para promover e fortalecer processos sociais e coletivos de mulheres baseados no *reconhecimento do corpo* em nossos países de América Latina, especialmente, desde o caso de Colômbia. Dessa forma, busca contribuir para potencializar os diálogos entre a práxis poética-política a partir de uma perspectiva interdisciplinar, colocando no centro dos processos pessoais e plurais as artes corporais que levam corpos políticos no movimento e revelam contribuições importantes para os estudos artísticos, sociais e feministas.

Palavras-chave: Corpo, dramaturgias feministas do corpo, América Latina, práxis poéticas, corpolíticas.

This text contains the purpose of highlighting the importance of a creative participatory methodological proposal of corporalities and narratives of the body from feminisms to enhance and strengthen social processes based on the recognition of the body in our Latin American countries. In this way, it seeks to contribute to dialogues between poetic-politic praxis from an interdisciplinary perspective, placing the corporal arts at the center of personal and plural processes that lead to the deployment of political bodies in the movement and reveal important contributions to artistic, social and feminist studies.

Keywords: Body, feminist body dramaturgies, Latin America, poetic praxis, body

"O corpo tem a capacidade de sentir, de se mover e de pensar, contém todas as nossas energias, é o instrumento com que tocamos a vida. Ao longo da história, o corpo foi e é o lugar político de preferência"
(Margarita Pisano, p. 21, *Un cierto desparpajo*)

Introdução

Este trabalho tem como objetivo ampliar a importância dos estudos do

¹ Socióloga, pesquisadora e apaixonada pelo movimento numa perspectiva transdisciplinar com processos coletivos de mulheres. Especialista em estudos feministas e de gênero pela Universidade Nacional da Colômbia. Atriz e performer-criadora em videodança, performance e peças teatrais independentes. Realizou o projeto de pesquisa em sociologia denominado: "Do corpo poético ao corpo político" no qual obteve menção honrosa. Atualmente, atua em seu projeto pessoal "Corpolíticas: interpelações feministas que ativam corpos coletivos", uma proposta artística e comunitária que busca recuperar material autobiográfico com mulheres de diferentes idades a partir de uma perspectiva feminista.

corpo e sua ação política e situá-lo a partir de uma perspectiva para a criação de processos pessoais e coletivos na busca dos encontros coletivos entre mulheres. Faz parte de um projeto realizado em estudos em sociologia e de especialização em estudos feministas e de gênero, cujo processo possibilitou destacar a importância do corpo como enunciação de acontecimentos, arquivos e memórias pessoais e plurais e a importância das práticas corporais nos processos organizativos de coletividades *Red Rojo y Violeta y Surcos en la piel*, de Bogotá, Colômbia com incidência social e política de liderzgos. O processo está se realizando desde fevereiro do presente ano, com intenção de conclusão ao final do ano. Nessa perspectiva, proponho que os estudos do corpo sejam um tema relevante para a análise de problemas atuais das ciências sociais de forma transversal e interdisciplinar, de modo que o artigo destaca os modos de pesquisa em diversas reflexões na sociologia, a ciência política em convergência com as artes, especificamente com as artes do corpo, levando em conta que, desde meados do século XX, o trabalho artístico relacionado ao corpo vem sendo realizado em conjuntura com os processos sociais, históricos e políticos da Colômbia e América Latina, e, os feminismos contribuíram significativamente. A partir de uma abordagem de pesquisa interdisciplinar, defende a necessidade de investigar a dimensão política dos corpos produtores a partir das artes ampliadas que englobam técnicas e ferramentas em teatro, a dança e a performance em nossos países.

Com base no exposto, apresentam-se algumas abordagens teóricas, metodológicas (qualitativas) e analíticas que se aprofundam em produtos sociais e simbólicos à luz das manifestações do corpo como prática, experiência e envolvimento político. Nesse sentido, a partir dos achados das pesquisas realizadas, e dos meus interesses como pesquisadora do corpo e em minha trajetória, a questão de como relacionar esses resultados aos processos das mulheres artistas tem se entrelaçado continuamente. Da mesma forma, a partir da minha experiência profissional com coletivos de mulheres, venho identificando a importância de desenhar e construir metodologias baseadas no reconhecimento do corpo e como suas infinitas possibilidades de movimento são uma valiosa ponte de exploração, memória e reconhecimento individual-coletivo para as mulheres no seus processos organizativos em convergência com o movimento de mulheres local e de América Latina.

Com base no exposto, esta pesquisa surge especificamente também do meu interesse em relacionar os processos acadêmicos com a importância de reconhecer a centralidade do corpo e suas expressões do movimento de transformação a partir de uma perspectiva feminista. Embora *o giro corporal e afetivo impulsado pôr* as ciências sociais tenha se preocupado com sua relevância, do meu ponto de vista, ainda há falta de reconhecimento da corporalidade

no fazer, falta de conhecimento e ausência de práticas de corporeidade em² processos conceituais, de pesquisa, de interesse acadêmico e em experiências profissionais que busquem fortalecer os processos e lideranças coletivas das mulheres.

As dramaturgias corporais feministas acolhem histórias de vida: biografias-círculos da palavra, gestos, histórias compartilhadas entre elas ou diversas experiências contadas e alguns fatores que não permitiram que as mulheres desenvolvessem seu projeto de vida ou por fatores diferenciais de cuidado, trabalho comunitário, entre outros. A partir disso, busco gerar uma proposta de estratégias corporais de como elas possam articular, conhecer e fortalecer seus processos de ativismo em conjunção com ferramentas artísticas desde o corpo encaminhadas aos artivismos. Uma vez que, a partir do reconhecimento da relação biográfica e de sua relação coletiva, foi possível encontrar os pontos de fortalecimento dos processos e o que pode construir um projeto político que tem muito a dizer como movimento social de mulheres. As metodologias possibilitaram agrupar interesses pessoais e femininos, seus projetos, o que as une e as vincula para seu projeto comum a partir dos diversos territórios que representam. A partir daí, identifiquei a necessidade de espaços coletivos para o desenvolvimento do corpo como ferramenta de fortalecimento da coletividade na medida em que serve como forma de agência, mudanças e decisões para projetos comuns.

Com base nisso, este *projeto se posiciona como um acompanhamento* que atualmente busca propor uma reflexão sobre a *concepção mobilizadora*, acompanhando e promovendo narrativas do corpo que desenham possibilidades feministas para cada vez mais mulheres a partir de uma perspectiva decolonial. Essa compreensão possibilita borrar a relação objeto-sujeito entre o ambiente e as pessoas envolvidas, o que segundo Ochy Curiel (2014)

Uma das características da colonialidade do conhecimento é assumir que a alteridade e a diferença colonial são, em geral, objetos de pesquisa: mulheres, negros, pobres, indígenas, migrantes, do Terceiro Mundo, como se a pesquisa feminista só pudesse ser feita assumindo-os como matéria-prima. O lugar de privilégio de quem constrói o conhecimento sobre o outro parece inquestionável (Curiel, p.55).

Por isso, para dissolver essa separação entre pessoas que realizam pesquisa e "outras pessoas", propõe-se levar em conta linguagens expressivas com corporalidades e expressões não verbais, e não apenas linguagens técnicas

² Corporeidade: prática corporificada, surge da fenomenologia e das contribuições do ramo da psicologia da cognição e antropologia com Thomas Csordas e que Bourdieu retomará com a noção de Habitus, diante do corpo em sua significação social.

ou posições logotécnicas centristas que abordam questões pessoais e coletivas sensíveis a partir da palavra e da textual como única forma possível de encontrar pontes para um "nós".

Com base nisso, considero que há um potencial no trabalho corporal na teoria social como um desafio epistemológico e metodológico feminista, que segundo Alexandra Zuluaga (2011) busca apostar em "uma ordem epistemológica que ofereça alternativas para compreender o corpo como um lugar existencial da vida, que dê conta também dos conhecimentos que dele surgem, da história vivida, no exercício de tentar compreender através dela, mas não explicar, as relações, os contextos, as histórias e a própria sociedade" (Zuluaga, p, 7). Então:

Pensar o corpo nessa dinâmica sugere assumir as consequências de definir a existência humana como uma condição corpórea e, com ela, dar origem a um processo que significaria também acessar epistemologicamente o princípio de que o corpo é ação. Essa posição sugere deixar de lado as formas tradicionais de conhecimento, para além do referencial dualista positivista-místico e, ao contrário, confrontar essa dualidade ao ligar corpo e emoções (Zuluaga, p. 7).

Com base no exposto, proponho-me neste trabalho a partir de um projeto de intervenção para chamá-lo *de um processo de acompanhamento por - junto com - e para as mulheres*, colocando em diálogo as necessidades e a importância do movimento corporal para fortalecer afetos e coletividade no reconhecimento e agência no exercício da ação coletiva. Para tanto, propõem-se os seguintes objetivos e pilares da teoria da análise.

Objetivo geral

Construir uma ferramenta prático-participativa-criativa que reúna práticas artístico-corporais (cartografias **corpólicas** feministas) promovendo o fortalecimento da ação coletiva e sociopolítica em coletivos feministas na América Latina, a partir do caso de dois grupos de mulheres em Bogotá.

Corpo como categoria política:

- **Corpo e Estudos Sociais**

O estudo do corpo nas ciências sociais humanas e nos feminismos é central, embora tenha tido maior reconhecimento a partir de algumas décadas atrás, deve-se notar que muitos autores de teorias clássicas o mencionaram em suas teorias sociais, alguns lhe deram um desenvolvimento aprofundado,

e outros fizeram estudos complementares dos fenômenos sociais. Tudo isso a partir de diferentes perspectivas e correntes. Em particular, algumas perspectivas teóricas da ação social e do interacionismo simbólico mostram convergências das relações corporais em torno do político.

Ora, embora as reflexões filosóficas tenham sido as que contribuíram diretamente para o reconhecimento dos estudos do corpo, há outros campos em que ela é abordada:

Somente nas últimas décadas o poder explicativo do corpo e as questões a ele associadas se intensificaram, para produzir avanços na teoria social que reconheçam vigorosamente o caráter corpóreo da vida humana e seu peso político e social. A noção de biopoder de Foucault ampliada por Agnès Helles, Giorgio Agamben ou Toni Negri, bem como a teoria da prática de Bourdieu, a teoria da estruturação social de Giddens, a teoria da psicogênese social de Norbert Elias ou as teorias da modernidade reflexiva de Scott Lash ou Ulrich Beck, abordagens da pós-modernidade e, sem dúvida, as teorias feminista e de gênero convergem uma vez ou outra no esforço de compreender e analisar o caráter do corpo e produzir uma crítica de seu significado prático, político e simbólico (Pedraza, p. 35).

Nesse sentido, faz-se necessário mencionar vários autores que trabalham com a sociologia do corpo retomando as bases da fenomenologia, como é o caso do sociólogo David Le Breton que apresentou em seus livros *Sociologia do Corpo* (2002), *Antropologia do Corpo* (1995) e *Corpo Sensível* (2011), uma investigação detalhada da arquitetura histórica, teórica e metodológica do corpo e sua relação com as artes. em particular com a dança, o teatro e a vida cotidiana. Conceituando-o como um fenômeno social e cultural no qual convergem representações, imaginários, cotidianos, compreensões do mundo, experiências, histórias, imaginação e criação. Agora, com as contribuições de várias feministas, promoveu-se o estudo do corpo como lugar de enunciação política, criação, interpelação e ação criativa das mulheres. Entendendo o corpo, como aponta Icaza Garza (2019), da seguinte forma:

O corpo é constituído por multiplicidades e singularidades conectadas, que compõem estratégias de reapropriação e de combate à discriminação (...) O corpo torna-se, assim, um território de poder. Se, por um lado, adquire voz e reivindicação política e fornece um espaço físico e um suporte real para denunciar a misoginia, os abusos das ditaduras militares, a violência de gênero e o feminicídio (Segato 2014), por outro, esse mesmo corpo fica dramaticamente exposto à exploração do capital, ao racismo, ao feminicídio etc. destruição e morte (Garza, 2019, p. 184).

- **Conhecimentos/Autopráticas Incorporadas:**

Para Donna Haraway (1991), o corpo contém saberes corporificados e, a partir disso, propõe o **conhecimento situado** como um ponto de vista que permite visibilizar as formas plurais de ação, transformação e agência dos corpos, falando da necessidade contemporânea de situar/incorporar/pactuar os problemas sociais. Da mesma forma, como propõe Kate Millet (1970) ao afirmar que **"o pessoal é político"**, podemos situar a pesquisa sobre a importância de abordar os problemas sociais e a violência contra a mulher, indagando do subjetivo ao intersubjetivo, do privado ao público, onde o político também se enraíza nos corpos individuais e atinge o tecido coletivo a ser transformado. Para tanto, emergem categorias emergentes que são descritas a seguir:

- **Acuerpamiento - Incorporação**

O conceito de Corporeidade, que surge de diferentes disciplinas inicialmente da psicologia e da antropologia, permite chegar de forma histórica à noção de *acuerpamiento* como uma tradução para o espanhol, que busca reivindicar o corpo como sujeito pensante, uma vez que não apenas altera a definição de cognição mental a partir de uma separação dualista corpo-mente, mas também a noção de corpo e sua relação ontológica com o mundo. Isso nos permite compreender que, como afirma María Clara Garavito, citando Csordas (2011):

Cultura e conhecimento não é tanto linguagem, mas corpo, prática corporificada. Csordas (1999) aponta que a experiência cultural não deve ser reduzida à linguagem e à representação, pois isso implica uma reafirmação do dualismo que está sendo combatido. Para evitar isso, propõe a noção de corporeidade: um conceito que abriria um novo paradigma para abordar a experiência perceptiva e os modos corporais de presença e relação com o mundo que os sujeitos constroem. Essa noção enfatiza a dialética entre cultura e experiência subjetiva e intersubjetiva, cujo resultado é a recepção da cultura nos corpos de seus membros, bem como a agência dos sujeitos na construção das práticas culturais (Csordas in Garavito, p, 143).

- **Feminismo artístico – o político na arte – ativismos:**

Para a relação entre arte e política, podemos estudar como as ações corporais de mulheres artistas marcaram marcos de visibilidade da violência e rupturas de imaginários em uma ordem global, latino-americana e nacional, onde o corpo é o lugar da enunciação, da denúncia e do ativismo: o **ativismo**, e a partir do qual muitas mulheres intervieram e criaram ações corporais desde os anos 60 e 70 com o surgimento das artes da ação. Como Andrea Giunta aponta

a seguir:

Desde a década de 1960, as mulheres desenvolveram um repertório radicalmente diferente daquele que prevalecia na representação do corpo feminino: setores, substâncias e afetos transformavam poderosamente as iconografias do corpo. Os repertórios femininos ganharam destaque e, ao mesmo tempo, desafiaram o conceito de singularidade biológica e afetiva do corpo. A abertura dos arquivos de uma ampla gama de obras até então marginalizadas deixa claro que elas abriram espaço para uma discussão sobre a emancipação política dos corpos e das subjetividades (Giunta, p. 15).

Nesse sentido, a partir de teorias feministas e de gênero que problematizam o corpo e a noção de conhecimento situado do corpo como palco político das emoções, sensações, experiências, história de vida das mulheres, abordo a relação entre feminismo, arte latino-americana e artes de ação, para a construção de identidades coletivas, investigando, reunindo e caracterizando narrativas corporais aplicáveis ao fortalecimento da liderança e da ação coletiva de mulheres em Bogotá e outros territórios do país.

Propostas para a pedagogia dos afetos

É importante situar essa proposta a partir da virada Corporal proposta por diversos pesquisadores latino-americanos, definindo-a como um ramo de pesquisa que surge da necessidade de centralizar o corpo e as emoções nas ciências sociais e humanas, como apontam Olga Sabido (2019) e Sara Ahmed (2015), sobre a atenção necessária ao corpo e a incorporação das condições nos estudos de gênero.

Isso resulta em desafios teóricos, metodológicos, éticos e políticos. No entanto, levando em conta as contribuições de Cardona Rodas et al (2021) e Rodríguez et al (2020), e Faryna (2006), podemos conceituar uma pedagogia dos afetos a partir da necessidade de expor academicamente uma cartografia das ações corporais que podem ser realizadas em ambientes educativos e coletivos, e, assim, é possível que possam contribuir para um fortalecimento dos grupos de mulheres e dos desafios que emergem dia a dia diante de seu trabalho Diário. Segundo Faryna (2006):

Uma cartografia com os movimentos que se dão em um campo subjetivo, provocados por conjuntos de intensidades. Mapear esses movimentos tem a ver com uma atividade que lhes dê expressão de alguma forma. Uma cartografia não pretende apreender ou imobilizar esses movimentos, mas pensar seus efeitos nos vestígios deixados pelos acontecimentos que os provocaram (Faryna, p. 276).

A pesquisa propõe a construção de novas narrativas corporais e oficinas com as organizações de mulheres que já estão acontecendo mensalmente e passando por diversas ferramentas corporais, de escrita e criativas a partir de um princípio de horizontalidade e do trabalho anterior de práticas coletivas que elas apresentam no interior de seus processos organizativos. Especificamente, no início do processo de pesquisa, nós fizemos um exercício de “*bio-radiografia corporal*” que teve como objetivo utilizar a metáfora da corporalidade com similitude a um corpo “pessoal” da organização, tendo órgãos, estruturas ósseas, de respiração e funcionamentos próprios que alguns são mais fracos em relação outros. Nesse sentido, considerando as artes desse corpo vivo, buscamos pontos em comum para fortalecer a confiança, a comunicação e o processos coletivo em geral aprofundando essas partes do corpo com ferramentas corporais que promovam a união entre as mulheres e seu processo organizativo.

As técnicas específicas que estamos utilizando são: a dança dos cinco ritmos e algumas ferramentas da dança – movimento- terapia, as quais, são aplicadas em cada encontro, dividindo os momentos com a proposta de: fluido-staccato-caos-lírico- e outros exercícios desde a dança movimento terapia como movimento autêntico e livre dos corpos, junto como outros exercícios recolhidos de dança e teatralidade em perspectiva feminista respeitosa pelo conhecimento autobiográfico, a história pessoal, coletiva do processo coletivo anterior.

Os 5 Ritmos de Gabrielle Roth

A dança dos 5 Ritmos é uma prática de movimento desenvolvida pela bailarina Gabrielle Roth. "Eles se desenvolvem como um mapa simples, mas profundo, que nos ajuda a nos reconectar com nosso eu essencial por meio de nossa própria dança. Uma forma de reouvir a sabedoria inata e sempre acessível do nosso corpo físico. Desbloqueando o que não nos permite desenvolver e encontrar nossa própria coreografia para habitar nosso corpo, expressar nosso coração, libertar nossa mente, seguir nossa alma e incorporar nosso espírito. Um lugar seguro para se exercitar e meditar na mesma respiração, para encontrar um espaço íntimo onde você possa se conectar tão profundamente quanto quiser consigo mesmo e com a comunidade com base nos seguintes elementos e diretrizes."³

FLUIDO

"No fluxo constante dos meus pés, encontro o caminho nutritivo e receptivo de volta ao meu corpo físico."

STACCATO

"As linhas e formas do Staccato me ajudam a expressar a verdade do meu coração claramente."

CAOS

"A vibração do Caos me move mais rápido do que posso pensar, me força a

³ Disponível em: <https://irene5ritmos.com/los-5-ritmos>, <https://www.5rhythms.com/>.

me deixar levar para o desconhecido e deixar o que não preciso mais"

LÍRICO

"No ritmo leve da Lírica, meus limites e fronteiras se dissolvem, mil novas possibilidades emergem da minha pele e inundam minha alma"

QUIETUDE

"Quando chego à Quietude, meu corpo se deixa sustentar, em paz, por algo maior do que eu, do que você, até do que nós"

Terapia do Movimento da Dança (DMT)

Uma disciplina artística que situa o movimento do corpo como um instrumento implícito e expressivo de comunicação, expressão, movimento de caminhada. O DMT é uma troca intersubjetiva que busca a integração emocional, cognitiva, social, física e espiritual e o diálogo coletivo em situações pessoais e coletivas.

"Essa disciplina se baseia no fato de que o movimento reflete os padrões psicoemocionais das pessoas, a partir do foco no corpo em movimento e nos fenômenos não verbais, favorece o trabalho sobre padrões relacionais e de desenvolvimento que surgem desde a primeira infância até a velhice. O movimento, usado em um contexto terapêutico, oferece uma forma de avaliação e tratamento para uma variedade de problemas neurológicos, psicológicos e relacionais; proporcionando oportunidades para pessoas que querem desenvolver seu próprio potencial criativo." ⁴

Extraído de Danza Movimiento Colômbia promovido por María Andrea García

Com o percurso metodológico enunciado, no qual se somam várias estratégias do movimento, busca-se contribuir para uma **pedagogia dos afetos**:

Uma proposta de pedagogia corpórea implicaria reivindicar a capacidade crítica e mobilizadora dos corpos e de seus sentimentos. A intenção é estabelecer como o corpo e seus sentimentos constituem uma base epistemológica do conhecimento e sua capacidade crítica (...) essas perspectivas também levantam a possibilidade de sustentar uma pedagogia corporificada. Ou seja, uma pedagogia que articula vozes, saberes, sentimentos e críticas aos modos de saber tradicionais, sexistas, classistas e racistas com o corpo e a partir do corpo. Os corpos sentem, e esse sentimento dá sentido ao mundo; portanto, a atenção às emoções, seu desgaste e sua capacidade mobilizadora fazem parte de uma pedagogia corporificada (Sabido, 2019, p. 132).

⁴ Disponível em: <https://www.mariaandregarcia.com/danza-movimiento-terapia/>.

Referências bibliográfias

- AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. México: UNAM, 2015.
- ARIZA, M. La sociología de las emociones como plataforma para la investigación social. En M. Ariza (Coord.), **Emociones, afectos y sociología**. México: UNAM, 2016.
- ARAIZA, Alejandra; DÍAZ, Robert. La Investigación Activista Feminista. Un diálogo metodológico con los movimientos sociales. En EMPIRIA. **Revista de Metodología de Ciencias Sociales**. No. 38 septiembre-diciembre, 2017, pp. 63-84.
- BARRETO, Juanita, Florence, Thomas et al. Grupos, organizaciones y redes de mujeres. En **otras palabras... "Mujeres que escribieron el Siglo XX"** (7). pp. 136-191, 2000.
- CURIEL Pichardo, Ochy. Construyendo metodologías feministas desde el feminismo descolonial. En **Otras formas de (re) conocer**. Reflexiones, herramientas y aplicaciones de la investigación feminista. Bilbao: Hegoa, 2014.
- FARYNA, Cynthia. Arte, cuerpo, subjetividad. **Tesis doctoral**. Universidad de Barcelona: Departament de Teoria i Història de l'Educació, 2005.
- FIGARI, Carlos; SCRIBANO, Adrián (comps.). **Cuerpo(s), subjetividad (es) y conflicto(s)**. Hacia una sociología de los cuerpos y /,as emociones desde Latinoamérica, Buenos Aires, Ciccus/Clacso, 2009.
- GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericano**. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires. Siglo XXI editores, 2018.
- GÓMEZ Grijalva, Dorotea. **Mi cuerpo es un territorio político**. México: Brecha Lésbica, 2014. Disponible em: <https://bit.ly/2UsWxfS>.
- GUTIÉRREZ Cabrera, Ángela Beatriz. **Hacia la recuperación y sanación corporal: elaboración de violencias basada en artes de acción/artes creativas**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- HARAWAY, Donna. Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En: **Ciencia, Simios y mujeres. La reinención de la naturaleza**. Madrid: Cátedra, 1995.
- HILDERMAN Cardona-Rodas, et al. **Cartografías corporales y pedagogías performativas en América Latina** / coord. acad. Medellín: Universidad de Medellín, 2021.
- ICAZA Garza, R.A. **Sentipensar los cuerpos cruzados por la diferencia colonial**. En *Tiempos de Muerte. Cuerpos*. Rebellías, 2019. Resistencias. Disponible em: <http://hdl.handle.net/1765/123652>.

KASSELMAN, Susana. **El pensamiento corporal**. Paidós, Barcelona, 1990. Disponível em: <http://anidin.com.ve/wpcontent/uploads/2016/10/Kesselman-Susana.-El-pensamiento-corporal.pdf>. Acesso em: 3 mai. 2018.

LEYVA SOLANO, Xochitl; ICAZA, Rosalba (coords.). **En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias**. Buenos Aires y San Cristóbal de Las Casas. Clacso, Cooperativa Editorial Retos, ISS /EUR (Tomo IV), 2019.

MILLET, Kate. **Política sexual**. Madrid: Cátedra, 1970.

MOUFFE, Chantall. **En torno a lo político**. México: Fondo de Cultura económica, 2007.

MUÑIZ, Elsa (coord.). **La historia cultural del cuerpo humano en Registros corporales**. Serie de memorias. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. México: UAM, 2008.

PISANO, Margarita. **Un cierto desparpajo**. Santiago: Ediciones Número Crítico, 1996.

QUINTANA, Laura. **Política de los cuerpos**. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière. Barcelona: Herder, 2020.

RODRIGUEZ, R. P.; COSTA MARQUES, S.; PASERO BROZOVICH, V. (coord.) **Corpobiografías de sanación**. Buenos Aires, 2020. Disponível em: <https://www.teseopress.com/corpobiografias>.

SABIDO Ramos, O.. El sentido del sentido del cuerpo. O. Sabido Ramos (Coord.), **Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género**, 2019.

SILVA, Lurduy, J. **Del cuerpo poético al cuerpo político**. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2017.

UMA DRAMATURGIA-CORPO: RELATOS DE MEMÓRIA DA TRAJETÓRIA DE LU CARION E DO OBARA - GRUPO DE PESQUISA E CRIAÇÃO

Luzia Carion Braz¹

Beatriz Miranda Faria Gomes²

RESUMO | ABSTRACT

Este ensaio tem como eixo o relato da investigação dramaturgical do Obara - Grupo de Pesquisa e Criação, localizado dentro de uma corrente mais ampla de pesquisa teatral que desloca o centro da dramaturgia do texto para o corpo dos intérpretes. A partir de nossos relatos de memória da pesquisa, que vão desde as experiências prévias de Lu Carion, até a criação do Obara e investigações mais recentes do grupo, buscamos fazer uma sistematização inicial dos elementos que se articulam no que pode ser chamado de uma dramaturgia-corpo baseada na Técnica Klauss Vianna. A autonomia e uma ética de aprofundamento constante de conhecimentos, a via única de treinamento e processo criativo, e a integração de movimento, sonoridade, texto e espaço, são alguns dos eixos centrais propostos.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna, corpo, dramaturgia, processo criativo, teatro contemporâneo

This essay has as its axis the report of the dramaturgical investigation of Obara - Grupo de Pesquisa e Criação, located within a broader current of theatrical research that shifts the center of dramaturgy from the text to the body of the performers. Based on our research memory reports, which range from Lu Carion's previous experiences, to the creation of Obara and the group's more recent investigations, we seek to make an initial systematization of the elements that are articulated in what can be called a body-dramaturgy based on the Klauss Vianna Technique. Autonomy and an ethics of constant deepening of knowledge, the unique path of training and creative process, and the integration of movement, sound, text and space, are some of the proposed central axes.

Keywords: Klauss Vianna technique, body, dramaturgy, creative process, contemporary theater

¹ Bacharel em Comunicação pela FAAP e mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da USP (2004), onde realizou avaliação prática sobre sua pesquisa de aplicação da Técnica Klauss Vianna na iniciação ao treinamento do ator. Fundadora, orientadora e atriz do OBARA - Grupo de Pesquisa e Criação, no qual desenvolve pesquisa sobre a formação e atuação do intérprete criador. Como educadora lecionou no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP (Corpo e Movimento I e II), no curso de especialização da Faculdade Angel Vianna – FAC-RJ, e leciona no Curso de Especialização da Técnica Klauss Vianna, da PUC-SP (Processo Lúdico e Corpo Cênico II).

² Atriz formada pelo INDAC - Escola de Atores (2017). Cursa atualmente Bacharelado e Licenciatura em História na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (desde 2019), onde realiza pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC-FFLCH) com o tema “Teatros de grupo na cidade de São Paulo e a mobilização de temáticas sociais: um mapeamento”, com orientação de Maurício Cardoso (2022-2023). Foi integrante do OBARA - Grupo de Pesquisa e Criação (2016-2021), participando do processo criativo de espetáculos como intérprete e, posteriormente, como dramaturga.

Introdução

Este ensaio surge a partir de uma necessidade. Necessidade, porque nos parece que quando há um acúmulo no corpo de experiências provenientes de uma investigação contínua e aprofundada no tempo, ou um ajuntamento de evidências práticas de uma pesquisa em movimento, existe um momento em que o transbordamento se faz urgente. E a palavra escrita, enquanto desafiadora forma de assentamento e registro, revela-se um caminho fértil para dar vazão, mesmo que não inteiramente, às vivências de que o corpo está preenchido. Como as margens que dão contorno ao fluxo de águas de um rio caudaloso, escrevemos aqui como tentativa de nomear uma correnteza de processos e hipóteses que dizem respeito ao entrelaçamento entre a Técnica Klauss Vianna e a dramaturgia, a partir de relatos de experiência e de memória que envolvem a trajetória de pesquisa de Lu Carion e do Obara - Grupo de Pesquisa e Criação³. Escrevemos também por reconhecer que esta é uma oportunidade de revisão e reavaliação do que foi vivido, um novo estímulo capaz de gerar ainda mais questionamentos e compreensões em aberto.

A dramaturgia que propomos aqui, como veremos, parte de uma concepção que deslocou o eixo central do texto para o corpo, dentro de uma corrente de pesquisadores que serão explicitados no relato de Luzia. A prática dramaturgical em questão, então, surge da exploração e composição, por parte do intérprete, de partituras de movimentos-sonoridades-textos na relação com outros corpos, com o espaço físico e outros elementos cruciais já classificados como cênicos ou que de alguma forma participam dessa composição dentro da criação cênica. Uma dramaturgia feita por uma via ou impulso único de criação, alicerçada em uma ética de aprofundamento contínuo e autônomo do intérprete-ator-compositor. Uma dramaturgia sujeita às surpresas do processo criativo cujo eixo é o corpo, e porosa às alterações do momento presente da pesquisa e da encenação.

Assim como é a memória, não linear em suas manifestações, muitas das metodologias e procedimentos deste estudo serão explicitadas ao longo dos nossos relatos, conectados, em certa medida, aos momentos da pesquisa em que foram experimentados e constatados. Por ser essa escrita fruto de uma pesquisa coletiva, é evidente que não poderia ser feita por um único integrante do grupo. Dessa forma, o mesmo tempo que atravessa a memória, também se faz presente na primeira pessoa do ensaio, compartilhada entre gerações de professora e aluna, mestra e discípula, partindo da ideia de que

a reflexão sobre as práticas experimentadas, estimulada na realização de seus registros, torna mais clara e precisa sua transmissão. (...)

³ O Grupo foi criado com os integrantes da avaliação prática do mestrado de Luzia Carion Braz. Outras informações sobre o grupo podem ser encontradas no site do OBARA - Grupo de Pesquisa e Criação. Disponível em: <https://obaragpec.wordpress.com/>. Acesso em 15 mar. 2024.

Mesmo que ele [Klauss Vianna] tenha se recusado a documentar os procedimentos adotados em seu trabalho como professor e pesquisador - afirmando que o ciclo processual não tinha sido finalizado - a tarefa de registrar leituras pessoais sobre a Técnica e sua aplicação em diferentes campos artísticos, ou não, está sendo desempenhada por seus discípulos ou discípulos dos discípulos, como ele mesmo profetizava. (BRAZ, 2004, p. 13)

Este, portanto, é um ensaio *intergeracional*, por assim dizer. Contaremos com os olhares de duas ou três gerações ao registrar essas leituras e releituras: de Lu Carion, discípula e aluna de Rainer Vianna, filho de Klauss e Angel Vianna; e de Bia, aluna e discípula de Lu, para relatar as pesquisas e conhecimentos adquiridos pelo trabalho coletivo do grupo. Já que as reflexões aqui colocadas, como se vê, não são fruto de uma pesquisa individual, investigaremos um texto polifônico, fruto de uma composição em coralidade, resultado das interações e construções de estudo feitas com diversos outros integrantes da pesquisa, citados ao longo dos relatos, sem os quais não seria possível fazer esse registro.

Além disso, estabelecemos diálogo com diferentes fontes de conhecimento, grandes mestres e pesquisadores sobre o estudo das artes cênicas. Não pretendemos construir um discurso aprofundado sobre a evolução dessas diferentes fontes, mas incluí-los na polifonia deste relato, enquanto referências basais para as experimentações da pesquisa de Lu Carion e do Obara - a maior parte delas, descrita com maior detalhamento na dissertação de mestrado de Luzia, à qual recorreremos em diversos momentos deste ensaio.

Para dar vazão às nossas elaborações a respeito do tema, vamos navegar inicialmente pelas experiências e memórias de Lu Carion, organizadas por subtemas que compõem os elementos da dramaturgia pesquisada pelo grupo. Em um segundo momento, que compreende um período mais recente, de 2018 até aproximadamente 2021, será Bia a condutora dos relatos dramáticos do Obara e seus desdobramentos.

Os eixos da dramaturgia na trajetória pessoal e do Obara - Grupo de Pesquisa e Criação, por Lu Carion

a) Alguns princípios: responsabilidade ética do treinamento do ator e a autonomia

A constatação da importância de uma prática corporal, desde o início de minha formação, desencadeou a pesquisa sobre o treinamento do ator, termo e prática que já se faziam presentes no contexto teatral brasileiro da década de 1980. A primeira e grande parceria que me orienta nesse longo percurso é a Técnica Klauss Vianna. Na busca por um aprofundamento contínuo sobre o

tema entrei em contato com as grandes obras referências desse campo.

No quadro evolutivo sobre algumas das mais importantes pesquisas sobre o tema, devemos destacar

a encenação como linguagem autônoma e o papel do ator na representação cênica, (...) a substituição da supremacia do texto literário, das palavras na práxis teatral, por uma nova orientação que identificaria no corpo do ator o instrumento sgnico fundamental do fenômeno cênico (BRAZ, 2001, p. 2).

Grandes mestres como Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook desenvolveram propostas importantes geneologicamente vinculadas às necessidades já apontadas por Konstantin Stanislávski, almejando a superação de limites psicofísicos e desenvolvimento de sua capacidade criativa, em especial sua capacidade de compor partituras de ações. Além dessa grande meta, destacaria também “a valorização da singularidade do intérprete e da responsabilidade ética sobre seu aperfeiçoamento e desempenho profissionais”⁴.

A familiarização com essas propostas resultou em uma série de questionamentos, tornaram-se contundentes e passaram a guiar meus estudos⁵. O respeito pela singularidade do ator, pela autonomia, pelo caráter ético apontado por Barba poderia ser alcançado pelas práticas propostas? A simples adoção de modos de fazer que alcançaram sucesso na busca por qualidades obtidas em outros corpos, com outras histórias e culturas diferentes seria garantia de bons resultados? Os riscos de tais práticas em corpos não habilitados ou com históricos desconhecidos pelos propositores eram considerados? A posição de experimentação, o conhecimento de recursos pedagógicos que estimulassem a escuta, o papel de observador, a capacidade reflexiva e crítica não seriam indispensáveis nas práticas adotadas para que o ator pudesse alcançar as qualidades exigidas na sua performance? Qual a justificativa para adotar vias distintas, nas práticas direcionadas ao treinamento e ao processo criativo, particularmente em processos direcionados à composição de partituras de ações?

De um encontro privilegiado que pude desfrutar entre os integrantes do Grupo Tapa e do grupo de Grotowski⁶, além do importante aprendizado, como

⁴ Ibidem, p. 5.

⁵ Particularmente, identifico minhas vivências com o grupo Teatro Íntimo Sunil Ensemble em seu Centro Laboratório, em Magadino, Suíça, (1989); no Centro de Pesquisas Teatrais - CPT, dirigido por Antunes Filho (1992), com Stefano Vercelli, da Cia Laboratório de Pontedera (Sesc Pompéia/1994); no Workcenter of Jerzy Grotowsky and Thomas Richards, organizado pelo Centro de Pesquisa Teatral do Sesc (1996); com Jan Ferslev ator do Odin Teatret, grupo teatral fundado e dirigido por Eugenio Barba (ECA/USP/1999); Kouyaté Sotigui do Théâtre des Bouffes du Nord (2004).

⁶ No evento “Workcenter of Grotowsky and Thomas Richards” produzido pelo Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, em setembro e outubro de 1996, participei como atriz do Grupo Tapa

observadora e atriz, também surgiu uma nova reflexão sobre a questão da autonomia dos atores:

Nas conversas após a apresentação prática dos dois grupos, o grande mestre destacou dois pontos fundamentais nos processos de treinamento e de criação: não existem receitas ou fórmulas a serem copiadas e para diferentes pessoas e propostas é preciso experimentar, avaliar e ter a coragem de substituir os procedimentos que não correspondam aos objetivos almejados. É preciso abandonar a ilusória ideia de adquirir mais conhecimentos pelo simples consumo, pela experimentação de diferentes técnicas, sem aprofundamento e sem referenciais básicos. Para tanto, torna-se essencial o conhecimento dos diferentes elementos que compõem o fenômeno cênico, dos fundamentos que sustentam a atuação do ator, do professor e do diretor. A mensagem era clara: todo artista deve procurar adquirir conhecimentos e desenvolver habilidades para construir seu próprio caminho, orientado por seus desejos e responsabilidades como profissional e cidadão. (BRAZ, 2001, p.24)

Pude perceber, então, um diálogo de muito alinhamento com a filosofia e as propostas pedagógicas de Klauss Vianna, que também propunha um trabalho consciente e ético da profissão, desprendido de moldes pré-estabelecidos, mas com referenciais claros de constante aprofundamento, visando a autonomia:

(...) um corpo inteligente é um corpo que consegue se adaptar aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo que não se prende a nenhuma receita ou fórmula preestabelecida, orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações. (VIANNA; CARVALHO, 1990, p. 113-114)

A combustão foi perfeita e determinante na decisão de dar continuidade à pesquisa de forma acadêmica. Toda a pesquisa, desse momento em diante, passou a ter como eixo essa responsabilidade ética de aprofundamento constante, tanto artístico quanto cidadão, unido a uma busca constante pela autonomia do intérprete.

A relação que passei a estabelecer com os procedimentos adotados na TKV com o processo criativo também passaram a orientar minha pesquisa. Em várias ocasiões, durante práticas diversas de outros mestres, percebia já estar compondo material cênico que poderia explorar no processo criativo. E já havia experimentado também, em procedimentos direcionados à exploração dos tópicos abordados na TKV, a possibilidade de ampliar minhas capacidades

no simpósio internacional “A pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre a arte como veículo”. Nos encontros fechados com o grupo de pesquisa teatral dirigido por Grotowski, além do diálogo estabelecido entre os integrantes dos dois grupos, após a apresentação de seus trabalhos, pudemos participar como testemunhas da obra criativa “Ação”.

expressivas levantando frases de movimentos que poderiam ser exploradas na composição de partituras corporais.

Em 1989 realizei meu primeiro trabalho de pesquisa coletiva com a TKV⁷. Ao lado de Joram Macedo, ator e diretor baiano, parceiro da experiência com o Teatro Íntimo Sunil Ensemble⁸ e de aulas da TKV com Rainer Vianna, e de Eliene Benício⁹, iniciamos um processo criativo do espetáculo "Marias no limiar das Revoluções" (1989).

Nesse processo, já encontramos algumas práticas que passaram a me acompanhar na maioria das minhas propostas de trabalho. Partimos da seleção de *fragmentos de textos* narrativos sobre a vida de Olga Benário e outras mulheres revolucionárias, de autoria de vários escritores, como matrizes para *exploração dos tópicos da TKV na fricção com outros materiais cênicos para a composição de partituras de ações*. Rainer Vianna teve uma participação importante nesse trabalho, me orientando nesses primeiros passos na aplicação da TKV na exploração das partituras. Dificuldades para dar continuidade ao trabalho de pesquisa coletiva determinaram um intervalo longo em que só consegui realizar minhas experimentações sozinha, mesmo em trabalhos coletivos que não tinham a TKV como embasamento técnico.

b) A via única do processo criativo: a composição de partituras de movimentos e a sonoridade

Um outro incômodo no quesito de fragmentação dos processos de criação era a adoção de técnicas distintas para trabalhar movimentos e sonoridades. Os resultados frustrantes obtidos com essa dualidade estimularam a pesquisa de novos procedimentos, com outros estudantes/atores no mestrado, direcionados à percepção da emissão sonora como parte necessariamente decorrente, gerada pelo movimento.

A constatação de que essa via única resultava na ampliação da expressividade me fez adotá-la também como possibilidade de memorização de textos, integrando-a ao processo de exploração via fricção com as frases de movimentos. Os resultados obtidos, tanto na pesquisa individual, quanto na observação do trabalho dos colegas e nos jogos e improvisos com outros parceiros, conduziam a descobertas de diferentes possibilidades de emissão e,

⁷ O trabalho cênico sempre é coletivo, mas a prática consciente de explorar as relações produzidas entre diferentes corpos, hoje, reconheço ter iniciado neste momento.

⁸ Grupo de pesquisa dirigido por Daniele Finzi Pasca, em seu Centro-Laboratório di Ricerca Antropologica nello Spettacolo e nei Ritualli (Magadino, Suíça).

⁹ Na época mestranda na ECA/USP, hoje Professora Titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atuando na graduação e na Pós-graduação em Teatro.

consequentemente, de sentidos também¹⁰.

No processo de criação coletivo de *Os Donos do Corpo*, já com o Obara - Grupo de Pesquisa e Criação formado, contamos com as participações de outros dois profissionais, Sandra Ximenez¹¹ e Maurício Maas¹², que já vinham colaborando com a nossa pesquisa. Propuseram práticas de sonoridade e percussão corporal, a partir da exploração de várias composições no universo popular brasileiro na fricção com as partituras de movimentos/ações criadas pelos atores, ampliando a sonoridade para além dos textos, incluindo a música e outros sons como parte da criação corporal-dramatúrgica.

c) O espaço e o público dentro da dramaturgia

Ainda dentro da ideia de via única da criação, experiências com o Obara revelaram como o espaço físico onde criávamos e, especialmente, onde nos apresentávamos deveriam ser explorados como um elemento dramatúrgico, que atravessava diretamente o jogo cênico. Foram eventos alheios à nossa vontade e, mais tarde, a partir de convites especiais, que propiciaram o desencadear desta faceta de nossa pesquisa. Não dispendo mais das salas da ECA/USP para realizarmos nossos encontros práticos, passamos a usar a Praça do Relógio¹³. A necessidade de se apropriar da praça como espaço e elemento cênico na composição dramatúrgica, nos provou que ignorar o espaço em que estávamos era não só contraproducente, como limitante nas possibilidades de criação.

Depois disso, a pesquisa em espaços como um antigo prédio municipal disponibilizado pelo CUCA da UNE¹⁴, ou a Casa das Rosas¹⁵, onde o público podia circular de forma autônoma pelos núcleos de encenação e movimentação, abriram caminhos para uma utilização também não convencional do espaço

¹⁰ As primeiras percepções decorrentes dessa prática, aconteceram em exercícios que realizei nas aulas da Prof.a Dra Maria Lúcia Pupo, na disciplina "Práticas Teatrais de Caráter Lúdico e Textos Literários", quando reencontrei a proposta de realizar protocolos, como explicarei adiante.

¹¹ Cantora, compositora e performer, na época integrante do grupo A Barca. Além das contribuições citadas, Sandra Ximenez fez a preparação vocal para a concepção do espetáculo "Donos do Corpo". A troca concretizou-se de tal maneira que a cantora e atriz integrou, neste período, o núcleo artístico do Obara.

¹² Maurício Maas, ou Macalé, integrante do grupo Barbatuques, pesquisa, desde 1997, sobre as possibilidades de integração entre as linguagens cênica e musical e desde 1994 atua em espetáculos teatrais, seja como ator, na direção musical, sonoplastia e trilhas sonoras.

¹³ Espaço público semelhante a uma praça, muito grande, na Cidade Universitária (2003). Anteriormente, já havíamos explorado exercícios ou propostas cênicas em diferentes espaços, em várias apresentações na própria Universidade e fora dela.

¹⁴ Interessado em ampliar sua atuação, o OBARA uniu-se a um coletivo de artistas para ocupar o C.E.E. Raul Tabajara, espaço cedido pela Secretaria Municipal de Esportes para servir como sede do CUCA da UNE. Participaram também deste coletivo os grupos: Cia. São Jorge de Variedades, Ivo60, A Barca, Cia. de Domínio Público, Teatro de Narradores, entre outros. No CUCA, o OBARA finalizou a criação de seu primeiro espetáculo aberto ao público, em 2004.

¹⁵ No Espaço Casa das Rosas, o Obara apresentou a primeira versão do espetáculo "Fragmentos de uma Carta aos Anfíbios", em 2006.

cênico. Mesmo em apresentações dentro de teatros, a apropriação técnica do ambiente levava a novas composições, além de outras disposições e relações com o público, provocando-o, inclusive, a ocupar posições ativas e de intervenção em relação à cena. Dessa forma, não só o espaço, mas a presença viva do público (muitas vezes dentro próprio espaço cênico) se desdobrava como mais um elemento da dramaturgia cênica, alterando sutilezas da atuação das intérpretes.

d) Mais um elemento de uma dramaturgia não convencional: os fragmentos de textos

Os textos escritos também fizeram parte da construção dessa dramaturgia centralizada no corpo. Nas origens da adoção de textos dramatúrgicos não convencionais podemos reconhecer dois momentos distintos. O primeiro, já relatado, do trabalho coletivo com Joram Macedo para a criação do espetáculo, a partir de fragmentos narrativos de diferentes autores sobre a biografia de mulheres revolucionárias. O segundo foi a proposta oferecida aos pesquisadores durante a avaliação de mestrado, do uso de fragmentos de textos poéticos na aplicação da memorização/exploração de um texto pelo movimento, já descrita.

As integrantes do grupo que deram continuidade às pesquisas com a TKV, experimentaram a composição do primeiro trabalho do Obara com fragmentos de roteiros cinematográficos de Glauber Rocha. Devo contextualizar que, neste momento, estávamos mais focadas em práticas que possibilitassem o aprofundamento de nossas capacidades como atrizes criadoras e não direcionadas a composição de uma dramaturgia cênica. Constatamos o surgimento (por meio das práticas já adotadas das aplicações dos tópicos da TKV na composição, apropriação e exploração de partituras de movimentos e sonoridades por uma via única) de um material cênico que já apontava para a possibilidade de ser explorado por meio da fricção com textos que também apontassem para um repertório brasileiro. O olhar do Prof. Dr. Zebba Dall' Farra¹⁶, que compunha o grupo como instrumentista e provocador, nos elucidou com sua percepção a respeito de uma proximidade com o universo criativo do grande cineasta brasileiro.

No segundo trabalho, contando apenas com Paulina Caon e Verônica Veloso do grupo original, estávamos debruçadas na composição de partituras que contemplassem objetivos pessoais que cada uma queria empreender com a TKV, junto de possibilidades de textos que abordassem temáticas que os movimentos nos revelavam. Ao conhecermos os esboços do livro de poemas contidos no livro "Carta aos Anfíbios", de Ricardo Domeneck, percebemos

¹⁶ O Prof. Dr. da disciplina Expressão Vocal da ECA-USP (2001).

que, além de encontramos nos seus poemas as temáticas que gostaríamos de explorar, a forma adotada por ele para expressar sentimentos e emoções continham vocábulos e fenômenos corporais que nos eram muito caros¹⁷. Nesse espetáculo, em específico, chegamos em uma exploração da localização do texto no processo criativo:

A construção da dramaturgia da cena acontece a partir de núcleos de improvisação, nos quais as atrizes fazem interagir propostas corporais, espaço e poemas do livro Carta aos Anfíbios, de Ricardo Domeneck. Os movimentos e o jogo entre as atrizes, ao se relacionarem com as palavras, fazem emergir diversos sentidos para o poema dito em cena. A dramaturgia, portanto, se aproxima mais de um roteiro de improvisações.

A semelhança entre a escrita de Ricardo Domeneck e o trabalho cênico do OBARA é que ambos focalizam a criação artística como processo e não como produto. Há uma preocupação com a contextualização do fazer artístico, que não pode ser dividido em módulos como acontece no mundo contemporâneo hiper especializado". (Trecho de projeto de "Fragmento de uma carta aos anfíbios")

Tanto o formato da poesia, quanto a presença da temática da fragmentação contemporânea surgiriam novamente em uma fase posterior do Obara.

e) A prática dos protocolos: de um registro pedagógico à sua inserção na dramaturgia

A possibilidade da inserção de textos autorais, frutos da própria pesquisa corporal, na composição da dramaturgia, surgiu da prática da escrita de protocolos. Desse longo período, duas experimentações merecem destaque. Os registros diários feitos sobre o trabalho "Marias", realizados por indicação de Joram Macedo, relatando as propostas, os resultados obtidos, as dificuldades e descobertas, desempenhando um papel ainda mais pedagógico.

O segundo contato com essa prática aconteceu muitos anos depois, nas aulas de "Práticas Teatrais de Caráter Lúdico e Textos Literários", que a grande mestra Prof.^a Dra. Maria Lúcia Pupo ministrava na graduação da ECA/USP. Quando estruturei a pesquisa prática do meu mestrado, resolvi adotar a realização de protocolos visando seu caráter pedagógico e, particularmente, como estratégia de avaliação das propostas didáticas adotadas, para acessar o olhar múltiplo dos pesquisadores¹⁸.

¹⁷ O escritor Ricardo Domeneck escreveu vários desses poemas de seu primeiro livro, durante o período de avaliação prática da TKV no mestrado, que participou como pesquisador. Foi o primeiro registro da potencialidade do trabalho prático como estímulo para a criação de outros materiais artísticos.

¹⁸ É importante citar aqui a leitura do livro "A Pesquisa Ação", de René Barbier, indicado por Maria Lúcia Pupo, que fez com que incluísse na composição de minha dissertação fragmentos dos

Dada a eficiência e coincidências de objetivos a serem alcançados, dei continuidade a aplicação desse procedimento nos processos de experimentação e pesquisa com a TKV¹⁹. Foi nos trabalhos desenvolvidos na Sala Crisantempo com novos integrantes²⁰, a partir de 2004, que pude constatar, além dos objetivos conscientemente almejados, outras possíveis transformações evolutivas com a adoção dos protocolos. A constância dessa prática passou a germinar o crescimento qualitativo na produção escrita e o caráter artístico e poético desses relatos. Gradativamente fomos nos conscientizando da possibilidade do uso de fragmentos desses textos como material cênico a ser explorados.

Foi num período de crise que o grupo enfrentava que percebemos o conteúdo reflexivo e revelador de aspectos e percepções sobre essa vivência nos textos produzidos, que gostaríamos de trabalhar. Decidimos que os atores escolheriam fragmentos dos protocolos de todos os integrantes, de um determinado período, e começamos a explorá-los na fricção com as partituras e nos jogos criados.

Como na fase anterior do OBARA, sentimos a necessidade de retomarmos nossos encontros e diálogos com pessoas interessadas na pesquisa. A partir das nossas avaliações dos resultados obtidos e do retorno desse público, retomamos o trabalho, aprofundando, alterando ou mesmo substituindo as propostas apresentadas. Foram dois os encontros, com propostas distintas, mas que envolviam o público numa participação ainda mais efetiva na composição da dramaturgia²¹, nos quais exploramos diferentes jogos coletivos (coralidade, duplas, trios) e partituras solos.

Ainda no trabalho com os fragmentos desses protocolos iniciamos uma nova experimentação: o uso de material cênico filmado nos encontros como elemento de composição das cenas. Nessa pesquisa, contávamos com o cineasta Érico Rassi²² que produziu os vídeos que utilizamos. O resultado do terceiro exercício foi um trabalho dramaturgicamente mais elaborado, mais próximo das características de um espetáculo. O olhar muito especial de Érico culminou na edição de um vídeo bastante representativo daquele momento do processo e de nossas propostas cênicas²³. Neste vídeo o texto narrado por Marco Spivack é o

protocolos dos participantes na avaliação de minhas propostas.

¹⁹ Mais tarde, eu e minhas parceiras Neide Neves, Jussara Miller e Marinês Calori, também adotamos esse procedimento na estruturação do curso Especialização na Técnica Klauss Vianna, na pós-graduação da PUC (2012)

²⁰ Nesse momento, contávamos com a participação de César Vieira, Diego Tresca, Livia Vilela, Márcio Rossi, Marco Spivack, Nina Brondi e Rodrigo Lage.

²¹ Além da participação que já provocava novos estímulos em cada apresentação, passamos a buscar essas colaborações ainda durante o processo de composição/criação da dramaturgia.

²² Érico Rassi é roteirista e diretor do filme “Comeback” (2016) que lhe rendeu o prêmio de melhor diretor do FESTin Lisboa, Portugal. E do filme “Oeste Outra Vez” (2024) contemplado com o prêmio de melhor filme no 52* Festival de Gramado, em agosto de 2024.

²³ Exercício Cênico na Sala Crisantempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nSXzg59Gmrc>. Acesso em: 15 abr. 2024.

relato de um protocolo composto por Rodrigo Lage, num encontro de trabalho que participou como observador das pesquisas de seus colegas.

No momento seguinte, retomamos a pesquisa, no caso desse grupo, e iniciamos o aprendizado e aprofundamento de composição de partituras a partir de imagens escolhidas pelos próprios atores. Buscávamos aprofundar nosso estudo sobre a coralidade e sua relação com o herói. Em 2008, iniciamos a composição do espetáculo “Tempo... o Nosso Tempo”, no qual os fragmentos de protocolos individuais foram retrabalhados e organizados por Silvia Camossa, ex-integrante do grupo e escritora. Colocados em prática no formato citado anteriormente de núcleos de improvisação da via única partituras corporais-sonoridade-espaco e neste caso incluindo a fricção com registros audiovisuais realizados por Érico Rassi.

Investigações dramáticas de uma fase mais recente do Obara, por Bia Miranda

Alguns anos depois do grupo que fez as primeiras investigações com os protocolos, começou a se formar um novo conjunto de alunos de Luzia, que passaram a integrar o Obara²⁴. Em 2018, com uma oportunidade de apresentação de espetáculo inédito no Teatro dos Arcos, iniciamos um processo de criação que fez emergir aquelas frases e a dramaturgia de 2008 como possíveis disparadoras do processo de uma nova composição dramática²⁵.

É importante reforçar aqui a proposição de trabalho do Obara citada anteriormente, que busca priorizar a pesquisa do movimento e da sonoridade por uma via única que faça emergir significados múltiplos do texto. Isso acontece pelo reconhecimento de que trilhar caminhos distintos de memorização para, posteriormente, uni-los aos movimentos-ações pode limitar as possibilidades criativas e colocar dois canais de comunicação em sentidos contraditórios, ou até ilustrativos. Tendo isso em vista, o grupo iniciou a pesquisa brincando com a verbalização daquelas palavras, atentos ao que poderia surgir da fricção e do jogo de novos corpos, com novas partituras de movimentos. Havia uma consciência de que aqueles textos diziam respeito ao tempo passado em que foram escritos, ao mesmo tempo em que buscávamos novos significados, em um outro contexto, dez anos depois. Outras camadas começaram a aparecer: o que, em 2008, se tratava literalmente da ausência de corpos conhecidos na sala de ensaio, por terem tido a necessidade de sair do processo de investigação, em 2018 reverberou como as ausências produzidas pelo uso cada vez mais acelerado e

²⁴ São eles: Bia Miranda, Gabriela Rocha, Lívia Vilela, Luciana Romani, Magê Cechetto, Tássia Melo, Tiago Salgado e Tito Soffredini.

²⁵ Do grupo anterior, restava apenas uma integrante, Lívia Vilela, além da própria Lu Carion, que nos narraram o contexto de produção daqueles protocolos.

compulsivo da tecnologia no cotidiano. As palavras que tinham atravessado a vivência micro do grupo uma década antes, por serem vivas e integradas aos corpos, se encaixaram em um novo contexto macro, social, urbano e político.

Assim surgiu o espetáculo “Não me recupero do vazio do seu corpo”²⁶, cujo nome veio de uma das frases de protocolos utilizados na peça teatral, explorando essa ideia de corpos conectados à distância, mas ausentes na proximidade. As falas foram compostas por uma espécie de colagem de alguns fragmentos do texto original, sendo um parágrafo/estrofe para cada integrante, utilizados sobretudo em momentos de cenas “solo”, e algumas frases coletivas trazidas em momentos de jogos de improviso cênico. A dramaturgia, assim, assemelhava-se ao já citado “roteiro de improvisações”, que incluía tanto os textos escritos e oralizados, quanto todos os outros elementos que constituíam a encenação: as regras de cada jogo, o cenário, as inserções tecnológicas e de projeção, a trilha sonora - feita ao vivo e em um jogo de improviso -, o público, a relação entre os intérpretes, a sequência das partituras corporais, o espaço, as variáveis do momento presente da encenação. É evidente que essa dramaturgia-roteiro ia para além de algo escrito e narrado textualmente, existindo na prática em transformação e em processo dos intérpretes e em seu encontro com cada público, a partir de certos referenciais que possibilitavam o *refazer* do espetáculo com começo-meio-fim.

A possibilidade de pesquisar já no espaço de apresentação também foi muito relevante, pensando no espaço enquanto parte da dramaturgia. No caso do espetáculo em questão, a disposição ativa do público, sentados em diferentes posições no palco, bem como as maneiras de os intérpretes ocuparem esse espaço, e até as gravações e uso de recursos audiovisuais foram atravessados pela pesquisa, que foi composta em relação direta com as características físicas do local. Isso significa que, se pesquisado e realizado em outros lugares, o processo criativo se alteraria significativamente e apontaria outros caminhos.

Por estarmos falando de um processo contínuo de pesquisa, que se propõe uma presença e atenção constantes frente à infinidade de possibilidades que podem emergir da fricção entre corpo e mundo no momento presente, não é de se surpreender que o texto de 2008 tenha tido ainda mais um relevante desdobramento. O isolamento forçado decorrente do cenário de pandemia em 2020, trouxe limitações nunca imaginadas não só para o grupo, é evidente, mas para o mundo todo. Assim como diversos outros coletivos artísticos que tiveram possibilidade de ficar em casa, com acesso à tecnologia e internet e algum espaço mínimo de trabalho, o grupo, depois de alguns meses, se organizou para dar prosseguimento à pesquisa de forma remota e adaptada às novas condições.

²⁶ Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=TCcgaRVYEIc>. Acesso em: 17 mar. 2024.

Nos espaços novos e, ao mesmo tempo, extremamente íntimos e familiares da casa de cada um, as ausências se intensificaram ainda mais, tomando uma nova proporção. Aqueles textos foram mais uma vez revisitados, em meio aos desafios de uma interlocução mediada por telas, à impossibilidade do toque e da proximidade - elementos vistos antes como propulsores das investigações criativas -, e à dificuldade de trabalhar em isolamento, revelando ainda mais camadas. As telas, as características dos ambientes particulares de cada um e o contexto maior em que estávamos inseridos passaram a fazer parte da pesquisa. Dessa forma, as ausências literais de 2008 e a reflexão sobre a compulsão tecnológica em 2018 foram extrapoladas, e os movimentos e frases passaram a ressoar com a falta, a saudade, o luto, a ansiedade e angústia geradas por um contexto mundial de incertezas e de espera. Algumas frases, em especial, pareciam ter sido escritas para o contexto específico da pandemia:

Não me recupero do vazio de corpos queridos, e agora, novas ausências. Vejo mais ausências que o normal, e meu corpo responde a isso, parece querer paralisar.

Tinha uma sensação de sono, com cansaço, com náusea, com vontade de sair dali. Vontade de poder voar para longe desse tempo. (...) Poder sair é bom.

Luto contra o pensar, para não sofrer no escuro da ansiedade.

Difícil aceitar meus limites, quando eles mostram o que eu não devo fazer. Não fui, não fiz, não quero, não dá.

Ainda sei respirar? Alguém gosta de sofrer? (Frases de protocolos utilizados na dramaturgia de “Não Me Recupero do Vazio do Seu Corpo”)

O atravessamento dessas palavras foi registrado em vídeos individuais, e as gravações coletivas via plataformas de videoconferência, editados por Gabriela Rocha, em um novo desdobramento da presença audiovisual no processo de criação. O resultado foi o vídeo “Não temos mais como fugir uns dos outros”²⁷, definido na sinopse como o “retrato da condição fragmentada e dispersa a que estamos sujeitos (...) em uma narrativa descontínua e repleta de vazios - internos e externos - dentro das possibilidades de aproximação que a câmera e as telas nos permitem”, fechando, a princípio, a pesquisa com os textos de protocolos de 2008.

Estimulada pelas criações que emergiram no contexto remoto, e com o desejo de lidar com novos textos, me propus a ocupar o papel de escrever frases e poemas para o grupo, dentro de uma lógica criativa que provinha diretamente da experiência com a escrita de protocolos. Não era como escrever um texto linear de começo-meio-fim a partir de uma ideia, mas sim uma tentativa de buscar as

²⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BCF_4NWmkAM. Acesso em: 17 fev. 2024.

palavras e composições que nomeassem e se relacionassem diretamente com o que experimentávamos pela técnica - muito inspirada, inclusive, pelas criações de Ricardo Domeneck. O tema geral continuou dizendo respeito ao contexto de isolamento, com um foco maior nos cinco sentidos do corpo, e nos efeitos causados por essa realidade macro. Uma investigação temática que muito nos interessava, e que já vinha de outros escritos pessoais anteriores.

Era um exercício constante de escrita e reescrita, de síntese em poucas palavras, visto que o processo de apropriação do texto pela técnica, na condução de Lu Carion, passa pela aproximação de sons, sílabas, palavras, até chegar nas frases, através da experimentação de *como* fazer o movimento. É pela exploração de alterações do uso de tópicos da técnica como andamento, resistência, direcionamentos ósseos, uso do peso, das articulações, foco em diferentes níveis, que a sonoridade se manifesta, como *consequência* da movimentação do corpo. Dessa forma, as frases não são decoradas de maneira direta, linear e supostamente racional, isolada das ações, mas sim vivenciadas e apropriadas de modo que o próprio processo físico revele as múltiplas possibilidades de sonorização, para além de seu sentido literal.

Foi levando em conta todo esse contexto de apropriação do texto que optei pela forma escrita da poesia, por ser sintética e aberta para as intervenções e fragmentações características da pesquisa - o que já se fazia presente no grupo desde as escolhas de textos poéticos em espetáculos anteriores. Boa parte dessa escrita foi feita durante ou logo após as investigações práticas do grupo, diretamente ligadas ao que estávamos experimentando e às inquietações que surgiam dos corpos em movimento. Quando cheguei em uma primeira versão, atribui algumas estrofes para cada integrante, e outras para o coletivo, e pude observar o modo como cada intérprete rearranjou certas sequências e ampliou os sentidos das frases no próprio processo de apropriação delas, o que me estimulava a fazer alterações ou acréscimos na escrita original. Nessa construção, pode-se dizer que a versão final da escrita e, sobretudo, da dramaturgia como um todo - dentro dos eixos que propomos neste texto - teve sua autoria expandida para o coletivo. Esse processo culminou no vídeo “Estamos todos olhando para uma mesma janela”²⁸, feito ainda na pandemia e possibilitado pela Lei Emergencial Aldir Blanc e pela Secretaria de Cultura de São Paulo, com o tratamento de Gabriela Rocha das imagens gravadas nas pesquisas contínuas do grupo.

Nos dois produtos audiovisuais feitos na pandemia, é interessante notar como o resultado reflete bem como o texto escrito convencional não é o fio condutor da cena, mas sim as escolhas feitas a partir do processo de improviso

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-Lw0Tap4w4>. Acesso em: 17 fev. 2024.

investigativo que tem eixo no corpo e no movimento. Nesses casos, em particular, o trabalho de edição feito por uma integrante-intérprete se aproximou do trabalho de escrita, integrado o tratamento audiovisual à via única de criação dramaturgical, com escolhas provenientes do próprio processo criativo.

Conclusões iniciais sobre uma dramaturgia corporal

É evidente que este ensaio de memórias não pretende esgotar as definições ou possibilidades dessa dramaturgia corporal baseada na Técnica Klauss Vianna. São, de fato, apontamentos iniciais de um longo processo de pesquisa em andamento, que bebem de diversas vertentes do teatro e da arte contemporânea e sua tendência de integração de elementos antes apartados entre si. Pensar em uma dramaturgia não convencional, centralizada no corpo, passa também por romper as barreiras polarizantes entre teoria e prática, corpo e mente, escrita e fala, por compreender que a via única tratada aqui já se faz presente no próprio corpo:

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. Na realidade, as conexões acontecem em todos os sentidos e, com as ignições adequadas, o corpo produz os movimentos num fluxo, integrando todos os aspectos do corpo-mente. (NEIDE, 2008, p. 18-19)

Acreditamos que, dentro desse fluxo de integração das conexões do corpo, descrito por Neide Neves, poderíamos acrescentar as *manifestações e expressões corporais* que são a *escrita sensível e consciente embebida da prática corporal* e a *sonoridade integrada ao movimento*, características do fenômeno teatral e da dramaturgia-corpo a que nos referimos ao longo do ensaio.

Essa noção de integração das conexões do corpo passa também pela nossa escolha por um texto de vozes compartilhadas, de relatos que passam pela experiência e chegam na tentativa de sistematização e organização daquilo que é vivo, a fim de ser compartilhado. Afinal, se “é neste espaço aberto para a transformação que a Técnica Klauss Vianna trabalha” (NEIDE, 2008, p. 42), é também na escrita de relatos práticos como esse que podemos compor em conjunto o cenário de processos criativos em movimento, de apropriações e metamorfoses da pesquisa pelo corpo, abrindo ainda mais espaço para o fluxo de outras contribuições coletivas.

Referências

BARBA, Eugênio. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É realizações, 2012.

BRAZ, Luzia Carion. **Iniciação ao Treinamento do Ator através da técnica desenvolvida por Klauss Vianna**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CAON, Paulina Maria; VELOSO, Verônica Gonçalves. TÉCNICA KLAUSS VIANNA COMO ALFABETO: um diálogo entre duas trajetórias. In: **Revista TKV Poéticas e Políticas do Corpo**, v.1, nº11. São Paulo, 2023.

DOMENECK, Ricardo. **Carta aos Anfíbios**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna** – estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.



revista
**Poéticas e
Políticas
do Corpo**

revistatkv@gmail.com
www.revistatkv.art.br